

MONSTRUOS Y MARAVILLAS EN LAS LITERATURAS LATINA Y MEDIEVAL Y SUS LECTURAS

Elisabeth Caballero de del Sastre

Beatriz Rabaza

Carlos Valentini

(Comps.)



Centro de Estudios Latinos
Centro de Estudios de Investigaciones Teatrales
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario


HomoSapiens
EDICIONES

Monstruos y maravillas en la literatura latina y medieval y sus lecturas /
compilado por Elisabeth Caballero de del Sastre ; Beatriz Rabaza y Carlos
Valentini - 1a ed. - Rosario : Homo Sapiens Ediciones, 2006.
416 p. : il. ; 23x16 cm.

ISBN 950-808-501-0

1. Literatura Latina. 2. Literatura Medieval. I. Elisabeth Caballero de del Sastre,
comp. II. Beatriz Rabaza, comp. III. Carlos Valentini, comp.
CDD 870.3

Fac. de Humanidades y Artes

Prof. Darío Maiorana - DECANO

Arq. Daniel Randisi - VICEDECANO

Prof. Daniel Musitano - SECRETARIO ACADÉMICO

Compaginación: Fernando Ruíz - DEPARTAMENTO DE INFORMÁTICA

© 2006 · Homo Sapiens Ediciones

Sarmiento 825 (S2000CMM) Rosario · Santa Fe · Argentina

Telefax: 54 0341 4406892 / 4253852

E-mail: editorial@homosapiens.com.ar

Página web: www.homosapiens.com.ar

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

ISBN-10: 950-808-501-0

ISBN-13: 978-950-808-501-6

Diseño Editorial: Adrián F. Gastelú - Ariel Frusin

Diseño de Tapa: Metonimia Diseño

Esta tirada de 500 ejemplares se terminó de imprimir en octubre de 2006

en Talleres Gráficos de Imprenta Editorial Amalevi

Mendoza 1851/53 · 2000 Rosario · Santa Fe · Argentina

ÍNDICE

Introducción 09

BEATRIZ RABAZA, DARÍO MAIORANA y ALDO R. PRICCO

La *meretrix* de la comedia plautina.

Phronesium: una monstruosidad tolerada 17

MARÍA DELIA BUISEL

¿Fantasmas?

Una carta de Plinio el joven (II, 27) 35

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE

Hombre, naturaleza y monstruos.

Lucrecio: *De Rerum natura* 61

MARTÍN POZZI

Los secretos del mundo: lo maravilloso en Manilio 73

MARCELA NASTA

Monstruosidades políticas:

Una lectura de Horacio, *Odas* I, 2 93

ALICIA SCHNIEBS Cifrar - descifrar. Las estrategias de lo maravilloso en <i>Eneida</i>	109
LILIANA PÉGOLO, JULIETA CARDIGNI, CRISTIÁN RAMÍREZ y ULISES ROMERO Revisión del concepto de lo monstruoso en los <i>Commentarii</i> de Servio a la <i>Eneida</i> de Virgilio	129
GUSTAVO DAUJOTAS Lo viejo, lo nuevo y el monstruo: acerca de la génesis de Pitón en <i>Metamorfosis</i> de Ovidio	143
LÍA GALÁN Los monstruos en <i>Fedra</i> de Séneca	161
ELEONORA TOLA Monstruosidad y metamorfosis en el <i>Edipo</i> de Séneca	175
ROXANA NENADIC Monstruo no se nace. Monstruosidad y conocimiento en la <i>Apología</i> de Apuleyo.	185
JIMENA PALACIOS Mujeres engendran monstruos: la construcción de los vicios femeninos en Apuleyo, <i>Metamorfosis</i> IV-VI	207
JORGE DUBATTI Las cicatrices de Coriolano: de Plutarco a Eduardo Pavlovsky, a través de Shakespeare	229

JORGE MANUEL BEDOYA La mirada de Tiberio en la Gruta de Sperlonga	249
MARÍA EUGENIA STEINBERG Miembros alienígenos en cuerpo de mujer. Un recorrido por las variantes latinas del mito de Escila	263
ROSALÍA C. VOFCHUK Ctesias de Cnido y "lo monstruoso" en el imaginario greco-latino de la India	279
HUGO ANDRÉS ZURUTUZA Clérigos y campesinos entre "Dianas" y demonios	289
IOAN PÂNZARU Saint Bernard et les monstres	299
CARLOS VALENTINI Cristianos y sarracenos. La representación de la monstruosidad en <i>La Canción de Rolando</i>	313
OFELIA MANZI, PATRICIA GRAU-DIECKMANN Los monstruos en el medioevo: su ubicación en el espacio geográfico	323
HORACIO BOTALLA <i>Fuit deceptus a demone.</i> Notas acerca de una colección de <i>exempla</i> sobre el demonio en la <i>Chronica</i> de fray Salimbene de Parma	343

ELENA TARDONATO FALIERE	
Monstruos míticos en el Infierno dantesco	363
TERESA BERTAINA	
En un sustrato de niebla.	
Antonio Tabucchi: monstruos, obsesiones y miedos	377
Bibliografía	389

INTRODUCCIÓN

La importancia que en nuestros días ha adquirido el estudio de todo aquello que rebasa el límite o las fronteras de la normalidad y por tanto se muestra singular o distinto ha despertado el interés por los monstruos y las maravillas que poblaron las mentes infantiles y aterrorizaron o admiraron a los hombres a lo largo de los siglos ya en el relato oral como en el escrito y en las distintas manifestaciones artísticas.

Los aportes teóricos de nuevas corrientes de la crítica, fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, como el psicoanálisis, las teorías hermeneúticas, de género y las formuladas por el imaginario social y los estudios culturales, han permitido releer a estos emergentes que llamamos monstruos o maravillas con la finalidad de reconstruir la memoria e identidad y otros espacios con los cuales el hombre se ha pensado a sí mismo y a su entorno.

La reflexión sobre estos temas y su debate en encuentros, jornadas y congresos nos condujo a intentar recopilar estudios de investigadores de universidades de nuestro país y del exterior de modo tal de agrupar distintas miradas sobre lo monstruoso y lo maravilloso y observar la lectura que, en distintas épocas, se efectuaron sobre el tema tanto en la literatura como en el arte. Este criterio motivó el ordenamiento de los capítulos según una coordenada temporal y en algunos casos, temática.

La historia del término *monstruo* es un tema muy vasto como reconoce Cl. Moussy, autor reiteradamente citado¹, que encierra una compleja amalgama de significados que actúan ya por valor propio como de modo metafórico o metonímico. Es así que cada autor se inscribe en un marco teórico singular que enriquece el conjunto de esta edición.

1. Cf. Moussy, Cl. (1957).

Al respecto, observamos en “La *meretrix* de la comedia plautina. *Phronesium*: una monstruosidad tolerada” que el equipo integrado por Beatriz Rabaza, Aldo Pricco y Darío Maiorana opta por la hipótesis de una lectura del personaje de la prostituta en el *Truculentus* plautino a partir de ciertos rasgos de la categoría de ‘monstruo’. Luego de efectuar un breve recorrido por la noción en la Antigüedad, los autores aplican los semas fundamentales en la *performance* parlamentaria de la *persona* mencionada para caracterizarla como monstruosa a causa de su apropiación de máscaras ajenas en la *fabula* y debido, sobre todo, a su tópica voracidad de bienes, la que la convierte en centro de fascinación de *milites*, *senes* y *adulescentes*, a quienes seduce y atrapa a fin de despojarlos de hacienda y de –incluso– sexualidad. Esta avidez constitutiva del rol conformaría una monstruosidad tolerada por la institución política en tanto resulta un procedimiento que pone en evidencia una de las desmesuras más terribles para el imaginario romano: la dilapidación de los bienes materiales.

María Delia Buisel trabaja, por su parte, la *Epistula* 2.27 de Plinio el joven, la que evidencia su interés por tratar racionalmente el tema de los fantasmas anidados en las supersticiones populares, tema que fue el nudo del enredo construido por Tranio, *servus* urbano de *Mostellaria* de Plauto. Al punto de vista ficcional plautino contrapone el intento de tratamiento científico evidenciado en el discurso de Plinio.

En el capítulo “Hombre, naturaleza y monstruos. Lucrecio *De Rerum natura*”, Elisabeth Caballero de del Sastre a partir de un marco teórico amplio analiza la obra lucreciana desde el intento del poeta romano, apoyado en la *autoritas* de la filosofía epicúrea, por expulsar el miedo de los hombres mediante el conocimiento de la *vera ratio*. Se analizan pasajes pertinentes de la obra para concluir que todo aquello que aleja de la paz por sus rasgos y consecuencias, es un monstruo. Sólo una equilibrada y acabada concepción de lo que es el hombre, la naturaleza y el monstruo puede lograr el goce de los *templa serena* (2.8) alejados del *praestante labore* y de las ficciones que alienan y confinan a los hombres por temor al otro que se oculta en él.

Martín Pozzi en los “Secretos del Mundo: lo maravilloso en Manilio”, parte de la premisa de que el concepto de lo maravilloso no tiene un carácter universal ni totalizador. Bajo este término las distintas épocas han incluido distintas realidades y características. Su objetivo es estudiar las formulaciones explícitas de lo maravilloso en las *Astronómicas*, poema didáctico del S.I d. C., y su funcionalidad y productividad tanto literaria como ideológica en el interior del mismo. Aclara, así, que el campo semántico de lo maravilloso en la obra estudiada distingue dos caminos contrapuestos: lo

maravilloso negativo en tanto irracional y lo maravilloso cualitativamente positivo y concitador de admiración.

En “Monstruosidades políticas: una lectura de Horacio, *Odas* 1.2”, Marcela Nasta trabaja el término “prodigio” dentro del sistema religioso romano como indicador de fenómenos repentinos, terroríficos y antinaturales, a través de los cuales la divinidad expresa su cólera a los hombres. Tras analizar exhaustivamente la oda sostiene que la introducción de Augusto en el texto no tiene que ver ni con una divinización del gobernante ni con la encarnación de la divinidad, sino que “este Augusto humano-mortal” que, en el texto emerge a partir de la divinidad, pero no se confunde con ella, resulta por lo mismo un ser extraordinario y fuera de lo común: de alguna manera un *monstrum* que, avalado por Júpiter viene a garantizar la represión de aquellos que lo irritan.

Un interesante análisis de la *Eneida* en “Cifrar-descifrar. Las estrategias de lo maravilloso en *Eneida*” de Alicia Schniebs, parte del estudio en el poema virgiliano de la relación entre conocimiento, discurso y poder que subyace en el funcionamiento intradieгético de lo maravilloso y su correlato en esa misma dirección de la sociedad romana del periodo. Este estudio permite concluir que dicho funcionamiento en el texto paradigmático del *epos* virgiliano opera como soporte iconográfico de un mensaje de la divinidad, muestra la mencionada relación estructurante del sistema cultural romano, dado que el sistema comunicativo hombre-divinidad, sistema simbólico por excelencia en un pueblo que se considera superior a todos los demás por su práctica religiosa es un patrón que clasifica y distribuye individuos y funciones. Queda una sugestiva pregunta destinada a pensar dentro de este sistema comunicativo el lugar que ocupa el narrador.

Con los “*Comentarii* de Servio a la *Eneida*” el grupo de investigación que dirige la profesora Liliana Pégolo enfrenta una nueva lectura del poema virgiliano. Por una parte Servio intenta superar el sentido ambiguo que toda lengua poética instala a través de lo connotativo, insistiendo en la uniformidad de su hipótesis de lectura sobre el texto quedando así eliminado lo monstruoso representado por cualquier otra posibilidad de interpretación. Lo monstruoso supone así todo aquello que supera los límites establecidos por la *romanitas*, proceso que probablemente obligó a transferir lo mítico a categorías racionales, lo que para Servio está íntimamente unido al lenguaje, el que no debe sujetarse a la polisemia de la connotación sino definirse conforme a los límites que la verdad establece en su relación con la realidad aprehensible; por lo tanto todo aquello que es ambiguo debe ser desestimado.

En el capítulo "Lo viejo, lo nuevo y el monstruo: acerca de la génesis de Pitón, *Metamorfosis* de Ovidio", Gustavo Daujotas analiza el comienzo del poema donde se describe la cosmogonía hasta llegar a la narración del episodio de Pitón. Se estudia la aparición de elementos pertenecientes al campo de lo mítico, lo religioso y la experiencia empírica. El análisis de la construcción discursiva propia de la argumentación de los tratados científicos de la época hacen ver que el texto se configura como de carácter racional para dar mayor verosimilitud al relato mítico, de manera que la fusión del mito con la racionalidad confieren a las transformaciones metamórficas el carácter de realidad fáctica.

En "Los monstruos en *Fedra* de Séneca" Lía Galán intenta analizar los principales registros semánticos de lo monstruoso en la obra, tomando como centro los episodios finales que incluyen la maldición de Teseo y su cumplimiento en la figura del monstruo marino. Pese a que Séneca ubica las acciones de *Phaedra* en lo estrictamente humano, oponiéndose así al planteo de Eurípides, en el que la presencia y función de las divinidades es medular y la develación del caso impone al *deus ex machina*, sin embargo mantiene el episodio del extraordinario monstruo reclamado por Teseo a Neptuno para vengar la ofensa. Tanto la ausencia de las diosas como la presencia del monstruo, esto es, la selección de los elementos no-humanos hecha por Séneca en su recreación de la *fabula*, se ajusta al pensamiento estoico que sustenta en general toda su producción dramática. Se compulsan en primer lugar, los significados de *monstrum* y se observan los distintos campos semánticos registrados para ver cuáles corresponden a la tragedia senequiana. Luego estudia las distintas implicaciones del concepto que pueden observarse en la obra: lo monstruoso humano, ilustrado por la maldición de Teseo y el monstruo del mar.

En otra tragedia de Séneca, *Edipo*, Eleonora Tola toma como ejes de la reflexión la monstruosidad y la metamorfosis que transformarán a Edipo a través de una serie de revelaciones en un ser monstruoso, de tal modo que la identidad del héroe se construye a partir de una serie de elementos que ponen de manifiesto su monstruosidad subyacente. Tal metamorfosis se va delineando a lo largo del texto a través de una hibridez localizada fundamentalmente en el cuerpo de Edipo y de la escritura.

Roxana Nenadic en el capítulo dedicado a la *Apologia* del escritor latino Apuleyo sostiene que en esta obra es posible percibir la relación entre la creación de lo monstruoso y aquellas prácticas que constituyen distintos aspectos de la cultura de una sociedad dada: la lectura y la escritura, la literatura, las leyes, las ciencias y la costumbre. El estudio del funcionamiento textual de los

objetos culturales que concretan la transformación de Sicinio, Pudente, de niño desvalido a monstruo, permite constatar que todos los procedimientos asociados a dicha transformación forman parte ya de la cultura erudita, ya de sistemas normativos contruidos por la cultura. Confirma de este modo, lo postulado por Cohen², que los monstruos son un constructo cultural y que para reconocerlos se requiere de una mirada que recree los valores y disvalores que conforman y delimitan los ámbitos de lo normal y lo anormal, lo aceptable y lo inadmisible.

Otra mirada de la obra de Apuleyo (*Metamorfosis*) es encarada por Jimena Palacios que centra su análisis en los libros IV y VI que relatan la fábula de Psique y su divino esposo Cupido. Envidiosas de esta unión las crueles hermanas de la muchacha son asimiladas con las Furias y Sirenas, de modo tal que su amenazante presencia reelabora la tradicional asociación de lo femenino con lo monstruoso y aporta reveladores elementos en torno de la construcción de género en la novela. El marco teórico elegido permite un análisis exhaustivo que polemiza ciertas posturas de la crítica tradicional.

Jorge Dubatti lleva a cabo en "Las cicatrices de Coriolano: de Plutarco a Eduardo Pavlovsky, a través de Shakespeare" una indagación intertextual que pone en cotejo a Tito Livio, Plutarco y Shakespeare mediante el análisis de la reescritura contemporánea que Eduardo Pavlovsky realiza en su espectáculo "Volumnia" de la figura excepcional del prodigioso guerrero atribuida al personaje de Coriolano. En ese marco de lectura, las cicatrices de la guerra, como las notas constitutivas del héroe que no puede controlarse en la lucha contra un destino trágico, invisten al militar romano de una excepcionalidad que lo acercan a un superhombre. En ese sentido el autor da cuenta, a través de un instrumental de reportajes y de un exhaustivo análisis textual, del proceso de escritura que el dramaturgo argentino realizó sobre la tópica del proceso de acceso al poder vinculado con una heroicidad desmesurada, traducida en una monstruosidad caracterizada por moverse fuera de los grandes discursos de representación.

En "La mirada de Tiberio en la gruta de Sperlonga", Jorge Bedoya hace una lectura de los cuatro grupos escultóricos, cuya iconografía podría vincularse con ciertos episodios de la guerra de Troya y con las posteriores aventuras de Ulises, situados en el antro de Tiberio, de tal modo que quien ocupaba el trono, si se acepta la reconstrucción propuesta, ubicado en la piscina sobre el mar, veía desplegarse ante sus ojos una narración que relacionaba hechos ocurridos en planos diferentes: por una parte el Pasquino y

2. Cf. Cohen, J. J. (1996).

el robo del *Palladium* de Troya, referidos a la guerra de Troya, y por la otra el asalto de *Scylla* al barco de Ulises y el cegamiento de Polifemo, hechos ocurridos en el regreso de Ulises.

María Eugenia Steinberg en "Miembros alienígenos en cuerpo de mujer" se orienta a determinar las funciones del mito de *Scylla* en diversos textos de autores latinos como herramienta para una caracterización de la figura femenina como híbrida y marginal. Analiza textos de pasajes lucrecianos y ovidianos y pasando por la perspectiva de la poética horaciana estudia fragmentos de Séneca y de su relectura de la *Eneida* virgiliana para llegar finalmente a una manifestación emblemática renacentista, *Alcinatus Emblematum* 68, en la que se hacen evidentes los modelos antiguos, pero también la unificación de lo monstruoso y el cuerpo femenino bajo la marca del *nullus pudor*.

Rosalía Vofchuk en "La fuente de lo "monstruoso" en el imaginario greco-latino de la India" nos recuerda que las cosmografías antiguas y medievales, con su descripción de un universo circular, han revelado un arquetipo cultural, que es más una jerarquía axiológica que una gradación cognitiva: el grado de civilización siempre ha ido decreciendo desde el centro (Grecia, Persia, Roma) hacia la periferia con su consiguiente connotación de monstruoso, temible, amenazante. El grado de monstruosidad, sin embargo, no ha sido semejante en todas las periferias, hacia el norte del eje este-oeste la monstruosidad ha sido sobre todo de orden moral, hacia el sur de orden físico. En el presente trabajo propone analizar como un ejemplo de esta teoría los textos de Ctesias de Cnido sobre la India, que han sido las fuentes de la mayor parte de los relatos maravillosos en este país.

"Clérigos y campesinos entre 'Dianas' y demonios" de Hugo Zurutuza nos ubica en la Antigüedad Tardía y en el Altomedioevo. En este capítulo el autor analiza la preocupación de los obispos frente a la religiosidad subalterna o popular de los *illitterati* caracterizada por la subsistencia de prácticas colectivas donde coexistían Dianas e incubos, hechiceras y taumaturgos. Para ilustrar los esfuerzos de los clérigos por conciliar la cultura letrada con las necesidades y desniveles culturales de este sector, recurre a textos hagiográficos y en particular a los *Dialogi* de Gregorio Magno.

Ioan Pânzaru, de la Universidad de Bucarest, Rumania, toma como base la literatura cristiana del siglo XII. En el capítulo "Saint Bernard et les monstres" se centra en el análisis de la monstruosidad en el arte medieval, particularmente en los capiteles románicos de los claustros benedictinos de Saint-Michel de Cuxa.

En un reciente artículo sobre estos capiteles, Thomas E.A. Dale (2001) destaca que una lectura "espiritual" de estas figuras monstruosas proveía al

novicio de imágenes de los vicios que debía abandonar al entrar en la vía del servicio a Dios. Sin embargo, San Bernardo de Claraval encuentra, en su *Apología* que los monstruos esculpidos en los capiteles de los claustros inducen a una suerte de distracción agradable: "el número de estas representaciones es tan grande y la diversidad tan encantadora y variada que se prefiere mirar estos mármoles a leer los manuscritos y pasar el día admirándolos que meditar sobre la ley de Dios".

Para San Bernardo, señala Pânzaru, el monstruo es en primer lugar uno mismo, en la medida en que el examen de conciencia cristiano impone una *despectio sui*. El principal enemigo de la vida cristiana está en nosotros mismos, es el orgullo. Es contra éste que el monje debe combatir y paradójicamente del desprecio de sí mismo pueden resultar numerosos e importantes provechos espirituales.

Bernardo insiste sobre la naturaleza espiritual del demonio y conociendo las tribulaciones de la vida espiritual, el abad advertía a sus discípulos sobre el peligro de los enemigos espirituales, que son mucho más monstruosos que las combinaciones de especies diferentes talladas en el mármol por el escultor.

El choque entre la ecumeneidad cristiana y la musulmana, es analizado por Carlos Valentini en "Cristianos y sarracenos. La representación de la monstruosidad en *La Canción de Rolando*". Aquí, el Otro, el enemigo, todo aquél que no pertenezca al mundo cristiano no puede ser humano y es asociado a lo demoníaco. Este proceso de deshumanización de la alteridad aparece directamente vinculado a la monstruosidad que es el procedimiento a través del cual los sarracenos son relacionados con la magia, la oscuridad, la malformación, la mitología y los vicios.

Las autoras de "Los monstruos en el medioevo: su ubicación en el espacio geográfico", Ofelia Manzi y Patricia Grau-Dieckmann, analizan la presencia reiterada de figuras monstruosas en la iconografía medieval. Estos seres fantásticos aparecen representados en la cartografía de la época a través de los *mapamundi*, especialmente los mapas Hereford y Ebstorf –ambos del siglo XIII– donde ocupan un espacio que los sitúa en los confines del mundo, en una zona de marginalidad geográfica que no es casual y en cuyas causas este capítulo trata de ahondar.

En "*Fuit deceptus a demone*. Notas acerca de una colección de *exempla* sobre el demonio en la *Chronica* de fray Salimbene de Parma", Horacio Botalla estudia el tratamiento literario y catequístico del diablo durante el siglo XIII. La desteratologización del demonio que se produce en estos textos, acrecienta su peligrosidad puesto que al mimetizarse entre los hombres para consumir sus tentaciones, se torna una presencia más cotidiana contra la que

es preciso luchar con nuevas herramientas y para lo cual se requieren capacidades espirituales especiales.

El capítulo "Monstruos míticos en el Infierno dantesco" de Elena Tardonato Faliere constituye un estudio pormenorizado de los monstruos que aparecen en los nueve círculos infernales. Estas figuras de la mitología griega y latina son retomadas por Dante mientras efectúa el tenebroso descenso guiado por Virgilio, transformándolas en demonios medievales. De este modo, el poeta se propone acercarse al origen de las cosas para así dominarlas y poder proporcionar modelos a la conducta humana y conferir significación y valor a la existencia.

"En un sustrato de niebla. Antonio Tabucchi: monstruos, obsesiones y miedos" es el capítulo en el que Teresa Bertaina analiza la narrativa de este autor a través de las relecturas de Ovidio y de Dante. Antonio Tabucchi logra reunir en estos relatos temas y estilos, tramas y personajes que dibujan un mundo —que aunque provenga del azar—, constituye aquello que llamamos "la realidad" y sus múltiples dimensiones en el transcurrir cotidiano. Dentro de esa vida surge lo inesperado, lo monstruoso-imaginado o soñado en mundos, a veces, paralelos y otras, superpuestos.

Agradecemos a las autoridades de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, a la Universidad de Buenos Aires por medio de su Proyecto UBACyT F034, a los Cursos de Lenguas Extranjeras para la Comunidad y a la Asociación José Pedroni de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) su apoyo para la edición de este libro. También deseamos expresar nuestro especial agradecimiento a los autores y autoras de cada capítulo, pertenecientes a las Universidades de Bucarest (Rumania), Buenos Aires, La Plata y Rosario cuya colaboración hizo posible esta publicación.

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE

BEATRIZ RABAZA

CARLOS VALENTINI

La *meretrix* de la comedia plautina. *Phronesium*: una monstruosidad tolerada

BEATRIZ RABAZA, DARIO MAIORANA y ALDO R. PRICCO*

Universidad Nacional de Rosario

La idea de monstruo, portento o prodigio (*ostentum, portentum, prodigium, monstrum*¹) implica una categoría un tanto elusiva que se llena o vacía de contenido de acuerdo con las épocas y los sistemas de referencia de que se trate. En latín se asocia con el hecho de aconsejar, advertir, dar a entender, e indirectamente, mostrar. *Monstrum* consistía, por consiguiente, para los romanos, en un acontecimiento prodigioso, una maravilla, interpretado frecuentemente como hecho sobrenatural en el que intervenía la voluntad divina, a modo de advertencia. De allí que *monstrum horrendum* se interpretara como un monstruo que horrorizaba y que *monstrua narrare* implicara relatar historias prodigiosas o monstruosas.² Una de las notas semánticas pertinentes del término y sus derivados fue, entonces, la condición frecuente de "un aviso del cielo", casi siempre con el carácter de un castigo.

* Docentes e investigadores en el área Latín en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Este trabajo es producto de la investigación del equipo formado por los autores sobre la Comedia Latina y las relaciones entre la serie textual y la serie social.

1. *Monstrum, monstri*: término del vocabulario religioso; "prodigio que proviene de la voluntad de los dioses"; "objeto o ser de característica sobrenatural". Su correspondiente verbo es *monstro*, que significa *mostrar* y está relacionado con *moneo*. Cf. Ernout, A. Et Meillet, A., 1951, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Librairie Klincksieck, Paris.
2. Cf. Plauto, *Mostellaria*, 505. En ese pasaje el *servus Tranio* se refiere a todos los hechos extraños o prodigiosos que acontecen en la casa desde hace un tiempo: *quae hic monstra fiunt anno vix possum eloqui*.

Si bien se pueden anclar sus proyecciones semánticas en una cierta desproporción de índole física o moral,³ la noción presenta jerarquías o grados de acuerdo a cómo el mundo, o cada cultura, engendra figuras monstruosas que amenazan la convivencia o valores preestablecidos pertenecientes a los imaginarios.

En efecto, basta para ejemplificar esta cuestión la preocupación de San Agustín⁴ por definir lo monstruoso sin caer en la herejía de pensarlo como una equivocación creada por Dios, o la existencia de pueblos monstruosos y amenazantes, como los tártaros, o incluso más contemporáneamente, la personificación de la monstruosidad en Adolfo Hitler.

Desde la Antigüedad la idea de monstruo aparece ligada al concepto de naturaleza y al de norma o normalidad. Ya Aristóteles en su tratado sobre el origen y la reproducción de los animales⁵ plantea que si entendemos la naturaleza como un conjunto de regularidades que van conformando tipologías de seres u objetos, más o menos idénticos a sí mismos, debemos, en líneas generales, entender lo que queda en la periferia de este sistema de relaciones como anómalo, como monstruoso. Dicho de otra manera, lo monstruoso va contra la generalidad de los casos, pero no siempre *contra natura* ya que forma parte de lo natural.

Mircea Eliade, siguiendo esta línea de razonamiento, afirma con referencia a las hierofanías: "una hierofanía supone una selección, una separación clara del objeto hierofánico con respecto al resto de lo que lo rodea".⁶ Esta concepción de lo distinto impregna lo diferente de un carácter particular que puede recibir el rechazo, incluso ritual e institucionalmente establecido, como en el caso del tabú, o la adhesión plena e incondicional, como el de los estigmatizados en la historia del cristianismo.

Al respecto, Rudolf Otto,⁷ añade al concepto de mostración el rasgo de amenazante u ominoso: "Lo que el hombre no comprende y lo que le horroriza en la esfera de su acción; lo que en los sucesos naturales, acontecimientos, hombres, animales o plantas, ha sido causa de extrañeza, sorpresa o pánico,

sobre todo si va unido a una fuerza pujante o al horror, ha despertado siempre y atraído hacia sí el pavor demoníaco y se ha convertido en *portentum, prodigium, miraculum*."

Participando del mismo tópico, Cicerón, en *De divinatione* I, 93 y II, 60, define lo monstruoso como aquello que, dado su carácter de singularidad, muestra. En otras palabras, lo cotidiano no nos brinda más información que la ya conocida; en cambio, lo distinto, lo diverso monstruoso, contendría un plus de información y sería, por ende, fuente de predicciones, aunque siempre considerado como producto de la naturaleza.⁸

De todas formas lo que nos interesa es esta noción de naturaleza, uniforme y aburrida, pero al mismo tiempo caprichosa e insondable, que a veces se separa de sus propios moldes y produce seres distintos y complejos, amenazantes o beneficiosos, pero siempre "de cuidado", portadores posibles de lo siniestro o de una irregularidad que produce expectativas.

Para analizar ahora la relación entre lo monstruoso y lo femenino, podemos recurrir al modo en que Aristóteles atribuye valores relacionados con el género a la generación de vida.⁹ El filósofo plantea que el principio masculino es la causa eficiente, aquello que actúa sobre la materia, que es, por naturaleza, femenina, y produce en consecuencia, la creación. Así, el principio masculino sería la fuerza generativa que actúa sobre la materia o residuo femenino. Lo normal o ideal, siguiendo este razonamiento, sería que todo hombre "reprodujera varones", pero dada la necesidad de la reproducción, a veces prima la materia y los hombres producen "mujeres". Cuando nace una mujer, ésta se aleja del modelo y por lo tanto mayor es su grado de "imperfección" y si recordamos el principio de que lo monstruoso es lo que va contra la generalidad de los casos o modelos, la noción quedaría constituida del siguiente modo: la mujer tendría una naturaleza monstruosa, aunque necesaria.

Esta idea de lo femenino ligado a lo material y a la naturaleza dota a la figura de la mujer de características ominosas o amenazantes toda vez que lucha por sobreponerse al principio de masculinidad. La mitología antigua registra muchos ejemplos de seres femeninos que adquieren identidad por la exageración de ciertos rasgos monstruosos, por ejemplo, las sirenas, mitad mujeres y mitad pájaros, o peces, que con su bello canto atraían a los

8. (I,93) *Quia enim ostendunt portendunt, monstrant, praedicunt, ostenta, portenta, monstra, prodigia dicuntur.* (II,60) *Quicquid enim oritur, quaecumque est, causam habeat a natura necesse est ut, etiamsi praeter consuetudinem extiterit, praeter naturam tamen non possit existere.*

9. *Op. cit.* IV, I, 766a-767b; IV, IV, 770b.

3. Claude Moussy en "Esquisse de l'histoire de *monstrum*", REL, LV, 1957, 345-369, confirma que en la historia del término existe la idea de ser extraordinario y no sólo la de presagio divino, lo cual justifica tal denominación para algunas personas. Los poetas cómicos latinos se sirvieron de la palabra *monstrum* para designar a los personajes que podríamos llamar como 'fenómenos'. Al respecto, puede verse el uso en Plauto, *Poenulus*, 273, por boca del *servus Milphio* al referirse a la *meretrix Adelphasium: monstrum mulieris*.

4. *De civitate Dei*, XV-XVIII.

5. IV, 770 b, Loew, HUP, 1953.

6. 1974, *Tratado de historias de las religiones*, Tomo 1, Madrid, Cristiandad, pág. 37.

7. 1985, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, pág. 95.

marineros para devorarlos;¹⁰ o puede pensarse, asimismo, en la imposición de *Cibeles*, *Magna Mater*, a los varones que pretendían ingresar a su servicio: la castración,¹¹ una “aproximación” genital a la concepción de lo femenino asociado a una “falta”.

Analizando lo femenino y sus manifestaciones discursivas en Plauto vemos que la *meretrix*, a diferencia del resto de los roles relacionados con mujeres, asume libertades de comportamiento ficcional bastante singulares. En efecto, esta máscara sería la más capacitada para separarse de la generalidad de las mujeres y representar prácticamente cualquier rol femenino y devorar o exorcizar la masculinidad.

El rasgo nuclear de la amenaza que construye a la prostituta en monstruosa es su tópica voracidad de bienes. Centro de fascinación de *militēs*, *senes* y *adulēscētes*, seduce y atrapa hombres para despojarlos de hacienda y de –incluso– sexualidad. El plan dramático de Plauto, y en particular *Truculentus*, pareciera no reservarle a esta *persona* módulos de inferiorización evidentes, ya que el *dictum* de los otros personajes la asocia paradójicamente con el placer y, sobre todo, con el temor, de modo que el espacio de lo ridículo no la llega a involucrar.

Phronesium, la prostituta que tendría que haber dado nombre a la comedia, puesto que maneja los hilos de la trama con gran astucia, como se esperaría de un verdadero *servus callidus*, posee todas las características de una verdadera *meretrix* modelo. Ubicada dentro de la tipología libre y

mercenaria,¹² puede ser encuadrada como una prostituta que traza planes para conseguir las “víctimas” que la alimenten, y uno de sus rasgos fundamentales resulta el hecho de no enamorarse.¹³

Ya el nombre, asociado a ‘inteligencia’,¹⁴ da cuenta de su capacidad para manejar todo. En 77 y ss., *Diniarchus* relaciona directamente el nombre de la prostituta con “sabiduría”:

*Nam mihi haec meretrix quae hic habet, Phronesium,
suom nomen omne ex pectore exmovit meo,
Phronesium, nam phronesis est sapientia.*¹⁵

En cuanto a mí, esa prostituta que vive ahí, Fronesio, ha expulsado completamente de mi mente todo su nombre, Fronesio, porque “fronesis” significa sabiduría.¹⁶

De las intervenciones parlamentarias atribuidas al papel y las asignadas a las otras máscaras se desprende que es casi una hetera perfecta, que enloquece con celos y, obviamente, para su beneficio, a sus tres amantes.

Ya el Prólogo, como módulo de orientación de la concretización de lectura,¹⁷ a partir del verso 12 describe a *Phronesium*. Dice, entre otras cosas, al señalar la casa donde ella vive:

*...numquam ab amatore [suo] postulat id quod datumst,
sed relicuom dat operam ne sit relicuom,*

10. Las sirenas son genios marinos, mitad mujer, mitad ave. Pasan por ser hijas de la Musa Melpómene y por el dios-río Aqueloo, o bien por hijas de este río y la musa Terpsicore, o bien se les da otra ascendencia. Las sirenas se mencionan por primera vez en la Odisea, poema en el que figuran dos. Otras tradiciones posteriores citan cuatro, o tres. Ovidio (Met.V, 512-562) dice que siempre habían poseído la forma de ave. Cf. Grimal, P., 1982, *Diccionario de mitología griega y latina*, Buenos Aires, Paidós, y Conti, N.; 1988, *Mitología*, traducción con introducción y notas de Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia.

11. Entre los cultos misteriosos introducidos en Roma se encuentran los de la *Magna Mater*, *Cibeles*, en el siglo III a. C. Las referencias están relatadas en Tito Livio, 29, 10, 4-11, 8 y Ovidio, *Fasti*, 4, 247-328. En el año 191 a. C. se establecieron en honor de la diosa los Juegos Megalenses. Recordando la acción de Atis, que luego de tener relaciones sexuales con la diosa se castró, los sacerdotes hacían lo mismo, por lo que eran llamados *semiviri*: *nec viri, nec feminae*. El festival comenzaba con la ceremonia de las cañas, en honor de Atis porque fue abandonado de niño en una caña y encontrado por *Cibeles*, o tal vez porque una vez castrado se escondió en un cañaveral y fue hallado por la diosa, que lo buscaba desesperada. La celebración finalizaba con el llamado “día de la sangre”, dado que ese día se flagelaban los sacerdotes y los novicios eran castraban con un cuchillo de pedernal.

12. En *Estudios sobre Plauto*, Pociña, A. y Rabaza, B. Eds., Madrid, 1998, Ed. Clásicas, nuestro capítulo “El personaje *meretrix* y la regulación del comportamiento ajeno”, señala la existencia de *meretrices* libres como *Phronesium*, de *Truculentus* y *Philaenium*, de *Asinaria*, esclavas, como *Pasicompsa*, de *Mercator*, *Phoenicium*, de *Pseudolus*, *Lemniselenis* de *Persa*, enamoradas, como *Philematium*, de *Mostellaria*, *Phoenicium*, de *Pseudolus*, o mercenarias, como *Phronesium*, de *Truculentus*. (p. 204).

13. *Op. cit.*

14. Cf. López López, M., 1991, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, Pagès Ed. (p. 159).

15. Las citas en latín corresponden a la edición de W. M. Lindsay, T. Macci Plauti Comoediae, Oxford, Clarendon, 1963.

16. Las traducciones de los textos citados pertenecen al equipo autoral y siguen el criterio de un registro de español rioplatense.

17. El prólogo oficia como el umbral que limita los posibles desmadres semánticos al dejar planteados los rasgos a partir de los cuales una conducta de ficción es enmarcada. En términos teatrológicos, se trata de uno de los dispositivos de los que dispone la dramaturgia para estrechar la diferencia entre el texto y las condiciones concretas en que el público

Jamás pide a sus amantes lo que ya han dado, sino que hace lo posible para que, lo que le queda, ya no le quede.

Asimismo, la *ancilla Astaphium*, en 213 y siguiente., termina de describir el afán devorador de riquezas de su ama, cuando afirma:

*huic homini amanti mea era apud nos naeniam dixit [de] bonis
nam fundi et aedes obligatae sunt ob Amoris praedium.*

Al patrimonio de este amante suyo, mi ama le ha cantado el réquiem en nuestra casa; en efecto, sus propiedades y casa las ha hipotecado por un predio de Amor.

Nuestra *meretrix* resulta claramente una prostituta “devoradora” de corazones, en tanto hay tres enamorados que pelean por su amor-servicio, y también una devastadora de las riquezas de esos tres aspirantes a amantes. El *adulescens Diniarchus* llega a incorporar este afán de lucro a la propia casa, personalizándola como si fuera una cortesana. En 350-51, al oír el *locus communis* de la apertura de las puertas de la casa de *Phronesium*, dice:

*sed aestuosas sentio aperiri fores,
quae opsorbent quidquid venit intra pessulos.*

Pero siento que se abren las ardorosas puertas que tragan cualquier cosa que traspasa sus cerrojos.

Y ese deseo insaciable de riquezas es puesto en evidencia por *Phronesium* en el diálogo con el personaje del *miles* (893 y ss.) cuando al llevarle éste dinero para el niño que cree suyo, a ella no le parece suficiente. Primero, al mostrarle una bolsa de dinero, dice la prostituta, alargando la mano, en 901:

manu' votat priu' quam penes sese habeat quicquam credere.

Mi mano me prohíbe creer nada antes de tenerlo en su poder.

tendrá acceso a la obra. El término “concretización” amalgama los modos de producción y de recepción en el pasaje de lo literario a lo escénico propiamente dicho. Para más detalles Cf. Pavis, Patrice, 1994, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana, UNEAC-Casa de la Américas.

Le parece poco y empieza a enumerar las necesidades para el niño, la madre, la nodriza, y ante cada aumento en la cantidad de monedas que le da el soldado, responde siempre *parum est*.

En el monólogo de *Phronesium* de 449-481, es ella misma quien recapacita sobre su actitud engañosa, propia de una prostituta ambiciosa, que, en este caso, llega al extremo de fingir que acaba de tener un hijo. Justifica este simulacro, primero por codicia, con estas palabras en 459 y s.:

*lucris causa avara probrum sum exsecuta,
alienos dolores mihi supposivi.*

Ambiciosa, por amor al dinero, he cometido una terrible infamia, he hecho pasar por míos dolores ajenos.

Y más adelante por su propia “maldad”, tal como se lee en 471:

ego quod mala sum, matris opera mala sum et meapte malitia.

Porque yo soy mala, lo soy por obra de mi madre y por mi propia naturaleza.

Cyamus, el esclavo de *Diniarchus*, cuando les habla a los consiervos que lo acompañan, caracteriza a las prostitutas como *Phronesium* en 568-69, del siguiente modo:

*meretricem ego item esse reor, mare ut est:
quod des devorat, <nec dat> is umquam abundat.*

A una prostituta yo la comparo con el mar: devora lo que le des, y nunca se desborda con lo dado.

Y a continuación, ya individualizando a *Phronesium*, dice en 572-73:

*velut haec meretrix meum erum miserum sua blanditia intulit in pauperiem:
privabit bonis, luce, honore aqtue amicis.*

Tal como esta prostituta que con sus halagos ha reducido a mi desdichado amo a la pobreza, lo va a despojar de sus bienes, de su reputación, de su honra, y de sus amigos.

Por otra parte, *Phronesium* está contenta con su profesión, que implica --sobre todo-- desposeer de riquezas a sus amantes, situación enunciada por *Astaphium* en 227-28:

Meretricem similem sentis esse condecet.

Quemquem hominem attigerit, profecto ei aut malum aut damnum dari.

Es conveniente que una prostituta sea igual a las espinas, que a cualquier hombre que toque, le ocasione realmente un mal o un daño.

Esta *meretrix* mercenaria, trabajadora del placer, marcada por la condición de "mar devorador" (v. 568), metáfora que otorga una clara referencia a un hábito alimentado críticamente por la exageración, desnuda una pasión que genera un mal mayor: el de la desmesura del gasto, la dilapidación de los bienes. Esta prostituta es el vehículo para que los amantes gasten su dinero, disipen el patrimonio y se dediquen a todo tipo de desenfreno. Claramente lo expresa *Diniarchus* en su monólogo de 31 y ss.:

*Primumdum merces annua, is primus bolust,
ob eam-tres noctes dantur; interea loci
aut aera aut vinum,[aut oleum] aut triticum;
temptat benigusne an bonae frugi sies*

Primero la paga anual, ésa es la primera jugada; por esa paga se dan tres noches. En ese tiempo te pide monedas, o vino, o aceite, o trigo; ella prueba si sos generoso o frugal.

Más adelante el joven compara el accionar de la prostituta con una red que se echa al fondo del río: cuando cae un pez es cuidado para que no escape. Se van añadiendo noches para que él trague el anzuelo y así se expresa en 45:

extemplo et ipsus periit et res et fides

enseguida se pierde él mismo como sus bienes y su prestigio.

La avidez constitutiva de la *meretrix* se manifiesta cuando deja "limpio" a un amante, pues quiere conseguir otro para su beneficio económico. Así lo observamos cuando el joven *Diniarchus* le pregunta a *Astaphium* si *Phronesium* tiene otro amante, y la esclava responde en 725:

integrum et plenum adortast thensaurum

ha comenzado el ataque a una bolsa intacta y repleta.

Es ésa una de las expresiones meretricias que remite a las recurrencias léxicas y sémicas pertenecientes al lenguaje militar del que los *servi callidi* suelen apropiarse, de modo que en la superficie textual las atribuciones de discursos propios de otras máscaras convergen en la figura absorbente de la prostituta. La diferencia con el clásico esclavo astuto radica en el hecho de que *Phronesium* opera en propio beneficio y no para amos que dicten un mandato motivados por la pasión amorosa.

Desde la perspectiva de la base aristotélica de las peripecias y del repertorio de roles fijos,¹⁸ se puede afirmar que en las ficciones de la *palliata*, a partir de una "carencia", las *personae* acometen empresas destinadas a variar su estado. Esta transitada lógica narratológica implica el presupuesto de *actantes* de la matriz mencionada y de *actores* de superficie en cada *fabula*, para la cual acuden, como tópicos estructurantes, *configuraciones discursivas* (o conjuntos figurativos según Leonor Pérez Gómez¹⁹) reconocibles.

Podría pensarse en "lugares" cuya combinatoria en cada articulación compositiva implica una serie de asunciones de *personae* diferentes. Si en *Pseudolus*, *Miles gloriosus*, *Persa*, *Poenulus* --entre otras-- el motor de la intriga es el actor de superficie *servus callidus*, en otras piezas esa configuración discursiva que podemos denominar "calidad de *callidus*" es asumida por otras máscaras, como la *matrona* en *Casina*, o el *parasitus* en *Curculio*, por ejemplo.

Desde ese punto de vista, las clausuras semióticas impuestas por el nombre y la tradición sufren una apertura, un desvío que amplía los límites actanciales de cada *persona* y complejiza tanto los presupuestos como los análisis de las operaciones dramatúrgicas plautinas. En ese sentido, en *Truculentus* habría una configuración propia de los *callidi* de la que la máscara *meretrix* se hace cargo. *Phronesium* unifica en un mismo formato parlamentario decires ejercidos por otras *personae*, ya que instala su particular ética meretricia al

18. En *Captivi* se halla el ejemplo de 54-58, leído muchas veces como canónico: *profecto expediet fabulae huic operam dare /non pertractate facta est neque item ut ceterae: / neque spurcidi insunt versus, immemorabiles;/hic neque periurus leno est nec meretrix mala/ neque miles gloriosus.*

19. Cf. L. Pérez Gómez, "Apuntes para una gramática de las comedias de Plauto" en Pociña y Rabaza eds. *Op. cit.*

proponer un recetario del valor estratégico del amor, mencionado por su portavoz *Astaphium*, cuando ésta compara la práctica prostibularia con el negocio agrícola en 141 y ss.

AST. *An tu te Veneris publicum aut Amoris alia lege habere posse postulas, quin otiosus fias?*

DIN. *Illa, haud ego, habuit publicum: pervorse interpretaris; nam advorsum legem meam ob meam scripturam pecudem cepit.*

AST. *Plerique idem quod tu facis faciunt rei male gerentes: ubi non est, scripturam unde dent, incusant publicanos.*

DIN. *Male vortit res pecuaria mihi apud vos: nunc vicissim volo habere aratium-culam pro copia hic apud vos.*

AST. *Non arvos hic, sed pascuost ager: si arationes habituris, qui arari solent, ad pueros ire meliust.*

AST. ¿Es que pretendías ser arrendatario de los campos de Venus y del Amor, sin que te convirtieras en un ocioso?²⁰

DIN. Es ella, no yo, la arrendataria. Interpretás las cosas al revés. Es ella la que, contrariamente a la Ley, confiscó mi ganado por los derechos de pastoreo.

AST. La mayoría de los malos administradores hacen lo que vos hacés: cuando no tienen con qué pagar, culpan a los recaudadores de impuestos.

DIN. Mal me resultó la cría de ganado con ustedes; ahora quiero tener un campito de cultivo en proporción a mis bienes, aquí, con ustedes.

AST. No hay aquí un campo de cultivo sino un pastizal. Si deseás un campo para arar, es mejor que te vayas con los muchachos que suelen dejarse arar.

Del mismo modo, se aproxima al discurso militar cuando hace referencia a la práctica bélica al hablar del rol del amante-cliente en 170-71.:

AST. *Amator similest oppidi hostilis.*

DIN. *Quo argumento [est]?*

AST. *Quam primum expugnari potis [est], tam id optimum est amicae.*

AST. Un amante es semejante a una plaza fuerte enemiga.

DIN. ¿Por qué razón?

20. Mención al sistema romano de cobro de impuestos. El tributo no era recaudado directamente por el Estado sino por sociedades de publicanos que adelantaban el dinero y lo cobraban después a los usuarios. *Astaphium* compara a *Diniarchus* con un publicano.

AST. Porque cuanto más pronto sea posible tomarla por asalto, tanto mejor resulta para la amante.

Entre los variados roles que la prostituta que nos ocupa usurpa, se encuentra asimismo la jactancia propia del rol *miles*, con la diferencia de que en este caso los éxitos de aquella son reales. En muchas oportunidades *Phronesium* se vanagloria de actuar bien, con habilidad. Por ejemplo cuando *Diniarchus* le pregunta si se va a cuidar como una parturienta, para engañar al soldado, ella responde en 414 y ss.:

Quippini,

ubi sine labore res geri pulchre potest?

ad suum quemque nequom est esse quaestum callidum.

¿Y por qué no, si puedo llevar a buen término mi empresa, sin esfuerzo? Es justo que todo el mundo sea astuto para su propio provecho.

En 457 confía en que va a lograr lo que se propone y sin dudar expresa:

quae hunc ausa sum, tantundem dolum adgrediar.

Yo, que me atreví a este engaño, en la misma medida lo voy a emprender.

Más visible es su jactancia, cuando se atreve a decir que supera a *Astaphium*, que —no olvidemos— es una vieja celestina, maestra en el arte de los engaños, y que tendría que aventajar a *Phronesium* dado que es mayor en edad y porque ejerció la misma profesión. Sin embargo, cuando la *ancilla* le advierte que va a entrar el soldado y que debe simular la enfermedad, la *meretrix* le contesta en 501 y s.:

Tace.

Quoi adhuc ego tan mala eram monetrix, me maleficio vinceres?

Callate. ¿Pretendés darme lecciones de picardía, a mí, que he sido tu maestra?

En el mismo sentido, en 892, no sólo se va a jactar de su éxito, sino que además vaticina que vencerá con sus engaños al soldado, como lo hace también *Chrysalus* en *Bacchides*:

ne istum ecastor hodie + hostis+ confectum fallaciis.

Por Cástor, hoy lo voy a destruir a éste con astutos engaños.

Por otra parte, esta máscara es contaminada también por la índole parásita. Insaciable (como hemos citado en 568), aprovecha toda situación para pedir bienes como en 425 :

Non audes aliquid mihi dare munusculum?

¿No te animas a darme algún regalito?

En esa dirección no cesa de adular para conseguir su “alimento” con vocativos sugerentes como es claro en 860 dirigiéndose a *Diniarchus*:

PH. Quid agitur, voluptas mea?

¿De qué se trata, placer mío?

y en 921 a *Strabax*:

At ego ad te ibam, mea delicia.

Pero yo iba hacia vos, delicia mía.

Por otro lado, se remite —como *Saturio* en *Persa*, 53 y ss.²¹— a sus antepasados: en el ejemplo ya citado de 470 (*mala*). Este *locus parasitus*, incluso, se traslada a la instancia territorial, ya que —en una metáfora sobre la genitalidad femenina— las puertas de la casa “engullen” cualquier cosa que se acerque, tal como vimos antes en 350.

La diferencia con la máscara *parasitus* propiamente dicha estriba en el acopio de bienes como sucedáneo de la ingesta y la ausencia del hambre como necesidad fisiológica ineludible. Al respecto, el rol *parasitus* ostenta la compulsión por el alimento como efecto de la necesidad de subsistir. Por supuesto que la comedia convierte mediante la desmesura un hecho cotidiano y mecánico como es la ingesta de alimentos, en un motivo de comicidad. No

21. *veterem atque antiquom quaestum maiorum meum//... pater, avos, proavos, abavos, atavos, tritavos.*

obstante, el *parasitus* no es —como la prostituta— una amenaza para las otras *personae*: podrá engañar o simular pero no existe en él intención de dañar al eventual oponente, sino más bien trabajar en pro del alimento con las artes que posee.

Podemos afirmar que los papeles que quedan “suelos” son absorbidos por la *meretrix* de *Truculentus*, quien, como dice *Cyamus*, no sólo depreda bienes —fiel a su oficio y motivo de hilaridad y premisa moralizante a la vez— sino también *personae*.

Entre la ambición y la jactancia, montada sobre la tensión entre la paródica *uxor* amante y la *callida*, *Phronesium* parece cubrir, mediante diferentes configuraciones discursivas, el plantel de personajes. Una avidez del rol que, más allá de la ficción, también se apropia de máscaras ajenas en una actitud monstruosa.

Sin embargo, como una entidad de conducta clausurada pertinente al estereotipo, no se habilitan culpas ni preocupación o arrepentimiento por su oficio de victimaria plena. En el caso de *Phronesium* su indiferencia resulta la característica que la convierte en un verdadero monstruo moral. Un comportamiento que traslada la categoría de monstruo desde la instancia de la conmoción somática y natural al dominio casi de la criminalidad.

Las huellas de un real envilecimiento provienen de una naturaleza corrompida, una conducta viciada que puede ser al mismo tiempo horrible y admirable (para sus víctimas lo primero y para el resto, incluidos los espectadores, lo segundo), al modo de la calidad “contra norma” de la tarea del comediante. En efecto, *Phronesium* opera en esa franja que William Shakespeare pone en boca de *Hamlet* (Acto 2º, escena II) en referencia a los artistas dramáticos, la lisa y llana “monstruosidad” por la abominable representación.²² Capaz de multiplicarse en papeles caros y propicios a sus intenciones económicas, lo que puede resultar horrible no es precisamente la mentira en sí, puesto que la *meretrix* no miente en tanto —se podría afirmar— la mentira es parte de su identidad, de su *officium*. No es tampoco el mero engaño ni una forma de hipocresía dado que aplica su monstruosa sinceridad a ser lo que no es, a sentir lo imaginario, casi borrando los límites de sus artificiales estados de ánimo. Así, las facultades naturales son llevadas a un uso ficcional que convierte el desvío en una “sobrenaturaleza” que, a la manera de un recorrido

22. *Hamlet: ...Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his own conceit / That from her working all his visage wann'd, / Tears in his eyes, distraction in's aspect, / A broken voice, and his whole function suiting / With forms to his conceit? and all for nothing!*

múltiple, construye el cauce central de los acontecimientos de la comedia. *Phronesium* es, sobre todo, una maquinadora de engaños, tal como expresamente lo manifiesta en 873 y ss.:

*In rem meamst,
triduom hoc saltem, dum miles aliquo circumducitur, sine me habere*

Es asunto mío. Al menos estos tres días, mientras con alguna cosa es embaucado el soldado, permitidme que lo tenga yo.

Empresa para la cual actúa y simula como una actriz interna en un pacto de teatralidad inconcluso,²³ tal como puede leerse en 389-90, cuando se confiesa frente a *Diniarchus*:

*equidem neque peperit puerum neque praegnas fui;
verum adsimulavi me esse praegnatem: haud nego.*

En verdad no parí a un niño ni estuve embarazada; sin embargo simulé que estaba encinta, no lo niego.

En esta caracterización de multiplicidad de *personae* no faltan las cualidades de una prostituta que debe estar siempre atenta a su negocio, tal como lo expresa ella misma en 854 y s.:

*Blitea et luteast meretrix nisi quae sapit in vino id rem suam
si alia membra vino <madeant, cor sit saltem sobrium.*

Insulsa y despreciable es la prostituta si no sabe cuidar su negocio estando borracha; si otros miembros con el vino se ablandan, que al menos la mente permanezca sobria.

Y tan sobria actúa esta verdadera máquina de engaños en toda la obra que puede permitirse decir al final, en 964:

23. Decimos inconcluso porque la totalidad del contrato escena/público impone, de parte de éste, una conciencia del mundo poético instalado por el lenguaje como un universo otro, ficcional y sostenido por la verosimilitud y la plena convención de la expectación. Los engañados no pueden acceder a la voluntaria observación de la alteridad que lo escénico impone como artificio y, por ende, confunden "su" mundo con el alternativo de la ficción como si fueran lo mismo.

Lepide ecator aucupavi atque ex mea sententia

Por Cástor he cazado maravillosamente y a mi gusto.

Y luego pedir el *plaudite* a una comedia que puso bajo el patrocinio de Venus.

De este modo la *meretrix* realiza su oficio a través de un doble proceso de fascinación y persuasión del cliente-víctima. Esto implica que la persuasión no funcionaría si no hubiera otra operación de fijación, de sumisión del otro. Como una medusa apetecible, la *meretrix* oculta las serpientes de su cabeza, pero petrifica al amante. Y una vez que lo tiene sujeto, sólo atento a ella misma, igual que la víbora que hipnotiza, allí, con la víctima impotente, indefensa, enredada en su telaraña, comienza la persuasión por medio de la palabra. Ésta sería la razón por la cual las artes meretricias tienen un cierto aire mágico, puesto que fascinan, paralizan, y en ese estado de obnubilación o ceguera que provocan, empieza a operar la locuacidad.

Del amante se dice que es invadido por la enfermedad del amor, el *morbus veneris*, pues entonces la prostituta se constituye en el vector, es el virus que doblega, que sin plantearlo va tomando control del otro, como dice *Diniarchus* en 43 y ss.:

*Si semel amoris poculum accepit meri
eaeque intra pectus se penetravit potio,
extemplo et ipse periit et res et fides.*

Si bebe una sola copa de amor puro y la bebida se le sube a la cabeza, de inmediato puede darse por perdido él mismo, su fortuna y reputación.

Después que la cortesana obtiene el control del amante, cuando todos los sentidos sólo atienden a la fascinación de ella, comienza a crear un mundo propio para su conveniencia. La razonabilidad y la capacidad de los sentidos desaparecen, sólo se ve el cuerpo ostentado por ella, sus ojos y sus dulces palabras creadoras de mundo. Poco a poco el amante va entrando en el universo creado por la prostituta de modo tal que una realidad paralela y peligrosamente verosímil se instala en la mente del amante y opaca sus sentidos. Situaciones, personajes, relaciones, todo es recreado por el discurso de *Phronesium*: en primer término el cliente es el "único", los diminutivos y halagos convienen al amante de que tiene un status especial que debe cuidar, y así, la misma boca que emite el discurso persuasivo deviene devoradora de bienes y honras.

En síntesis, el poder y el arte de fascinación y seducción de la *meretrix* consiste en construir persuasivamente otra realidad de acuerdo con su conveniencia y peligrosamente verosímil: una dualidad inquietante subsidiaria de la entidad monstruosa.

Este análisis de la performance parlamentaria de la prostituta de *Truculentus* nos permite asistir a una caracterización que roza y cumple los requisitos del prodigio. Si bien una gran cantidad de *meretrices* se aproximan a este investimento sémico, es *Phronesium* quien reúne cantidad y calidad de rasgos suficientes como para constituir un modelo de monstruosidad. Su condición poderosa es una de las claves dado que gracias al poder que ejerce sobre su entorno puede ser un monstruo: un individuo a quien el dinero, el poder político o la reflexión otorgan la posibilidad de volverse contra la naturaleza o la norma.

La ausencia de límites es parte constitutiva de la monstruosidad. Así como la recepción acepta y tolera la inclusión de voces e identidades romanas en el discurso helénico de la *palliata* para dejarse llevar quizá por esos raptos de identificación imprescindibles para el pacto de verosimilitud teatral, la figura de la prostituta, debido a su capacidad de absorción de valores negativos para el imaginario latino, se erige como el receptáculo de una de las desmesuras más terribles para el universo de lo pensable en Roma: el origen de la dilapidación de bienes materiales.

Frente a la austeridad republicana de una sociedad agrícola que poco a poco se va urbanizando y en la que se va constituyendo una cultura distinta a la de sus orígenes, el juego perverso de la seducción de jóvenes y ancianos que la ficción propone se desliza por el *personarum dictum* como un motivo de hilaridad y, al mismo tiempo, de sanción moral. Una reprimenda con formato cómico que recae no sobre la *meretrix* sino sobre sus amantes-clientes, los que conforman la referencia obligada del proceder meretricio, ya que la desviación que configura el personaje —y la que provoca— supone un defecto o un exceso en una estructura o un desfase elocuente con respecto a la norma, es decir, una alteración en la forma. Pero siempre la monstruosidad es referencial por definición, razón por la cual está contenida como posibilidad en la “normalidad” de la norma misma.

Phronesium caracteriza, por un lado, el proceder de otros personajes²⁴ y, por otro, visualizada en su verdadera magnitud, instala una instancia monstruosa en el hecho de configurar una asimetría entre el excesivo pago por sus servicios y el beneficio amoroso concreto. Origen de lamentaciones casi

24. Cf. Pociña y Rabaza *op. cit.*

femeninas de parte de los *adulantes*, colaboran las prostitutas con su exceso a trastocar el orden familiar, a que los jóvenes engañen a sus padres o conspiren contra la autoridad paterna.

Al modo de una válvula de escape, el personaje se encarga —tal parece la función asignada por el plan dramático de Plauto— de asumir la deformidad de la relación que el *civis* tiene con el dinero. Esa desmesura en la ambición económica, esa asimetría entre la presa y su “cazadora” voraz, no hacen sino reafirmar el desmadre de una conducta de ficción. Liberadas en su mayoría de la pasión amorosa (cuyo paradigma parece ser el de *Truculentus*), las prostitutas se ubican por encima del resto de máscaras y rara vez se convierten en objeto de risa por procesos de inferiorización.

La hipérbole de estos “mares que todo lo devoran y nunca se sacian con lo dado” —al decir del personaje *Cyamus* de *Truculentus*— parecería propia de los procedimientos de sublimación con los que el discurso dramático se apropia de los discursos sociales y los procesa en el ámbito del entretenimiento aparentemente inocente. Aún dentro de los pactos de “relación teatral”²⁵ de ese entretenimiento espectacular, es posible leer el paradigma de la asunción de valores negativos en la *persona* de la *meretrix* como un efectivo “chivo expiatorio” mediante el cual se vehiculizan las conductas sociales moralmente sancionables, de modo tal que desde el punto de vista de una estructura dada, la transgresión de sus límites puede ser entendida como mal.

Para ello, la rareza, el exceso, la amenaza paradójica²⁶ del orden del *mos maiorum*, la enfermedad y su contagio como un mal que corroe constituyen una conducta monstruosa. Un comportamiento que molesta, pero que al mismo tiempo es explicado; una irrupción de la desmesura y a la vez su intento de encuadre, una deformidad de lo sexual instituido en el ámbito familiar que requiere de las especificaciones de lo público para generar risa.

25. Objeto teórico consistente tanto en una manipulación del espectador por parte del espectáculo (estrategias seductivo-persuasivas sobre el objeto “público”) como en una participación activa del espectador (coproductor de sentido), quien, en última instancia, decide el éxito de los programas de acción cognitiva, afectiva y de comportamiento que la enunciación escénica intenta concretar. El concepto de *relación* cubre tanto las separaciones como las uniones, las rupturas como la continuidad, el intercambio espectacular, las presuposiciones de la enunciación escénica. En tanto categoría constituye un constructo teórico proyectado por una visión que intenta captar la unidad de una multiplicidad a partir de la consideración de la otredad. Cf. Ubersfeld, A., Pavis P. et al., 1980, “*La relation théâtrale (textes réunis par Régis Durand)*”, Lille, Presses Universitaires.

26. Paradójica en el sentido de que al no ser otra *matrona* no rivaliza con el amor matrimonial y puede convertirse en un personaje *amortiguador* del adulterio.

Un teatro como el de Plauto, instalado en los mecanismos discursivos de la diversión, reconduce los valores establecidos de la sociedad hacia la mismidad de sus cimientos ideológicos. Conforta al espectador en sus certidumbres, ofrece al público lo que éste espera en términos de placer inmediato de consumo. En este sentido, se refuerza la ideología dominante, sobre todo teniendo en cuenta que es el estado quien financia los *ludi scaenici*. En ese marco, en el que los textos plautinos parecen no polemizar con lo instituido, la *ilusión* dramática no termina de constituirse²⁷ por el hecho de que la puesta en escena se autodenuncia artificio: el metro, la música, el formato mímico de la tradición histriónica y todos los lenguajes codificados de esta teatralidad conducen a una distancia emocional propia del código farsesco.

Dados estos indicadores de la producción de sentido, el discurso plautino parece estar situado en un lugar de privilegio para la exposición de los elementos perturbadores de la sociedad latina. Si bien la prostituta acomete la escena con los atributos de un prodigio y sus excesos la diseñan monstruosa, la cruda (y por ese motivo, cómica) exposición de su hiperbólica voracidad de bienes sufre un retroceso. El defecto, la desviación de la norma, no soporta castigo, dado que es inherente a su condición la expoliación del cliente. Asumida como *malum* necesario, desnuda la culpa de sus amantes y asiste la *fabula* desde su rol impune porque colabora con el desenmascaramiento de los héroes cómicos. Casi un antecedente de la imagen de las gárgolas y dragones de las iglesias medievales, resulta un monstruo tolerado porque cumple —a pesar de su imperfección— una función que toda teatralidad estatal de una u otra manera impone: la de crear consenso y aplacar resistencias del imaginario social.

Lejos de pensar que el teatro de la *palliata* constituye un producto de consumo embrutecedor e incapacitante, ya que sería un modo mecánico de tratar de entender el fenómeno de las culturas teatrales de la Antigüedad, consideramos que supone un teatro que depende de la industria del ocio y como tal participa de la conformación de doxas propicias instituidas como una cultura de masas. Un discurso que no intenta desmontar los prejuicios de los espectadores ni a conducirlos a considerar el mundo desde un ángulo diferente, a entrar en una lógica no habitual, a vivir una experiencia particular. Se trata de una reafirmación de valores para la cual la admisión de ciertos monstruos, de ligeras inquietudes es, prácticamente, una necesidad.

27. En los términos en que este concepto propio de la "relación" teatral se entiende a partir de las estéticas psicologizantes y asociadas al realismo cercanas al fin del siglo XIX y principios del XX. C.f. Etman, A., 1987, "The Audience of Greco-Roman Drama between illusion and reality", en *Cahiers du Gita*, n° 3, Montpellier.

¿Fantasmas? Una carta de Plinio el joven (II, 27)

MARÍA DELIA BUISEL*
Universidad Nacional de La Plata

Introducción

La carta de Plinio el Joven dirigida a su amigo Licinio Sura evidencia el deseo del autor de tratar racionalmente o con criterio relativamente filosófico, el tema de las apariciones fantasmales anidadas en las supersticiones populares como creencias religiosas casi indiscutibles desde tiempo inmemorial.

Por eso, antes, veremos el arraigo de estas convicciones en una comedia plautina, es decir, con tratamiento ficcional. La *Mostellaria* es uno de los primeros documentos en explotarlas y hacernos reír de ellas y por ellas. Antecede a la carta de Plinio en casi tres siglos, pero el recurso cómico al fantasma presenta gran semejanza con uno de los casos de la epístola del título.

La creencia en la inmortalidad del alma, en la existencia de un más allá terrible y oscuro, en castigos y premios eternos, en que las faltas aquí cometidas se deben pagar y no quedan impunes, más el miedo que ello provoca, pueden ser sus causas generadoras. Lo cierto es que el nacimiento de la literatura occidental presenta con Homero dicho tema de entrada dándole al relato de horror preternatural categoría de especie literaria dentro de lo narrativo. Aristófanes en *Las ranas* cambió el registro de la aparición terrible en la tragedia por lo humorístico con extraordinaria riqueza de temas y motivos. Algo semejante, pero con propósitos más

* Docente e Investigadora del Área de Latín de la Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

acotados hizo Plauto, basado en el precedente de un ignoto autor alejandrino al que él *vortit*¹ en latín.

La *Mostellaria*² plautina propone por intermedio del *servus callidus*, Tranio, una serie de recursos que se despliegan a partir del nudo de la trama, es decir, la llegada de Theopropides de un largo viaje por Egipto y su deseo natural e inmediato de retomar las riendas de su hogar. El dueño de casa no imagina el descalabro doméstico, económico y financiero en que ha incurrido Philolaches, su hijo, enamorado de una cortesana, al tomar un préstamo para comprar la libertad de Philematia, la que le corresponde con su amor.

La llegada del padre amenaza con desestabilizar la nueva situación y para que esto no ocurra y tengamos una tragedia, aparece Tranio con sus recursos múltiples y verosímiles y su imaginaria bélica, usada en esta comedia para embrollar la acción dramática. El primero que sirve para hacer avanzar la acción de la comedia, que estaba en un punto estático a la llegada de Theopropides, es el cuento del fantasma, figura cuya sola mención llena de espanto tanto al anciano como a los espectadores.

Plauto. *Mostellaria*, 2.2, 475-524

Tranio. *Capitalis caedis factast.*

[Tr. Ha ocurrido un crimen capital.]

Theopropides. *Non intellego.*

475

[Th. No entiendo.]

Tr. *Scelus inquam factumst, iam diu antiquom et vetus.*

[Tr. Un crimen antiguo y viejo —digo— ha ocurrido ya hace tiempo.]

Th. *Antiquom?*

[Th. ¿Antiguo?]

Tr. *Id adeo nos nunc factum invenimus.*

[Tr. Recién ahora lo hemos descubierto.]

1. Por el valor de *vortere* como proceso de transformación de los modelos helenísticos al latín realizados con una fantasía más 'asociativa' que 'creadora' vinculada con realidades perceptibles con los sentidos, cf. Fraenkel, E. (1960).
2. Cf. las siguientes ediciones: Plautus. *Mostellaria*, ed. by E. Sonneschein (1964); W. M. Lindsay (1903-1910); A. Ernout, (1932-1940); Jean Collart (1979).

Th. *Quid istuc est sceleris aut quis id fecit ? cedo.*

[Th. ¿Qué crimen es ése y quién lo hizo? Dilo.]

Tr. *Hospes necavit hospitem captum manu: Iste, ut ego opinor, qui has tibi aedis vendidit.*

480

[Th. Un anfitrión mató a su huésped con su propia mano: Creo, es el mismo que te vendió esta casa.]

Th. *Necavit?*

[Th. ¿Lo mató?]

Tr. *Aurumque ei ademit hospiti eumque hic defodit hospitem ibidem in aedibus.*

[Tr. Y le robó el oro y lo enterró allí mismo en tu casa.]

Th. *Quapropter id vos factum suspicamini?*

[Th. ¿Por qué sospecháis que ocurrió?]

Tr. *Ego dicam: ausculta. Ut foris cenaverat Tuos gnatus, postquam redeiit a cena domum, abimus omnes cubitum, condormivimus.*

485

Lucernam forte oblitus fueram extinguere: Atque ille exclamat derepente maxumum-

[Tr. Te diré: escucha. Tu hijo había cenado afuera, después que volvió a casa, fuimos todos a acostarnos, nos dormimos. Me había olvidado de apagar la luz y de repente aquel grita.]

Th. *Quis homo? An gnatus meus?*

[Th. ¿Quién? ¿Acaso mi hijo?]

Tr. *St', tace: ausculta modo.*

Ait venisse illum in somnis ad se mortuom.

490

[Tr. St', cállate: escucha ya. Dice que se le ha venido en sueños aquel muerto.]

Th. *Nempe ergo in somnis?*

[Th. ¿En sueños, sin duda?]

Tr. *Ita: sed ausculta modo.*

Ait illum hoc pacto sibi dixisse mortuom.

[Tr. Así es: pero escucha ya.

Dice que le contó cómo lo mataron.]

Th. *In somnis?*

[Th. ¿En sueños?]

Tr. *Mirum quin vigilanti diceret,
qui abhinc sexaginta annis occisus foret!
Interdum inepte stultus es, Theoropides.*

495

[Tr. Admirable que lo contara
despierto, porque hacía sesenta años
que lo habían matado.
A veces eres estúpido, Theoropides!]

Th. *Taceo.*

[Th. Me callo.]

Tr. *Sed ecce, quae illi in somnis mortuos:
"Ego transmarinus hospes sum Diapontius."
Hic habito: haec mihi deditast habitatio:
Nam me Acheruntem recipere Orcus noluit,
Quia praemature vita careo. Per fidem 500
Deceptus sum: hospes me hic necavit, isque me
Defodit insepultum clam in hisce aedibus,
Scelestus, auri causa. Nunc tu hinc emigra:
Scelestae hae sunt aedes, inpiast habitatio".*

[Tr. Pero, he aquí que en sueños
el muerto le dice: "Yo soy Diapontius,
el huésped del otro lado del mar."
Aquí vivo. Se me ha dado esta morada:
Pues como nauta del Aqueronte Orco
no quiso recibirme, ya que he muerto
antes de mi hora. De buena me
sorprendieron: el dueño de casa aquí
me mató y a ocultas me enterró sin
sepultura ritual en esta misma casa, el
criminal, por mi oro. Ahora vete de
aquí: maldito, este lugar; impia, la
morada".]

*Quae hic monstra fiunt, anno vix possum
eloqui. St st!*

505

[Las apariciones que aquí ocurren, en
un año apenas podría contarlas. St, st!]

Th. *Quid, opsepro hercle, factumst?*

[Th. Por Hércules, te ruego, ¿qué ha
ocurrido?]

Tr. *Concrepuit foris.
Hicin percussit! Th. Guttam haud habeo
sanguinis: Vivom me accersunt
Acheruntem mortui.*

[Tr. Crugió la puerta
Aquí se sacudió. Th. Ni una gota de
sangre me queda: Vivo los muertos al
Aqueronte me llaman.]

Tr. *Perii: illisce hodie hanc conturbabunt
fabulam.
Nimis quam formido ne manifesto hic
me opprimat.*

510

[Muerto soy!: hoy aquellos aquí me
dan vuelta la historia.
Tengo terror de que éste me pesque
en el acto.]

Th. *Quid tute tecum loquere?*

[Th. ¿Qué hablas contigo mismo?]

Tr. *Apscede ab ianua:
Fuge, opsepro hercle.*

[Tr. Aléjate de la puerta:
Huye, te lo ruego, por Hércules!]

Th. *Quo fugiam? Etiam tu fuge.*

[Th. ¿A dónde? Huye también tú!]

Tr. *Nihil ego formido: pax mihist cum
mortuis.*

[Tr. Nada temo. Estoy en paz con los
muertos.]

INTUS. *Heus, Tranio.*

515

[Adentro. Eh, Tranio!]

Tr. *Non me appellabis, si sapis.
Nihil ego commerui, neque istas percussi foris.*

[Tr. No me llamarías, si supieras.
De nada soy culpable, ni he golpeado
esa puerta.]

Th. *Quaeso*.³ Tr. *Cave verbum faxis.*
Th. *Dic quid Segreges sermonem.*
Tr. *Apage hinc te.* Th. *Quae res te agitat,*
Tranio? Quicum istaec loquere?

[Th. ¿Qué pasa? Tr. Cuidate de hablar!
Th. Di ¿qué tengo que callar? Tr. Lejos
de aquí! Th. ¿De qué se trata, Tranio?
¿Con quién hablas?]

Tr. *An quaeso tu appellaveras?*
Ita me di amabunt, mortuom illum credidi 520
Expostulare, quia percussisses foris.
Sed tu etiamne astas nec quae dico
obtemperas?

[Tr. ¿Acaso me habías llamado?
Que me ayuden los dioses, creí que el
muerto aquel me reclamaba porque
había golpeado la puerta.
Pero, ¿estás aún ahí y no obedeces lo
que te digo?]

Th. *Quid faciam?*

[Th. ¿Qué haré?]

Tr. *Cave respexis: fuge, operi caput.*

[Tr. No mires atrás: huye, cubre tu
cabeza.]

Th. *Quor non fugis tu?*

[Th. ¿Por qué no huyes tú?]

Tr. *Pax mihi cum mortuis.*

[Tr. Estoy en paz con los muertos.]

De todas las fabulaciones ideadas por Tranio para disuadir al dueño de casa para que no entre a la misma, ésta es, tal vez, la más espectacular por sus efectos cómicos y por lo bien llevada de parte del *servus urbanus* y astuto.

Tranio ha graduado todos los elementos disuasivos en concordancia con las creencias populares y casi indiscutidas que campeaban en el imaginario

del área mediterránea de los S. III y II a.C. en relación con los fantasmas como apariciones de muertos insepultos o carentes del ritual fúnebre correspondiente creando una atmósfera muy sugerente que alcanzará su clímax al asumir la voz del fantasma.

Cuando esta fabulación se agote y la víctima descubra el engaño la comedia se moverá hacia su desenlace y discutido final con otros recursos como la distracción del usurero demorado en el cobro de su deuda, luego la pseudo compra de una nueva casa con su habilísimo diálogo sostenido con equívocos en los que Plauto es maestro⁴.

Cuestiones de léxico

a) *Monstrum* - *Mostellaria*

Nos interesa analizar el engaño inicial, ficción dentro de la ficción, que da nombre a la comedia. La palabra *mostellaria*⁵ es un adjetivo femenino (suponemos *fabula*) *mo(n)stellarius-a-um* derivado de *mo(n)stellum*, diminutivo de *monstrum*, vocablo que también vemos en el v. 505, que a su vez proviene del verbo *moneo*.

Pero además *monstrum* es un término del vocabulario religioso para indicar un prodigio que advierte (*monet*) sobre la voluntad de los dioses, según Aelio Stilón, gramático, fuente de Varrón y más tarde de Festo; este valor religioso se objetiva en un ser de carácter sobrenatural, concretado en algo que excede la forma propia, ej. una serpiente con patas o un hombre de dos cabezas, etc., pero aquí debemos aclarar que el tal prodigio no tiene dimensión material, sino la fugacidad, imprecisión y evanescencia de una aparición fantasmal con los caracteres de lo que procede de ultratumba y con este sentido algo impreciso se emplea *monstra* en el v. 505.

b) *Fantasma*

No sabemos si Filemón, autor de la nea a komodía, u otro desconocido, le proveyó una obra titulada *Fasma* ya que hubo más de una comedia con idéntico nombre, lo cierto que nuestra *mostellaria* reúne las dos condiciones de su

4. Como el de *Aulularia*, v. 713-802 basado en la ambigüedad del pronombre *illa*. Cf. Plauto. *A comédia da marmitta*, int. e notas de W. de Medeiros (1989).

5. Ernout, A.; Meillet, A. (1959:413) y Lodge, G. (1962).

3. v. 17-18 presentan una laguna suplida por Friederich Leo en su edición de 1896.

étymon: prodigio de contenido religioso que alerta sobre una voluntad sobrenatural dispuesta a ejecutar un castigo o a impedir una acción inconveniente, lo que aquí se cumple perfectamente.

La raíz de *fasma*⁶ es la del verbo *faino*, 'aparecer', que equivale al latín *appareo* (*ad+pareo*); el verbo simple *pareo*, 'estar presente', tomó el sentido de 'obedecer' por la idea de 'estar presente a la orden de alguien'; *appareo* se desvincula de 'obedecer' y añade además el sentido de 'hacerse o volverse visible'.

Los seres venidos del más allá, sobre todo cuando éste es un 'más abajo', son intocables⁸ y su contacto está vetado a los humanos porque son *sacra* no en el valor positivo del vocablo, 'sagrado' como portador de bendiciones, sino con sentido negativo de 'maldito', portador de un daño⁹, lo que no se puede tocar sin mancharse ni manchar; esto implica incluso el no inmiscuirse en el ámbito de la aparición, en este caso, la propia morada del viajero.

Esta noción es parte de lo que el común de las gentes conoce, de allí que sea explotada por Tranio para atemorizar y alejar a Theopropides desde el inicio, dado que el hecho de golpear con insistencia y hasta a puntapiés (v. 453, 456, 457 y 463, uso del verbo *pultare*) una puerta cerrada, incluso la suya, cuando al mediodía están todas abiertas, podría causar la muerte propia y la de toda su parentela.

La ignorancia de Theopropides no resulta un atenuante sino por el contrario un agravante, por la supuesta objetividad del hecho nefando del que se informará a continuación y que de antemano requiere una expiación¹⁰ (v. 465) al parecer, incumplible. Por otra parte, Tranio es el más interesado en que su amo nada expie otorgándole seriedad a la fabulación ideada para salir del paso; lo que urge es el alejamiento del que incomoda y de sus acompañantes a los que el siervo, señor de la situación, ordena alejarse y además tocar la tierra (v. 468); *attingere terram*, sobreentendiendo 'con las manos', era un

signo ritual por el que se buscaba la protección de los Manes¹¹ benéficos en oposición a las apariciones malélicas de larvas o lemures.

Después de toda esta batería disuasiva que ha acrecentado expectación y curiosidad, aunque no el temor pretendido, ya que no ha logrado que Theopropides se mueva un ápice de donde se ha plantado, recién viene el forzado discurso explicativo, provisto de racionalidad y coherencia, como si fuese un grave secreto a ocultar.

Tranio inventa un pseudo crimen ocurrido antes de que su amo tuviese la posesión de la casa, ignorado hasta entonces (la comedia obliga al dueño a una suspensión de su incredulidad —como quería Coleridge—, no a los espectadores o lectores, que cuentan ya con múltiples indicios para no engañarse con la fabulación), crimen doblemente grave cometido por un anfitrión codicioso dispuesto a posesionarse del oro de su huésped al que mal entierra sin ritual alguno en el fondo de su casa; Theopropides mantiene intacto su raciocinio y sigue indagando sin morder el anzuelo hasta que aparezca el argumento culminante: la aparición del fantasma a Philolaches, cuidadosamente narrada por el *servus* que, entre otras cosas asumirá la voz de la *mostellaria*, visitante en sueños¹², que no en vigilia (v. 493) ya que el sueño es condición disuasiva en el relato para lograr verosimilitud.

El objetivo del discurso es recalcar que el asesinado Diapontio no ha podido penetrar en las cavidades aquerónicas por los motivos ya expuestos y, por eso, tiene asignado el lugar del crimen como morada maldita que se vuelve, por lo mismo, impía (v. 499). Al concluir Diapontio con el imperativo *emigra!* (v. 503), Tranio agrega que un año es poco para referir los *monstra* u apariciones que allí suceden, eludiendo el diminutivo *mostella*, para aumentar el efecto disuasivo sobre Teopropides.

c) *mortuus = deus*

Otro vocablo importante en esta escena es *mortuum* (v. 490 y 520) reiterado *mortuos* (v. 496) y en plural *mortui* (v. 509), *mortuis* (v. 514 y 524) como sustantivo con idéntico sentido.

Este 'muerto' es el espíritu de la persona fallecida que continúa viviendo espectralmente, porque, en general, no se cuestiona que de los hombres reste en un más allá vagamente caracterizado, una sombra o un alma inmortal según el

6. Chantraine, P. (1980:1170-72).

7. Este verbo dará *apparitio* que une la idea de 'presencia' con la de 'aparición' (cf. Ernout, *idem*, p. 482-3).

8. Recuérdese el imposible abrazo con que Eneas quiere rodear a la imagen espectral de su mujer Creusa, cuando deshace camino en su búsqueda desde el monte Ida a Troya, o a la de Anquises su padre, en los Campos Elíseos.

9. Así lo usará Horacio en el Epodo VII, 15 *sacer nepotibus cruor* (sangre maldita para sus descendientes en referencia a los de Remo y Rómulo) o Virgilio, Eneida I, *auri sacra fames* (maldita codicia de oro).

10. Según C. Pascal (1912:114) para purificarse del sacrilegio ocasionado por el cuerpo insepulto debía sacrificarse anualmente a Ceres una puerca, primicia de la piara, llamada *praecidanea* porque debía inmolarse en la víspera de los sacrificios solemnes.

11. Cf. también Homero, *Il.* IX, 568, *Himno a Apolo* II, 162, Macrobio, *Saturnales* I, 10, 21 y III, 9, 12.

12. Una condición de credibilidad es que el muerto sólo puede hablar al vivo en sueños.

nivel del creyente ya desde Homero¹³. Pero este muerto mudado de domicilio a la *domus exilis Plutonia*, a la morada incorpórea de Plutón como quiere Horacio¹⁴, adquiere los rasgos de un dios, aunque de menor categoría, pero *deus*¹⁵ al fin, y a veces, bajo ciertas instancias, bastante peligroso. Cicerón lo rubrica cuando recuerda un mandato legal de las XII Tablas: *Bonos leto datos divos habento*¹⁶, es decir, que se deben considerar benéficos los dioses dados por la muerte; del mismo parecer es Varrón, quien en sus *Antiquitates rerum divinarum* advierte que todos los muertos deben ser estimados como dioses Manes¹⁷.

Los hijos honran con ofrendas fúnebres en febrero, durante la fiesta de las *Parentalia*¹⁸, como *di parentes* o *parentales* a sus padres fallecidos; en esta celebración se unía la veneración con el temor ya que era común la creencia de que en ciertos días se abría el mundo subterráneo y los difuntos como espíritus espectrales realizaban una visita nada amigable al ámbito de los vivos.

Otro nombre de los moradores de los *infern* es el de *Manes*, o espíritus de los muertos con carácter benéfico dotados de una *divina vis*, asimilados a los *di parentes* o divinidades ctonianas desde el final de la República, siempre enunciados en plural, porque tipifican la comunidad de los muertos de cada familia. Los espíritus de los muertos con sus respectivos cadáveres o las cenizas posteriores a la incineración son *Manes*¹⁹, residen bajo las tumbas²⁰ y se los cubre con una lápida²¹.

13. Rhode, E. *Psique*, México, F.C.E., 1948.

14. Horacio. Odas 1.4, 17.

15. Otto, W. (1962:68-74). Cf. también Plinio el Viejo, *Hist.nat.* VIII, 55, donde el autor con una dosis de escepticismo, refiere las diversas opiniones vulgares sobre la ultratumba, resumibles en la afirmación de que se hace un dios de aquel que deja de ser un hombre.

16. Cicerón. *De legibus* 2.9, 22.

17. Citado así por san Agustín en *Civitas Dei*, VIII, 26, 1, (1977). Más adelante en IX, 11 precisa que *animas hominum daemones esse*; si a estos *daemones* se les atribuyen *boni meriti*, se vuelven Lares, pero si son *mali* se hacen *Lemures* o *Larvae*.

18. Del 13 al 21 de febrero los sacrificios con que se honraba a los muertos vetaban todo tipo de actividad comercial, jurídica, otras honras religiosas, casamientos, etc. Cf. Ovidio. *Fasti*, II, 548 ss.

19. Homero considera tanto al cadáver como al alma o sombra del muerto.

20. Pascal, C. (1912: tomo I, 105-142). El autor ve una contradicción en estas dos moradas posibles: el Hades o la propia tumba, pero observa que ambas coexisten pudiéndose conciliar con la idea de que el Hades es una residencia común y genérica, mientras que la 2ª sería un receptáculo particularizado para el simulacro distinto de la sombra o del alma, pero estas precisiones no están generalizadas.

21. La inscripción *Dis Manibus* en las lápidas sepulcrales se popularizó a fines de la República y en época imperial. Tenía como objetivo tutelar el sepulcro y volver inviolables los restos mortales uniendo amenazas divinas y humanas para los saqueadores de tumbas.

Sin embargo el carácter benéfico no siempre les ha sido reconocido a los Manes, ya que Servio²² al comentar *Eneida* 1.143 les retiraba dicha atribución señalando que se trataba de una *antifrasi*, *quia non sunt boni*! por su carácter infausto e inflexible más emparentado con nuestra *mostellaria*. En las tragedias de Séneca los atributos correspondientes a sus apariciones espectrales surgidas de los profundos reinos subterráneos, son *maesti*²³, *pavid*²⁴, *taciti*²⁵, *attoniti*²⁶, *irati*²⁷, andan errabundos, requieren ceremonias y fórmulas rituales o *carmina* expiatorias para ser aplacados, imploran venganzas, envían sueños malignos a los hombres o los castigan esterilizándoles las tierras de labranza.

Estas manifestaciones cuando son maléficas se confunden fácilmente, por lo impreciso de sus fronteras, con los *lemures*²⁸ y las *larvae*²⁹, ambos malignos. Los primeros eran apariciones nocturnas terribles de naturaleza vampírica del tipo de las *lámiai* griegas, con una raíz común significando 'glotón', 'angurriento', 'ávido', ya que se suponía devoraban niños, las *Lemuria* se celebraban en mayo con carácter apotropaico.

Los segundos eran espectros errantes que expiaban antiguas culpas o perseguían a los vivos con aspecto esquelético por lo cual están en la base de la representación plástica de la muerte como un desagradable esqueleto; además su atributo o mejor, epíteto era *furios*, porque en el imaginario popular la demencia era producto de las *larvae* que se posesionaban del hombre. En *Amphitruo*³⁰, Plauto muestra al dueño de casa y general vencedor totalmente confundido en el episodio de la copa, por lo que llega a considerar loca a Alcmena indicando que *larvarum plenast* (v. 777).

Pero nos interesa la concepción del muerto como *deus*, de carácter más genérico, porque es la que vemos tanto en el discurso de Tranio como en boca de Teoprópides. Este *mortuus* es un personaje activo que conserva su memoria, mantiene el recuerdo del pasado y el sentido del presente, además está dotado de voz (v. 488), movimiento e intencionalidad, es capaz de hacer visitas a los vivos (v. 490) o enhebrar una autobiografía verosímil y convincente (v. 497-504), habita donde lo han asesinado (v. 498) y por su muerte prematura

22. Thilo, G. (1961: t. II).

23. *Hercules furens*, vv. 187 y 648.

24. Idem, v. 765.

25. *Hercules Oetaeus*, v. 1062.

26. Idem, v. 1525.

27. *Hippolitus*, v. 947.

28. Ernout, A -Meillet, A. (1959:351).

29. Ernout, A -Meillet, A. (1959:342).

30. Plautus. *Amphitruo*, ed. by W. B. Sedwick (1967).

no puede franquear el Aqueronte (v. 499-500), ya que fue enterrado sin el ritual correspondiente careciendo de las últimas honras fúnebres y, por último, tiene suficiente fuerza como para arrastrar un vivo al otro mundo (v. 509) e interrogarlo (v. 520-521).

Theopropides es un hueso duro de roer y con bastante lucidez se resiste rechazando las argumentaciones de su *servus*; éste, cuando ve que los razonamientos falaces y las motivaciones sentimentales no dan resultado, apela a un voluntarismo poco convincente, pero con el que finalmente logrará que el viejo se retire de la escena al parecer parcialmente derrotado.

Agotado el recurso, Tranio deberá exprimirse los sesos para inventar nuevas historias más o menos verosímiles, pero lo que en ésta importa, es que la ficción desplegada por el siervo astuto da un resultado momentáneamente exitoso, ya que descansa en una convención de la que ambos, actores y espectadores, participen: la creencia de que los muertos mal enterrados o insepultos³¹ pueden adentrarse en el mundo de los vivos apareciéndoseles, exigir honras fúnebres, reclamar por las injusticias que a ellos se les infirieron y despertando la conciencia de culpa, a causa de su objetividad, castigar terriblemente a los autores de las faltas.

Siendo la comedia el género que mejor refleja vida, sentimiento, hábitos y creencias populares, el texto plautino trasciende su doble ficcionalidad ofreciéndonos un panorama confiable en cuanto a las supersticiones y creencias del común del pueblo romano, referentes a la supervivencia de las almas en la ultratumba durante los siglos III y II a.C., cuya persistencia ininterrumpida volverá a estallar en la correspondencia de Plinio el Joven, documento incomparable para la historia de las costumbres³².

Plinio el Joven³³: Carta II, 27

C. Plinius Surae suo s.

1. *Et mihi discendi et tibi docendi facultatem otium praebet. Igitur perquam velim scire, esse phantasmata et habere propriam figuram numenque aliquod putes, an inania et vana ex metu nostro imaginem accipere.*

31. Con las debidas distinciones obsérvense en el libro VI de la *Eneida* los casos de Miseno y Palinuro. En cuanto a su intangibilidad Virgilio nos provee los ejemplos de Creusa y Anquises.

32. Omitimos el examen de la *Eneida* porque el tema provee tantos casos que merecen un libro.

33. Pline le Jeune. *Lettres* par A. M. Guillemin, t. III (1927). Cf. también de la misma editora y traductora *Pline et la vie littéraire de son temps* (1929), y el magnífico comentario de A. N. Sherwin-White (1966).

1. El ocio nos concede la facilidad, a ti de enseñar y a mí de aprender. En consecuencia quisiera mucho saber si piensas que existen los fantasmas, que tienen figura propia y alguna potencia divina, o que sin consistencia y sin realidad, reciben su imagen a causa de nuestro temor.
2. *Ego ut esse credam in primis eo ducor, quod audio accidisse Curtio Rufo. Tenuis adhuc et obscurus obtinenti Africam comes haeserat. Inclinato die spatiabatur in porticu; offertur ei mulieris figura humana grandior pulchriorque; perterrito Africam se futurorum praenuntiam dixit iturum enim Romam honoresque gesturum atque etiam cum summo imperio in eandem provinciam reversurum ibique moriturum. Facta sunt omnia.*
2. De entrada me lleva a creer que existen, por lo que oigo le sucedió a Curcio Rufo. Hasta entonces poco considerado y oscuro, se había unido como acompañante al que gobernaba el África. Ya caído el sol se paseaba bajo una columnata, se le presenta la figura de una mujer, de más talla y más bella que la humana; a éste muy aterrorizado le dijo que ella (era) el África, vaticinadora de hechos futuros, que él, en efecto, habría de retornar a Roma, ocupar grandes cargos y también con el máximo poder habría de volver a la misma provincia para morir allí mismo. Todo se cumplió.
3. *Praeterea accedenti Carthaginem egredientique nave eadem figura in litore occurrisset narratur. Ipse certe implicitus morbo, futura praeteritis, adversa secundis auguratus, spem salutis nullo suorum desperante proiecit.*
3. Otra vez aproximándose a Cartago desembarcando de la nave se cuenta que la misma figura le salió al encuentro en la playa. Él mismo tomado ciertamente por una enfermedad, habiendo predicho el porvenir por el pasado, las desgracias por los augurios favorables, abandonó la esperanza de su salvación no desesperando de la misma ninguno de los suyos.
4. *Iam illud nonne et magis terribile et non minus mirum est, quod exponam ut accepi?*
4. ¿Acaso ya no es más terrible y no menos admirable lo que expondré tal como lo recibí?
5. *Erat Athenis spatiosa et capax domus, sed infamis et pestilens. Per silentium noctis sonus ferri et, si attenderes acrius, strepitus vinculorum longius primo, deinde et proximo reddebatur: mox apparebat idolon, senex macie et squalore confectus, promissa barba, horrenti capillo; cruribus compedes, manibus catenas gerebat quatiebatque.*
5. Había en Atenas una casa espaciosa y vasta, pero de mala fama y maldita. Durante el silencio de la noche un sonido de hierros, y si se prestaba más atención, un estrépito de

cadenas primero más lejos, luego de cerca se escuchaba: en seguida aparecía una imagen/espectro, anciano consumido por la delgadez /penuria y el desaliño /suciedad, larga barba, cabello erizado; llevaba en los pies grillos y en las manos cadenas y las sacudía.

6. *Inde inhabitantibus tristes diraeque noctes per metum vigilabantur ; vigiliam morbus et crescente formidine mors sequebatur. Nam interdiu quoque, quamquam abscesserat imago, memoria imaginis oculis inhaerebat, longiorque causis timoris timor erat. Deserta inde et damnata solitudine domus totaque illi monstro relictas; proscribatur tamen, seu quis emere seu quis conducere ignarus tanti mali vellet.*

6. De allí, para los moradores noches tristes y crueles se pasaban sin sueño a causa del miedo; la enfermedad seguía al insomnio y creciendo el pavor, la muerte. Pues también de día, aunque la imagen se había retirado, su recuerdo se adhería a los ojos y a causa del temor, el miedo era más duradero. De allí que la casa fue abandonada y condenada a la soledad y librada entera a la aparición; tenía un cartel sin embargo, por si alguno, ignorante de una desgracia tan grande quisiera comprarla o alquilarla.

7. *Venit Athenas philosophus Athenodorus, legit titulum auditoque pretio, quia suspecta vilitas, percunctatus omnia docetur ac nihilo minus, immo tanto magis conducit. Ubi coepit advesperascere, iubet sterni sibi in prima domus parte, poscit pugillares, stilum, lumen; suos omnis in interiora dimittit, ipse ad scribendum animum, oculos, manum intendit, ne vacua mens audita simulacra et inanes sibi metus fingeret.*

7. Llegó a Atenas el filósofo Atenodoro, leyó el cartel y escuchado el precio, dado que su bajo precio le fue sospechoso, habiendo preguntado se le informa todo y por nada menos, sino más bien por eso la alquila. Cuando empezó a oscurecer, ordena que en la parte delantera de la casa le sea preparado un escritorio, reclama tablillas, punzón, luz; envía al interior a todos los suyos, él mismo dispone ánimo, ojos, mano para escribir, a fin de su mente libre no le representara espectros ruidosos y vanos temores.

8. *Initio, quale ubique, silentium noctis, dein concuti ferrum, vincula moveri. Ille non tollere oculos, non remittere stilum, sed affirmare animum auribusque prae-tendere. Tum crebescere fragor, adventare et iam ut in limine, iam ut intra limen audiri. Respicit, videt agnoscitque narratam sibi effigiem.*

8. De entrada, como en cualquier parte el silencio de la noche, después un hierro sacudido, cadenas removidas. Aquel no alza los ojos, no deja el estilete, sino endurece su ánimo y domina sus oídos. Luego crece el estruendo, se aproxima y ya se escucha como en el umbral, ya adentro del umbral. Gira la vista, mira y reconoce la imagen que se le ha descrito.

9. *Stabat innuebatque digito similis vocanti. Hic contra ut paulum exspectaret manu significat rursusque ceris et stilo incumbit. Illa scribentis capiti catenis insonabat. Respicit rursus idem quod prius innuentem nec moratus tollit lumen et sequitur.*

9. Estaba erguida y le hacía señas con el dedo semejante a uno que llama. Éste por el contrario le da a entender con la mano que espere un poco y de nuevo se inclina sobre las tablillas encendidas y el estilete. Ella, en la cabeza del que escribía hacía ruido con sus cadenas. (Atenodoro) vuelve a mirar al mismo que antes le hacía señas y sin demorarse levanta la luz y lo sigue.

10. *Ibat illa lento gradu, quasi gravis vinculis. Postquam deflexit in aream domus, repente dilapsa deserit comitem. Desertus herbas et folia concerpta signum loco ponit.*

10. La aparición marchaba con paso lento, como si las cadenas le pesasen. Después que giró hacia el patio de la casa, de repente habiéndose desvanecido abandona a su acompañante. Solo pone en el lugar hierbas y hojas amontonadas como señal.

11. *Postero die adit magistratus, monet ut illum locum effodi iubeant. Inveniuntur ossa inserta catenis et implicita, quae corpus aevo terrae putrefactum nuda et exesa reliquerat vinculis; collecta publice sepeliuntur. Domus postea rite conditis manibus caruit.*

11. Al día siguiente se dirige a los magistrados, les aconseja ordenen que se excave aquel lugar. Se encuentran enlazados y enredados con cadenas huesos, a los que el cuerpo, putrefacto por el tiempo y la tierra, había dejado desnudos y carcomidos entre las cadenas; recogidos son enterrados públicamente. Desde entonces la casa careció de manes (espectros) sepultados según el rito.

12. *Et haec quidem adfirmantibus credo ; illud affirmare aliis possum . Est libertus mihi non inlitteratus. Cum hoc minor frater eodem lecto quiescebat. Is visus est sibi cernere quendam in toro residentem admoventemque capiti suo cultros atque etiam ex ipso vertice amputantem capillos. Ubi inluxit, ipse circa verticem tonsus, capilli iacentes reperiuntur.*

12. Y esto lo creo por los que dan fe de ello; puedo dar fe para otros. Tengo un liberto nada iletrado. Con éste reposaba en el mismo lecho un hermano menor. A él le pareció distinguir alguno sentado en la cama y acercando navajas a su cabeza, le cortó cabellos desde la misma coronilla. Cuando se hizo de día, tonsurado él mismo en torno del vértice, se hallaron los cabellos diseminados.

13. *Exiguum temporis medium, et rursus simile aliud priori fidem fecit. Puer in paedagogio mixtus pluribus dormiebat; venerunt per fenestras (ita narrat) in*

tunicis albis duo cubantemque detonderunt et qua venerant recesserunt. Hunc quoque tonsum sparsosque circa capillos dies ostendit.

13. Poco tiempo después, también de nuevo algo semejante confirmó lo anterior. Un siervo jovencito dormía junto a otros muchos en el lugar a ellos asignado; entraron por las ventanas (así lo cuenta) con túnicas blancas dos, rasuraron al que estaba acostado y por donde habían venido se retiraron. La luz del día lo mostró también rasurado y alrededor sus cabellos esparcidos.

14. *Nihil notabile secutum, nisi forte quod non fui reus, futurus, si Domitianus, sub quo haec acciderunt diutius vixisset. Nam in scrinio eius datus a Caro de me libellus inventus est; ex quo coniectari potest, quia reis moris est summittere capillum, recisos meorum capillos depulsi quod imminabat periculi signum fuisse.*

14. Nada notable se siguió, sino tal vez que no hube de ser acusado, si Domiciano, bajo quien sucedieron estas hechos, hubiese vivido más largo tiempo. Pues en su escritorio, entregado por Caro, se halló un libelo sobre mí; de lo cual puede conjeturarse, dado que a los acusados por costumbre se les deja crecer el cabello, que los cabellos cortados de los míos habían sido el signo del peligro alejado que me amenazaba.

15. *Proinde rogo eruditionem tuam intendas. Digna res est quam diu multumque consideres, ne ego quidem indignus cui copiam scientiae tuae facias.*

15. Según lo cual te pido pongas en acción tus conocimientos. El asunto es digno de que mucho lo examines y largamente, que yo no soy indigno de que me participes la riqueza de tu ciencia.

16. *Licet etiam utramque in partem, ut soles, disputes, ex altera tamen fortius, ne me suspensum incertumque dimittas, cum mihi consulendi causa fuerit ut dubitare desinerem. Vale.*

16. Es lícito también que discutas ambas posiciones, como acostumbras, de una sin embargo con más fuerza, para que no me dejes en suspenso e inseguro, puesto que el motivo de mi consulta fue para dejar de dudar. Adiós.

Plinio el Joven (circa 62-113) aunó a su trayectoria por el *cursus honorum* en la que llegó a los cargos máximos como cónsul y procónsul en las provincias de Bithynia y el Ponto, un gusto por los fenómenos sorprendentes de la naturaleza, sus curiosidades o "miracles"³⁴ propio de los romanos de esta época y más aún, de uno educado por un espíritu tan indagador, enciclopédico y

34. Así los denomina A. M. Guillemin en *Les lettres de Pline le Jeune* (1938:82).

racional como su tío Plinio el Viejo. Tanto la obra de su tutor como las *Quaestiones naturales* de Séneca y muchas de sus cartas testifican este impulso desmitologizador.

El amigo a quien le escribe es tal vez el más adecuado para plantearle de una manera ajena al espíritu supersticioso del común esta problemática, dado que Licinio Sura, consejero de Trajano y posible redactor de sus discursos, de reconocidos gustos científicos y de *pro munusculo altissima eruditione*³⁵ era considerado por el autor un hombre capaz de interpretar fenómenos oscuros, sin embargo es un corresponsal poco frecuentado, que sólo figura dos veces en su epistolario. En 4.30 lo indaga sobre una fuente cuyas aguas caen al lago de Como, y que dos o tres veces por día por fenómenos de flujo y reflujo sus aguas suben o desaparecen; Plinio adelanta dos o tres hipótesis mostrando que se ha preocupado por el tema, pero *scrutare tu causas potes quae tantum miraculum efficiunt*, es decir que pasa al amigo el poder solucionar racionalmente tal prodigio.

Plinio, que frecuenta en nuestro tema un vocabulario más rico que el de Plauto, no usa *miraculum* ni *mirabilia* para caracterizar a ninguno de los fantasmas de sus tres ejemplos, y si lo aplica a un fenómeno perceptible por todos de carácter natural (IV, 30); en este empleo el Joven es tributario del Viejo, ya que en la *Historia naturalis* de su tío³⁶, es difícil deslindar si las *mirabilia* o su sinónimo *miracula* se mueven en el campo de lo racional o irracional.

El vocabulario es de una sinonimia polisémica, difícil de deslindar con precisión, ya sea buscando la vecindad de los significados, las atenuaciones o restricciones eventuales, la diferencia entre un sentido lato y otro más técnico y ajustado, o la conceptualización por antinomia y diferenciación o el punto de vista que allega la etimología.

Si la retórica de lo maravilloso se define por la ausencia de causalidad racional, es evidente que Plinio en la línea de su tío reintroduce el orden de la explicación causal para los *miracula* vaciándolos de sentido religioso y transfiriéndolo a la potencia de la naturaleza o *natura naturans*, aunque en el párr. 4 presente la historia de Atenodoro como algo *terribile et mirum*, terrible y extraordinario o digno de admiración.

35. *Epistula* IV, 30, 1. Por pequeño que fuese el asunto, nada escapaba a su profundísima erudición. Cf. también Marcial VII, 47, 1; *Doctorum Licini celeberrime Sura virorum*. Amigo de Trajano que le elevó una estatua, fue constructor de baños que llevaban su nombre y uno de los personajes afamados de su tiempo.

36. Naas, V. (2002:235-325).

Existencia o inexistencia de los fantasmas

Volvamos a nuestra epístola; el párr. 1 contiene una compleja petición dirigida a Sura con varios temas encadenados: a) existencia o no existencia de los fantasmas; b) aceptando su realidad, la posesión o negación de una forma propia; c) si los informa un numen o potencia divina; o d) si careciendo de realidad, *inania et vana*, nuestros temores le forjan una apariencia o imagen sin consistencia.

El punto de vista es totalmente diferente al de la ficción de Plauto, para quien es un recurso que mueve la acción dramática conducida por un siervo ingenioso que parte de la existencia indiscutible de la *mostellaria*, con independencia de que él crea o no en su realidad, porque su objetivo es convencer a Theopropides de la misma a fin de alejarlo de la casa asustándolo; no pasa de ser un recurso persuasivo, basado en creencias populares medianamente compartidas, pero no ocurre así en Plinio.

Éste adopta un punto de vista racional, hoy añadiríamos científico, lo que se confirma en la calidad del receptor de la carta al parecer más estricto en su lógica que el mismo Plinio. No tenemos la respuesta de Sura, pero para orientarla el autor expone tres casos³⁷ más o menos convincentes, dos que le han sido narrados por fuentes confiables y otro ocurrido en su propia casa.

Dicho comienzo contiene parte de un vocabulario digno de análisis: *phantasmata*, transliteración del vocablo griego que privilegia como definitorio frente a la variedad y mayor imprecisión del léxico latino, cuya etimología y alcance examinamos *supra*. En suma se trata de apariciones súbitas por el significado griego.

Con la voz *figura*, Plinio se pregunta si tienen forma propia que los identifique, aunque ésta se vea dotada de gran imprecisión; el uso de *numen* añade más concreción, ya que serían signo de una voluntad o potencia divina que les insufla carácter admonitorio o punitivo.

Pero suponiendo que no tengan realidad, nuestra imaginación movida por el miedo puede forjarles una *imaginem* totalmente ficticia a partir de la nada. Plinio descartará en el párr. 2 esta posibilidad al caracterizarlos como productos de la fantasía. Ernout³⁸ señala que *imago* es una representación o una apariencia por oposición a la realidad, con lo que se aprecia la elección del término para aplicarlo a los productos de la imaginación.

37. Cicerón desaconseja con bastante escepticismo en *De officiis* I, VI, 19 la dedicación al estudio de estos temas porque son *res obscuras atque difficiles et non necessarias*, es decir, porque nos hacen perder el tiempo.

38. Ernout, A. (1959:309).

Caso de Curcio Rufo

Afirmando que ha sido llevado a creer en su existencia gracias al testimonio, para él veraz, de Curcio Rufo, Plinio toma posición favorable a su realidad y en cierto modo condiciona con los tres ejemplos, la respuesta de su interlocutor en una lograda gradación climática, propia de una retórica bien elaborada. No olvidemos que el historiador Tácito, otro de sus corresponsales, lo acompaña contando la misma historia en *Annales* 11, 21 en coincidencia con Plinio. Tal vez Tácito sea testimonio veraz, porque Curcio Rufo actuó unos años antes en época de Tiberio.

En 2 y 3 se narra la doble aparición de una imagen femenina a Curcio Rufo, militar joven, recién llegado a África (según Tácito, en Hadrumetum). Más grande y más bella que una humana se le presentó al espantado Rufo diciéndole: "Yo soy el África" y vaticinándole un porvenir brillante, pero agregó que, volviendo al mismo lugar con *summo imperio* o poder, moriría a su retorno. Hecho que ocurrió muchos años después al desembarcar en Cartago como gobernador y al reencontrarse súbitamente por segunda vez con la silenciosa imagen. Pasado un cierto tiempo enfermó y tomando la aparición como un designio fatal se dejó morir, pese a la opinión diferente de los suyos.

Es posible que esta personificación del África como una bella mujer, ya que *figura* alude a su forma femenina, sea tributaria de la prosopopeya de Roma como *dea*³⁹ de gran auge en la época imperial, sobre todo en las provincias de Asia y África o más bien se refiera al *genius loci*⁴⁰, porque cada provincia tenía el suyo, del mismo modo que cada hombre el propio.

Caso de Atenodoro

De los párr. 4 a 11 se narra la historia del filósofo Atenodoro, estoico de fines de la República, conocido de Augusto, historia que tampoco pudo ser ajena a Luciano⁴¹ y otros que la cuentan, cambiados los nombres.

Esta es la que más nos interesa porque está motivada con razones muy semejantes a la de la *mostellaria* plautina.

39. Naas, V. (2002:235-325).

40. Sherwin-White, A. N. (1966:436).

41. Luciano. *Philopseudes*, 35. Para éste, el filósofo es el pitagórico Arignotus y la casa se ubica en Corinto.

Los párr. 5 y 6 nos presentan la casa y sus moradores; éstos son de dos tipos: humanos e inmateriales; el habitante incorpóreo es un fantasma posesionado de la morada, no por voluntad propia sino porque no puede encaminarse a la definitiva, y que por el pánico que produce tanto de noche, cuando se lo ve, como de día, cuando queda clavada su imagen en la memoria de los que lo han padecido, termina desalojando a los humanos por enfermedad o muerte y pánico y posesionándose como dueño de la casa.

Plinio nos lo presenta gradualmente; antes que la visión está la audición de cadenas lejanas que se van acercando con estrépito creciente hasta que se manifiesta el espectro de un anciano consumido, desgredado y horripilante, engrillado de pies y manos.

La hegemonía hogareña de que goza el espectro no impide que se le coloque a la casa un cartel de alquiler o venta para atraer incautos.

Plinio emplea para presentar al fantasma la palabra *idolon*, no usada por Plauto, transliteración de una voz helena *eívdolon* que a su vez proviene de la raíz *eid* / *id*, del verbo *oráo* (ver) cuyo aoristo *eívdon* la evidencia con claridad. Se trata, en este caso, de una visión espectral.

Lucrecio⁴² elaboró una teoría de los sueños y visiones como emanaciones físicas o *simulacra rerum* que penetraban por los poros del durmiente con sus partículas o corpúsculos primordiales preservando las formas de los originales, teoría atomística que provenía de los *eívdola* de Demócrito⁴³ de Abdera; para Aristóteles dependen del estado físico y mental del paciente; sin embargo a Plinio no le interesa aventurar teorías sobre su origen sino afirmar su existencia.

Del párr. 7 al 10 vemos el accionar del filósofo Atenodoro dentro de la casa, lo que implicará enfrentar el problema de la aparición sin mediación alguna, directamente y con una actitud analítica desprendida de cualquier simpatía por lo maravilloso irracional, cercana a consideraciones tal vez muy escépticas o vinculadas a las epicúreas, que negaban el más allá, pero admitían la presencia de *simulacra*⁴⁴, voz que Plinio prefiere a *spectrum*, sinónimo soslayado por el autor. Ambos significan fantasma, visión, espectro, simulacro; el primero deriva del adjetivo *similis* que apunta a la idea de semejanza entre un objeto figurado y perceptible frente a uno real tomado como modelo; el segundo insiste en la idea de percepción visual inherente al verbo *spicio* con la misma raíz.

42. Lucrecio. *De rerum natura*. De la edición de C. Bailey (1963) véase en el vol. III, el comentario a los vv. 26-215 y 722-748.

43. Diels, H.- Kranz, W. (1964: t. II), cf. el frag. 166 de Demócrito.

44. Ernout, A. (1959:626).

Una omisión léxica se da con el término *prodigium* que es un fenómeno imprevisto, terrible, contra natura, que expresa sobre la tierra y con un cierto carácter material la cólera de los dioses, dotado además de un valor de predicción⁴⁵. Tanto *prodigium* como *portentum*⁴⁶, muy próximos en su significado son términos pertenecientes a la lengua augural, ya que los *haruspices* o *prodigatores* son intérpretes de estos signos proféticos; tal vez Plinio los rehuye para deslindar su actitud científicista de cualquier vinculación con lo augural.

Es digno de observar que en los cap. VII y XXXVII de la *Historia natural* de Plinio el Viejo, dedicados a lo maravilloso y lo extraordinario las apariciones fantasmales no tienen lugar.

En efecto, Atenodoro vio el cartel, se notificó del precio exiguo y ventajoso que le hizo sospechar algo; se le informó del problema, y sin importarle, porque su racionalidad anti-superstición no consideró problemática tal presencia, alquiló la casa, aunque sin comprarla de entrada mostrando su cautela.

Dispuesto a controlar su imaginación y emociones, a verificar cualquier indicio que le sugiriese falsas representaciones y a refrenar cualquier temor, se encerró en la habitación del frente⁴⁷, habiendo ordenado retirarse al fondo a toda la servidumbre. Se concentró en su estudio acompañado de los útiles necesarios y de una lámpara.

Después de un silencio contrastante comienzan los habituales ruidos de cadenas que se van aproximando, cruzan el umbral y resuenan a su lado; Atenodoro no se inmuta, sigue escribiendo obstinado en su tema, hasta que frente a él contempla la *effigiem* que se le había descrito, es decir, el aguardado simulacro. El verbo simple *finco*⁴⁸, significa básicamente modelar en arcilla, y por extensión pasa de un sentido físico a uno moral o intelectual: representar, imaginar, reproducir rasgos de alguien o algo, configurar, etc.; el prefijo *ex* / *ef*, le añade a la idea de retrato o imagen, también la idea de desaparición, presente en el verbo *effingo* y en el contexto de esta representación fantasmal, súbita para aparecer y desaparecer.

Pese a la impaciencia del espectro, que le hacía señas con un dedo, Atenodoro sigue escribiendo y con un gesto le indica que aguarde; tanto golpeó sus cadenas sin impresionar al escribiente, que al final éste, entendiendo algo

45. Bloch, R. (1963:82).

46. Festus 284, 4 distingue entre *portentum*, *ostentum* y *monstrum*; los primeros anunciarían sucesos gravosos y afligentes, los segundos benéficos, pero algunos invierten estos valores; en cambio los *monstra* prescribirían remedios y salidas posibles.

47. Sherwin-White (1966:437) se refiere al thálamos separado de las habitaciones de los siervos por un patio interior o jardín.

48. C. Ernout, A.; Meillet, A. (1959:235-6).

significativo en las señas, tomó su lumbre y lo siguió. Pesado por los hierros el espectro avanzaba lentamente hasta el patio, adonde llegado a un punto, se desvaneció dejando solo a su acompañante, quien lúcidamente marcó con un montón de hierbas el lugar de la desaparición.

El párr. 11 trae la solución del enigma, que no niega la existencia del espectro, sino resuelve el motivo de su aparición en la línea del relato de Tranio, pero con menos especificaciones. Acompañado de las autoridades civiles⁴⁹, Atenodoro hace excavar donde había dejado su marca, allí se encuentra descarnada una osamenta atada y enredada con cadenas, señal de un crimen y de una sepultura sin ritual; por cuenta de la comunidad se entierran los despojos evidenciando la preocupación pública para que una mancha tal no recaiga acrecida en la misma; desde entonces la casa —afirma Plinio— careció de *manibus* ya provistos de una sepultura en regla.

El uso de *Manes* no guarda un significado genérico, sólo como espíritus de los muertos, sino una connotación entre admonitoria y digna de compasión; tampoco encierra al parecer, espíritu de venganza, sino la perentoria necesidad de asegurarse una sepultura con las debidas honras exequiales para obtener una morada en regla en el más allá. En esto coinciden la ficción inventada por Tranio y la actitud puramente racional e inquisitiva de Atenodoro; para ambos existen los espectros de personas asesinadas y mal enterradas sin las debidas ceremonias, haciéndose eco tanto Plauto como Plinio de esta creencia.

Caso de los siervos de Plinio

Al último relato de espectros, el autor lo ha dejado deliberadamente para el final, en una gradación *in crescendo*, porque le atañe personalmente y además añade una nota de carácter cuasi profético a la historia, ausente en la de Atenodoro, recogidas ambas por testimonios confiables, pero indirectos. Ésta, en cambio, ocurre en su propia residencia y de ella da testimonio el mismo Plinio en persona, porque ocurrieron a gente de su propiedad con incumbencia para él mismo.

En los párr. 12 a 14 los protagonistas son un liberto y su hermano que sufrirían uno primero y el otro en una segunda ocasión un corte de pelo por parte de supuestas apariciones; como la credibilidad de Plinio está en juego

49. Plinio bien legalista señala la presencia de la magistratura civil —ausente en Luciano—, porque un desconocido no podía ser sepultado sin autorización dentro del recinto de la ciudad.

en asunto tan vidrioso e incierto, el autor se cuida en darnos indicios de la veracidad de su historia. El liberto es *non inlitteratus*, es decir, no desprovisto de cultura lo que disminuye su margen de superstición y lo hace un interlocutor confiable, cree ver a alguien, *quendam*, que sentado en el borde de su lecho le cortó un mechón de la coronilla; la prueba de su veracidad es la tonsura y los cabellos esparcidos en el suelo.

Tiempo después la historia se repite. El esclavo, hermano del anterior, que dormía en el *paedagogium* con otros de su condición (puede aportar testigos y así lo cuenta, *ita narrat*), es ahora la víctima de un corte, por parte de *duo in tunicis albis*, que no entran ni salen por la puerta sino por la ventana.

Plinio se cuida mucho de representarlos como apariciones discernibles; el pronombre indefinido *quendam* y el numeral *duo* sin ninguna caracterización, salvo que *duo* tenían túnicas blancas, no lo compromete en exceso frente a Licinio Sura u otros amigos que pueden enterarse del asunto.

Lo interesante es la incumbencia del hecho con el mismo autor, que interpreta más allá del relato de los siervos, algo que ellos no han inferido: un aviso favorable que lo salvó de la persecución de Domiciano, ya que al morir el emperador se encontró en su escritorio una inculpación contra Plinio debida a un enemigo personal, un tal Caro⁵⁰. Como los acusados declaraban ante los jueces con los cabellos desgredados para suscitar conmiseración, Plinio interpreta el corte capilar como un signo de que ya no corría peligro. Parece este relato algo rebuscado o una mistificación, sin embargo es con el que confía otorgar más credibilidad a la existencia de los fantasmas en una nueva manifestación de rasgos positivos, no siempre usuales en estas narraciones.

Tanto este caso como el de Curcio Rufo se asemejan en los elementos vaticinadores que contienen, pero, mientras son evidentes en el primer ejemplo, resultan oscuros y de interpretación discutible en los siervos de Plinio.

Despedida

Los párr. 15 y 16 contienen la conclusión y el requerimiento al erudito amigo para que examine la propuesta pliniana con su hábito de sopesar el pro y la contra. Incluso le solicita decidirse por una de las dos posturas para sacarlo de su incertidumbre, aunque Plinio pareciera condicionar con todos los recursos de su cortesía y del propio testimonio una respuesta afirmativa,

50. Se trata de Mettius Caro, acusador ante Domiciano de varios amigos de Plinio; Marcial lo llama *delator* en XII, 25, 5.

ya que de entrada aceptó la existencia de las apariciones con una finalidad determinada y evidenciando en el caso de Atenodoro una respuesta casi racional para el fenómeno calificado como *mirum et terribile* al inicio.

Conclusión

Ambos autores muestran como reales la existencia y creencia en los fantasmas; en el caso de Plauto, el autor lo hace por medio de un interlocutor, el *servus callidus*, que utiliza dicha creencia como recurso ficcional, el inicial entre otros que le seguirán; Plinio presenta tres historias de aparecidos con rasgos bien diferenciados, la segunda, la de Atenodoro casi idéntica a la de Tranio-Diapontio, añadiendo con las historias de Curcio Rufo y la de sus siervos, un carácter vaticinante en las apariciones de las que carece el espectro del insepulto; por otra parte el fantasma de Curcio Rufo no tiene nada de horripilante, su figura femenina es digna y bella y los que se manifiestan a los siervos de Plinio no son caracterizados como espectros pavorosos, sino vestidos con túnicas blancas.

En suma la epístola pliniana nos pone en evidencia una gama más rica de fantasmas, pero es la historia de Atenodoro la que ha persistido en el tiempo, es decir, la aparición de muertos asesinados o insepultos.

El Cristianismo no barrió con estas creencias populares, sino que las interpretó como almas errantes del purgatorio, a las que se les está permitido salir para encontrar a vivos, generalmente allegados, muy cercanos a su familia con algún mensaje para mejorar su condición en el más allá rezando y expiando por ellos y cambiar de morada alcanzando un destino superior.

Ejemplos pueden aducirse muchísimos, pero sólo citaré dos provistos por la literatura inglesa, la más poblada de fantasmas. Recordemos la aparición del espectro del difunto rey Hamlet en la explanada del castillo de Elsinore revelando a su hijo el asesinato del que fue víctima; el haber muerto sin auxilio religioso lo ha llevado al purgatorio, no reclama entierro porque tuvo exequias reales, pero sí venganza dentro del derecho germánico todavía no asimilado a los principios cristianos y vuelve inmediatamente a la morada de la purificación.

El caso más cercano a los dos latinos analizados es el del delicioso cuento de Oscar Wilde *El fantasma de Canterville*, en el que el espectro del difunto y nada virtuoso sir Simon Canterville, asesino de su esposa, dejado morir de hambre por voluntad de los hermanos de su mujer y, por supuesto, sin arrepentimiento y sin entierro, deja de atemorizar a los moradores del castillo

después de casi trescientos años de asustar con ruidos y cadenas, cuando una muchacha pura, Virginia Otis, la niña rubia de la profecía, se apiada del fantasma, reza por él para que el ángel de la muerte permita el descanso eterno del arrepentido lord Canterville y lo hace enterrar con toda la solemnidad que le corresponde.

Hombre, naturaleza y monstruos Lucrecio: *De Rerum natura*

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE*
Universidad de Buenos Aires

La existencia real o imaginaria de personas y animales deformes o de hechos espeluznantes, que producen temor o sorpresa, nace junto con los hombres, los que se ven atrapados por el terror que de algún modo y con distinto significado siempre está encarnado en la oscuridad y en la noche al punto de que "pávidos, errantes en las sombras de la noche llaman a gritos al día y al sol"¹.

La ausencia de otro día es uno de los monstruos que alienan al hombre y que se originan o dan origen a construcciones teratológicas, mitológicas o especies híbridas² sin caer en cuenta que Ticio, lacerado por los buitres está en nosotros: "es el que yace por amor, al que las aves desgarran y devora una ansiosa angustia o destroza el cuidado de cualquier otra pasión"³. También Sísifo está presente en nuestra vida y ante nuestros ojos: "sediento de solicitar del pueblo las fascas y las hachas crueles, y retirándose siempre triste y vencido"⁴.

* Docente e investigadora en el área de latín en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. UBACyT.

1. Cf. Lucrecio *De Rerum natura*, 5 972-73 "*nec plangore diem magno solemque per agros/ quaerebant pauidi palantes noctis in umbris*"...

2. Cf. Tucherman I. (1999:99 y ss).

3. Cf. Lucrecio *De Rerum natura* 3 (992-94) "*Sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem/ quem uolucrum lacerant atque exest anxius angor/ aut alia quauis scindunt cuppedine curae*".

4. Cf. Lucrecio *De Rerum natura* 3.995-997. "*Sisyphus in vita quique nobis ante oculos est/ qui petere a populo fascis saeuaeque securis/ imbibit et semper uictus tristisque recedit*".

Estas reflexiones guiadas por el texto lucreciano nos indican que, cualquiera sea su etimología⁵ o campo semántico⁶, el monstruo, como opina I. Tucherman (1999), en sus diferentes formas no está afuera sino en los límites de lo humano. Un límite "interno", producto de figuras extrañas acerca de las cuales nos preguntamos si son efectivamente humanas, de las cuales además no nos diferenciamos ni confundimos totalmente. En tal sentido la definición de monstruo es inestable y su alteridad móvil y de este modo se pone de manifiesto su esencia cultural: un monstruo es un constructo que nace en una metafórica encrucijada espacial, temporal y afectiva, en distintas condiciones políticas o sociales de diferentes culturas⁷.

Así los monstruos permiten pensar los límites de la naturaleza, la humanidad del hombre, el peligro que entraña lo híbrido y desde su posición liminar, de la humanidad o del conocimiento advierten sobre la movilidad (intelectual, geográfica o sexual), delimitando los espacios por los que los cuerpos privados se pueden mover. Salir de esta geografía oficial es arriesgarse al ataque de un monstruo o lo que es peor devenir un monstruo.⁸ En este último sentido ellos ejercen una función didáctica dirigida a la preservación de un estatismo dentro de los parámetros culturales oficiales.

Lucrecio en su obra *De rerum natura* apoyado en la *auctoritas* de la filosofía epicúrea, pretende refutar este constructo expulsando el miedo de los hombres mediante el conocimiento de la *vera ratio*. Esta obra convencionalmente tratada como poética, con poca relevancia para la historia de la ciencia, cobró gran importancia para los científicos del siglo XIX, por el lenguaje utilizado en la demostración y la argumentación de la doctrina expuesta, hasta llegar a la lectura de Serres, "*La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*" (1977), donde afirma que el poeta latino se anticipó a la física moderna. Esta afirmación desde la actualidad nos advierte sobre la magnitud de la empresa didáctica del poeta romano y la envergadura que su obra cobra al tratar de alejar de la ignorancia a los receptores intra y extra textuales mediante la refutación de teorías filosóficas y la exposición en lengua latina de la doctrina de Epicuro. Por esta razón la conjunción hombre, naturaleza y monstruos en una obra poético-científica merece ser estudiada a la vez que se podrá ver como interactúan entre ellos. Debemos anticipar que dada la complejidad de la obra lucreciana, sólo esbozaremos algunas conclusiones generales sobre el tema.

5. Cf. Ernout, A. & Meillet, A. (1967: s.v.).

6. Cf. Moussy, Cl. (1957:345-369).

7. Cf. Cohen, J. J. (1996).

8. Cf. Cohen, J. J. (1996:12).

Bajo el nombre de *natura*, Lucrecio concibe la totalidad de todos los átomos, considerados colectivamente. Esto supone una personificación del trabajo colectivo del universo que está asociada a lo largo de la obra con verbos como *creare*, *auctare* y *alere*, reunidos en el proemio del libro primero, en un hexámetro significativamente aliterado, en un orden que marca la función de la naturaleza:⁹ "...*natura creet res auctet alatque* (1.56). La acumulación de tales verbos en un único hexámetro, es llamativa en un texto didáctico y supone un plan propedéutico de amplio alcance. Vemos así la *natura creatrix* que opera con ciertos elementos esenciales. Para referirse a ellos usa en los dos primeros libros una variedad de términos que se agrupan en los hexámetros 1.54-61:

"Pues de la suprema doctrina del cielo y de los dioses comenzaré a exponerte y a revelar los elementos primeros de las cosas, de dónde la naturaleza crea, hace crecer y nutre las cosas o hacia dónde nuevamente las disgrega una vez destruidas; a esos elementos al exponer nuestra doctrina solemos llamarlos cuerpos genitales o simiente de las cosas y también los llamamos cuerpos primeros, porque de ellos derivan todas las cosas".¹⁰

Señalar la función de la *natura* es fundamental ya que su falsa concepción genera en los hombres el terror. En este punto Lucrecio reitera en distintos contextos tres hexámetros de amplio alcance, pasibles de contener las distintas causas que originan en los hombres el miedo y lo alejan de la tranquilidad: "*este terror y estas tinieblas del espíritu es necesario que la disipen no los rayos del sol ni los claros dardos del día sino la contemplación e interpretación de la naturaleza*".¹¹

Estos versos preceden en el libro primero a la formulación del primer principio de la física: *nullam rem a nilo gigni diuinitus umquam* (1.150) (nunca nada ha sido creado de la nada por efecto de la divinidad). De este modo al

9. Cf. Kennedy (2002).

10. *Nam tibi de summa caeli ratione deumque
Disserere incipiam, et rerum primordia pandam,
Unde nobis natura creet res auctet alatque
Quove eadem rursum natura peremptat resolvat,
Quae nos materiem et genitalia corpora rebus
reddunda in ratione vocare et semina rerum
appellare suemus et haec eadem usurpare
corpora prima, quid ex illis sunt omnia primis.* (1.54-61)

11. *Hunc igitur terrorem animi tenebras que necessest
Non radii solis neque lucida tela diei
Discussant, sed naturae species ratioque* (1.146-48)

establecer que todas las cosas responden a un orden físico de causas, se erradica el fundamento mayor de los temores enraizado en el miedo a los dioses, resumido en el texto por el adverbio *diuinitus*, que implica la idea de una causalidad voluntaria, arbitraria, de origen sobrenatural¹². El poeta insiste en la consideración de que esta *formido* (terror) esclaviza a todos los hombres al punto de que todo aquello que no comprenden lo atribuyen al poder divino¹³.

Esta condición del hombre, aterrorizado esclavo, se manifiesta ante la imagen de la *religio*, figura desmesurada que levanta su cabeza desde las regiones del cielo (a *caeli regionibus* 1.64). Curiosamente en el hexámetro 1.54 expresa su intención de explicar *de summa caeli ratione*, mediante la conexión *religio - regio*¹⁴, ubicando así el inicio de su proyecto didáctico precisamente en el punto de donde proviene el temor. Por su parte la *religio* reviste las características propias de un monstruo: "Como torpemente en la tierra, a la vista de todos, la vida de los hombres yaciera agobiada bajo el peso de la religión, que enarbolaba su cabeza desde las regiones del cielo, espantando a los hombres desde lo alto con su horrible expresión" 1.62-64.¹⁵

Como ya señalamos el texto de los hexámetros 1.146-148¹⁶ se repite tres veces en distintos libros. En el segundo cierra el proemio antes de la explicación del movimiento de los *genitalia materiai corpora* 2.62.63. Es de destacar que en este pasaje el texto en cuestión está precedido por el símil, que compara los vanos y pueriles temores de los hombres ante la muerte y la divinidad con el miedo que los niños tienen a la oscuridad (2.55-58). Este símil reiterado en 3.87-90 y 6.35-38 es un lugar común de la filosofía¹⁷, el que además repite la oposición lucreciana entre luz y oscuridad.

12. Cf. Gigandet, A. (1998:123-167)

13. *Quippe ita formido mortalis continet omnis, quod multa in terris fieri caeloque tuentur quorum operum causas nulla ratione uidere possunt ac fieri diuino numine rentur* (1.151.154)
[Ciertamente así el terror refrena a todos los mortales porque ven que muchas cosas suceden en la tierra y el cielo, cuyas causas no pueden entender y piensan que suceden por el poder divino].

14. Cf. West, D. (1969:96).

15. *Humana ante oculos foede cum uita iaceret in terris opressa graui sub religione qua caput a caeli regionibus ostendebat horribili super aspectu mortaliibus instans.* (1.62-64)

16. Cf. *De Rerum natura* 2.59-61; 3.91-93; 6.39-41.

17. Cf. Platón Fedro 77.e.

En el verso final de la comparación: "*quae pueri in tenebris pavitant finguntque futura*" (2.58)¹⁸, es llamativa la presencia de: *pavitant*, verbo frecuentativo no atestiguado antes de Lucrecio y en especial el uso de *fingere*. La raíz indoeuropea de este verbo simple, **dheig' h-*, presenta un radical presente atématico que conserva el védico *dēhmi*. El sentido propio de la raíz es formar un cúmulo, montón o muro. El diccionario *OLD* registra para este verbo diez usos, que en distintas áreas del quehacer significan modelar, sea por imitación, creación, composición, modificación, no sólo de objetos sino también del carácter o comportamiento de los individuos, hasta llegar finalmente a la idea de generar engaño mediante palabras o lágrimas¹⁹.

En tal sentido sobre el campo semántico del verbo, especialmente sobre la palabra *figura*, recae en el libro cuatro una larga serie de temores producidos por los *simulacra*, modo de percepción propio de la psicología epicúrea. Así los *simulacra rerum* vuelan, como películas desprendidas de la corteza exterior de los cuerpos produciendo terror al aparecer en nuestras mentes, tanto en la vigilia como en los sueños, bajo la forma de *figuras... miras* y espectros de los muertos.²⁰ En esta construcción el término *figura*, derivado de *finco*²¹, recibe el adjetivo *miras*, que evoca la sorpresa del espectador ante un hecho que no puede explicar y que por apelar al campo visual se abre a todo un campo de metáforas visuales²². Notemos que el adjetivo aparece en el libro uno asociado con el mundo de ultratumba, construido por la poesía de Enio

18. *Nam vel uti pueri trepidant atque omnia caecis in tenebris metuunt, sic nos in luce timemus inter dum, nihilo quae sunt metuenda magis quam quae pueri in tenebris pavitant finguntque futura.* (2.55-58).

[Pues como los niños tiemblan y a todo temen en las ciegas tinieblas, así nosotros en la luz tememos a menudo cosas que en nada deben ser temidas mas que las que en las tinieblas los niños temen e imaginan inminentes].

19. Cf. Caballero de del Sastre, E. (2004).

20. *atque eadem nobis vigilantibus obvia mentes terrificant atque in somnis, cum saepe figuras contuimur miras simulacraque luce carentum, quae nos horrifice languentis saepe sopore excierunt...* (4.37-40)

[y estas mismas atravesándose ante nuestras mentes, a nosotros aún despiertos aterrorizan y en el sueño cuando observamos figuras asombrosas sorprendentes y los espectros de los que carecen de luz que a menudo nos arrancaron, cuando descansábamos, del sopor horrendo].

21. s.v.Cf. Maltby, R. (1991:233).

22. Cf. Ernout, A. & Meillet A. s.v., Le Goff, J. (1985:10).

y Homero (...*quadam simulacra modis pallentia miris* (ciertos espectros de extraño modo pálidos) (1.123), en tanto que en el libro quinto guarda relación con hechos prodigiosos.²³

Se debe destacar asimismo su utilización en uno de los tres pasajes de toda la obra, en los que aparecen los términos *monstra* y *portenta* (4.590, 5.845, 5.838). Se trata del hexámetro 5.538 y siguientes, en los que se mencionan los seres que la tierra intentó crear y no pudo pues no concurren las circunstancias indispensables para la reproducción y propagación de las especies: Leemos en el texto: 5.838-39

*Multaque tum tellus etiam portenta*²⁴ *creare*
conatast mira facie membrisque coorta,²⁵

(Intentó también la tierra crear muchos seres monstruosos nacidos con extraño rostro y miembros).

A continuación se especifican una larga lista de especímenes extraños, mutilados, biformes como: el andrógino, individuos sin pies o privados de manos, mudos, sin boca, ciegos e impedidos. Pero descontenta con estas creaciones, la

23. No tomo en cuenta el uso del término en locuciones adverbiales como *miris modo*, *mirum quin*, *nimirum*... etc. y sobre todo la expresión formular *ni mirum* que aparece con notable frecuencia en posición inicial de verso, cuya frecuencia y uso merece un estudio específico en cada conteo.

24. La lengua latina tiene varios términos para designar signos enviados por los dioses o hechos que se escapan de lo ordinario o aquellas señales que anuncian los hechos venideros, por eso es difícil encontrar una traducción adecuada para cada caso, debiéndonos atener al estudio del empleo particular de cada término. Cf. Moussy, Cl. (1957).

25. *Multaque tum tellus etiam portenta creare*
conatast mira facie membrisque coorta,
androgynum, interutrasque nec utrum utrimque remotum,
orba pedum partim, manuum viduata vicissim,
muta sine ore etiam, sine voltu caeca reperta,
vinctaque membrorum per totum corpus adhaesu,

.....
cetera de genere hoc monstra ac portenta creabat,
nequiquam, quoniam natura absterruit auctum

[Intentó también la tierra crear muchos seres monstruosos nacidos con extraño rostro y miembros: el andrógino entre uno y otro sexo pero distinto de una y otro, privados de pies en parte, desprovistos de manos, por otra parte mudos, sin boca, sin rostro encontrados ciegos e impedidos por tener todos los miembros adheridos al cuerpo... Otros monstruos y portentos de esta clase creaba, pero en vano pues la naturaleza les impidió crecer].

tierra, intentaba engendrar otros seres (*cetera de genere hoc monstra ac portenta creabat* (5.845) que la naturaleza se encargaba de rechazar.

En el libro cuatro los términos *monstra ac portenta* se asocian al verbo *finigo*, para señalar las figuraciones de los habitantes que viven cercanos a los lugares donde se produce el efecto del eco. Una vez explicado el fenómeno del eco, entre los versos 580 al 593²⁶ el poeta se detiene en una descripción, plena de alusiones de larga tradición literaria, de valiosa construcción poética tanto por su intertexto como por la presencia de mitos latentes²⁷. Vemos así desfilar sátiros, ninfas, faunos y aún Pan retozando y tocando la flauta²⁸.

26. Se transcribe todo el pasaje, pues es pertinente para su comprensión y los comentarios que se hacen al respecto:

Haec loca capripedes Satyros Nymphas que tenere
finitimi fingunt et Faunos esse locuntur,
quorum noctivago strepitu ludoque iocanti
adfirmant volgo taciturna silentia rumpi
chordarumque sonos fieri dulcisque querellas,
tibia quas fundit digitis pulsata canentum,
et genus agricolum late sentiscere, quom Pan
pineae semiferi capitis velamina quassans
unco saepe labro calamos percurrit hiantis,
fistula silvestrem ne cesset fundere musam.
cetera de genere hoc monstra ac portenta loquuntur,
ne loca deserta ab divis quoque forte putentur
sola tenere. ideo iactant miracula dictis
aut aliqua ratione alia ducuntur, ut omne
humanum genus est avidum nimis auricularum. (4.580-594)

Los habitantes imaginan que estos lugares están habitados por sátiros de pies de cabra y ninfas y dicen que hay faunos por cuyo estrépito nocturno y travieso alborozo, confirman vulgarmente, los silencios taciturnos son quebrados y se suceden sonidos de cuerdas y dulces lamentos, que derrama la flauta pulsada por los dedos de los que cantan y desde lejos los agricultores sienten cuando Pan, agitando las ramas de pino que ciñen su semisalvaje cabeza recorre con labio torcido las cañas abiertas, para que la flauta no cese de esparcir su silvestre canto. Tales monstruos de esta clase y prodigios aducen, para que acaso no se pensara que viven en lugares abandonados por los dioses. Por eso refieren hechos sorprendentes o inducidos por alguna otra razón, ávido como es todo el género humano de lo que cautiva el oído".

27. Gale, M. (1994:156) por mitos latentes entiende: "By this I mean passages where mythological characters, themes or situations seem to lie at the root of Lucretius' imagery or phraseology or choice of exempla, without an explicit reference".

28. Para este tema cf. Gigandet, A. (1998:286-302), Gale, M. (1994:135-136) y Schrijvers, P. H. (1970:49-50).

En este pasaje, en el que advertimos una compacta raigambre literaria en la construcción del fenómeno del eco, su personificación y descripción, se configura casi el *locus amoenus* y las *dulcis querellas* (5.584) de la poesía bucólica. En los hexámetros mencionados el poeta emplea una serie de palabras griegas, no sólo transliteradas del original griego (*satyros, nymphas, Pan, chorda, calamus*) sino también adjetivos compuestos que parecen ser casi formaciones griegas (*capripedes, noctivago, semiferi*.²⁹) El poeta toma así distancia del hecho y nos ofrece una conjunción de monstruos y figuras extrañas subyacentes bajo la oscuridad que aterroriza.

Podemos tratar de ordenar este imaginario de terror hasta aquí mencionado, el que acumula distintos imaginarios culturales del siguiente modo:

- *Monstra ac portenta*: aquí vemos los que surgen de la tierra, en algún caso cargados de una tradición mitológica como el andrógino, Centauros (5.891), Quimera (5.905) y una larga lista que contempla: seres biformes, desmembrados, casi desechos de la naturaleza.
- Muy próximos a la categoría anterior y en una construcción que conecta estrechamente el verbo *ingere*, con *figuras... miras* y *monstra* y *portenta* aparecen: ninfas, sátiros y faunos, figuras mitológicas, que nos conducen al origen de la poesía según Enio, poeta ensalzado por Lucrecio,³⁰ el que relaciona la poesía y el *carmen* oracular³¹. Es de notar que toda la escena bucólica se desarrolla de noche (*noctiuago strepitu* 4.582), de tal modo que se mantiene estable la oscuridad como sede de temores provenientes de distintas situaciones.

29. Koenen, M. (2004:698-724) nos brinda un interesante estudio sobre el pasaje dedicado al eco: "So he seems to have created an exotic, un-Roman atmosphere, which might transport the phantasy of his readers to the Greek world...At the end of his vivid version of the myth on echoic surrounding Lucretius explains what moves men to relate such miraculous stories. They tell them so that the lonely places where they live would not seem totally insignificant to other people, a wilderness even "left by the gods" (ne loca deserta ab divis quoque putentur / sola tenere, 591-2). Finally and not without a touch of humour (he seems to be winking at the Epicurean scientific meted of multiple possible explanations) The poet offers a second reason for the fact that people "boast of miracles in their stories" (iactant miracula dictis...)... págs. 718-719.

30. Cf. *De rerum natura* 1.117-23.

31. Enio en *Annales* (Skutsch 207) según el testimonio de Varrón L.L., 7, 36 menciona "uersibus quos olim Fauni uatesque canebant" (con los versos que antaño cantaban los Faunos y los adivinos...Estos versos como lo precisa el comentario de Varrón, L.L., 7, 36, son los versos saturnios (hos versibus quos uocant Saturnios) Faunos, adivinos y poetas forman una única entidad. Lo que los une precisamente es el lenguaje oracular. Es interesante señalar la etimología que Varrón da para el término Fauno: (Varrón L.L., 7, 36).

- Los filósofos no epicúreos contra los que el poeta argumenta en el libro primero, también son objetos, aunque indirectamente, de este temor pues su discurso como el mítico, son predicados por el verbo *ingere* y alejan a los hombres de la *uera ratio*.
- Finalmente podemos señalar la *religio*, que eleva su cabeza como la de las Quimeras, que exhalan llamas (2.705), y sobre todo por la profusión de altares y de ritos solemnes que renuevan en los hombres los temores (*quae nunc in magnis florent sacra rebus locisque / unde etiam nunc est mortalibus insitus horror* 5.1164-65). A estos seres los creían superiores y les atribuían una vida eterna, porque no temían a la muerte y "en sueños los veían hacer también muchos hechos sorprendentes sin que les costara fatiga alguna" (*et simul in somnis quia multa et mira uidebant / efficere et nullum capere ipsos inde laborum* 5.1181-82). Recordemos que sólo Epicuro osó rebelarse contra ella: *Primum Graius homo mortalis tollere contra* 1.66 (por primera vez un hombre griego mortal (osó) oponerse). Además es el primero (*princeps*), en el proemio del libro quinto, que descubre el principio de la vida, que ahora es llamado sabiduría y con razón ha de ser aclamado como un dios distinto de los dioses y héroes del discurso de los *vates terroloquentes* (1.101-102), y que supera a los modelados por la *religio*.

En el proemio del libro quinto la descripción detallada de lo hechos de Hércules entre los versos 24/35, tiene como finalidad destacar los méritos de Epicuro. Las hazañas de Hércules, héroe estoico, muestran una *enumeratio per partes*, en la que cada monstruo es presentado por vigorosas perífrasis: las fauces enormes de aquel famoso león de Nemea, o el hirsuto jabalí de la Arcadia, las aves de la laguna de Estínfala, el toro cretense, la funesta hidra de Lerna, los tres pechos del triple Gerión, los caballos del tracio Diomedes por señalar algunos de los mencionados. Estas figuras monstruosas y las tomadas de la mitología podrían incluirse junto a las que hemos señalado arriba, como el mismo Lucrecio parece indicar, cuando cierra la enumeración diciendo expresamente: *Cetera de genere hoc quae sunt portenta perempta* [Los demás monstruos de este género que ya perecieron (5.37)].

Fauni dei Latinorum ita ut et Faunus et Fauna sit; hos versibus quos uocant Saturnios in siluestribus locis traditum est solitos fari <futura, a> quo fando Faunos dictos (Los faunos son divinidades latinas de sexo diferente, de modo tal que existe un dios Fauno y una diosa Fauna; la tradición reporta que ellos acostumbraban en los lugares boscosos profetizar el futuro en versos saturnios). Cf. Dangel, J.; (1997:3-5). Notemos que en el pasaje del libro IV mencionado en el verso 589 se menciona *siluestrem... musam*.

La conclusión del citado proemio (5.45-51) expresada con preguntas retóricas y construcciones exclamativas es clara: los *monstra* viven en los pechos y destruyen la vida de los hombres: la pasión ardiente (*cuppido acer*), la soberbia (*superbia*), la lujuria (*spurcitia*), la insolencia (*petulantia*), las matanzas (*clades*), el lujo (*luxus*) y la desidia. Todos ellos sólo pueden ser vencidos no con *armis sed dictis*.

A estos motivos de miedos habría que agregar la *dira libido* (funesto deseo) (4.1046) y la *muta cupido* (muda pasión) (4.1057) que producen la locura de amor, extensamente tratada en la parte final del libro cuatro.

También debemos añadir dentro del mismo esquema a la guerra. En el libro segundo y en el quinto, se mencionan *las legiones* y los *belli simulacra* (2.40-41) como resultado de la falta de sabiduría. Particularmente en los versos 1430-1435 del quinto libro la guerra es atribuida a la ausencia de límites y al afán de posesión de los hombres.

En un progresivo y terrorífico panorama la historia de la guerra o de la crueldad de la guerra como acota Schrijvers³² se cierra con la participación de elefantes y la certeza de que la *discordia tristis* es la que engendra cada uno de los inventos mortales:

*"sic alid ex alio peperit discordia tristis,
horribile humanis quod gentibus esset in armis,
inque dies belli terroribus addidit augmen."* (5. 1305-1397)

Así la salvaje discordia engendró un invento tras otro para que fuera horrible en la batalla para los hombres y cada día añadió algo nuevo a los terrores de la guerra.³³

Debemos recordar que Lucrecio precisamente en este libro narra la prehistoria de la civilización y pretende establecer que toda la vida, animal, humana, todas las especies, y además la cultura y la sociedad son el producto de la interacción entre el cambio y la necesidad, sin deberle nada a la deidad. Ese camino

32. Cf. Schrijvers, P. H. (1970:296).

33. En estos versos hay una clara alusión al fragmento eniano: (*Annales* 225-6 SK.)

Postquam Discordia taetra

Belli ferratos postes portamque refregit

[Después que la tétrica Discordia quebró las férreas jambas y puertas de la guerra].

La cita eniana evoca en el texto lucreciano los inicios heroicos de la literatura romana y al peso que en ella la gloria de las armas y del combate adquiere como tema propio del *epos*. Podría constituirse casi como una especie de velada *recusatio* de la épica de tema bélico, que es fuente de temores.

exento de dioses podría liberar a los hombres de parte de sus temores si aún no subsistieran las pasiones que lo esclavizan, la ignorancia subyacente bajo el temor a la oscuridad y sobre todo el terror a la muerte y los castigos posteriores, los que dadas sus características entran también en el campo de lo monstruoso. Para disfrutar de una *pacata... mente* (5.1203) es preciso también dejar de lado el *anxius angor* (6.1158) (la angustiosa congoja) y la *perturbata animi mens in maerore metuque*, (la mente perturbada con angustia y temor) (6.1183), estados que acompañan a la proximidad de la muerte.

Hemos brindado un breve panorama de lo que consideramos que en la obra de Lucrecio puede ser estimado como monstruoso, en un sentido amplio que de algún modo entra en el campo de las etimologías y significados discutidos por lingüistas y semiólogos.

Todo aquello que aparta de la paz, por sus rasgos y consecuencias es un monstruo. Sólo una equilibrada y acabada concepción de lo que es el hombre, la naturaleza y el monstruo pueden lograr el goce de los *templa serena* (2.8) alejados del *praestante labore* (apremiante esfuerzo) y de las ficciones que alienan y confinan a los hombres por temor al otro que se oculta en su interior.

Los secretos del mundo: lo maravilloso en Manilio

MARTÍN POZZI*

Universidad de Buenos Aires

Es indudable que en los últimos tiempos hemos presenciado un creciente y sostenido interés por el estudio de temáticas relacionadas con los monstruos y las monstruosidades en diversos campos artísticos y, sobre todo, en la literatura de distintas épocas. Los estudios clásicos no han sido la excepción y, si bien con variantes y abordajes teóricos distintos, la producción acerca de esta problemática se mantiene en un nivel creciente.¹ Lamentablemente, no ha corrido la misma suerte el análisis y el desarrollo de la temática de lo maravilloso, un campo mucho más elusivo, ambiguo y de compleja definición pero no por eso desprovisto de interés e importancia.

Si bien todo acto de análisis literario es en última instancia el producto de la subjetividad del individuo y se enmarca en una matriz cultural e ideológica históricamente determinada, sin duda existen, en ciertos casos, identificaciones lo suficientemente estables y bien definidas como para ser compartidas sino por todos, al menos por la mayoría de la comunidad interpretativa. Si nos topamos, por ejemplo, con la gorgona –un ser con cabellos de serpiente y ojos amenazadores–, aunque el texto no la presente o nombre como un monstruo, pocos dudarían de esta calificación, sobre todo al basarnos en esos elementos –si bien totalmente ideológicos y culturales– que compartimos con relativa uniformidad acerca del particular. Con esto no quiero decir que el

* Docente e investigador en el área de latín en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becario del CONICET.

1. Al respecto véanse las ponencias presentadas tanto en las Primeras como en las Segundas Jornadas de Reflexión “Monstruos y Monstruosidades” (Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, UBA, 1998 y 2002).

estudio de los monstruos y las monstruosidades presente rasgos universales, unívocos ni mucho menos objetivos, sino simplemente que en algunos casos podemos servirnos de algunas bases un poco más firmes en las que apoyar nuestro análisis. Va de suyo también que es precisamente una de las marcas más profundas de la ideología el dar por sentado y no problematizar estas “universalidades” de concepto y forma: es aquí donde más se traslucen nuestros propios preconceptos y nuestra escala de valores. No obstante lo cual, y dejando de lado en primera instancia los mencionados preconceptos ideológicos, creo que no es difícil acordar que existe una cierta uniformidad, al menos en el momento de la predicación, respecto de qué se entiende por un monstruo.

Cuando pasamos al tema de lo maravilloso, la situación es muy distinta y no creo posible aceptar un sentido único y universal para este concepto. Como siempre, un buen comienzo es remitirnos al diccionario. El de la Real Academia Española, en su edición 22ª de 2001 nos define ‘maravilloso’ como “extraordinario, excelente, admirable”, en tanto que su verbo relacionado ‘maravillar’ como “causar admiración a alguien” y en su versión pronominal, “ver con admiración”. Según nuestro conocimiento como hispanohablantes podemos ver que este campo semántico tiene un marcado carácter positivo, aunque no es el único rasgo. Es también un hecho insoslayable que estas definiciones presentan cierta ambigüedad y polisemia, ya que se reúne bajo el mismo campo semántico significados no siempre concordantes. Indudablemente cuando decimos “¡Qué día maravilloso!” por lo general nos referimos a un día excelente o muy bueno y no necesariamente fuera de lo común (en el sentido de “extraordinario”), aunque nada impide que efectivamente lo sea. Al mismo tiempo, y como mencionamos antes, el valor general del término es positivo y no podría aplicarse a un suceso extraordinario pero de interpretación negativa (es decir, nunca sería maravillosa la presencia de un monstruo). Podríamos seguir buscando ejemplos, pero nuestro objeto no es el estudio de lo maravilloso en la vida cotidiana ni su fraseología castellana.

¿A qué nos referimos, pues, cuando decimos que algo es ‘maravilloso’? ¿A un suceso extraordinario y al mismo tiempo excelente? ¿Es necesario siempre que dicho suceso sea extraordinario, o ‘maravilloso’ es simplemente un adjetivo familiar y de raigambre popular para designar algo de cualidades sobresalientes? Son todas preguntas que cada uno podría responder de manera personal y de acuerdo a su propia visión de la realidad. De todos modos, más allá de estas pequeñas divergencias de significado, mi punto es que, evidentemente, en la actualidad, “lo maravilloso” como término cotidiano ha superado en parte el valor de suceso extraordinario, y se extiende sobre todo a las

nociones positivas de excelencia y, por ende, al efecto de admiración de dicha cualidad. De todos modos, sería preciso un estudio más abarcador y profundo sobre estas nociones para delimitar aún más estos significados. Bástenos con esto simplemente para marcar la inestabilidad del concepto y su progresivo corrimiento.

Sin perjuicio de lo anterior, y dado que estamos tratando con la literatura, no podemos pasar por alto también un uso más restringido y técnico de este vocablo: maravilloso en la teoría de los géneros literarios. Por tal se entiende, siguiendo a Todorov,² un género donde la presencia de hechos extraordinarios o fuera de los común no generan ninguna duda, impresión o extrañeza en los personajes, puesto que se los acepta como integrantes de un mundo con reglas y leyes propias. De esta manera, las hadas, los animales que hablan, las alfombras voladoras, etc. no pueden ser interpretados desde una óptica racional ni a partir de las leyes naturales de nuestro mundo, sino como hechos maravillosos que son verosímiles dentro de los límites del género. Este rechazo por las explicaciones racionales —que enfrenta a lo maravilloso con lo fantástico (donde el sujeto duda acerca de la explicación de los hechos y los confronta con las leyes naturales)— nos acerca, por contraposición, mucho más a la noción de lo maravilloso en la cultura latina. En este sentido, podemos decir que cuando se habla de lo maravilloso en la literatura —y con mayor precisión cuando se trata del género maravilloso— el sentido que se pone en juego es el de suceso ‘extraordinario’ y no el de ‘excelencia’ ni el de ‘admiración’ concitada, acercándose de este modo más a la valencia del término ‘asombro’ en castellano. En el campo de lo maravilloso como género el sujeto no se asombra, no ‘se maravilla’ (en sentido restringido, no en el sentido popular) de lo que ocurre —animales que hablan, existencia de hadas, etc.— ni se inquiere acerca de las razones de dichos comportamientos.

A este complejo entramado terminológico y conceptual podríamos agregar las diferencias que encontramos para referirnos a esta noción en las distintas lenguas, culturas y áreas específicas, lo que nos mostraría un panorama que va adquiriendo distintos tonos y matices, no fácilmente sistematizables. Con lo que hemos visto espero haber mostrado, si bien someramente, que, en primer lugar, el concepto de “lo maravilloso” no tiene un carácter universal ni totalizante: bajo este término las distintas épocas han incluido distintas realidades y características —lo extraordinario, lo admirable y lo excelente, por ejemplo, en el caso del español—, y en segundo lugar, no es un término bien delimitado ni unívoco, sino que se amolda más o menos a las necesidades puntuales de la

2. Todorov (1975:41).

situación. Veremos a continuación que este proceso de significación en la lengua y la cultura latinas no era muy distinto y puede darnos algún punto de contacto con nuestra realidad presente.

Nuestro objetivo será entonces estudiar la formulación explícita de lo maravilloso en un texto del siglo I d. C., y su funcionalidad y productividad tanto literaria como ideológica en el interior del mismo. Prefiero en esta oportunidad limitarme a un texto y a una época particulares, con la esperanza no de brindar conclusiones definitivas sobre este tema sino, al menos, de abrir una vía de análisis a esta problemática literaria poco analizada en los estudios clásicos.

El texto elegido son las *Astronómicas* de Marco Manilio,³ poema didáctico sobre astrología, escrito supuestamente entre la primera y segunda década del siglo I d.C. Como se verá en el análisis, dicho texto presenta una alta tasa de ocurrencias de términos relacionados con el campo semántico de lo maravilloso y, lo que es más interesante, variadas contradicciones y ambigüedades que facilitarán la deconstrucción e interpretación de dicho concepto.

Analizaré la presencia de 'lo maravilloso' a partir de su formulación textual por medio de una serie de términos que *parecen* aludir a él y que, si bien de forma problemática, como intentaré demostrar, suelen ser traducidos en las lenguas modernas por "maravilloso", "maravillarse", etc. Dicho grupo de términos, emparentados todos por su pertenencia a una misma raíz, son los verbos *miror* y *admiror*, los adjetivos *mirus*, *-a*, *-um* y *mirabilis*, *-e* y el sustantivo *miraculum*, *-i*. Indudablemente no son todos los términos que la lengua latina dispone para referirse a esta entidad, pero sí son los más frecuentes y los más empleados en la literatura clásica. No se presenta mayor diferencia entre el verbo *miror* y su compuesto *admiror*, salvo que en el uso este último es mucho menos frecuente (aproximadamente en una proporción de 3:1 en el *corpus* del PHI).

Un estudio detallado de su utilización en el poema nos muestra que pueden distinguirse, si bien con necesarias precisiones puntuales, dos formulaciones divergentes y en algún punto contrapuestas del concepto de lo maravilloso:

- a) la voluntad por eliminar lo maravilloso en tanto categoría irracional y fácilmente corregible mediante la razón. Este grupo se caracteriza por la

3. Para una introducción general a la obra de Manilio pueden consultarse Goold (1977:XI-CXXIII), Hübner (1984:126-320), Salemme (1983) y Steele (1932:320-343). En Internet puede consultarse el sitio Electronic M@nilius (<http://manilio.f2g.net>) el cual presenta una lista de bibliografía actualizada sobre este poeta.

utilización casi exclusiva de la fórmula "ne mirere", que elegimos traducir por "no te asombres". Como veremos con más detalle después, esta acción que el emisor busca del sujeto mediante la apelación imperativa es un rasgo común a los textos instruccionales y didácticos y cuya alta frecuencia se relaciona con su funcionamiento como punto desencadenante de una explicación.

- b) lo maravilloso en tanto suceso digno de admiración. En este grupo, que se contrapone netamente con el anterior, lo maravilloso aparece de una manera positiva resaltado no a partir de lo irracional como ocurría en (a) —en efecto, la racionalidad no es una categoría que entre en juego en esta formulación— sino a partir de lo excepcional y/o las cualidades meritorias de un determinado hecho. La diferencia esencial entre (a) y (b) radica no sólo en la diferencia axiológica de lo maravilloso negativo/positivo sino también en la presencia/ausencia de las explicaciones racionales.

Lo maravilloso irracional

Como adelanté más arriba, este grupo se caracteriza generalmente por una formulación negativa seguida de una explicación supuestamente racional que invalida toda posibilidad de asombro. Veamos algunos ejemplos:

*sunt autem cunctis permixti partibus ignes,
qui gravidas habitant fabricantes fulmina nubes
et penetrant terras Aetnamque minantur Olympo
et calidas reddunt ipsis in fontibus undas
ac silice in dura viridique in cortice sedem
inveniunt, cum silva sibi collisa crematur;
ignibus usque adeo natura est omnis abundans:
ne mirere facies subitas erumpere caelo
aeraque accensum flammis lucere coruscis [...]*

(Manil. Astr. 1.858-864)⁴

El fuego está mezclado en todas partes, habita las hinchidas nubes que fabrican los rayos, penetra las tierras, amenaza por medio del Etna al Olimpo, calienta las aguas de las fuentes y se asienta en las duras piedras y en las cortezas verdes cuando el bosque se

4. Cito por la edición de Goold (1998). La traducción es propia.

incendia al chocar consigo mismo. ¡Hasta tal punto la naturaleza está llena de fuego! No te asombres de que irrumpen súbitamente antorchas en el cielo y de que brille la atmósfera, encendida por rojas llamas.

Como se puede observar en este pasaje dedicado a los cometas, estos son explicados —si bien de una manera no muy precisa ya que en todo el pasaje se incluyen tres teorías distintas sobre los mismos— a partir de una supuesta afirmación racional y ejemplos conexos aunque no del todo pertinentes. Dado que toda la naturaleza está habitada por el fuego, citándose como ejemplos de esta presencia los volcanes, las fuentes termales y el incendio de los bosques, por lo tanto, no debemos asombrarnos de los cometas, puesto que en definitiva son un ejemplo más de este fuego omnipresente. De más está decir que, desde una perspectiva científica moderna, nada de esto tiene el menor sentido, pero no podemos negar que es un intento por dar una justificación y una causa a un fenómeno del orden natural. Elegí traducir *ne mirere* por “no te asombres” porque indudablemente no hay en esta situación nada que nos acerque a los sentidos de lo maravilloso que describimos para el castellano. No hay nada de asombroso —o mejor dicho— no *debería* haber nada de maravilloso en los cometas, porque su presencia puede ser explicada a partir del axioma puesto en primer lugar. Tampoco hay aquí ninguna valoración positiva del hecho maravilloso en sí (los cometas no son una “maravilla” en el sentido que le damos hoy).

En forma similar encontramos en otro pasaje:

*ne talis mirere artes sub sidere tali,
cernis ut ipsum etiam sidus venetur in astris;
praegressum quaerit Leporem comprehendere cursu.*

(Manil. Astr. 5.231-233)

No te asombres de que tales artes [las de la caza] estén bajo dicha constelación (el Can Mayor): ves que ella misma caza entre los astros: intenta atrapar a la Liebre que se le adelanta en la carrera.

En este caso, si bien de forma más ridícula que antes, la explicación —convengamos que no demasiado racional, sino más bien alegórica— explica que los nacidos bajo la influencia de la constelación del Can Mayor son más afectos a la caza dado que precisamente “este perro” (haciendo alusión a la forma de la constelación en el cielo) parece perseguir a la constelación de la Liebre, que, nuevamente, por su forma gráfica en el cielo, huye de su perseguidor. Análogamente al ejemplo anterior, podríamos decir que esta explicación,

si bien original y simpática, no convence a nadie, aunque indudablemente vuelve a repetirse el esquema de eliminación de lo maravilloso a manos de una argumentación. En esta descripción no analizamos el valor de verdad y/o verosimilitud de las explicaciones (es un problema en todo caso de la ciencia o la lógica) sino el hecho de que el emisor intenta actuar sobre el receptor para convencerlo de que hay situaciones y hechos de la vida real que *podrían* ser interpretados como maravillosos, asombrosos o extraños, pero que no son tales porque hay una razón que los explica.

Bajo este mismo esquema podemos situar muchos otros pasajes. Así no debemos asombrarnos de que los hombres nacidos bajo el mismo signo del zodiaco tengan destinos diferentes ya que cada signo ocupa una gran extensión en el cielo (?),⁵ tampoco de que estemos sumergidos en desgracias porque somos nosotros mismos los que no confiamos en las señales del cielo;⁶ no es asombroso que los signos de Cáncer y Capricornio estén en oposición puesto que se da el mismo enfrentamiento en el año entre las estaciones marcadas por dichos trópicos⁷ ni tampoco que la mansión —un término técnico de la astrología que rige los distintos aspectos de la vida— séptima gobierne la muerte puesto que se ubica a espaldas del sol,⁸ ni mucho menos de que el sol tenga una marcha más lenta en el verano puesto que los signos tropicales están cabeza abajo (!).⁹

5. Cf. Astr. 1.557-559: “*ne mirere vagos partus eadem esse per astra / et mixtum ingenti generis discrimine fatum, / singula cum tantum teneant*” [No te asombres de que haya nacimientos diversos y destinos mezclados de distintas formas puesto que cada signo se extiende mucho].
6. Cf. Astr. 1.904-905: “*ne mirere gravis rerumque hominumque ruinas, / saepe domi culpa est: nescimus credere caelo*” [No te asombres de los graves cataclismos de los asuntos y los hombres; con frecuencia la culpa está en casa: no sabemos confiar en el cielo].
7. Cf. Astr. 2.422-423: “*sic bellum natura gerit, discordat et annus, / ne mirere in ea pugnantis sidera parte*” [de este modo la naturaleza engendra la guerra, también el año está en discordia: no te asombres que en este sector las estrellas también se peleen].
8. Cf. Astr. 2.951-954: “*ne mirere, nigri si Ditis ianua fertur / et finem vitae retinet [...] / hic etiam ipse dies moritur, tellusque per orbem / surripit et noctis captum sub carcere claudit*” [no te asombres de que sea llamada (la séptima mansión) la puerta del negro Dite ni que rija el fin de la vida: en ella muere el día y es raptado a través del cielo por la tierra y encerrado en la cárcel de la noche].
9. Cf. Astr. 2.198-202: “*[...] aspice Taurum / clunibus et Geminis pedibus, testudine Cancrum / surgere, cum rectis oriantur cetera membris; / ne mirere moras, cum sol aversa per astra / aestivum tardis attollat mensibus annum*” [Observa que Tauro sale por la cola, Géminis por los pies y Cáncer por el caparazón mientras que los demás lo hacen con sus miembros derechos: no te asombres entonces de las demoras cuando el sol durante el verano se eleva a través de estas constelaciones invertidas].

Más interesante es la formulación que hallamos en el libro IV, donde el receptor didáctico de la obra se queja de la dificultad y complejidad del tema estudiado en el tratado. En este diálogo ficticio –un recurso habitual en el género didáctico¹⁰– entre alumno y maestro,¹¹ este último le responde:

*quod quaeris, deus est: conaris scandere caelum
fataque fatali genitus cognoscere lege
et transire tuum pectus mundoque potiri.
pro pretio labor est nec sunt immunia tanta,
ne mirere viae flexus rerumque catenas.*

(Manil. Astr. 4.390-394)

Lo que tú buscas es la divinidad: intentas ascender al cielo, conocer el destino bajo el cual has sido engendrado, superar tu propia mente y apoderarte del mundo. La recompensa bien vale el esfuerzo y nada que sea de tanto valor puede ser sencillo: no te asombres de las curvas en el camino ni del encierro de los temas.

Lo interesante del pasaje radica en su relación directa con la práctica didáctica que se desarrolla en el poema. En este sentido, y apoyándose en este esquema que venimos desarrollando donde lo maravilloso en tanto desconocimiento de las causas debe ser suprimido y suplantado por el verdadero conocimiento, es el propio emisor didáctico el encargado de desestabilizar las eventuales reacciones negativas del lector frente a esta masa de nociones astrológicas no del todo claras ni –salvando la anacronía– científicas. De esta manera, adelantándose a las objeciones del receptor didáctico (“el alumno”) en cuanto a la claridad y a la dificultad del propio mensaje didáctico –el poema en sí– el emisor le recrimina su asombro y le da una explicación absoluta: “lo importante exige esfuerzo”. Convengamos que ningún romano deseaba ser tachado de perezoso, al menos en el ideal cívico que condenaba el *otium* y glorificaba la *industria* y el *negotium*. Por lo tanto, el alumno puede asombrarse de las dificultades encontradas, pero esta actitud irracional debe ser dejada de lado y servir como aliciente para dedicarse con más ahínco al

10. Sobre las características generales del género didáctico, cf. Effe (1977) y Pöhlmann (1973). Análisis desde perspectivas más literarias y específicas en Dalzell (1996), Perutelli (1989), Calcante (2002) y Volk (2002), estos dos últimos con especial énfasis en Manilio.

11. Para este esquema de personajes internos y externos del género didáctico seguimos el marco teórico esbozado por Konstan (1993:11-22) y los demás colaboradores del vol. 31 de la revista *MD*. Cf. Schiesaro-Mitsis-Strauss Clay (1993) y también Santini (1996:147-163).

estudio astrológico. Del mismo modo, esta defensa del propio discurso tiene como destinatarios a los lectores futuros del poema quienes, recreando este pequeño universo ficcionalizado donde un maestro intenta enseñarle los conceptos fundamentales de la astrología y la astronomía a su alumno, y –lo que es peor– simplemente leyendo la obra, se identificarían con dicho discípulo y también podrían condenar la falta de claridad del poema. En cierta forma, Manilio parece decirnos: “no se asombren tampoco ustedes, esto exige esfuerzo”. Este corrimiento –o mejor dicho– superposición de niveles textuales –el alumno intratextual y el “alumno” extratextual– muestran claramente que la apelación a lo maravilloso irracional tiene dos fines bien claros dentro del universo del poema.¹² En primer lugar, en el nivel textual, es simplemente un esquema formal para introducir explicaciones, casi a la manera de una fórmula de transición. Pero también, y de manera mucho más específica, sirve como delimitador de funciones dentro del discurso didáctico. El alumno y por consiguiente los lectores que con él se identifiquen son los asombrados y maravillados por todo tipo de cosas; el maestro, al disponer del conocimiento verdadero y racional, es el que no se maravilla ni se asombra, y además es el responsable de “desmaravillar” y enseñar al primero. No sólo es un problema de autoridades discursivas,¹³ sino también una justificación de la propia existencia del entramado didáctico. No es extraño entonces que podamos encontrar este mismo tipo de fórmulas en otros poemas didácticos de la tradición latina, sobre todo en el *De Rerum Natura* de Lucrecio¹⁴ y, aunque en mucho menor medida, en las *Geórgicas* de Virgilio, textos en los que se modela la obra que nos ocupa.

12. No descarto que pueda aplicarse este esquema a otros géneros; sin embargo, me parece que esta utilización argumentativa es más habitual y fructífera en la poesía didáctica y en los géneros instruccionales (los tratados, por ejemplo: cf. las más de 60 ocurrencias de lo *mirum* en las *Naturales Quaestiones* de Séneca).

13. Cf. Pozzi (2001:125-150).

14. Sería muy productivo extender esta investigación a otros textos, especialmente los que guardan una relación de identidad genérica con el de Manilio, pero los límites de este trabajo no me lo permiten. De todos modos, bástenos sugerir esta relación que puede ser confirmada al menos estadísticamente. En Lucrecio, sólo de la expresión “*ni mirum*” (no es asombroso) contamos más de 30 ocurrencias. Cf. especialmente 1.368: “*est igitur ni mirum id quod ratione sagaci / quaerimus*”. Más aún, esta expresión suele estar acompañada de proposiciones causales (más de diez ocurrencias) o esquemas explicativos. Si se toma en consideración los distintos términos relacionados con el campo semántico de lo maravilloso, el cómputo total asciende a más de 90 ocurrencias. En cuanto a Virgilio, priman mucho las ocurrencias del segundo sentido de lo maravilloso, que hemos incluido bajo el apartado (b).

Dentro de la misma tónica de lo maravilloso irracional encontramos formulaciones que difieren de lo anterior solamente en el hecho de no estar dirigidas a un receptor directo, como era el caso del 'tú' de los ejemplos anteriores. En su formulación positiva, se da por sentado el asombro que los distintos sujetos experimentan respecto de hechos en apariencia inexplicables, y si bien el emisor no los conmina a abandonar su actitud maravillada, es indudable que la presencia de nuevas explicaciones "racionales" tienden a dicho fin. El ejemplo más claro se presenta al asombrarse los hombres ante la visión de la Vía Láctea:

*dum nova per caecam mirantur lumina noctem
inquiruntque sacras humano pectore causas.*

(Manil. Astr. 1.715-716)

(los hombres) se asombran ante las nuevas luces en la ciega noche y buscan con inteligencia humana sus causas sagradas.

En este caso, los hombres se asombran pero son concientes de que la Vía Láctea tiene una explicación, que el autor desarrollará más adelante, si bien de forma poco convincente para nosotros puesto que presenta varias causas posibles y no elige ninguna. Como antes dije, ese es otro problema.

Al mismo tiempo tenemos otros ejemplos de modalidad interrogativa, donde tras una pregunta retórica se da a entender la imposibilidad de maravillarse ante determinada situación, precisamente por que cuenta con una explicación racional. Así, en un curioso ejemplo, el mismo emisor se autointerroga:

*idcirco et cedunt pecudes, quod viribus amplis
consilium est maius [...]
[...] quid mirer ab illis
nascentis Librae superari posse trigono?*

(Manil. Astr. 2.530-535)

Y las bestias ceden puesto que la inteligencia es mayor que la fuerza bruta [...] ¿Por qué entonces me asombraría yo de que los nacidos bajo aquellos signos (Leo, Capricornio y Sagitario) pueden ser vencidos por el triángulo de Libra?

Este caso, esencialmente en nada diferente a los anteriores, muestra al propio emisor didáctico rechazando un eventual asombro ante la supremacía de algunos signos sobre otros, puesto que ha aplicado la regla racional de que

la inteligencia vence a la fuerza y la ha trasladado a la esfera de los signos con forma animal, demostrando dentro de los límites de su peculiar argumentación, que estos son vencidos por la inteligencia de la balanza.

Otra posibilidad que encontramos es la ausencia de un sujeto determinado, lo que le brinda una generalidad absoluta al enunciado y lo convierte casi en una máxima, como en 4.893-895: "¿Qué hay de asombroso en que los hombres puedan conocer el cielo si el propio cielo está en ellos mismos y cada uno es una imagen de la divinidad a pequeña escala?"¹⁵ o en 4.190, al hablar sobre la poca fecundidad de los nacidos en Virgo, "no tendrán partos fecundos (¿qué tiene de asombroso esto en una virgen?)".¹⁶ En todos estos casos, la indeterminación del sujeto producto de su carácter impersonal refuerza aún más la debilitación de lo maravilloso. El emisor didáctico en estas preguntas retóricas no se refiere a una persona en particular como eventual afectada por el asombro, sino que, por el contrario, es todo el género humano el que se libera de esta sensación, en virtud de la respuesta negativa que tales preguntas presuponen.

Finalmente, también observamos dentro de este mismo esquema formulaciones negativas. Así, a tono con lo anterior, la utilización de expresiones como "minime mirum" (2.886), "ne sit mirandum" (2.557) "nec admiranda est" (1.194) y "mirantur nihil" (2.168) continúan sirviendo como expresiones que niegan de plano la posibilidad del asombro en virtud de la existencia de una explicación racional que lo quiebra.

En síntesis, hemos comprobado que este primer sentido de "lo maravilloso" se enfrenta netamente con la existencia de una explicación o de una serie de causas que, al menos dentro de la lógica operada por el poeta en su discurso, tornan eventualmente imposible el mantenimiento de dicho estado. A partir de esta significación inicial, el poeta utiliza diversas formulaciones para ilustrarla en el texto: exhortaciones al receptor y enunciados afirmativos, negativos e interrogativos. Todas ellas, si bien con diferencias que hemos notado puntualmente, implican a través del poema y en la mente del lector, un entramado compacto que, ya cuantitativa ya argumentativamente busca generar la impresión de un texto que vence la ignorancia y el asombro de los hombres y lo sustituye por una explicación 'racional'.¹⁷

15. "[...] quid mirum, noscere mundum / si possunt homines, quibus est et mundus in ipsis / exemplumque dei quisque est in imagine parva?"

16. "nec fecundus erit (quid mirum in virgine?) partus".

17. El citado Calcante (2002) basa su interpretación del género didáctico en el enfrentamiento entre una "retórica del mirum" y una del "non mirum", aunque no se detiene demasiado en la caracterización ni en la utilización puntual de estas categorías en el poema.

Este sentido que hemos descrito como lo “maravilloso irracional” parecería ser confirmado en parte (aunque también relativizado) por una definición de Cicerón en el *De Divinatione*. En este tratado, donde polemiza con su hermano acerca de la existencia de diversas técnicas adivinatorias del futuro, entre la que se incluye la astrología, Cicerón condenando todo tipo de adivinación dice:

Causarum enim ignoratio in re nova mirationem facit; eadem ignoratio si in rebus usitatis est, non miramur.

(Cic. De Div. 2.49.13)

El desconocimiento de las causas de un hecho nuevo provoca ‘maravillamiento’; no nos maravillamos de las cosas usuales aunque ignoramos también sus causas.

Manilio coincide en parte, según hemos visto, con la argumentación ciceroniana, en tanto que el desconocimiento de las causas provoca una ‘miratio’ en el individuo. Y no es ocioso notar el sentido peyorativo de este término acuñado por Cicerón y que hemos elegido traducir como “maravillamiento” para mantener algo de la ironía del original. Las diferencias también son importantes, ya que Manilio no parece considerar la relativización que se opera en la frase ciceroniana entre hechos extraordinarios o inusitados y realidades cotidianas. En opinión de Cicerón, los *portenta*, los *auguria* y todos esos hechos maravillosos generan el asombro de la multitud en tanto son inexplicables pero también extraordinarios; por el contrario, los hechos de aparición cotidiana, aunque sean desconocidas sus causas, no provocan el mismo asombro. No es este el parecer de Manilio, quien, como hemos visto, adjudica también este asombro ante realidades cotidianas como la Vía Láctea, el destino fatal de los hombres y otras propiedades de los astros celestes.

No tenemos manera de saber si Manilio tuvo en cuenta este tratado, aunque es muy posible que lo hubiera leído. La relación entre Manilio y Cicerón no ha sido demasiado estudiada, si bien se ponen de manifiesto no pocas vinculaciones ya apreciativas ya polémicas, como bien podría ser el caso que nos ocupa. Una cierta afinidad filosófica –el estoicismo maniliano es indudable, no tan concreto el ciceroniano–, el elogio que hace Manilio respecto de las cualidades oratorias y políticas del arpinate (1.794-795) así como varios pasajes donde se hace notar su influencia podrían unirlos, aunque el desprecio de Cicerón por la astrología sería un punto de choque importante. También es cierto que, como hemos demostrado en otra

parte,¹⁸ Manilio para mostrar el carácter único y sin precedentes de su poema soslaya un precedente importante en el tratamiento del tema astronómico en latín: traducción de los *Fenómenos* de Arato realizada por Cicerón en su juventud. Como puede notarse, no es este un tema resuelto y evidentemente esta divergencia podría incluirse dentro de una polémica con Cicerón no solo acerca de la astrología en general sino también acerca de los alcances de lo maravilloso. En cierta forma, y allí reside, en mi opinión, la mayor diferencia, Manilio se sirve de la confluencia dentro de lo maravilloso de hechos extraordinarios y habituales con el fin de justificar los primeros (en su mayoría relacionados con la astrología y el conocimiento del destino) por medio de la verosimilitud y cotidianeidad de los segundos. Por esto a Manilio no le conviene introducir la distinción que hace Cicerón y que sería avalada por la experiencia de todos: lo cotidiano no asombra, por más extraño que sea.

También nos confirma este sentido el testimonio de Valerio Máximo, un autor más próximo a Manilio ideológica y cronológicamente. En el capítulo de su obra dedicado a “las maravillas” (*de miraculis*) explica:

quae, quia unde manauerint aut qua ratione constiterint dinoscere arduum est, merito miracula uocentur.

(Val. Máx. Mem. 1.8)

Tales cosas, puesto que es muy arduo conocer de dónde provienen o por qué razón ocurren, merecen ser llamadas ‘maravillas’.

Así para Valerio Máximo también lo maravilloso surge cuando es difícil (aunque no imposible) conocer las causas y el origen de ciertos hechos. La diferencia que podemos notar es que para Valerio Máximo esta admiración no está calificada negativamente. El mismo término –*miracula*– utiliza Manilio en su síntesis de la historia intelectual de la humanidad (1.67-112) para referirse a los secretos de la naturaleza que producían asombro y maravillaban a los hombres primitivos:

[...] caelum ascendit ratio cepitque profundam naturam rerum causis viditque quod usquam est. nubila cur tanto quaterentur pulsa fragore,

18. Cf. Pozzi (2002:220-225) y del mismo la ponencia “Enseñando la diferencia: lengua e identidad en las *Astronómicas* de Manilio” en las III Jornadas Nacionales “Espacio, memoria e identidad”, Rosario, U.N. de Rosario, 22 al 24 de septiembre de 2004. (Actas en prensa).

*hiberna aestiva nix grandine mollior esset,
arderent terrae solidusque tremesceret orbis;
cur imbres ruerent, ventos quae causa moveret
pervidit, solvitque animis miracula rerum.*

(Manil. Astr. 1.97-103)

La razón ascendió al cielo, dominó la oculta esencia de las cosas y vio lo que nadie había visto. Comprendió por qué las nubes chocaban con un estruendo tan grande, por qué la nieve del invierno es más suave que el granizo estival, por qué arden las tierras y se estremece el mundo entero, qué causa origina las lluvias y cuál mueve a los vientos: quitó así estas maravillas/asombros de las almas humanas.

Donde comprobamos, una vez más, el valor de la *ratio* como instrumento que quiebra el sentido de lo maravilloso y libera al hombre de la sensación de asombro.

Es momento de pasar ahora al segundo sentido de lo maravilloso, tal como se nos presenta en la obra de Manilio.

Lo maravilloso admirable

Este sentido, de utilización más restringida que el primero (en una proporción de 1:2), muestra sin embargo y en casos determinados una valoración ideológica altamente positiva, lo que contrasta con lo que hemos analizado previamente. Comenzaremos con los ejemplos más “inocentes”. En todos ellos el o los sujetos maravillados presentan este efecto sin que se nos aclare la razón ni se brinde una explicación que les permita eventualmente deponer su actitud maravillada. El emisor no juzga en estos casos y la modalidad de los enunciados no permite suponer ni ironía ni burla por su parte, sino la aceptación tácita del carácter maravilloso de los objetos y la correspondiente admiración que estos causan. De esta manera, Grecia se maravilla de los montes que la rodean (4.633),¹⁹ los bosques admiran la habilidad de Acteón en la caza antes de convertirse en presa de los perros (5.183)²⁰ o Aries observa maravillado la elevación de Tauro en el cielo (1.264).²¹ Podríamos buscar una causa que explique por qué se han maravillado, pero no la encontraremos en

19. “*adversa Euboicos miratur Graecia montes*”.

20. “[...] *erat Actaeon silvis mirandus, et ante / quam canibus nova praeda fuit*”.

21. “[Aries] *respicit admirans aversum surgere Taurum*”.

el texto. Quizás se podría argumentar que al no ser humanos y no tener raciocinio no podrían comprender las causas racionales, pero al mismo tiempo, debemos reconocer que el solo hecho de que se maravillen es prueba suficiente de que se hallan personificados –un recurso más que habitual en Manilio donde sus personajes principales son estrellas, constelaciones y planetas– y por ende, pasibles de razonar. Al mismo tiempo, creo que nos resultaría difícil proponer también a nosotros una causa que dé cuenta de lo extraordinario o supuestamente irracional de esos hechos. En mi opinión, estos usos se vinculan con el sentido castellano de “maravillarse” en tanto causar admiración y no, como en el apartado anterior, con el carácter extraordinario o extraño que producían perplejidad. De esta manera, no hay nada extraño en los montes de Eubea, en Tauro o en Acteón: simplemente causan admiración por sus propiedades o habilidades que, si bien pueden presentarse en mayor grado, no por eso son inasibles intelectualmente. Algo similar sucede con el siguiente pasaje:

*nec quicquam in tanta magis est mirabile mole
quam ratio et certis quod legibus omnia parent.*

(Manil. Astr. 1.478-479)

Y no existe nada más admirable en esta inmensa mole (de constelaciones) que su disposición y que todo obedezca a leyes constantes.

Pasaje donde nuevamente no se dan razones que justifiquen el carácter maravilloso de la disposición celestial de las constelaciones ni de su movimiento regular, sino simplemente se los define como “admirables”, en el sentido de que están provistos de valor positivo y, por ello mismo, todos se maravillan (en el sentido que el *DRAE* concede a este verbo) de esta situación.

Los siguientes dos ejemplos son bastante discutibles y podrían eventualmente ser incluidos en el grupo (a) En el primero de ellos, el emisor indica que los marineros se maravillan de las ciudades asiáticas (4.622)²² y en el segundo, al recrear el mito de Faetón, que éste siendo un niño se asombra de los *spectacula mundi* que percibe desde el carro de su padre.²³ En el primero de los ejemplos, lo maravilloso de las ciudades asiáticas, si bien no presenta una explicación textual, podría ser entendido de forma peyorativa y negativa, dado que son innumerables los ejemplos en la literatura latina del período

22. “[navita] *miratur populos Asiae*”.

23. “*dum nova miratur propius spectacula mundi / et puer in caelo ludit*”.

donde los reinos asiáticos y sus habitantes –los árabes en gran medida– son calificados de afeminados y proclives al lujo desmedido. En este sentido, podría ser un ejemplo de lo maravilloso moralmente negativo, en tanto que es injustificada la admiración por estos pueblos, no porque exista una explicación racional que dé cuenta de (y quebrante) lo supuestamente maravilloso de los mismos, sino que es moralmente reproable en sí misma la admiración por las riquezas. Si bien no creo que sea este el sentido último del pasaje, de todos modos, no está tan lejano el recuerdo de Antonio, típico *exemplum* en el imaginario romano de individuo subyugado por las riquezas y costumbres de oriente, y uno de los pilares en los que se funda, por antítesis, la figura ‘moralmente intachable’ de Augusto.

Una objeción similar, si bien desprovista de connotaciones políticas, podría aplicarse a Faetón. En su caso y conociendo el destino fatal de su accionar, quizás podría argumentarse que es precisamente el éxtasis que le produce la contemplación de tantas cosas nuevas lo que genera su distracción y su trágica muerte. En este sentido, lo maravilloso se acerca más a una especie de locura que impide medir los riesgos, y que provoca consecuencias fatales. De todos modos el pasaje es muy breve y no se dan más datos, por lo cual quizás esta interpretación sea un tanto forzada. Mantengo, pues, la consideración de que se trata simplemente de hechos que producen admiración, casi en un sentido de exaltación por el descubrimiento de cosas “maravillosas” no por inexplicables o incomprensibles sino simplemente por no haber sido vistas antes. De aceptar la interpretación de que se trata de maravillas “moralmente” perjudiciales, sería forzoso proponer un tercer sentido de lo maravilloso, que incluya la valencia no de “excelente, admirable” –sentido (b)– sino la de “moralmente condenable”.

Finalmente, el poema presenta dos instancias donde lo maravilloso presenta connotaciones ideológicas más marcadas, en el ámbito político en un caso y en el discursivo en el otro. Los incluyo en este apartado por tratarse, en principio, de “maravillas” que no necesitan explicación (como en el caso de lo “maravilloso irracional”) sino que, por el contrario, denotan definitivamente el sentido de admiración positiva que hemos considerado bajo el apartado (b).

El primero de ellos, aparentemente inocente, señala el hecho de que el signo de Capricornio no puede admirar a otro más que a sí mismo:

[...] *contra Capricornus in ipsum
convertit visus (quid enim mirabitur ille
maius, in Augusti felix cum fulserit ortum?*

(Manil. Astr. 2.507-509)

Por el contrario, Capricornio dirige la mirada hacia sí mismo: en efecto, ¿a quién otro más importante podría admirar (Capricornio) habiendo brillado auspiciosamente en el nacimiento de Augusto?

Como es habitual en el poema, Manilio no pierde oportunidad para alabar a Augusto, y en esta oportunidad, muestra su elogio por medio de una traslación. En efecto, Augusto había nacido bajo el signo de Capricornio²⁴ y es precisamente ese hecho –y obviamente la grandeza de Augusto– lo que le permiten a Capricornio admirarse a sí mismo. Ningún otro signo tiene el privilegio de ser el rector auspicioso del *princeps*. De esta manera, aunque se desarrolla una explicación (Capricornio es el signo de Augusto), esta no se dirige a resolver un sentimiento de asombro o incredulidad en Capricornio, pues no son estas las sensaciones que experimenta el signo. Indudablemente, no hay nada de asombroso o extraordinario en que nazca una persona bajo determinado signo, y de hecho Capricornio no se asombra de que Augusto haya nacido bajo sus auspicios: el objeto maravilloso, excelente y, por tanto, digno de admiración es ¡él mismo! Esta traslación es un buen ejemplo de las técnicas de ocultación de la obsecuencia imperial de Manilio: Capricornio no se maravilla de Augusto –esta sería una alabanza directa–, sino de sí mismo en tanto que Augusto nació bajo sus auspicios. Corolario: Augusto debe ser alguien maravilloso y digno de admiración, puesto que ningún otro signo más que Capricornio siente admiración por haber presidido el nacimiento de un *princeps*.

El último ejemplo tiene al propio poeta como protagonista, quien al definir su misión poética en la obra, dice:

*sed caelo noscenda canam, mirantibus astris
et gaudente sui mundo per carmina vatis,*

(Manil. Astr. 2.141-142)

Pero cantaré asuntos que deben ser conocidos por el cielo, con la admiración de los astros y el gozo del mundo por los versos del poeta.

Los astros admiran la obra y los logros del poeta, en tanto hecho extraordinario y único en la historia literaria. Esto está respaldado en que el autor constantemente hace gala de su primacía en el tratamiento del tema y en las dificultades que debe afrontar para tratar en hexámetros una doctrina tan

24. Cf. Abry (1988:103-121) y Housman (1913:109-114).

compleja como la astrología. Desde este punto de vista, las *Astronómicas* serían una 'maravilla' en tanto obra inaugural y única sobre un tema casi imposible de tratar, y por esta misma razón, concitarían la admiración de las estrellas y la alegría del mundo. En este sentido, y al igual que vimos en el caso de Augusto, la traslación se opera desde los astros a la obra y de la obra al autor. Manilio es, según su propia presentación, un autor maravilloso que busca la admiración tanto de sus receptores inmediatos como de los más lejanos, trasladando esta admiración no a sus lectores, sino a las estrellas que presencian su canto. Al mismo tiempo, este sentido específico se acerca bastante a la utilización de lo "maravilloso irracional" como medio para legitimar la autoridad discursiva del "maestro" didáctico en tanto divulgador de la astrología y en tanto poeta. La diferencia —no menor, por supuesto— es que en un caso se buscaba el quiebre de lo maravilloso —ne mirere—, y aquí, justamente lo contrario: la aceptación lisa y llana del carácter maravilloso de la obra y de su autor. Por otra parte, el quiebre de lo maravilloso estaba acompañado siempre por la presencia de una explicación racional, que se halla ausente en este último caso.

Como hemos visto en este largo recorrido, estos dos sentidos de lo maravilloso se hallan dispersos a lo largo de toda la obra y presentan en no pocas oportunidades aristas contrapuestas y desestabilizadoras. Queda claro desde un comienzo que bajo el campo semántico de lo maravilloso, representado por los derivados de la raíz *mir*, no hay una uniformidad total, distinguiéndose básicamente dos caminos contrapuestos: lo maravilloso negativo en tanto irracional (y por lo tanto condenable) y lo maravilloso cualitativamente positivo y concitador de admiración. Hemos podido diferenciarlos por sus contextos significativos y por sus modalidades discursivas, con lo cual se demuestra que quizás existía algún principio de orden en este caos "maravilloso". De todos modos, y relativizando un poco la posición de Calcante que hemos reseñado antes, creo que no es factible trazar una línea divisoria constante y estable entre lo maravilloso y lo que no lo es. El primer escollo es precisamente que lo maravilloso no tiene un único sentido: forzosamente para un texto tan politizado como el que nos ocupa, debe haber alguna diferencia entre Augusto y la Vía Láctea en tanto maravillas, sobre todo porque el primero debe permanecer como maravilla, mientras que la segunda no. Una buena solución es precisar más los sentidos de lo maravilloso: Augusto no es una maravilla en el mismo sentido que lo es la Vía Láctea (lo maravilloso irracional) sino alguno de cualidades sobresalientes y por lo tanto digno de admiración. Por el contrario, la Vía Láctea no es admirable, sino simplemente asombrosa para el que desconoce sus causas. Es precisamente esta búsqueda

de reacciones contrapuestas —mantener/rechazar lo maravilloso— lo que marca la inestabilidad del campo semántico de lo maravilloso y la necesidad de precisar detalladamente cuál es el sentido que opera detrás de un mismo término para resolver estas ambigüedades que ocasionarían contradicciones y disgustos políticos.

Esta incertidumbre, esta zona de frontera de difícil delimitación donde se enfrenta lo maravilloso-asombroso con lo maravilloso-admirable y, además, las tensiones que esta ambigüedad provoca en el interior del texto marcan también el punto de inflexión y las contradicciones de un discurso donde confluyen, por un lado, la voluntad por "desmaravillar el mundo" en tanto búsqueda racional por explicar y enseñar una doctrina, y, por el otro, el deseo de que los hombres se maravillen por, en principio dos seres humanos omnipotentes: Augusto en la esfera de lo político y el autor en la esfera de su propio poema.

Monstruosidades políticas: Una lectura de Horacio, *Odas* I, 2

MARCELA NASTA*
Universidad de Buenos Aires

Dentro del sistema religioso romano, el término “prodigio” es empleado para designar un haz de fenómenos repentinos, terroríficos y antinaturales mediante los cuales la divinidad manifiesta su cólera a los hombres, provocando en estos un sentimiento de horror ante la grave amenaza que ello significa tanto para sí mismos como para la ciudad.¹ El prodigio expresa, pues, la ruptura de la paz con los dioses, y es necesario restablecerla cuanto antes. Para ello, el Estado romano disponía de un minucioso procedimiento –la “procuratio prodigiorum”– que se aplicaba de inmediato y que consistía en: 1) la observación y el anuncio del prodigio; 2) la identificación del dios ofendido y la causa de la ofensa; 3) la indagación de los medios para expiar la ofensa y 4) la negación de la ofensa y la expiación propiamente dicha.² Así, una vez reconstruida la paz con los dioses, la vida de los individuos y/o de la ciudad podía recuperar su curso normal.

Ahora bien: el vocabulario latino del prodigio ofrece una serie de nombres para designar este tipo de fenómenos. De todos ellos, “monstrum” es el más utilizado en poesía³ y, si bien se emplea frecuentemente en el sentido antes

* Docente e investigadora en el área de latín en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

1. Cf. Bloch (1968:103-104; 106-107).

2. Cf. Cairns (1971:72-76).

3. Cf. Moussy (1957:348). En el *corpus* horaciano se registran siete ocurrencias de “monstrum”, de las cuales una en los *Epodos* (epodo XVI, 30) y las restantes en las *Odas* (I 2, 6; I

apuntado, su uso no se restringe al campo religioso, sino que ofrece una variedad de significados profanos. Entre estos, el significado de "monstruo mitológico" es el más recurrente entre los poetas, particularmente a partir del período tardo-republicano.⁴ Interesa recordar, además, que "monstrum" también puede emplearse en el sentido moral de "individuo criminal" o de "acto o conducta criminal", "monstruosidad", y que, así utilizado, suele vincularse con "scelus" (crimen, delito) y/u otros términos pertenecientes al mismo campo semántico.⁵

El propósito de este trabajo es intentar una lectura de la oda I 2 de Horacio a la luz de los conceptos que acabamos de exponer. Si bien nuestro punto de partida es el trabajo de F. Cairns, de acuerdo con el cual "la secuencia de pensamiento en la oda en parte corresponde a la secuencia de procedimientos empleados en Roma ante la ocurrencia de prodigios",⁶ intentaremos mostrar que en este texto la noción de "monstrum" no sólo opera en el sentido religioso de "prodigio", sino también en los sentidos profanos antes señalados de "individuo y/o acto criminal" y de "ser extraordinario, anormal".

Los Prodigios

"Ya el Padre envió a las tierras suficiente nieve y funesto granizo, y habiendo golpeado con diestra enrojeciente las sagradas fortalezas, hizo temer a la ciudad, hizo temer a los pueblos que volviera el penoso siglo de Pirra, quien lamentó las monstruosidades recientes cuando Proteo condujo a todo el rebaño a contemplar lo alto de los montes y la estirpe de los peces se adhirió a la cima del olmo, que había sido morada habitual de las palomas, y las temerosas gacelas nadaron en el mar desbordado. Vimos al Tiber rojizo con olas retorcidas por el litoral etrusco ir violentamente a destruir los monumentos del rey y los templos de Vesta, mientras por Ilia que se queja demasiado se arroja

3, 18; I 37, 21; III 4, 73; III 27, 48 y IV 4, 63). De "portentum" sólo se cuentan tres, de las cuales una en poesía (oda I 22, 13) y las demás en las *Epístolas* (II 1, 11 y II 2, 209); de "miraculum" hay sólo dos ocurrencias, y ambas en las *Epístolas* (II 2, 208 y II 3, 144); "prodigium" y "ostentum" no registran ocurrencias.

4. Cf. Moussy (1957:361).

5. V.gr. Cic. *Pro Sestio* 53: "¿Qué monstruosidades, pues, en aquella república, qué crímenes habéis visto?" ("*Quaenam illa in re publica monstra, quae scelera vidistis?*"); Livio IV 15, 7: "Eso no debe ser considerado como un crimen más que como una monstruosidad" ("*Non pro scelere id magis quam pro monstrum habendum*"). Cf. Moussy (1957:365).

6. Cairns (1971:71).

y se jacta demasiado como vengador, y encrespado cae en la margen izquierda el río desposado, no aprobándolo Júpiter".⁷

vv. 1-20.

Así, pues, la oda se inicia con la descripción de una tormenta de nieve y granizo, y la caída del rayo jupiterino sobre la cima del Capitolio.⁸ Como señalan Cairns⁹ y Bloch,¹⁰ el rayo era el más común de los prodigios romanos, y era considerado prodigio de Estado cuando caía sobre lugares públicos o consagrados, particularmente el Capitolio. La nieve es considerada como prodigio en Livio XL, 45, y respecto del granizo, si bien no hay registro específico de que fuera considerado como prodigio en sentido estricto, es significativo el hecho de que Cicerón lo mencione junto con otros fenómenos que

7. "*Iam satis terris nivis atque dirae / grandinis misit Pater et rubente / dextera sacras iaculatus arces / terruit urbem, // terruit gentes grave ne rediret / saeculum Pyrrhae nova monstra quetae / omne cum Proteus pecus egit altis / visere montis, // piscium et summa genus haesit ulmo / nota quae sedes fuerat columbis, / et superiecto pavidae natarunt / aequare dammae. // vidimus flavom Tiberim retortis / litore Etrusco violenter undis / ire deiectum monumenta regis / templaque Vestae, // Iliae dum se nimium querenti / iactat ultorem, vagus et sinistra / labitur ripa Iove non probante u- / xorius amnis.*" En la traducción propuesta, la reiteración de "demasiado" responde a las posibilidades sintácticas que tiene "nimius" en el texto original, y la traducción de "iactat" por "se arroja y se jacta" busca dar cuenta de los dos significados fundamentales de este verbo. Citamos el texto latino por la edición de Klingner (1949).

8. Las "sagradas fortalezas" ("*sacras arces*") estrictamente designan las dos cimas del Capitolio, en una de las cuales –al noreste– se hallaba la Ciudadela ("*Arx*") propiamente dicha, y en la otra –al sur–, el templo de Júpiter Óptimo Máximo. Nisbet & Hubbard entienden que el texto hace referencia más bien a este último. (Cf. Wickham 1896:39; Villeneuve 1946:8; Nisbet & Hubbard 1990:22). Gómez Pallarés (2003-2004:37), por su parte, y sobre la base de que, de Cicerón en adelante, los templos son designados indistintamente por un nombre específico o por el de la divinidad al que están consagrados, entiende que el templo al que alude Horacio no es el de Júpiter Óptimo Máximo sino el de Júpiter Tonante, que también se hallaba en el área capitolina. Esta identificación se funda en el hecho de que la descripción de Júpiter en la oda coincide con la estatua de culto contenida en ese templo, la cual se conoce por testimonios numismáticos. El templo de Júpiter Tonante fue dedicado por Augusto en el 22 a.C. en cumplimiento del voto realizado durante la guerra contra los cántabros, en el 26 a.C., cuando se salvó de ser golpeado por un rayo, que cayó a su lado. Así, Gómez Pallarés interpreta que el texto indirectamente vincula este episodio con la llegada de un segundo fin del mundo, y que lo que aterrizó a los romanos es la posibilidad de que Augusto hubiera perdido la vida. Gómez Pallarés considera que la oda debió ser compuesta con posterioridad al 27 a.C.

9. Cf. Cairns (1971:71).

10. Cf. Bloch (1968:140).

sí lo eran, como uno de los motivos que llevan a los hombres a creer en los dioses.¹¹ En todo caso, el adjetivo "*dirus*" ("funesto") expresa claramente la valoración horaciana del fenómeno, y más todavía si se tiene en cuenta la etimología popular del término, de acuerdo con la cual el mismo significa "nacido de la ira divina" ("*dei ira natus*").¹² Así, la nieve, el granizo y el rayo son los prodigios que, en esta primera estrofa, provocan en Roma ("*urbem*") y en el mundo entero ("*gentes*") el terror a un segundo diluvio universal, análogo al diluvio mitológico (estrofas 2 y 3) del cual Pirra y Deucalión fueron los únicos sobrevivientes.

También evocador de ese primer diluvio debió resultar el desborde del Tíber, cuya descripción abarca las estrofas 4 y 5. El desborde de un río y la consecuente inundación, eran comúnmente considerados como prodigio, y este revestía particular gravedad si se trataba del Tíber, y más aún cuando provocaba estragos en templos o lugares consagrados.¹³ Tal es el caso en el texto horaciano. En efecto, los "monumentos del rey" ("*monumenta regis*") hacen referencia a la "*Regia*", esto es, la residencia del pontífice máximo, atribuida al rey Numa Pompilio. Este edificio remite pues a la más antigua tradición del poder unipersonal en Roma, entrecruzándolo al mismo tiempo con el poder religioso. Los "templos de Vesta", por su parte, son el templo propiamente dicho y alguna otra edificación (el "*atrium*") situados en el área sacra de la diosa.¹⁴ Este templo, también atribuido a Numa, se vinculaba con la pervivencia misma de Roma, ya que guardaba en su interior el fuego sagrado y el Paladión, símbolos y garantes de la continuidad y el poder de la ciudad.¹⁵ Así, el desborde descrito en el texto horaciano es particularmente ominoso pero, a diferencia de los prodigios iniciales, es contrario a la voluntad de Júpiter ("no aprobándolo Júpiter").¹⁶

11. Cic. *De Nat. Deor.* II, 14. Cf. Cairns (1971:71).

12. Cf. Cairns (1971: 71), Nisbet & Hubbard (1990:21), Wickham (1896:39).

13. Cf. Cairns (1971; 71) y Bloch (1968:140).

14. Cf. Gómez Pallarés (2003-2004:41-43).

15. Cf. White (1993:177).

16. La índole de los edificios amenazados y esta contradicción de la voluntad divina es lo que nos lleva a pensar que con esta imagen Horacio no puede estar haciendo referencia al desborde que, de acuerdo con Dion Casio (53, 20, 1), se produjo entre el 16 y el 17 de enero del 27 a. C., la noche siguiente a que Octavio recibiera el título de Augusto, desborde que, a diferencia de lo que habitualmente sucedía, fue interpretado de manera "positiva". En efecto, tradicionalmente el desborde del Tíber simbolizaba el rechazo de un soberano ilegítimo, la lucha del río contra un aspirante a la tiranía. En enero del 27 se dijo, en cambio, que el desborde anunciaba la grandeza y el poder ilimitado que Augusto tendría

Con esta desaprobación, en la estrofa 5 el río desaparece del texto sin que se explicita el resultado de su avance amenazador. La introducción de la mitología y el carácter humorístico de la escena restan dramatismo al episodio y congelan el avance de la inundación. Así, "en esta estrofa Horacio transforma el acontecimiento literal del avance del río en un acontecimiento literario".¹⁷ Con esta transformación finaliza la primera instancia de la "*procuratio prodigiorum*", que ha consistido en la observación y el anuncio de los prodigios. El paso siguiente consiste en la identificación del dios ofendido y de la causa de la ofensa.

Dioses y Ofensas

En el trabajo al que hemos hecho referencia,¹⁸ Cairns sostiene que los dioses ofendidos son Vesta, cuyo templo es atacado por el río en la estrofa 4 y quien, por esta razón, luego "escucha menos los cantos" (vv. 27-28)¹⁹, e Ilia, en la estrofa 5²⁰. Curiosamente, Cairns no menciona a Júpiter, cuya ira se manifiesta violentamente en la estrofa inicial. Lo que en cambio no es tan evidente en el texto es la causa de la ofensa jupiterina, toda vez que en las estrofas subsiguientes Horacio no da cuenta de ella sino del efecto provocado por los prodigios, esto es, el terror a un segundo diluvio universal, que se manifiesta mediante una suerte de evocación apotropaica del diluvio mitológico.

Como varios críticos señalan, el tono humorístico y el estilo alejandrino de esta evocación socavan la terrible solemnidad de la primera estrofa.²¹ Pero de acuerdo con el mismo Horacio, "a menudo lo risible dirime las grandes cuestiones con más fuerza y mejor que lo áspero",²² de manera que no es descabellado indagar en estos versos la causa de la ofensa divina.

La evocación en cuestión está articulada en dos partes: la referencia a Pirra y la enumeración de una serie de "*adynata*" resultantes del poder arrasador

en el futuro. Si bien esta interpretación debía descansar sobre el significado del verbo "*augere*" (aumentar, incrementar), con el cual se vincula etimológicamente el nombre de Augusto, la misma sugiere, además, la habilidad del príncipe, cuya influencia debió ser suficiente para modificar el sentido del prodigio. Cf. Desnier (1998:520).

17. Cf. Leach (1998:44).

18. Cf. nota 6.

19. "...*minus audientem / carmina Vestam*".

20. Cf. Cairns (1971:73).

21. Cf. v.gr. Williams (1968:91); Connor (1987:70-71); Leach (1998:44).

22. Sát. I 10, 14-15: "*ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secat res*".

de las aguas.²³ De Pirra se nos dice que “lamentó las monstruosidades (“monstra”) recientes”. En opinión de Cairns,²⁴ estos “monstra”, que debieron ser vistos por Pirra antes del diluvio, deben entenderse en el sentido de prodigios, que para ella fueron recientes como lo son para los romanos los fenómenos de la estrofa inicial. Para Cairns, entonces, los “monstra” que lamenta Pirra son el equivalente mitológico de los prodigios de la primera estrofa, signos de la cólera divina. Sin embargo, en el mito, el diluvio mismo es el prodigio que expresa la ira de Júpiter, y en el texto horaciano, el diluvio es presentado como prodigio análogo a los de la estrofa 1. Los “monstra” de Pirra deben tener, pues, otro sentido.

Si bien, en la forma más difundida del mito el diluvio es enviado por Júpiter para castigar la crueldad de los hombres, en otras versiones –y tal como lo prueba la suministrada por Ovidio²⁵– el diluvio se vincula con los crímenes de Licaón, una suerte de epitome de la iniquidad humana, cuya conducta desencadena la cólera divina que entonces se abate sin distinción sobre todos los hombres. Sobre la base de esta versión, creemos que los “monstra” que Pirra lamenta pueden entenderse en el sentido moral, antes señalado, de “individuo criminal” (Licaón) y de “acto o conducta criminal” (de acuerdo con el mito, la muerte de un huésped, un hijo o un nieto para poner a prueba la naturaleza divina de Júpiter). El diluvio de Pirra resulta así una imagen arquetípica en la cual se criminaliza y castiga a toda una generación a partir de los actos y/o las conductas de individuos particulares. Si a la misma pena le corresponde el mismo castigo, esta imagen suministra una primera aproximación a la causa de la ira divina en la estrofa inicial.

La siguiente aproximación se halla en las estrofas 4 y 5. El Tíber amenaza con destruir la Regia y el templo de Vesta para vengar a Ilia “que se queja demasiado”. Las interpretaciones de la crítica respecto del motivo de esta queja pueden dividirse básicamente en dos vertientes. Una de ellas sostiene que Ilia se queja por haber sido, tras dar a luz a Rómulo y Remo, arrojada al Tíber –de quien deviene la esposa–, en castigo por haber faltado a su voto de

23. Los “adynata” también son fenómenos contrarios a las leyes de la naturaleza, pero se distinguen de los “monstra” por el hecho de que, a diferencia de estos, no están vinculados con la voluntad divina ni son producidos por ella. Por otra parte conviene destacar, además, que el “adynaton” no aparece como figura retórica en los tratados antiguos, y que Horacio es poco afecto a ellos. De hecho, sólo utiliza este recurso en los *Epodos* y las *Odas*, pero nunca en las *Sátiras* ni en las *Epístolas*, y cuando lo hace es sólo para ilustrar situaciones que de por sí son extravagantes. Cf. Dutoit (1936).

24. Cf. Cairns (1971:78).

25. Cf. Ovidio, *Metamorfosis* I, 211 ss.

castidad.²⁶ Cercana a esta vertiente, por su vinculación con el mito fundacional, se encuentra la interpretación según la cual la queja de Ilia surge de su rencor contra una ciudad cuya fundación le costó la vida a uno de sus hijos e hizo del otro un fratricida.²⁷ La otra corriente²⁸, en cambio, que se inicia ya con Porfirio y Ps.-Acrón,²⁹ sostiene que la queja de Ilia se debe al asesinato de César, como ella descendiente de Eneas.³⁰

Ahora bien: Roma siempre modeló su presente a partir de su pasado, y la Regia y el templo de Vesta, vestigios de la inspiración divina del período fundacional, eran los patrimonios de mayor antigüedad política y religiosa de que gozaban el propio Horacio y sus contemporáneos. Así, estos lugares, tradicionales y venerados, dotados de un fuerte simbolismo, por lo mismo valen como metonimia por toda la ciudad, de manera que la amenaza del Tíber puede interpretarse como una puesta en peligro de la supervivencia misma de Roma y por ende de su poder.³¹

Al mismo tiempo, el Tíber, vinculado con la historia de Roma desde incluso antes de su fundación, se encuentra entre las más antiguas y eminentes divinidades de la ciudad. Es el Tíber “de agradable corriente”, el “dios mismo del lugar”,³² quien con toda benevolencia tranquiliza al atribulado Eneas asegurándole que finalmente ha llegado al Lacio y que ese es su lugar.³³ Es el Tíber a donde son arrojados Rómulo y Remo, y son sus aguas las que los depositan en la costa. En la estatuaría, el Tíber aparece junto a la loba y los

26. Cf. v.gr. Nisbet & Hubbard (1990:26); White (1993:177); West (1995:11).

27. Cf. Mac Kay (1962:174-175).

28. Cf. v.gr. Wickham (1896:40); Villeneuve (1946:9); Gallavotti (1949:217); Williams (1968:92); Little (1982:275).

29. Cf. Gallavotti (1949:225).

30. En las versiones del mito fundacional donde Rómulo es hijo o sobretodo nieto de Eneas, Rea Silvia recibe el nombre de Ilia, que subraya claramente su origen troyano. A su vez, Ilia está lejanamente emparentada con César, ya que Ilo era el nombre original de la “gens” Julia: Virg., *En.* I, 267-268: “Pero el niño Ascanio, a quien hoy se da el nombre de Julio – se llamaba Ilo mientras se mantuvo en pie el reino de Ilión –” (“*At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iulo / additur –Ilus erat, dum res stetit Ilia regno–*”). Cf. Little (1982:275).

31. Cf. Hope (2000:69-70); Gómez Pallarés (2003-2004:41-43); Leach (1997:109).

32. Virg. *En.* VIII, 31-35: “A este [sc. Eneas] le pareció que, muy anciano, el dios mismo del lugar, el Tíber de agradable corriente, se alzaba entre el follaje de los álamos –con glauco velo lo envolvía un ligero lino y cubría su cabellera una umbrosa caña–; entonces habló así y dispuso las preocupaciones con estas palabras” (“*Huic deus ipse loci fuvio Tiberinus amoeno / populus inter senior se attollere frondes / visus eum tenuis glauco velabat amictu / carbasus, et crinis umbrosa tegebat harundo, tum sic adfari et curas his demere dictis*”).

33. Ibid. vv. 36 ss.

mellizos como símbolos de la identidad de Roma frente a Egipto, representado por el Nilo junto con un cocodrilo, una esfinge o un hipopótamo.³⁴ Lo dicho significa, a nuestro juicio, que el Tíber puede considerarse tan emblemático como la Regia o el templo de Vesta, una metonimia que vale por toda la ciudad. Así, la imagen del Tíber precipitándose sobre los recintos del Foro es la imagen de Roma destruyéndose a sí misma, la imagen, en suma, de la guerra civil.³⁵

Que esta imagen debía asociarse con el asesinato de César nos parece indudable, y ello por varias razones, más allá del hecho concreto de que a partir del asesinato recrudecieron los enfrentamientos internos. La mayoría de la crítica sostiene que la oda debió ser compuesta en los años posteriores a Accio, particularmente alrededor del 29 a.C., poco antes o poco después del regreso de Octavio a Roma y la celebración del triple triunfo. Esto significa, pues, que habían transcurrido quince años desde los Idus de marzo, un lapso de tiempo relativamente largo, es verdad, pero no tanto como para borrar de la memoria un acontecimiento de tal envergadura. Por otra parte, los fenómenos descritos en la estrofa inicial, y particularmente el "*Iam satis*" ("Ya... bastante") que abre la oda, evocan la plegaria con la cual, en *Geórg.* I, 498 ss., se cierra la descripción de los prodigios que horrorizaron a los romanos tras la muerte de César,³⁶ de manera que este episodio debía instalarse en el

34. Cf. Daremberg & Saglio (1877-1926: s.v. "Tiberinus").

35. Cercana a esta interpretación se encuentra la que ofrece Nussbaum (1961:406-417, en particular 408-409). En su opinión, en el momento de la composición de la oda –los años inmediatamente posteriores a Accio–, la asociación del adjetivo "*uxorius*" ("desposado", con una fuerte connotación peyorativa) con una figura amenazante para Roma (representada por Vesta), indudablemente debía hacer referencia a Marco Antonio. Sobre esta base, Nussbaum ofrece dos interpretaciones. De acuerdo con la primera, si el Tíber es Antonio, evidentemente Ilia es Cleopatra, ya que es ella la causante de que este río / romano se transforme en enemigo de la ciudad. De acuerdo con la segunda, el "litoral estrusco" representa todo lo que es extraño y hostil a Roma y por lo tanto, su violenta influencia sobre el Tíber es el correlato de la ejercida por Cleopatra sobre Antonio. Por su parte Ilia, asociada con los orígenes mismos del Estado romano y vinculada con los Julios, representa a César y la herencia romana. En esta interpretación, pues, Ilia no es la causa sino la víctima de la violencia del río, y el motivo de su queja sería el asesinato de su gran descendiente y la consecuente guerra civil. Coincidimos con Nussbaum en la vinculación de estas estrofas –de hecho, de la oda en general– con el tema de las guerras civiles, pero su interpretación nos resulta forzada, toda vez que, aparte de "*uxorius*", no hay otros elementos textuales que la avalen.

36. Para el análisis detallado de la influencia virgiliana en esta composición, cf. Fraenkel (1957: 243-246).

recuerdo del lector desde el comienzo mismo del texto. Por lo demás, en el texto mismo el término "*ultor*" ("vengador") seguramente debía remitir de manera específica a la venganza del asesinato, venganza a partir de la cual Octavio había construido su imagen pública e iniciado su ascenso político. En este sentido, vale recordar que durante el conflicto de Filipos, Octavio había prometido un templo a Marte Vengador ("*Mars Ultor*") "por la venganza paterna" ("*pro ultione paterna*"), y que tan sólo dos años después Filipos había celebrado la victoria de Perusia con la ejecución pública de trescientos senadores y caballeros en una ceremonia pública realizada en honor a César divinizado ("*Divus Iulius*"). En el 29 a.C., la celebración del triple triunfo fue sucedida por la dedicación formal del templo de "*Divus Iulius*" y del nuevo recinto del Senado, la Curia Julia así llamada en honor a César. En suma, "desde el principio de su carrera política, Octavio supo que su futura posición dependía exclusivamente de su conexión con Julio César. (...) El nombre de César determinaba sus posibilidades de éxito e influencia sobre los veteranos y la población urbana. Sus primeras acciones militares clamaban sus motivaciones y buscaban su justificación, en la venganza".³⁷ De hecho, el mismo Augusto afirmará más tarde en las *Res Gestae*: "A los que asesinaron a mi padre, los expulsé al exilio con juicios legítimos castigando ("*ultus*") su crimen, y después, a quienes hacían la guerra contra la república, los vencí dos veces en el campo de batalla".³⁸

Lo dicho significa, pues, que en las estrofas 4-5 se precisa la causa de la cólera divina bosquejada en las estrofas 2-3: el asesinato de César es el acto que, como los crímenes de Licaón, compendia la iniquidad humana, y las guerras civiles son el correlato histórico de la criminalización generacional derivada de ese acto.

Ahora bien: debe tenerse en cuenta que, como hemos señalado, el desborde del Tíber era considerado un prodigio en el marco de la religión romana y que, por esta razón y por analogía con el diluvio mitológico, el desborde aparece como expresión de la cólera y el castigo divinos. Al mismo tiempo, y de acuerdo con el análisis que acabamos de realizar, el desborde del Tíber es la imagen de la guerra civil desencadenada o exacerbada por (la venganza de) el asesinato de César. Lo dicho significa, pues, que el desborde del Tíber representa al mismo tiempo el crimen y su castigo, y la utilización de una misma imagen para representar lo uno y lo otro sugiere que, en última instancia,

37. Gurval (1998:93).

38. RG, II. "Qui parentem meum trucidaverunt, eos in exilium expuli iudiciis legitimis ultus eorum facinus, et postea bellum inferentis rei publicae vici bis acie".

crimen y castigo es lo mismo. La idea resulta familiar desde el epodo VII, donde el castigo no sólo corresponde al crimen, sino que es el crimen mismo: la guerra civil es a la vez el castigo por, y la perpetuación amplificada de, el fratricidio fundacional.³⁹ Como es evidente, la construcción del fratricidio original como causa de la guerra civil era útil para justificar la perpetuación de esa guerra, pero por lo mismo resultaba incompatible con su cese definitivo. Más aún, la persistencia, en el imaginario social, de la construcción de la guerra civil como el "*acerbum fatum*" ("el acerbo destino") de los romanos debía obstaculizar la consolidación del nuevo régimen. Esta es —entre otras— la razón por la cual se observa, en los años posteriores a Accio y sobre todo en los poetas, un desmontaje de este esquema de justificación. Ahora la guerra civil no sólo puede, sino que debe terminar.

En la oda que nos ocupa, este desmontaje se realiza de diversas maneras. Una de ellas es la insistencia en la idea de que la venganza y la guerra civil ya resultan excesivas, lo cual implica que tanto la una como la otra son concebidas como susceptibles de medición o de límite, no ya como un fenómeno de duración indefinida. Esta idea es denotada por el adverbio "*nimius*" ("demasiado"), cuyo significado se potencia por la multiplicidad de núcleos a los que puede modificar, lo cual hemos intentado reflejar en nuestra traducción. La misma idea es connotada, además, por la doble valencia semántica del verbo "*iactare*", que significa al mismo tiempo "arrojarse" y "jactarse". A su vez, este exceso en la venganza y en la guerra interna es objeto de la desaprobación de Júpiter, lo cual remite a los prodigios de la estrofa inicial. La ira del dios en la primera estrofa resulta pues una advertencia respecto de la imperiosa necesidad de terminar con la violencia interna, so pena de que Roma se destruya a sí misma. Remitiendo en este punto a la primera estrofa, el texto "hace lo que dice", toda vez que reproduce el círculo vicioso que es posible y necesario romper. A escala textual, esta ruptura se advierte en la estructura lineal que la oda presenta de la estrofa 6 en adelante. Esta estrofa,⁴⁰ que opera a modo de bisagra, ratifica la guerra civil (los ciudadanos empuñando las espadas, el

39. Ep. VII, 17-20: "Así es: acerbos destinos y el crimen del asesinato fraterno guían a los romanos desde que fluyó sobre la tierra la sangre del inocente Remo, maldita para sus descendientes" ("*sic est: acerba fata Romanos agunt / scelusque fraternae necis / ut inmeritis fluxit in terram Remi / sacer nepotibus cruor*"). Cf. Commager (1959:45; 1961:181-182); Nasta (2001:69-71).

40. Vv. 21-24 "La escasa juventud escuchará que los ciudadanos han afilado el hierro, con el cual sería mejor que perecieran los persas, escuchará luchas por el vicio de los padres". ("*Audiet civis acuisse ferrum / quo graves Persae melius perirent, / audiet pugnas vitio parentum, / rara iuventus*").

vicio de los padres) como motivo de la ira divina pero, proyectándose hacia el futuro, clausura el episodio y lo deja definitivamente atrás. A nivel argumental, la ruptura se realizará mediante la expiación de la ofensa —de la guerra civil—. De acuerdo con el procedimiento de la "*procuratio prodigiorum*", es necesario indagar primero cuáles son los medios para hacerlo.

Los Medios Expiatorios

"¿A cuál de los dioses invocará el pueblo por los asuntos del imperio que se derrumba? ¿Con qué ruego las sagradas vírgenes fatigarán a Vesta, que escucha menos los cantos? ¿A quién dará Júpiter la responsabilidad de expiar el crimen?"⁴¹

Vv. 25-30.

De acuerdo con Cairns,⁴² cuya explicación se basa en el testimonio de Livio (22, 57), la indagación acerca de los medios expiatorios buscaba averiguar no sólo qué ruegos y ritos debían realizarse, sino también a qué dioses estos debían dirigirse. En este sentido, Cairns precisa que "la pregunta respecto de los dioses no es sólo una pregunta sobre los dioses ofendidos, puesto que es claro que en la expiación de los 'prodigia', los 'piacula' también estaban habitualmente dirigidos a otros dioses que aquellos a quienes se consideraba haber ofendido".⁴³

La primera y la segunda pregunta del texto horaciano se conforman de manera precisa al procedimiento recién descrito. Respecto de la tercera pregunta, Cairns aclara que la misma no hace sino explicitar lo que habitualmente está implícito en este tipo de indagaciones, toda vez que generalmente la pregunta respecto de los medios expiatorios de una ofensa es al mismo tiempo y en sí misma una pregunta respecto del agente que ha de aplicarlos.

Llegado a este punto, Cairns pasa a considerar la invocación a los dioses que ocupa el resto de la oda. Su enfoque se apoya en *Edipo Rey* de Sófocles, donde mientras todavía se está intentando identificar al asesino de Layo, el coro invoca a los dioses solicitándoles auxilio para escapar de la peste (vv. 151 ss.). De acuerdo con Cairns, esta invocación "es simplemente una manifestación del pueblo que está intentando descubrir cómo lidiar con sus 'prodigia', y hace

41. "*quem vocet divum populus ruentis / imperi rebus? prece que fatigent / virgines sanctae minus audientem / carmina Vestam? // cui dabit partis scelus expiandi Iuppiter?*"

42. Cf. Cairns (1971:73-74).

43. Ibid. (74).

un llamado a los dioses pidiendo su favor –un llamado que en modo alguno está relacionado con las expiaciones”.⁴⁴ En su opinión, “la situación en Horacio es, en este aspecto, idéntica, i.e., las invocaciones hechas en el peán en modo alguno están relacionadas con el procedimiento expiatorio”.⁴⁵

Nos permitimos disentir con este enfoque de Cairns, el cual incluso nos parece que en cierta medida no condice con lo expuesto por él mismo en esta parte de su trabajo que acabamos de reseñar. En efecto, él mismo sostiene que las dos primeras preguntas del texto horaciano se ajustan con precisión al procedimiento indagatorio en cuestión. Entendemos que también lo hace la tercera toda vez que, como él mismo señala, esta pregunta no hace más que explicitar un aspecto implícito en las otras dos. No vemos por qué, entonces, la plegaria que ocupa los versos subsiguientes no puede considerarse como la respuesta que el texto suministra a las preguntas que él mismo formula. Dicho en otros términos, no vemos por qué dicha plegaria no puede considerarse como el ruego que, según el propio Cairns, es parte integrante del procedimiento expiatorio.

En efecto, nos parece evidente, en primer lugar, que el catálogo de dioses de los versos 30 y ss. responde a, y es anunciado por, el plural “*divum*” del v. 25 (“a cuál de los dioses”). En apoyo de esta interpretación apelamos a la explicación que el mismo Cairns proporciona respecto de la inclusión de otras divinidades, aparte de las ofendidas, en los ruegos y las súplicas que integran el procedimiento expiatorio. Podrá objetarse que Júpiter, cuya ofensa es el motivo de los prodigios iniciales, no es invocado explícitamente, y por cierto así es. Sin embargo, entendemos que la invocación está implícita en la confianza de que Júpiter efectivamente asignará la tarea de la expiación (“¿a quién dará Júpiter la responsabilidad de expiar el crimen?”), lo cual supone la benevolencia con que se ruega a las demás divinidades quieran asistir al pueblo romano. En segundo lugar, entendemos que el “rogamos” (“*precamur*”) del v. 30 con toda claridad remite y responde a la pregunta “con qué ruego” (“*prece qua*”) del v. 26. Más aún, el plural del verbo lleva a inferir que se trata de la plegaria pronunciada por toda la ciudadanía representada por el “pueblo” del v. 25 y las “sagradas vírgenes” del v. 27, ciudadanía en la cual se integra el ego poético o de la cual se hace portavoz.⁴⁶

44. *Ibid.* (75).

45. *Ibid.*

46. Disentimos en este punto con Pice (1993:86), quien sostiene que tanto en el caso de “vimos” (“*vidimus*”, v. 13) como en el de “rogamos” (“*precamur*”, v. 30) se trata de un plural de autor. A nuestro juicio el contexto del primer verbo permite, y acaso requiere esa interpretación, pero el contexto del segundo instala la noción del plural colectivo. Para el

A partir de lo expuesto, intentaremos el análisis de los versos restantes de la oda, los cuales consideramos la versión literaria del cuarto y último paso de la “*procuratio prodigiorum*”, esto es, la negación de la ofensa y la expiación propiamente dicha.

Negación de la ofensa y expiación

“En fin rogamos que vengas, con los blancos hombros ceñidos por una nube, Apolo augur; o si tú prefieres, Ericina sonriente, en torno a quien vuelan el Juego y el Deseo; o si miras a tu descuidada estirpe y a tus descendientes, autor, saciado de un juego ¡ay! demasiado largo, tú a quien agradan el clamor y los ligeros yelmos, y el endurecido rostro del soldado marso frente al enemigo sediento de sangre; o si, cambiada tu figura, hijo alado de la nutricia Maya, adoptas en la tierra la apariencia de un hombre joven, soportando ser llamado vengador de César, regresa tardío al cielo y por largo tiempo gozoso permanece con el pueblo de Quirino y que, irritado por nuestros vicios, no te lleve una brisa muy temprana: mejor aquí disfruta grandes triunfos, aquí disfruta ser llamado padre y príncipe, y no permitas que los medos cabalguen impunes siendo tú el jefe, César.”⁴⁷

Como señalamos, consideramos que esta plegaria⁴⁸ da cuenta del cuarto paso del procedimiento expiatorio. Dicho en otros términos, consideramos

desdibujamiento del ego poético en primera persona en los textos donde emerge la figura de Augusto, cf. Oliensis (1998:128).

47. “*tandem venias precamur / nube candentis umeros amictus, / augur Apollo; // sive tu mavis, Erycina ridens, / quam Iocus circumvolat et Cupido; / sive neglectum genus et nepotes / respicis, auctor, // heu nimis longo satiate ludo, / quem iuvat clamor galeaeque leves, / acer et Marsi peditis cruentum / voltus in hostem; // sive mutata iuvenem figura / ales in terris imitarris, almae / filius Maiae, patiens vocari / Caesaris ultor, // serus in caelum redeas diuque / laetus intersis populo Quirini, / neve te nostris vitiis iniquum / ocior aura // tollat: hic magnos potius triumphos, hic ames dici pater atque princeps, / neu sinas Medos equitare inultos / te duce, Caesar.*”

48. Estos versos han suscitado intensos y extensos debates respecto de los motivos de la elección de Apolo, Venus, Marte y Mercurio, del descarte o no de los tres primeros en favor del último, y sobre todo, respecto de la divinización o no del soberano. Cf. v.gr. Elmore (1931); Norberg (1946); Gallavotti (1949); Fraenkel (1957:242-251); Commager (1959 y 1961:187 ss.); Mac Kay (1962); West (1967:92 ss.); Williams (1968:88-97); Cairns (1971); Gesztelyi (1973); Taylor (1975:142-180); Cremona (1981:126 ss; 145 ss.); Connor (1987:72 ss.); Nisbet & Hubbard (1990:ad loc.); Miller (1991); White (1993:177-182); Lyne (1995:120 ss.); Gurval (1998:104-105).

que esta plegaria introduce en el texto las dos instancias que conforman dicho paso, esto es, la negación de la ofensa y la expiación propiamente dicha. Entendemos que esta duplicidad se vincula con el hecho de que la ofensa en cuestión presenta también dos instancias. Según hemos señalado, el motivo de la ira divina se encuentra en el asesinato de César y en la guerra civil que este asesinato desencadena o exacerba y a la vez simboliza. De acuerdo con el texto, la negación de la ofensa se realiza con el primero de estos componentes, mientras que la expiación propiamente dicha se aplica al segundo.

En efecto, la expresión "soportando ser llamado vengador de César" claramente implica que la venganza efectivamente ya ha sido llevada a cabo, con lo cual el asesinato ha sido negado y puede darse por terminada la cuestión. También cabe observar que mediante el contraste entre el "jactarse" atribuido al Tíber vengador y el "soportando" utilizado en esta expresión, se niega asimismo la idea de exceso plasmada en la imagen del desborde del Tíber. La venganza ha hallado su medida, y ha concluido.

Ahora bien: si la venganza ya se ha realizado, parece claro que el crimen ("scelus") que aún falta expiar (v. 29) es la guerra civil, el "vicio de los padres", el enfrentamiento entre ciudadanos a que hace referencia la estrofa 6. En esta misma estrofa se sugiere en qué ha de consistir la expiación: la guerra contra los partos (v. 22), que hubiera sido el objetivo apropiado de la espada romana. A esto mismo apuntan igualmente los vv. 37-40. El hartazgo de Marte de la guerra interna (el "juego demasiado largo": nuevamente la idea de exceso y la consecuente alusión a la imagen del Tíber) se contrapone al deleite del dios con el enfrentamiento entre la infantería romana ("el soldado marso") y el enemigo extranjero ("hostem"), cuya condición de tal es subrayada por contraposición con los ciudadanos ("cives") que en la estrofa 6 han empuñado sus espadas unos contra otros. Cabe advertir, finalmente, que la guerra contra los partos también era, en alguna medida, un modo suplementario de vengar a César, toda vez que, como es sabido, su asesinato había dejado trunca la campaña que planeaba emprender.

En el final del texto —de la plegaria— Augusto aparece como el designado por Júpiter para llevar a cabo esta guerra expiatoria, con lo cual también queda respondida la tercera pregunta, formulada en los vv. 20-30. Ahora bien, a nuestro entender, el modo de introducir a Augusto en el texto no tiene que ver ni con una divinización del gobernante ni con la encarnación de la divinidad, sino que, por el contrario, consideramos que dicho modo apunta más bien a insistir en la condición humana del príncipe. Vale la pena reproducir el pasaje que nos ocupa:

"o si, cambiada tu figura, hijo alado de la nutricia Maya, adoptas en la tierra la apariencia de un hombre joven, soportando ser llamado vengador de César, regresa tardío al cielo y por largo tiempo gozoso permanece con el pueblo de Quirino y que, irritado por nuestros vicios, no te lleve una brisa muy temprana: mejor aquí disfruta grandes triunfos, aquí disfruta ser llamado padre y príncipe, y no permitas que los medos cabalguen impunes siendo tú el jefe, César."⁴⁹

Interesa destacar que si bien la invocación a Mercurio está articulada, como las dos anteriores, mediante un período condicional, la prótasis de la una y las de las otras no dependen de la misma apódosis. Dicho en otros términos: a Venus y Marte se les ruega que vengan ("venias precamur") y esta es la apódosis de la cual dependen las respectivas prótasis: te rogamos que vengas, Apolo etc.; o si tú lo prefieres, Venus etc. [te rogamos que vengas]; o si miras, Marte, a tu estirpe etc. [te rogamos que vengas]. Al llegar a la instancia de Mercurio, en cambio, el texto opera un giro: la apódosis ya no se encuentra en los versos anteriores, sino en los subsiguientes: "o si, cambiada tu figura... adoptas en la tierra etc.: regresa tardío al cielo, etc.". Mercurio ya está en la tierra y el movimiento mismo del texto deja de lado las primeras divinidades invocadas para concentrarse en la figura de Mercurio, que de este modo se desprende del catálogo anterior.

Un desprendimiento análogo se verifica, a nuestro juicio, de la figura de Augusto respecto de la del dios. En efecto, del v. 41 ("o si, cambiada tu figura, hijo alado...") al 46 ("gozoso permanece con el pueblo de Quirino") el único indicio de la inmediata emergencia de la figura de Augusto es la condición de vengador de César (v. 44), toda vez que los restantes elementos se ajustan a la epifanía de un dios antropomórfico. Los vv. 47-49, "y que irritado por nuestros vicios no te lleve una brisa muy temprana", constituyen un punto de inflexión a nivel argumental. Nuestra interpretación se basa en el trabajo de Pardini,⁵⁰ quien a partir del estudio semántico de la expresión "ocior aura tollat" muestra que la misma es una metáfora habitual de la muerte, un "eufemismo aplicable a cualquier mortal".⁵¹ Por esta razón propone la lectura alternativa "(ne te) ocior aura⁵² tolle" ("que no te eleves con una brisa muy temprana"), considerando que si Horacio aplicara a Augusto dicho eufemismo

49. Para el texto en latín cf., nota 47.

50. Cf. Pardini (1992:147-153).

51. *Ibid.* (151).

52. En ablativo en lugar del nominativo habitual en las ediciones.

estaría rompiendo la ficción de la naturaleza divina del príncipe. Nosotros entendemos, en cambio, que Horacio utiliza este eufemismo "aplicable a cualquier mortal" precisamente para marcar la condición humana de Augusto, sobre la cual insisten los versos finales, donde es invocado no como divinidad sino en términos institucionales, militares y políticos. A nuestro juicio, pues, así como Mercurio se desprende del catálogo de dioses, así la figura Augusto se desprende de la de este dios, respecto de quien resulta claramente diferenciado, por su condición mortal y por las funciones y las expectativas que en él se depositan. Este Augusto-ser-humano-mortal, que en el texto emerge a partir de la divinidad pero no se confunde con ella, resulta por lo mismo un ser extraordinario y fuera de lo común: de alguna manera un "*monstrum*" que, avalado por Júpiter, viene a garantizar la represión de aquellos que lo irritan.

Cifrar – descifrar Las estrategias de lo maravilloso en *Eneida*

ALICIA SCHNIEBS*
Universidad de Buenos Aires

El tema de lo maravilloso en *Eneida*, un poema épico donde la peripetia misma resulta del constante entretendido de elementos propiamente humanos y de otros que pertenecen a la dimensión de lo sobrenatural, es un campo vasto y fecundo que puede ser recorrido con muchos y muy diversos propósitos. De entre todos ellos, el nuestro en este trabajo es estudiar en el poema virgiliano la relación entre conocimiento, discurso y poder que subyace en el funcionamiento intradieгético de lo maravilloso, y su correlato con esa misma relación en la sociedad romana del período. Partimos para ello de la convicción de que la indiscutible vinculación entre todo texto literario y su contexto de producción es particularmente significativa en un poema como *Eneida* que reviste carácter modélico y paradigmático pues, como afirma Conte (1986:142), el código épico es el medio por el cual una comunidad toma posesión de su propio pasado y le otorga el valor de matriz fundante de su sistema cultural.

Para cumplir con el objetivo planteado nos basaremos en el análisis de aquellas apariciones de lo maravilloso que son percibidas por los personajes como un mensaje emanado de los dioses y que, por lo tanto, instauran una situación comunicativa. Consideramos que esta variable de análisis es una vía de acceso apta para dilucidar las relaciones entre conocimiento, discurso y poder en nuestro texto y en la sociedad romana en general dado que, como cualquier otro sistema simbólico, esta comunicación peculiar entre la divinidad y el

* Docente e investigadora en el área de latín en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

hombre estructura y está estructurada por una serie de leyes que hacen a la posesión de un cierto capital simbólico y del poder que éste implica¹. A su vez, para afinar nuestro material de trabajo, nos ceñiremos exclusivamente a aquellos mensajes que se presentan a los personajes como la imagen de un acontecimiento, y dejaremos a un lado los que consisten en discursos tan sólo de soporte lingüístico enunciados por divinidades², espectros³ y sacerdotes⁴, los que serán trabajados a manera de corpus de confrontación con lo observado en el corpus específico elegido. Nuestra preferencia por el estudio del funcionamiento de las imágenes es que estos mensajes icónicos que se presentan a los personajes son sistemas connotados que requieren de un proceso de interpretación para ser comprendidos. Es decir, si toda imagen crea una cadena flotante de significados, en el caso de los mensajes divinos de *Eneida* esta característica se agudiza porque la divinidad realiza una operación de cifrado que potencia y expande casi *ad infinitum* la polisemia de esas representaciones visuales y torna así imprescindible la recurrencia a un mensaje lingüístico que oficie de anclaje, esto es, siguiendo a Barthes (1972), que fije cuál es el significado que debe elegirse entre todos los posibles. El carácter cifrado del mensaje hace que el mensaje lingüístico que lo dilucida sea el resultado de un desciframiento. Así pues, dado que ese desciframiento se sustenta en la disponibilidad de un cierto capital simbólico no accesible a toda la comunidad, el mecanismo de este sistema comunicativo implica necesariamente esa relación entre conocimiento, discurso y poder que intentamos desentrañar.

Cuando el acontecimiento deviene mensaje

En su diálogo acerca de la naturaleza de lo divino, Cicerón hace decir a uno de los personajes:

Los dioses nos muestran señales de los acontecimientos futuros; si estas son erróneas la falta no es de los dioses sino de la interpretación que de ellas conjeturan los hombres (Cic.N.D.2.12)⁵

1. Cf. Bourdieu (1985: *passim*; 2000:65-73).

2. Cf. Venus (2.588-621); Mercurio (4.265-280; 556-570); etc.

3. Cf. Héctor (2.270-297); Creusa (2.771-794).

4. Cf. Heleno (3.374-462).

5. *signa ostenduntur a dis rerum futurarum; in his si qui erraverunt, non deorum natura sed hominum coniectura peccavit.*

Lo interesante de este pasaje es que refiere el carácter de signo (*signum*) de los mensajes divinos, su opacidad, la mediación de un desciframiento y la posibilidad de error de éste último pues la decodificación de un código ajeno a la naturaleza humana adolece de una dosis elevada de conjetura.

Como sabemos, esas señales pueden adoptar muy diversos aspectos y modalidades de donde surge una compleja clasificación en *portentum*, *prodigium*, *ostentum*, *monstrum*, *auspiciu*, *augurium*, *oraculum*, *omen*, etc., en la cual resulta difícil y riesgoso establecer para cada uno de los términos definiciones rigurosas y precisas que puedan constatarse en todos y cada uno de los textos donde aparecen estos lexemas. De hecho, ya el mismo Servio observa la vaguedad de los límites entre y uno y otro concepto al comentar el pasaje de *Eneida* 3.365-367, en que Eneas refiere a Heleno el nefasto anuncio de la Harpía Celeno que el narrador denomina *prodigium*:

Prodigium, portentum, monstrum se distinguen entre sí por un límite razonable pero la mayor parte de las veces se confunden y se colocan uno en lugar del otro. (Serv.A.3.366)⁶

Otro tanto sucede a propósito de la flecha arrojada por Acestes durante los juegos, transformada en una caña ardiente que surca los cielos señalando una suerte de camino, episodio que el poeta predica con los términos *augurium*, *monstrum* y *omen*⁷, lo cual hace decir al comentarista:

El término "*augurium*" proviene de "*avigerium*" puesto que los producen (gerunt) las aves (aves). Y es correcto hablar de "*augurium*" al referirse a una flecha, que tiene algo así como plumas, aunque todos los términos —*monstrum*, *augurium*, *auspiciu*, *oraculum*— parecen confluir en un solo punto. (Serv.A. 5.523)⁸

6. *prodigium, portentum monstrum modico fine discernuntur, sed confuse pro se plerumque ponuntur.*

7. Cf. 5.522-523: "Aquí de repente se presenta a los ojos un monstruo que habría de ser de gran augurio; luego lo demostró un hecho ingente y terríficos vates cantaron tardíos agüeros" (*Hic oculis subitum obicitur magnoque futurum / augurio monstrum; docuit post exitus ingens / seraque terrifici cecinerunt omina vates*); y 5.530-531: "y el máximo Eneas no negó el agüero" (*nec maximus omen / abnuuit Aeneas*).

8. '*augurium*' dictum quasi '*avigerium*', quod aves gerunt. et bene de sagitta dixit '*augurium*', quae habet pennas: quamquam omnia ad unum congererit locum: monstrum, augurium, auspiciu, oraculum.

Más que una taxonomía, pues, estos términos integran un campo léxico⁹ que proponemos denominar "*signa deorum*".

Ahora bien, la pregunta que se impone es qué condición debe revestir un acontecimiento para ser considerado una señal de los dioses, pues está claro que la aludida instancia de desciframiento e interpretación requiere de un paso previo: la calificación de un determinado suceso como mensaje de la divinidad. Dicho de otro modo, ¿cuáles son las leyes que determinan las condiciones de instauración de este tipo particular de comunicación? La primera respuesta es que para ser reconocido como mensaje divino el acontecimiento debe mostrarse como una manifestación de lo sobrenatural, y en este punto conviene recurrir nuevamente al citado diálogo ciceroniano, donde leemos:

se aterrorizan los ánimos con los rayos, las tempestades, los nubarrones, las nevadas, el granizo, las inundaciones, la peste, los terremotos y, a menudo, con los ruidos subterráneos, las lluvias de piedra y las gotas de lluvia color sangre, con los derrumbes o repentinas hendiduras de las tierras y también con los portentos que afectan la naturaleza de los seres humanos y de los animales, y con las apariciones de teas celestes y de esas estrellas que los griegos llaman 'cometas' y nosotros 'de larga cabellera' [...] A partir de esto los aterrorizados hombres infirieron la existencia de un poder celestial y divino. (Cic.D.N.2.14)¹⁰

Consideramos que esta enumeración, que desde luego no tiene carácter taxativo, nos proporciona un criterio apto para analizar y clasificar nuestro corpus de trabajo puesto que, más allá del valor doctrinal específico que tiene en esta obra, responde a una manera de pensar lo maravilloso propia de la sociedad romana en su conjunto. En efecto, si en el texto virgiliano pasamos revista a aquellos acontecimientos que los personajes interpretan como mensajes de la divinidad y que son predicados con alguno de los constituyentes del campo léxico de los *signa deorum* (*signum*, *portentum*, *prodigium*,

ostentum, *monstrum*, *auspiciu*m, *augurium*, *oraculum*, *omen*)¹¹, observamos que, en un alto porcentaje de los casos, su carácter maravilloso resulta de los elementos enumerados por Cicerón o de otros de carácter semejante. Véanse los siguientes casos, en cuya mención incluimos los términos del citado campo léxico empleados por el enunciador:

1. fenómenos¹² del ámbito celeste

- trueno y estrella fugaz (2.692-704)
campo léxico: *augurium* (2.703)
- rayos, truenos y extrañas imágenes en el cielo (7.141-147)
campo léxico: *omen* (7.146)
- rayos, truenos y extrañas imágenes en el cielo (8.524-536)
campo léxico: *portentum* (8.533)

2. fenómenos del ámbito humano

- la llama en la cabeza de Ascanio (2.679-691)
campo léxico: *monstrum* (680), *omen* (691)
- la llama en la cabeza de Lavinia (7.58-103, 583-584)
campo léxico: *portentum* (58, 80) *monstrum* (81), *omen* (583)

3. fenómenos del ámbito vegetal

- el árbol que mana sangre en la costa de Tracia (3.24-68)
campo léxico: *monstrum* (26, 59), *omen* (36)

4. fenómenos del ámbito animal¹³

- la cerda blanca con su cría de treinta lechones (3.388-393; 8.42-48; 8.81-85) campo léxico: *signum* (3.388), *monstrum* (8.81)

11. Cabe advertir que algunos de los términos que integran este campo aparecen también en el poema empleados con otras acepciones que quedan fuera del ámbito lexical de los *signa deorum*. Tal es el caso, por ejemplo, de la palabra *monstrum*, que el poeta utiliza para designar a ciertas criaturas mitológicas horribles, que no constituyen en sí mismas un mensaje de la divinidad como las Harpías (3. 214), el cíclope Polifemo (3.658), las que pueblan el Hades (6.285), los hombres metamorfoseados en fieras por obra de Circe (7.21), las Furias (7.328, 348; 12.874), Caco (8.198), los dioses zoomórficos de Egipto (8.698), etc.
12. Utilizamos el término "fenómeno" en la primera acepción del DRAE, que reza: "Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción."
13. Cf. Georgicas 4.554-555 donde el nacimiento de las abejas en la bougonia se denomina *monstrum*.

9. Entendemos por campo léxico el conjunto estructurado de las relaciones dadas entre todos aquellos términos de la lengua que se refieren a una misma porción de la realidad.

10. *terrere animos fulminibus tempestatibus nimbis nivibus grandinibus vastitate pestilentia terrae motibus et saepe fremitibus lapideisque imbribus et guttis imbrium quasi cruentis, tum labibus aut repentinis terrarum hiatibus tum praeter naturam hominum pecudumque portentis, tum facibus visis caelestibus tum stellis is quas Graeci kometai nostri cincinnatas vocant [...] quibus exterriti homines vim quandam esse caelestem et divinam suspicati sunt.*

- el enjambre de abejas en el laurel del palacio de Latino (7.58-103; 583-584)
campo léxico: *portentum* (58, 80) *monstrum* (81) *omen* (583)

5. fenómenos en el ámbito de los objetos

- a transformación de la flecha de Acestes (5.522-531)
campo léxico: *augurium* (5.522) *monstrum* (5.522) *omen* (5.523, 530)
- la transformación de las naves (9.110-136)
campo léxico: *monstrum* (9.120, 127)

Como puede observarse, aunque abarcan un campo más amplio, estos ejemplos coinciden en un todo con el criterio implícito en el repertorio ofrecido por Cicerón, criterio que consiste básicamente en calificar como manifestación de lo sobrenatural a todo aquello que se juzga inexplicable y/o antinatural, lo cual coincide con las reacciones que produce en el templo de Delos y en su entorno la epifanía del dios al responder a los troyanos:

de repente todo pareció temblar, los umbrales y los laureles del dios, y moverse por completo el monte en torno, y mugir el trípode al abrirse el santuario (3.90-92)¹⁴

Sin embargo, si revisamos otras instancias de apariciones de lo maravilloso en *Eneida*, advertimos que el carácter inexplicable y/o antinatural de los fenómenos no es condición ni necesaria ni suficiente para que un acontecimiento sea interpretado como mensaje de la divinidad. En primer lugar, no es condición suficiente porque hay fenómenos que, aun cuando se ajustan a los mencionados por el arpinate, no son entendidos por los personajes como comunicación alguna de los dioses, como es el caso de los sonidos subterráneos provenientes del Etna (3.583-584) que no sólo provocan asombro y temor entre los troyanos sino que incluso reciben la calificación de *monstrum* (3.583). En segundo lugar, no es condición necesaria porque hay fenómenos que no son en sentido estricto ni inexplicables ni antinaturales y, no obstante ello, son percibidos y por ende descifrados como un discurso agorero emanado de la divinidad. Véanse, en este sentido, los siguientes ejemplos:

14. *tremere omnia visa repente / liminaque laurusque dei, totusque moveri / mons circum, et mugire adytis cortina reclusis.*

- los cuatro caballos blancos observados en tierra itálica (2.537-543)
campo léxico: *omen* (2.537)
- los cisnes enviados por Venus (1.390-401)
campo léxico: *augurium* (1.392)
- los cisnes y el águila enviados por Juturna (12.244-266)
campo léxico: *signum* (12.245), *monstrum* (12.246), *augurium* (12.258)

Está claro que en los últimos dos casos puede objetarse su incontestable procedencia divina¹⁵ pero esta información, conocida tan sólo por lector y narrador¹⁶, no opera en el plano intradieético, donde los personajes ignoran qué divinidades y con qué propósito generan los acontecimientos que contemplan. También está claro desde luego que la observación y análisis del comportamiento de las aves era uno de los pilares de la práctica augural de los romanos, pero aun en este caso el mismo texto propociona un ejemplo que impide considerar la conducta de los pájaros como indicio cierto que habilite a los hombres a pensar en un mensaje de la divinidad. En efecto, cuando Júpiter envía a una de las Furias (12.843-886), transformada en un tétrico avechicho carroñero, para ordenar a Juturna que cese de asistir a su hermano, lo cual se denomina *omen* (12.854), el siniestro animal vuela una y otra vez con su horrendo chillido en derredor del rostro de Turno y lanza picotazos a su escudo. Turno se aterroriza y enmudece pero nada divino presume tras el suceso; sólo la ninfa comprende que se trata de un mensaje del padre de los dioses. ¿Por qué esta diferencia? ¿Por qué Juturna es capaz de entender algo que su hermano no logra siquiera identificar? El texto es quien responde por boca de la ninfa:

¡No aterréis mi atemorizado corazón, inmundas aves! Conozco los golpes de vuestras alas y vuestro letal sonido; no se me ocultan los supremos mandatos del magnánimo Júpiter! (12.875-878)¹⁷

Lo que diferencia a la desdichada ninfa de su hermano es la posesión de un determinado saber.

15. Para un análisis detallado de la significación de este fenómeno, cf. Hardie (1990).

16. El tema del saber del narrador y su condición de locutor legítimo es un punto importante sobre el que volveremos más adelante.

17. *Ne me terrete timentem, / obscae volucres: alarum verbera nosco / letalemque sonum, nec fallunt iussa superba / magnanimi Iovis.*

Este dato puede aplicarse con provecho al análisis de los tres ejemplos anteriores. Según comentamos, los tres tienen en común que no son en sentido estricto ni inexplicables ni antinaturales, a lo cual puede agregarse que, al igual que en el caso del *omen* enviado por Júpiter a Juturna, en ninguno de ellos media una consulta que justifique interpretar lo visto como una manifestación de lo sobrenatural y, de allí, como un mensaje cifrado de la divinidad. Pero además, tienen también otro elemento común que afecta no ya al emisor ni al mensaje en sí sino a quien interpreta ese fenómeno como el significante de un mensaje de origen divino y enuncia luego el anclaje, esto es, el discurso de soporte lingüístico que otorga significado único a ese significativo evasivo. El texto es claro. Los tres personajes que realizan esa operación detentan un tipo de conocimiento que sustenta la clasificación y decodificación del fenómeno. Esto dice de sí misma la metamorfoseada Venus¹⁸, esto se predica de Tolumnio en el caso del mensaje enviado por Juturna¹⁹, esto es un rasgo constitutivo de Anquises que, al llegar a las costas itálicas, ha demostrado ya, y de manera irrefutable, su condición de interlocutor legítimo de la divinidad²⁰.

De lo visto hasta aquí es posible inferir lo que nos parece un rasgo fundamental del comportamiento de este sistema comunicativo, que nos proporcionará la respuesta a nuestra pregunta acerca de las condiciones que debe cumplir un determinado fenómeno para ser percibido como un mensaje emitido por la divinidad. Ese rasgo es un tipo de interacción dialéctica peculiar entre el emisor y el receptor del mensaje. Para comprenderlo con claridad nos será útil recurrir a los discursos de soporte lingüístico que integran lo que hemos llamado nuestro corpus de confrontación.

Cuando el emisor es un dios que se presenta como tal, como sucede por ejemplo con Venus (2.588-621) o los Penates (3.147-171) o el Tíber (8.26-67); un sacerdote, como es el caso de Heleno (3.374-462); o un espectro, como lo son Héctor (2.270-297) y Creusa (2.771-794), la situación comunicativa es inequívoca debido a la irrefutable identidad del locutor, independientemente de que sus palabras sean o no correctamente interpretadas por el o los receptores o de que los personajes atiendan las advertencias de los

18. Cf. 1.392: "si mis padres no me enseñaron en vano la ciencia augural" (*ni frustra augurium vani docuere parentes*).

19. Cf. 12. 259: "y en primer lugar Tolumnio el augur [dice]" (*primusque Tolumnius augur*).

20. Cf. Lloyd (1957) y el comentario de Servio, quien a propósito de la interpretación que hace Anquises del fuego en la cabeza de Ascanio, afirma (Serv.A. 2.687): "no sólo aquí sino en otros pasajes se presenta a Anquises como experto en la interpretación de la voluntad divina" (*et hic et alibi Anchisen divinandi peritum inducit*).

individuos autorizados para decodificar el mensaje en cuestión. Muy distinta sin embargo es la situación cuando el emisor divino se enmascara tras una apariencia humana. Esto sucede cuando Iris arenga a las mujeres troyanas metamorfoseada en Béroé (5.623-660) o cuando la Furia Alecto pretende persuadir a Turno travestida como la anciana Calíbe (7.421-434). En el primer caso, el efecto buscado por la diosa no resulta de su palabra "humana" sino de la epifanía posterior que la legitima como emisor divino (A. 5.659-660). En el segundo, el discurso "humano" de Alecto resulta tan ineficaz que la horrenda deidad debe recurrir a sus negras teas y hundirlas en el pecho del guerrero rútilo para sumirlo en el más absoluto descontrol y recién entonces lograr su propósito (7.445-465). La diferencia entre estos dos tipos de situaciones comunicativas de soporte lingüístico es en esencia la misma que habíamos observado en las situaciones de soporte icónico: dada una determinada percepción, esta es susceptible de ser calificada y aprehendida como mensaje divino sí y sólo sí el receptor es capaz de reconocer la identidad sobrenatural de su emisor. Cuando el emisor es un locutor legítimo (dioses, sacerdotes, espectros), su identidad se impone al receptor, el discurso deviene discurso de institución y es incontestable. Cuando el emisor no se presenta como un locutor legítimo o cuando, tal como suele suceder en los mensajes icónicos, su existencia es en sí misma imposible de verificar, es el receptor quien tiene entonces la facultad de legitimarlo y con ello transformar el discurso en un discurso de institución. Naturalmente, esto no quiere decir que en esta situación comunicativa emisor divino y receptor humano estén en un plano de igualdad. Como instancia suprema de toda fuente de conocimiento y poder, los dioses y sólo ellos fijan las leyes que regulan este sistema. Son ellos quienes determinan el lugar, el momento, la forma del discurso, su propósito, su código, y también son ellos quienes disponen las condiciones que debe reunir un receptor para convertirse en un destinatario legítimo capaz de interpretar y descifrar el mensaje emitido, como lo prueba un pasaje de nuestro corpus de confrontación en el que los Penates indican a Eneas que es a su padre Anquises a quien debe transmitir las palabras por ellos pronunciadas pues sólo él es capaz de descifrarlas:

Levántate, ea, y con alegría transmite a tu longevo padre estas palabras ciertas: que busque Córito y las tierras Ausonias. (3.169-170)²¹

21. *Surge, age, et haec laetus longaevo dicta parenti / haud dubitanda refer: Corythum terrasque requirat / Ausonias.*

Pero, además, también son los dioses quienes estipulan el emisor pues, incluso dentro del plano de la divinidad, sólo determinadas deidades tienen pleno poder para instaurar situaciones comunicativas con el plano humano, poder que incluye la facultad de delegar la enunciación en emisores de segundo grado, que se limitan a producir una alterlocución, como es el caso de Mercurio, enviado por Júpiter a comunicar sus advertencias a Eneas (4.222-237). Así pues, aun cuando en ciertos casos la legitimación del locutor divino, y con ello la calificación de un suceso como mensaje de los dioses, corra por cuenta del componente humano del circuito comunicativo, es la divinidad la que regula este mecanismo dialéctico pues es ella quien posee y administra el capital simbólico constituido por ese saber. Los dioses deciden qué habrá de saber de ellos el hombre; los dioses deciden qué podrá transmitir de eso que sabe, como abiertamente le dice Heleno a Eneas:

Hijo de diosa, [...] de entre muchas cosas sólo unas pocas [...] te expondré en palabras, pues prohíben las Parcas que Heleno sepa las demás y veda que se enuncien la Saturnia Juno (3.374-380)²²

¿Percibir o comprender? Una cuestión de capital simbólico

Como vimos en el citado caso de los Penates los mensajes de los dioses, aun los de soporte lingüístico, no siempre son comprendidos por aquellos que los perciben con alguno de sus sentidos, pues carecen del saber previo indispensable para su desciframiento. Lógicamente, debido a la ambigüedad constitutiva de los mensajes icónicos, esta diferencia básica entre percibir y comprender se profundiza cuando se trata de imágenes de lo maravilloso.

En este sentido, el ejemplo paradigmático de esta disociación de capacidades en el poema virgiliano es la pareja integrada por Eneas y su padre Anquises, lo cual se verifica ya con claridad en el primer mensaje maravilloso que reciben juntos: la llama en la cabeza de Ascanio (2.679-691). Padre e hijo ven lo mismo, pero el narrador se encarga de hacernos saber cuán diferentes son las reacciones de uno y otro:

Temblamos nosotros pávidos de miedo y sacudimos el llameante cabello y extinguimos con agua los sagrados fuegos. En cambio el padre Anquises levantó

22. *Nate dea [.../.../...] pauca tibi e multis [.../.../...] expediam dictis; prohibent nam cetera Parcae / scire Helenum, farique vetat Saturnia Juno.*

alegre los ojos a los astros y extendió sus manos hacia el cielo con estas palabras: "Júpiter omnipotente [...] confirma estos presagios" (2.685-691)²³

Mientras el héroe integra junto con su esposa una pluralidad ignara que, como en aquella descripción ciceroniana se limita a percibir lo maravilloso con el terror propio de quien contempla algo inexplicable y antinatural, el hasta entonces desesperanzado Anquises interpreta esa imagen como un mensaje positivo del propio Júpiter y solicita la confirmación²⁴, que se concreta en otro acontecimiento maravilloso que él mismo vuelve a descifrar. Esta dinámica se repite una y otra vez en los libros 2 y 3 de *Eneida* e incluso, quizás para enfatizar la diferencia que implica la posesión o no del capital simbólico, el narrador llega hasta producir un divorcio de la dupla percepción / comprensión pues asigna la primera al hijo y la segunda al padre. En efecto, cuando se produce el fenómeno del árbol que mana sangre en la costa de Tracia (3.24-68), es Eneas quien lo percibe y reacciona con el pavor esperable ante lo que reconoce como maravilloso:

Entonces, con la mente oprimida por un doble temor, me pasmé, se me erizaron los cabellos y la voz se pegó en mis fauces (3.47-48)²⁵

Pero, una vez recuperadas las fuerzas, es a su padre y a los otros ancianos de su grupo a quienes recurre para conocer el significado de aquello que ha visto pero no logra comprender:

23. *nos pauidi trepidare metu crinemque flagrantem / excutere et sanctos restinguere fontibus ignis. / At pater Anchises oculos ad sidera laetus / extulit et caelo palmas cum uoce tetendit: / 'Iuppiter omnipotens, [.../.../...] haec omina firma.'*

24. Hay quienes, como Rowell (1957), han querido ver en esta solicitud una cierta incapacidad por parte de Anquises para descifrar de manera inmediata el mensaje de la divinidad. Sin embargo, no es una aclaración lo que solicita el anciano sino simplemente una confirmación, lo cual era la práctica habitual de los romanos, como bien comenta Servio (A.2. 691): "y según la costumbre de los Romanos pide que confirme los presagios para confirmar lo visto. En efecto no es suficiente haber contemplado un augurio a menos que se lo ratifique con otro semejante pues si el posterior es diferente, queda sin efecto lo anterior" (*atque haec omina firma secundum Romanum morem petit, ut visa firmentur. non enim unum augurium vidisse sufficit, nisi confirmetur ex simili. nam si dissimilia sint posteriora, solvuntur priora*). Por otra parte es muy oportuna la observación de Heinze (1915:55-57) acerca de que Anquises no necesita la presencia del dios para confirmar su conjetura sino que le basta con que el dios produzca un segundo mensaje, también icónico, que nuevamente es capaz de interpretar con claridad.

25. *Tum uero ancipiti mentem formidine pressus / obstipui steteruntque comae et uox faucibus haesit.*

Después que el pavor abandona mis huesos, **cuento** a los selectos príncipes de mi pueblo y en primer lugar a mi padre los portentos de los dioses y les **pregunto** cuál es su opinión. La **decisión** fue unánime: salir de la tierra manchada, dejar la violada hospitalidad y dar austros a la flota. (3.57-61)²⁶

Otro tanto sucede con el *omen* de los caballos en las costas itálicas:

Aquí, primer presagio, vi cuatro caballos de nivea blancura rapando a lo ancho en la pastura. Y el padre Anquises **dijo**: "Traes guerra, oh tierra que nos recibes, para la guerra se arman los caballos, guerra amenaza este ganado. Pero con todo estos mismos cuadrúpedos suelen ser atados al carro y con el yugo sopor-tan concordes frenos; también es esperanza de paz. (3.537- 543)²⁷

Cabe agregar, a manera de confirmación, que este divorcio entre las dos instancias de la situación comunicativa, se repite en los mensajes de soporte lingüístico de nuestro corpus de confrontación, no sólo en el caso ya visto de los dioses Penates sino en el mismo dios Apolo. Es Eneas quien solicita el oráculo al dios:

danos, Padre, un augurio y deslízate en nuestros corazones (3.89)²⁸

Pero, una vez proferido éste, el héroe desaparece fundiéndose en el todo indiferenciado de la multitud que, incapacitada para comprender, apela al saber del anciano Anquises:

Esto [dijo] Febo y en mezclado tumulto nace una gran alegría y todos juntos **preguntan** cuáles son esas murallas hacia donde los llama Febo y les ordena volver. Entonces mi padre, **revolviendo recuerdos de los antiguos varones**, "Oíd, oh príncipes, y **aprended** vuestras esperanzas", dijo. (3.99-103)²⁹

26. *postquam pauor ossa reliquit, / delectos populi ad proceres primumque parentem / monstra deum refero, et quae sit sententia posco. / Omnibus idem animus, scelerata excedere terra, / linqui pollutum hospitium et dare classibus Austros.*

27. *quattuor hic, primum omen, equos in gramine uidi / tondentis campum late, candore niuali. / et pater Anchises 'bellum, o terra hospita, portas: / bello armantur equi, bellum haec armenta minantur. / Sed tamen idem olim curru succedere sueti / quadripedes et frena iugo concordia ferre: / spes et pacis' ait.*

28. *da, pater, augurium atque animis inlabere nostris.*

29. *Haec Phoebus; mixtoque ingens exorta tumultu / laetitia, et cuncti quae sint ea moenia quae-runt, / quo Phoebus uocet errantis iubeatque reuertii. / Tum genitor ueterum uoluens moni-menta uirorum / 'audite, o proceres,' ait 'et spes discite uestras.*

Sin embargo Eneas es el héroe llamado a conducir a su pueblo y, como tal, debe disponer de ese capital simbólico sin el cual es imposible detentar el poder requerido para desempeñar idóneamente esa función. En consonancia con la estructura jerárquica piramidal de la familia y de la sociedad romanas, sólo a la muerte de su padre tendrá derecho a ejercer ese poder y será su padre quien le transmita el capital simbólico que implica. Así, en el libro 5, precisamente en los juegos fúnebres celebrados en honor de la muerte de Anquises, vemos a Eneas ejerciendo por vez primera la doble función de percibir y comprender, cuando interpreta como mensaje divino y decodifica como presagio favorable la transformación de la flecha de Acestes:

y el máximo Eneas **no rechazó** el presagio sino que abrazando al alegre Acestes lo colma de grandes regalos y así le habla: "Tómalos, padre, pues con tales **auspicios** el gran rey del Olimpo quiso que tú recibieras honores aun sin suerte" (5.530-534)³⁰

Por el mismo narrador³¹ sabemos que, con el correr del tiempo, el presagio no resultó tan favorable como Eneas lo interpreta aquí y quizás su error se haya debido, según lo entiende Servio, a la semejanza entre esta flecha devenida cometa y aquel otro cometa con que Júpiter confirmó a Anquises su buen agüero en la trágica noche de la caída de Troya³². O mejor aun, quizás de este modo haya querido insinuarnos el poeta el carácter progresivo de esa transmisión del saber de padre a hijo, que aún no ha concluido y no concluirá sino con el encuentro de ambos en la catábasis del libro 6. Sea como fuere es a partir de esa instancia definitiva de su transformación en

30. *nec maximus omen / abnuit Aeneas, sed laetum amplexus Acesten / muneribus cumulat magnis ac talia fatur: / "Sume, pater, nam te vult rex magnus Olympi / talibus auspiciis exortem ducere honorem".* La aceptación en sí es un acto de interpretación, como señala Servio (A.5.530): "lo aprobó, no dijo, de acuerdo con la ciencia de los augures, que no era para él; pues tenemos el arbitrio de rechazar o aceptar todo lo que vemos" (*probavit, non secundum augurum disciplinam dixit ad se non pertinere: nam nostri arbitrii est visa omnia vel improbare, vel recipere.*).

31. Cf. 5.524: "tardíos presagios cantaron terríficos vates" (*seraque terrifici cecinerunt omina vates*).

32. Cf. Serv. A.5.524: "y Eneas abraza lo que denuncian los vates, engañado por la semejanza con el augurio que su padre había aceptado en Troya, el de 'una estrella llevando una antorcha'" (*et quod improbant vates Aeneas amplectitur, deceptus augurii similitudine quod apud Troiam probaverat pater, ut "stella facem ducens"*).

héroe que Eneas deviene poseedor del capital simbólico exigido para ser un interlocutor legítimo de la divinidad, y el texto confirma el procedimiento que se pone en marcha al disponer de ese saber.

En el libro 8 (524-536) se produce un singular fenómeno en el que el cielo se puebla de rayos, truenos y extrañas imágenes. Todos se turban y entonces es Eneas quien calma al anciano rey Evandro diciéndole:

No preguntes, huesped, no preguntes, por favor, qué suerte traen estos portentos: soy yo a quien reclama el Olimpo. Mi divina madre me anunció que enviaría esta señal si la guerra era inminente, y que me traería como ayuda las armas hechas por Vulcano. (8.532-534)³³.

Más aun, cuando a poco de desembarcar en el Lacio, el joven Ascanio exclama, a manera de broma, el célebre "Huy, nos comemos hasta las mesas" (7.116-117)³⁴, Eneas no sólo reconoce las palabras como el típico *omen* y le confiere sentido favorable sino que implora a los dioses y Júpiter mismo confirma esa interpretación con un segundo mensaje maravilloso, esta vez icónico, en el que el cielo todo se conmociona:

Estas palabras marcaban el fin de los trabajos y, apenas las oyó de boca del hablante, su padre las tomó al vuelo y, pasmado, se apoderó de la voluntad divina. Al punto dijo: "Salve, tierra de mi destino; salve, oh fieles Penates de Troya; aquí está el hogar; aquí, la patria. Pues, ahora lo recuerdo, mi padre Anquises me dejó este secreto de los hados: "Hijo, cuando, arrastrado hasta una ignota costa, el hambre te obligue a comer hasta las mesas por falta de alimento, entonces y en ese sitio, aunque cansado de esperar un hogar, recuerda establecer tu morada con tus manos y fortificarla con un muro". Esta es aquel hambre, esto nos restaba para poner fin a nuestras desdichas. (7.117-129)³⁵

33. *Ne uero, hospes, ne quaere profecto / quem casum portenta ferant: ego poscor Olympo. / Hoc signum cecinit missuram diua creatrix, / si bellum ingrueret, Volcaniaque arma per auras / laturam auxilio.*

34. "Heus! etiam mensas consumimus", inquit Iulus, / nec plura adludens.

35. *primamque loquentis ab ore / eripuit pater ac stupefactus numine pressit. / Continuo 'salve fatis mihi debita tellus / uosque' ait 'o fidi Troiae saluete penates: / hic domus, haec patria est. genitor mihi talia namque / (nunc repeto) Anchises fatorum arcana reliquit: / "cum te, nate, fames ignota ad litora uectum accisis coget dapibus consumere mensas, / tum sperare domos defessus, ibique memento / prima locare manu molirique aggere tecta." / Haec erat illa fames, haec nos suprema manebat / exitiis positura modum.*

Dicho esto, se ciñe la cabeza con un verde ramo y eleva plegarias al genio del lugar y a la Tierra, la primera de las deidades, y a las ninfas y ríos aún desconocidos; después invoca por orden a la Noche y a los astros de la Noche y a Júpiter Ideo y a la Madre Frigia y a sus dos padres, uno en el cielo y otro en el Erebo. Ante esto el Padre omnipotente tronó radiante tres veces en lo alto del cielo y él mismo mostró desde la bóveda celeste una nube ardiente con rayos de luminoso oro, agitándola con su propia mano. (7.135-143)³⁶

El paralelismo no podría ser más sugerente. En la noche última de Troya, los dioses eligen a Ascanio para hacerle saber al entonces "padre" de una familia y una comunidad que allí comienza el largo viaje hacia un nuevo hogar; el padre interpreta el mensaje y otro "padre", el padre Júpiter, padre supremo de todo y de todos, ratifica esa decodificación con un portento celeste. Ahora, en el primer día en el Lacio, los dioses vuelven a elegir a Ascanio para hacerle saber a este "padre" actual de la misma familia y comunidad que allí termina el largo viaje pues ese es su nuevo hogar; el padre interpreta el mensaje y el padre de padres nuevamente conmociona el cielo para aprobar esa interpretación. Al comenzar el libro 7, esto es, al iniciarse la segunda parte, iliádica, de este formidable *epos*, Eneas percibe y comprende en función de un saber previo, esto es, tiene ya la posesión plena del capital simbólico que sustenta su poder.

Ahora bien, en el universo paradigmático del poema, el narrador pone en práctica una estrategia compleja para diseñar el prototipo de hombre y de sociedad que ese grupo humano considera como el fundamento de su sistema cultural, apelando para ello al recurso de la alteridad. En efecto, Virgilio construye simultáneamente el modelo y el contramodelo, el ejemplo y lo otro de él, encarnado en personajes que funcionan intradiegeticamente como aquellos oponentes del héroe cuya acción pone en peligro la misión fundacional. Resulta pues por demás interesante mostrar cómo esa alteridad se evidencia también a nivel de este sistema comunicativo particular que pretendemos estudiar.

En este sentido, el primer personaje conflictivo es el rey Latino. Mucho se ha dicho de su incapacidad para ejercer la función de "padre" respecto de su propia familia y de su pueblo³⁷ pero no se ha reparado con suficiente atención

36. *Sic deinde effatus frondenti tempora ramo / implicat et geniumque loci primamque deorum / Tellurem Nymphasque et adhuc ignota precatur / flumina, tum Noctem Noctisque orientia signa / Idaeumque Iouem Phrygiamque ex ordine matrem / inuocat, et duplicis caeloque Ereboque parentis. / Hic pater omnipotens ter caelo clarus ab alto / intonuit, radiisque ardentem lucis et auro / ipse manu quatiens ostendit ab aethere nubem.*

37. Cf. Lesueur (1980).

en su conducta como interlocutor de la divinidad. Sabemos que el fenómeno de la llama en la cabeza de Lavinia está construido como un paralelo con el de la llama en la cabeza de Ascanio y que la supuesta semejanza es en verdad un mecanismo para llamar la atención del lector sobre las diferencias esenciales que uno y otro presentan en materia de voluntad divina³⁸. Pero, además de la oposición fasto / nefasto que manifiestan uno y otro augurio, este contraste hace también a la caracterización de los dos "padres" del poema: Anquises y Latino. En efecto, mientras, Anquises es capaz de percibir, comprender y descifrar el mensaje divino, el rey Latino se limita a la percepción y debe recurrir al auxilio de su padre Fauno para encontrar una explicación de un hecho maravilloso que no logra decodificar:

Pero el rey, preocupado por el portento, se dirige hacia el oráculo de Fauno, su profético padre, y consulta a los bosques sagrados al pie de la elevada Albúnea (7.81-83)³⁹

Corroboración con esto esa disociación entre percibir y comprender que ya había manifestado ante el fenómeno del enjambre de abejas que se posa en el laurel de su palacio (7.59-67), cuya interpretación no está a cargo del rey sino de un adivino profesional que lo asiste:

Al punto dijo el adivino: "Veo que se acerca un varón extranjero y que un ejército de la misma procedencia viene tras estos reales y domina en lo alto de la ciudadela" (7.68-70)⁴⁰

Incapaz de enunciar el anclaje que fije uno y solo uno de los muchos significados posibles, a este rey sólo le queda reproducir la palabra de otro y cuando esto sucede, el temible rumor puede ganarnos de mano y arrastrarnos a perder el control de la situación:

Esta respuesta de su padre Fauno y la advertencia que este le hizo en la silente noche no los encerró Latino entre sus labios sino que el Rumor, volando sin cesar de aquí para allá, ya los había llevado por las ciudades ausonias cuando

38. Cf. Reckford (1961); Nethercut (1968).

39. *At rex sollicitus monstros oracula Fauni, / fatidici genitoris, adit lucosque sub alta / consulit Albúnea.*

40. *continuo uates 'externum cernimus' inquit / 'aduentare uirum et partis petere agmen / easdem partibus ex isdem et summa dominarier arce.'*

la juventud laomedóntida atracó su flota en el herboso terraplén de la costa (7.102-106)⁴¹

Consideramos que esta oposición entre ambos ancianos es un elemento ofrecido por el narrador para delinear una de las formas que puede asumir el contramodelo de conductor. Latino no es soberbio, ni despótico, ni cruel. Muy por el contrario es en sí mismo un modelo de observancia de todos los pactos y deberes para con los dioses y los hombres. Pero no basta con eso para ser verdadero jefe de una familia y de una comunidad. En su tarea de gobernante como en la de interlocutor de los dioses, el anciano rey adolece de la misma carencia: no tiene autonomía y, por lo tanto, no tiene el poder simbólico de fijar e imponer una manera de ver el mundo.

Si Latino se contrapone a Anquises, Turno sin duda se contrapone a Eneas y esta oposición también se detecta en su desempeño dentro del sistema comunicativo hombre /divinidad. Acaso como una parte constitutiva del descontrol que lo caracteriza, acaso por la evidente ausencia de una figura paterna que oficie de guía, cosa que si tienen sus coetáneos Ascanio, Palante y hasta el mismo Lauso, este joven ejerce el derecho a interpretar los mensajes de la divinidad pero lo hace de manera ilegítima pues carece del saber que esa actividad requiere. En efecto, cuando las naves troyanas amenazadas por el fuego se transforman en ninfas (9.110-136), el desaforado guerrero no sólo interpreta como mensaje divino algo que no lo es, sino que equivoca de palmo a palmo su significación a pesar de haber oído la voz celestial que lo explicaba:

Pero no cesa la temeraria confianza de Turno; y encima levanta los ánimos de los suyos y los increpa con estas palabras: "A los troyanos persigue este portento; el mismo Júpiter les ha quitado su habitual ayuda; armas y fuegos no esperan a los rútilos. En efecto para los teucros están cerrados los mares y no tienen esperanza alguna de fuga: les ha sido quitada una parte del mundo y la tierra está en nuestras manos, tantos miles de armas levantan los pueblos ítalos. (9.126-133)⁴²

41. *haec responsa patris Fauni monitusque silenti / nocte datos non ipse suo premit ore Latinus, / sed circum late volitans iam Fama per urbes / Ausonias tulerat, cum Laomedontia pubes / gramieno ripae religavit ab aggere classem.*

42. *At non audaci Turno fiducia cessit; / ultro animos tollit dictis atque increpat ultro: / 'Troianos haec monstra petunt, his Iuppiter ipse / auxilium solitum eripuit: non tela neque ignis / expectant Rutulos. Ergo maria inuia Teucris, / nec spes ulla fugae: rerum pars altera adempta est, / terra autem in nostris manibus, tot milia gentes / arma ferunt Italiae.'*

Su pueblo y él mismo pagarán caro la osadía y la impericia del joven, cuya conducta ante los mensajes divinos lo identifica con otros que, como él, encontraron sólo muerte y destrucción por haber obrado como si tuvieran derecho a ejercer el poder sin el saber. Pensamos, claro está, en los troyanos⁴³ que desoyen la autorizada admonición de Laocoonte y luego interpretan erróneamente el fenómeno de las serpientes que acaban con la vida del sacerdote y de sus hijos:

Pero entonces un nuevo pavor se infiltra en los aterrados pechos de todos y dicen que merecidamente ha pagado su culpa Laocoonte por haber herido con su lanza el roble sagrado y haber arrojado una lanza criminal contra su lomo. Todos juntos claman que la imagen debe llevarse a la morada de la diosa y que se ha de orar a los númenes. (2.228-233)⁴⁴

El uso de este plural de sujeto indiferenciado es una marca morfológica de la incapacidad de quienes pretenden oficiar de intérpretes del mensaje de la divinidad sin tener los conocimientos para hacerlo, o, lo cual es más ilustrativo aun, teniendo el conocimiento equivocado. Como sabemos, en la trama narrativa, el error de los troyanos proviene de las palabras de Sinón. Desde luego sólo lector y narrador saben, al menos en ese momento, que estas son pura mentira pero la verdadera falla, el vicio inicial y de base que el texto remarca es el de haber desatendido las voces de los actores sociales que en esa comunidad obraban como legítimos interlocutores de los dioses a partir de un saber previo, y el de haberse dejado arrastrar por los vaivenes del vulgo imperito: "Se escinde inseguro el vulgo en deseos contrarios" (2.39)⁴⁵. En definitiva,

43. Aun cuando conduce a la ruina de los suyos, no corresponde incluir en este grupo a Tolumnio y su interpretación del encuentro del águila y los cisnes puesto que en este caso no hay falla alguna del intérprete y su ciencia sino una expresa voluntad de la deidad emisora de producir un mensaje falso para engañar a los rútilos y forzarlos a seguir a su hermano Turno, como claramente lo expresa el texto (12.244-246): "A estos añade Juturna algo más importante y desde lo alto del cielo da una señal más potente que ninguna otra para perturbar las ítalas mentes y engañarlas con un portentoso" (*his aliud maius Iuturna adiungit et alto / dat signum caelo, quo non praesentius ullum / turbavit mentes Italas monstroque fefellit.*) Para el nefasto resultado de estas y otras acciones de Juturna, cf. Starry West (1979).

44. *Tum uero tremefacta nouus per pectora cunctis / insinuat pavor, et scelus expendisse merentem / Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur / laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam. / Ducendum ad sedes simulacrum orandaque diuiae / numina conclamant.*

45. *Scinditur incertum studia in contraria vulgus.*

como lo dirá el mismo Eneas, la destrucción de Troya es el alto precio pagado por haber obrado olvidando las reglas inviolables de esta peculiar situación comunicativa:

Insistimos no obstante, olvidados y engegucidos por el descontrol y colocamos el monstruo nefasto en la sagrada ciudadela (2.244-245)⁴⁶

Conocimiento, discurso y poder

El análisis efectuado hasta aquí nos permite concluir que, más allá de su incidencia en la trama narrativa, en el texto paradigmático del *epos* virgiliano, el funcionamiento intradiegetico de lo maravilloso que opera como soporte iconográfico de un mensaje de la divinidad, muestra la existencia de una relación entre conocimiento, discurso y poder estructurante del sistema cultural romano. En efecto, el sistema comunicativo hombre / divinidad, sistema simbólico por excelencia en un pueblo que se considera superior a todos los demás precisamente por su práctica religiosa⁴⁷, es un patrón que clasifica y distribuye individuos y funciones.

En nuestro estudio observamos que sólo quien posee el verdadero conocimiento tiene derecho legítimo a enunciar el discurso de anclaje, aquel que selecciona uno de entre todos los significados posibles del polisémico y opaco mensaje de la divinidad. Esto hace de él un sujeto imbuído de un enorme poder simbólico. ¿En qué consiste ese poder? Si en un sentido general el poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico, un poder de construir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, está claro que esa facultad alcanza su mayor y más acabada expresión cuando opera desde el ámbito religioso. Cuando un individuo que percibe un fenómeno de cualquier índole, está autorizado por el grupo social a clasificar dicho suceso como mensaje de los dioses y a decodificarlo, ese individuo tiene el poder de crear una determinada realidad, una manera de ver y pensar el mundo que coloca a los demás miembros de la comunidad en la obligación de realizar o no determinados actos. En una suerte de círculo vicioso, o quizás viciado, la importancia de este poder determina y está determinada por el sujeto que lo ejerce. No es posible gobernar sin tener este poder. Pero

46. *instamus tamen immemores caecique furore / et monstrum infelix sacrata sistimus arce.*

47. Cic. N.D. 2.8.

tampoco es posible obtenerlo si no se es apto para gobernar. En Roma saber, hablar y dominar se presuponen recíprocamente. Como el patrimonio, como esa forma de prestigio social que el latín designa con el término *dignitas*, como el *nomen* que certifica la prosapia, el derecho al saber que abre las puertas del discurso y del poder, forma parte de la herencia. Esto nos enseña el texto modélico con su puntillosa especificación de todas y cada una de las alternativas de este sistema comunicativo peculiar: todos pueden percibir, sólo algunos comprender que eso que perciben es una señal de la divinidad. De entre ellos, a su vez, sólo algunos podrán enunciar el significado de ese mensaje y, al hacerlo, fijarán acciones a sí mismos y a los suyos: partir de Troya, navegar hacia Italia, fundar Lavinio. En ese camino de selección progresiva, el lugar del poder lo ocupan unos pocos y así ha de ser porque cuando la muchedumbre imperita opina y los gobernantes no ejercen el control toda ciudad puede transformarse en la desaparecida Troya, todo reino puede pasar a manos de un invasor.

Pero aún queda algo por pensar. En el universo del poema hay alguien que parece saberlo todo de los dioses, alguien que conoce sus pláticas privadas, sus motivaciones más íntimas, sus designios más ocultos. Ese alguien, desde luego, es el narrador. ¿Podemos pensarlo como ajeno a este sistema comunicativo hombre/divinidad que él mismo diseña y enseña? ¿No es él acaso un interlocutor legítimo de los dioses dado que la fuente última de su saber son las Musas, a quienes invoca en los dos proemios, el del libro 1 y el del 7? Sí lo es, sin duda, y por lo tanto le cabe un lugar de privilegio en la cadena de conocimiento, discurso y poder. Como sabe, produce un discurso y al hacerlo ejerce el poder de crear un orden gnoseológico, una determinada realidad. Sugerente vuelta de tuerca en un discurso donde, precisamente por boca de los dioses, se afirma que, desde el inicio de los tiempos, la existencia misma de Augusto formó parte del destino del pueblo romano.

Revisión del concepto de lo monstruoso en los *Commentarii* de Servio a la *Eneida* de Virgilio

LILIANA PÉGOLO*, JULIETA CARDIGNI, CRISTIÁN RAMÍREZ, ULISES ROMERO
Universidad de Buenos Aires

La finalidad del presente trabajo consiste en delimitar los acercamientos de Servio como gramático y "custodio" de la tradición histórica, a la concepción del mito frente a la dicotomía verosímil construida sobre el *argumentum* y la *historia*. A partir de la tripartición tradicional de estos géneros narrativizados, Servio hace una reducción sobre la base de una moral estoica, con el objetivo de analizar los hechos conforme a las leyes de la naturaleza.

Lo monstruoso se ve representado por aquellos hechos que transgreden lo natural según las categorías de verdad o no-verdad; por lo tanto todo aquello que supere en su realización las pautas naturales, no es considerado necesario para la construcción de la historia.

El hecho de que los *Commentarii* de Servio funcionan como un texto pedagógico con el fin de formar a las futuras generaciones de rhetores y dirigentes en sus diferentes órbitas político-sociales, requiere del establecimiento de ciertas instrucciones que sirvan para el normal desarrollo del sistema instituido. De esto deviene la importancia del análisis de los acontecimientos según un orden moral y conforme a una taxonomía preestablecida por la *paideia* retórica. En consecuencia la categorización de lo mítico y lo maravilloso de acuerdo con una concepción ética, conlleva a una construcción vertical de la historia en la cual los hechos *contra naturam* son invalidados.

* Docente e investigadora en el área Latin de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Integran su equipo de investigación: Julieta Cardigni, Cristián Ramírez y Ulises Romero.

I

Robert Kaster¹ inicia su artículo sobre la figura del *grammaticus* afirmando que este ejerce su función de custodio de la cultura, a través de prácticas pedagógicas que permiten fijar lo que es correcto o no lingüísticamente. Según Séneca (*Epist.* 95, 65) el gramático es el *custos Latini sermonis* y para Quintiliano (*Inst.* 1, 4, 2) la tarea gramatical es doble, implica la *recte loquendi scientia* et *poetarum enarratio*. Estas preocupaciones tienen como finalidad el mantener la homogeneidad discursiva, la cual garantiza la cohesión de la clase destinada a sostener el sistema político. En consecuencia el gramático cumple su labor en dos planos: uno establecido a partir de la instauración de la norma lingüística y otro que supone, como es considerado por San Agustín², todos aquellos aspectos relativos a la tradición cultural contemplados en el término *historia*.

Si se tiene en cuenta esta concepción de *historia*, se podrían incluir en ella también las narraciones míticas, en la medida que el mito se entiende como una producción cultural que es inherente a la tradición de un pueblo; al respecto Northrop Frye afirma:

"la mitología no es un datum sino un factum de la existencia humana: pertenece al mundo de la cultura y civilización que el hombre creó y que aún sigue habitando"³.

El mito o fábula formaba parte de los tres términos codificados por la tradición retórica que eran *historia*, *argumentum*, *fabula*; ya desde Aristóteles se distinguía entre el discurso histórico, es decir, la representación de hechos verdaderos ocurridos en el pasado y el poético, que es la diégesis de hechos verosímiles.

La inclusión en esta oposición conceptual de un tercer término (*plasma* o *argumentum*) está íntimamente relacionada con el desarrollo de la segunda sofística, tal como afirma Barbara Cassin⁴. La noción de *plasma* se deriva de *historia*, entendiéndose como un género subsidiario de la misma, que puede denominarse como *historouména*, es decir "elementos o cosas historizadas"⁵.

1. Kaster, Robert: "Macrobius and Servius: Verecundia and Grammmarian's function". *HSCPh.* Volume 84, 1980, p. 219.
2. Kaster cita en idem (1) a San Agustín, *De musica*, 2, I, 1.
3. Frye, Northrop: *El gran código*. Barcelona, 1988. 2. "Mito I", p. 62.
4. Cassin, Barbara: *L'effet sophistique*. Paris, 1995. 3. "De la Philosophie à la Littérature. II. "Rhétorique et fiction", p. 481.
5. Se traduce el participio pasivo griego por un neologismo, debido a que se considera que la ficción es un producto plausible de ser contado a la manera de los hechos históricos.

opuestos a los otros dos discursos. La relación entre ellos está sostenida por una relación de "verdad, falsedad, verosimilitud"⁶, que a su vez está ligada con los dos sentidos de *historia*, como ciencia o simplemente narración. Este esquema conceptual es compartido por Sexto Empírico, Cicerón y Quintiliano quienes insisten en el carácter de lo verosímil que se corresponde con la ficción del *argumentum*. Particularmente Cicerón asevera que este último género debe cumplir una doble función: la de causar placer (*delectationis causa*) y el de ser un ejercicio útil para aprender a hablar y escribir (*non inutili cum exercitatione dicitur et scribitur*)⁷.

Contrariamente a esto Servio propone un nuevo sistema, reduciendo el anterior a una oposición binaria; hablará de *fabula* por un lado, y de *argumentum* o *historia* por otro:

*Et sciendum est inter fabulam et argumentum, hoc est, historiam, hoc interesse, quod fabula est dicta contra naturam, sive facta sive non facta, ut de Pasiphae, historia est quicquid secundum naturam dicitur, sive factum sive non factum, ut de Phaedra*⁸.

El criterio de construcción que utiliza Servio es el de verosimilitud en relación con un orden moral. Así, *historia* y *argumentum* son sinónimos, ya que ambos son verosímiles por estar de acuerdo con la naturaleza (*secundum naturam*), mientras que *fabulam* supone el quiebre del orden natural (*contra naturam*)⁹. Caterina Lazzarini afirma que la reducción que Servio efectúa sobre el esquema de la clasificación narrativa, es un enfoque novedoso del cual, quizás, se pueda reconocer alguna fuente, lo que hasta el momento

6. Idem (4).
7. Para ampliar estos conceptos, véase Cassin, B. Idem (4), pp. 482 y ss.
8. Servio I, 235, *Vergilii Carmina Commentarii, recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen*, Leipzig, Teubner, 1881: "Y es sabido que entre fábula y argumento, es decir la historia, la diferencia es esta, que la fábula se considera contra la naturaleza, sean hechos ocurridos o no, como los de Pasifae, la historia es cualquier cosa que se narre según la naturaleza, ya sean hechos ocurridos o no, como los de Fedra".
9. Rand (*Servianorum in Vergilii Carmina Commentariorum*, editionis Harvardianae, vol. II, Lancaster, 1946) hace notar en el aparato crítico de su edición a los *Commentarii* de Servio que un copista intercaló "argumentum" antes de "quicquid" en C, probablemente para hacer más claro el antecedente y facilitar la comprensión. Lo anterior confirmaría la homologación entre *historia* y *argumentum*, sumado al hecho de que el mismo Servio sustituye *argumentum* por *historia* cuando retoma la oposición inicial para su ampliación y explicación.

resulta improbable¹⁰. Servio, desde la mirada de la filóloga italiana, no sigue la preceptiva aristotélica de los géneros literarios, que distinguía tragedia, epopeya y comedia, sino que su interés se reduce a instalar los principios de la verosimilitud, para hacer participar al destinatario de una motivación realista, surgida a partir de la reproducción de lo real¹¹.

Desde la perspectiva de David Dietz¹², la eliminación de la categoría del *argumentum* obedecería a un error en la discriminación del término, incluido en las clasificaciones retórico-genéricas de Cicerón y Quintiliano¹³, o bien se estaría ante un procedimiento de resignificación del término, ya que en los contextos en los que aparece en el comentario serviano, es utilizado con el sentido de prueba, evidencia o probabilidad. De este modo, al igualarse *argumentum* e *historia* se absorbe asimismo la noción de *ratio* y de *natura* que refleja la asociación del concepto griego de *historia* con *physis*¹⁴.

El interés de Servio no es el análisis de lo historiográfico, aunque la naturaleza proteica del concepto de historia en la Antigüedad, se subordina a los principios de la retórica y la gramática, por lo cual el comentarista es una clase particular de historiador¹⁵. Su preocupación está centrada en el campo ficcional de la literatura, particularmente en cómo se representan los hechos; no atañe a un narrador que trabaja sobre el material del *figmentum poeticum* la naturaleza verídica o no de los acontecimientos, sino que, conforme a la poética serviana, debe permanecer alejado de toda realidad inverosímil.

El hecho de que Servio opine acerca de la inviabilidad de la *fabula* como medio de representación de la realidad, proviene presumiblemente de una tendencia escéptica racionalizadora, propia del siglo IV; esta instancia racionalista parecería gobernar la indagación sobre el texto virgiliano, de tal manera que no reconoce un espacio legítimo a los acontecimientos incluidos en narraciones de tipo maravilloso¹⁶. Por otra parte debe tenerse en cuenta lo que Caterina Lazzarini sostiene con respecto al valor moral que se le atribuye

10. Lazzarini, Caterina: "Historia/fabula: forme della costruzione poetica virgiliana nel commentio di Servio all' *Eneide*". MD, 12. Pisa, 1984, p. 121.

11. Idem (10), pp. 122-123.

12. Dietz, David: "History in the Commentary of Servius". TAPHA 125, 1995, pp. 64 ss.

13. Los pasajes citados por Dietz son Cicerón, *De inventione* I, 27; *Rhetorica ad Herennium* I, 13 y Quintiliano, *De institutione oratoria*, II, 4, 2.

14. Idem (12), p. 66.

15. Idem (12), p. 68: El autor señala la conexión entre historia y retórica establecida por Cicerón y Quintiliano. Véase *De oratore* I, 187 y *De inst.* I, 8, 18.

16. Idem (10), p. 136.

al término *natura*: el actuar conforme a la naturaleza crea los fundamentos de un orden moral universal, de tal manera que la totalidad de los actos humanos debe estar regida por este orden, inclusive los que componen el imaginario literario¹⁷.

II

Toda manifestación que excede el orden moral propio de la naturaleza, forma parte de la categoría de lo **monstruoso**. Este término abarca, al menos dos aspectos: en un registro familiar el vocablo se asocia con el denominativo *monstro*, por lo cual pasa a tener la significación de *mostrar*, *indicar*¹⁸; por otra parte se destaca el sentido religioso que es indicativo de la violación de la norma establecida, incluso de la transversalidad entre los órdenes de lo divino y lo humano.

En general, en la Antigüedad la palabra *monstrum* define, como señalan Ernout y Meillet¹⁹, a *un objeto de carácter sobrenatural que advierte sobre la voluntad de los dioses*; con este vocablo se asocian otros como *prodigium*, *portentum* y *ostendum*: coinciden estos en que hacen referencia a un hecho futuro destacable por su **excedencia a la norma**²⁰. Particularmente E. Forcellini insiste en que lo monstruoso presagia en su "mostración" (*monstratio*) lo que está **más allá del orden de la naturaleza** y en consecuencia anticipa la ruptura de la norma.

La anomalía, que resulta transgresora por su poder perturbador, desencadena la admiración ante la rareza y lo insólito, en la medida que los monstruos suelen ser seres híbridos de naturaleza dual en los que se conjugan categorías contradictorias que exceden los límites genéricos, dotándolos de un carácter **ambivalente**. Servio intenta superar el sentido ambiguo que toda lengua poética instala a través de lo connotativo, insistiendo en la uniformidad de su

17. Idem (10), p. 122, n. 10. Con respecto a la existencia de un orden moral en armonía con la naturaleza, téngase en cuenta los principios éticos de la escuela estoica.

18. Ernout-Meillet: *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*. Paris, 1967.

19. Idem (14).

20. Véase en Cicero, M. T.: *De Natura Deorum* Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Edidit W. Ax., Teubner, 1968. L. II, III, 7; *De Divinatione*. Recognovit C. F. Mueller. Lipsiae, B. G. Teubner, 1893-1905. L. I, 42. Festus: *De Verborum Significatu cum Pauli Epitome*, edidit W. M. Lindsay. Teubner, 1913, 143, M, pág. 125; 156 M, pág. 147. Forcellini, E.: *Lexicon Totius Latinitatis*. Padua, 1945.

hipótesis de lectura²¹ sobre el texto virgiliano; por lo tanto queda eliminado lo monstruoso representado por cualquier otra posibilidad de interpretación.

Sin embargo el siglo IV es un siglo de ambivalencias en lo ideológico y en lo discursivo: por un lado la tendencia a la mezcla genérica que hace del *pastiche* una de las modalidades más significativas en cuanto a lo literario, el uso de la alusión y la referencia persigue la renovación de las artes consideradas *antiquiores*; por otra parte la neutralidad aséptica que pretende instaurar la *paideia* retórica es una demostración de que el intento de sublimar las excedencias de todo tipo, resulta vano.

Un modo de enfrentarse a la ambivalencia del discurso literario y sus fuentes míticas es la resolución por la vía de lo racional; de esta manera Servio pretende racionalizar la fábula del Minotauro y los amores prohibidos de su madre, la reina Pasifae. La reflexión sobre el contenido de la narración fabular es lo que llevó al gramático a realizar la clasificación de las modalidades discursivas ya mencionadas en I, 235. Al comentar la expresión *ut fama est* utilizada por Virgilio en *Aen.* VI, 14, Servio ya instala la ambivalencia de la incertidumbre puesto que señala que esa locución parentética se aplica cuando se registran dudas sobre la certeza de lo narrado²².

A continuación se comenta el relato conocido del Minotauro, atendiendo a la versión de que Pasifae, por ser hija del Sol, es perseguida por Venus, a causa de que la luz solar testimonió sus amoríos con Marte. Llegado el punto de referir cómo fue concebido el monstruo, Servio explica que no hay signos de bestialismo ni formas rituales que confirmarían el poder real de Minos por medio de representaciones taurinas, sino un simple adulterio con un cortesano minoico, llamado "Tauro", o sea "Toro". La labor evermerista de Servio está fundada en el hecho de dar cuenta de una serie de eufemismos alegóricos entre los cuales la palabra "toro" no tiene como referente al animal sino a un hombre llamado con ese apelativo:

*Dicendo autem Vergilius "ut fama est" ostendit requirendam esse veritatem. Nam Taurus notarius Minois fuit, quem Pasiphae amavit, cum quo in domo Daedali concubuit.*²³

21. La hipótesis de lectura a la que se hace referencia supone el recorrido interpretativo de todos los niveles de la lengua.

22. Idem (8), VI, 14: "*ubique de incertis dubitat, ut fama est Enceladi, Sane fabula de hoc talis est.*" ("en donde se duda acerca de lo cierto, como es fama que de Encélado el cuerpo..." (*Aen.* III, 578). "Seguramente la fábula de esto es tal.").

23. Idem (18): "Sin embargo al decir Virgilio "según dice la fama", muestra que la verdad debe ser buscada. Pues Toro fue un notario de Minos, al que Pasifae amó, con el cual yació en la casa de Dédalo".

Según este procedimiento de racionalización mítica, Dédalo deja de funcionar como el hábil artífice que construye el artificio de la vaca de madera, para representar el "rol" del alcahuete que provee el escenario furtivo del encuentro de los adúlteros, tal como puede esperarse en la literatura erótica que tanto gustaba al público de la época²⁴. Existen otras versiones de la narración mítica que dan cuenta de la existencia de Tauro como un joven de gran hermosura, o bien como un general de los ejércitos de Minos, caracterizado por su crueldad y por haber sido el primer vencedor de los juegos fúnebres realizados en honor a Androgeo²⁵; en ambos casos a Tauro se lo relaciona adúlteramente con Pasifae.

Con respecto al Minotauro debe señalarse que Servio alude sólo a su carácter monstruoso (mitad toro-mitad humano) cuando hace referencia al contenido de la tradición fabular, tal como afirma al comentar el verso 25 (*mixtumque genus secundum veritatem, prolesque biformis secundum fabulam*)²⁶; en cambio considera que es propio de la verdad histórica hablar de un nacimiento múltiple: a cada niño le corresponde un padre diferente, es decir, Minos y Toro²⁷; de esta manera se explica que se hable de un "Mino-Tauro" que traduciría la afirmación virgiliana de un *mixtum genus* ("linaje mixto").²⁸

A la luz de las diferentes versiones míticas, que dan cuenta de la tensión existente entre los diferentes tipos de nacimiento, se advierte cierta marca de monstruosidad que los antiguos le asignaban a la gemelidad. Al respecto, Claude Lévi-Strauss señala dos maneras de reducir la dualidad del nacimiento

24. Huber-Rebenich, Gerlinde: "Hagiographic Fiction as Entertainment" en Hofman, H.: *Latin Fiction. The Latin Novel in Context*. E.E.U.U., 1999, pp. 187-212.

25. Esta versión es transmitida por Plutarco en *Theseus*, 16 y 19.

26. "Linaje mixto según la verdad, y prole de dos naturalezas según la fábula". Servio contrasta la certidumbre del discurso histórico del que se hace eco frente a la deformación de la narración mítica, que comentó, valiéndose de un *hysteron próteron* al comentar el hexámetro 14.

27. Idem (18): *Et quia geminos peperit, unum de Minoe et alium de Tauro, enixa esse Minotaurum dicitur, quod et ipse paulo post ostendit dicens "mixtumque genus"*. ("Y puesto que engendró con esfuerzos gemelos, uno de Minos y otro de Toro, se dice que es Minotauro, por lo cual también el mismo autor poco después muestra diciendo "linaje mixto").

28. En general las versiones del mito hablan de una descendencia unigénita de Pasifae, que tendría su origen en los amoríos de la reina con el joven Tauro, mencionado más arriba. Se cuenta que Minos lo envía a los montes ya que no se atrevía a matarlo; tiempo después el joven se rebela y se esconde en una cueva desde donde rechaza a los enviados del rey. Los habitantes del lugar se acostumbran a su presencia y lo ayudan en su alimentación; a este también se le entregaban los enemigos del reino para su enfrentamiento. Véase Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 1984. "Tauro".

múltiple: una referida a los gemelos de diferente sexo y otra cuando es del mismo. En este segundo caso el problema reside en la posibilidad o no de reabsorber la dualidad en la unidad, para lo cual se apela a soluciones extremas, tales como profundizar la oposición, o bien eliminar las diferencias a través de la aniquilación de uno de los individuos o su unificación a través de la identificación plena²⁹.

La monstruosidad ejemplificada por Servio no radica en una deformidad provocada por la ambigüedad de una doble naturaleza; por el contrario, reside en la ausencia de observancia de las normas morales que concluyen alterando la estabilidad de los estratos sociales³⁰. Asimismo cabe agregar otra interpretación sobre el carácter de lo monstruoso fundada en la necesidad epistemológica de buscar la verdad de los acontecimientos cuando se sospecha sobre la realidad de los mismos; de ahí el uso de la perifrástica pasiva (*requirendam esse veritatem*) que utiliza Servio, aún cuando no sea propio de los poetas buscar la verdad³¹. Como conclusión parcial de lo que hasta aquí se ha analizado, cabe recordar las relaciones que establece Vladimir Propp acerca de la coexistencia de lo folklórico con las novedades aportadas por el devenir histórico, que da lugar a asociaciones híbridas, que serían inconcebibles desde la visión de la naturaleza y la historia. Señala el folclorólogo ruso:

"Tales asociaciones, que dan la impresión de algo completamente fantástico, nacen absolutamente independientes las unas de las otras."³²

Servio, incluso, utiliza el concepto de *historia* conforme a las leyes físicas para interpretar los fenómenos o accidentes naturales desde una perspectiva alegórica³³; este es el caso del tratamiento del mito de Escila en sus diferentes

versiones. A partir de una precisa pero breve localización geográfica que hace Virgilio en *Aen.* III, 420³⁴, amerita en el comentario un análisis de los mitemas. Estos consideran al terrible monstruo marino como hija de Forcis y la ninfa Crateis, amada por Glauco quien rechazó a Circe a causa de este amor; por lo cual la hechicera se vengó envenenando las aguas en las que se bañaba la joven, convirtiendo a la misma en un ser de naturaleza dual³⁵. Otra versión atribuye la metamorfosis a Circe a pedido de Glauco, quien es rechazado por la joven³⁶, y por último Neptuno, despreciado por Escila que amaba a Glauco, instó su transformación a causa de su pasión insatisfecha³⁷.

Esta serie de variantes se halla enmarcada en primer lugar por una especificación de carácter geográfico en la cual orienta, a través de un dativo de punto de vista, la ubicación de ambos escollos naturales:

*dextrum scylla latus laevum implacata charybdis
de Ionio venientibus. Scylla enim in Italia est, Charybdis in Sicilia.*³⁸

Se cierra con la interpretación evermerista en la que contrasta la versión historicista de Salustio³⁹ con la fabular atribuida a Homero⁴⁰:

34. *Aen.* III, 420: *Dextrum Scylla latus, laevum implacata Charibdis* ("Escila [ocupa] el lado derecho, el izquierdo la no aplacada Caribdis").

35. *Scylla autem ipsa Phorci et Creteidos nymphae filia fuit. hanc amabat Glaucus, quem Circe diligebat; et quoniam prior in Scyllam fuerat, irata Circe fontem, in quo illa consueverat corpus ablueri, infecit venenis: in quem illa cum descendisset, pube tenuis in varias mutata est formas. horrens itaque suam deformitatem se praecipitavit in maria.*

36. *alii a Glauco, cum sperneretur a Scylla, rogatam Circen et iam ita, ut legatur, mutatam dicunt.*

37. *alii a Neptuno amatam, cum illa Glaucum amaret, rivalitatis dolore in hoc monstrum mutatam.*

38. "Escila el lado derecho, el izquierdo la no aplacada Caribdis para los que vienen del mar Jónico. En efecto Escila está en Italia, Caribdis en Sicilia."

39. C. Sallustius C.: *Hist.* 4. 36 (Kr.) Cf. Isidoro, *Orig.* 13. 8. 4. 27: *Scyllam accolae saxum mari imminens appellant simile celebratae formae procul visentibus. Et monstruosam speciem fabulae illi dederunt, quasi formam hominis caninis succinctas capitibus, quia collisi ibi fluctus latratus videntur exprimere.* ("los vecinos del lugar llaman Escila a una piedra que sobresale del mar similar a una reconocida para los que miran desde lejos. También aquellos le dieron la especie monstruosa de la fábula, por así decir de forma humana ceñida con cabezas de perros, porque allí los oleajes que chocan parecen expresar ladridos.")

40. Homero: *Od.* 12, 118: *η δε τοι ου θνητη, αλλ' αθανατον κακον εστι.* ("Ciertamente no es mortal, sino un mal inmortal.")

29. Lévi-Strauss, Claude: *Historia de linces*. Barcelona, 1992. 19. "La ideología bipartita de los amerindios", pp. 286 ss.

30. Robert Graves señala en *Mitos griegos*. Madrid, 1986, Volumen I, 88. "Minos y sus hermanos", 7, p. 370, que el mito de Pasífae disgustaba a muchos griegos por su carácter inhumano; de ahí que interpretasen que los amores de la reina habían sido con un hombre y no con un animal. Graves cita al respecto a Plutarco, *Teseo*, 19 y a Palepato en *Sobre fábulas increíbles*, II.

31. La *fabula* según Dietz, idem (12), p. 72, o la falsedad está ligada a la ficción poética, así como la *historia* lo está a la verdad.

32. Propp, Vladimir. *Edipo a la luz del folklore*. España, 1982. Capítulo III. "Edipo a la luz del folklore", pp. 89-90.

33. Idem (12), pp. 78 ss.

*Homerus hanc dicit immortale monstrum fuisse. Sallustius saxum esse dicit simile formae celebratae procul visentibus.*⁴¹

Servio agrega a las fuentes su propia lectura racionalista, entendiendo la metamorfosis de Escila como una versión poética frente a las características físicas de la región. Para esto contrapone el verbo *fungo* como expresión de una simulación ficticia, al hecho de que las formaciones rocosas de la zona generan un ruido similar a los aullidos de perros y lobos, que los poetas ubican en el cuerpo transformado de Escila:

*canes vero et lupi ob hoc ex ea nati esse finguntur, quia ipsa loca plena sunt monstribus marinis, et saxorum asperitas illic imitatur latratus canum.*⁴²

De forma semejante trata Servio el mito de Caribdis; para su exégesis recurre a dos citas, una perteneciente a Salustio y otra a Cicerón.⁴³ En general a lo largo del comentario insiste en la antinomia aristotélica entre la fábula y la historia; no es casual que los testimonios griegos sean los de carácter fabuloso, mientras que las fuentes históricas pertenecen a autores latinos. Dietz no sostiene que Servio atribuya siempre la verosimilitud a los romanos, suponiendo esto una actitud peyorativa con respecto a la lengua y la literatura

41. "Homero dice que esta fue un monstruo inmortal. Salustio dice que es una roca similar a una forma reconocida por los que la ven a lo lejos."
42. "En verdad se figura que los perros y los lobos nacieron de ella por esta razón, porque los mismos lugares están llenos de monstruos marinos, y de allí la aspereza de las rocas imita el ladrido de los perros."
43. *Charybdis autem in Siciliae parte posita femina fuit voracissima, ex Neptuno et Terra genita, quae, quia boves Herculis rapuit, fulminata a Iove est et in maria praecipitata: unde naturam pristinam servat; nam sorbet universa quae prehendit secundum Sallustium ea circa Tauromenitanum egerit litus. de hac Cicero in Philippicis ait "Charybdis: quae si fuit, animal fuit unum".* "Por otra parte Caribdis, situada en la parte de Sicilia, fue una mujer sumamente voraz nacida de Neptuno y la Tierra, la cual puesto que raptó los bueyes de Hércules, fue fulminada por Júpiter y precipitada al mar: de donde conserva su naturaleza primitiva; pues absorbe todas las cosas que captura y según Salustio, alrededor de ella emerge el litoral Tauromenitano. Acerca de ella Cicerón dice en *Fil.* 2, 67: (*Quae Charybdis tam vorax? Charybdin dico? Quae si fuit, animal unum fuit.* ("¿Qué Caribdis es tan voraz? ¿Digo Caribdis?, esta, si existió, fue sólo un animal.")). La cita de Salustio corresponde a *Hist.* 4. 37 (Kr). Cf. Serv. Dan. *Aen.* 1. 117. 28: *Charybdis, mare verticosum quod forte illata navigia sorbens gurgitibus occultis milia sexaginta Tauromeritana ad litora trahit, ubi se laniata naufragia fundo emergunt.* ("Caribdis, mar pleno de torbellinos que casualmente absorbiendo las naves llevadas por ocultos abismos, arrastra por espacio de sesenta millas hacia las costas

griegas"⁴⁴; sin embargo es pertinente señalar la persistencia de tal oposición al presentarse una fábula griega racionalizada en una versión histórica latina.

Al respecto, obsérvese que esta afirmación acerca de la tendencia a lo fabuloso dentro de la literatura griega, también tiene su correlato en el ámbito lingüístico. Servio en *Aen.* V, 22 hace notar que las palabras utilizadas para designar animales en latín no pueden declinarse siguiendo modelos de género neutro; en cambio en griego, ciertas verbalizaciones que representan animales gigantes, siguen la declinación neutra. El latín no los puede asimilar a su propio sistema morfológico, que está regido por categorías *secundum naturam* sobre todo porque se trata de seres vivos y no de una ficción poética, que los transforma en una realidad sobrenatural:

*"variae comitum facies aut beluas dicit marinas secundum naturam: aut poetice deos marinos. inmania cete τὸ κῆτος καὶ τὰ κήτη, ut βέλος βέλη; nam Latine sic declinari non potest nullum enim apud nos animal generis neutri est: nisi forte 'hic cetus, huius ceti' dicamus, quod nusquam lectum est; nam dicuntur canes marini."*⁴⁵

El hecho de que la lengua latina carezca de palabras de género neutro para visualizar lingüísticamente los animales de gran tamaño, en contraposición al griego, no supone una carencia, sino que manifiesta la voluntad del *grammaticus* de adecuar el lenguaje al orden natural; en este sentido Servio se ubica no solo como crítico de la verdad histórica sino, en particular, como *custos linguae* reivindicando para la lengua latina una superioridad moral ante la griega, sostenido esto por el correlato entre razón, percepción y naturaleza. La preocupación por la correcta designación del género gramatical es uno de los problemas más farragosos de la gramática latina, el cual, junto a otras cuestiones, se engloban dentro del concepto de la *latinitas*; esta según las formulaciones tradicionales de Mario Victorino y Diomedes, comprende tres aspectos importantes: *ratio, auctoritas y consuetudo*⁴⁶.

tauromenitanas, donde emergen desde el fondo los naufragios despedazados.")). Los fragmentos de Salustio utilizados corresponden a la edición de B. Maurenbrecher, 1893.

44. Idem (12), pp. 78, 79.

45. "Dice: variadas especies de acompañantes, o bien gigantes animales marinos, según la naturaleza: o poéticamente, dioses marinos. Las gigantes ballenas: τὸ κῆτος καὶ τὰ κήτη como βέλος βέλη; pero en latín no puede declinarse así. Pues entre nosotros ningún animal es de género neutro: a menos que por casualidad digamos "este cetáceo, de este cetáceo", lo cual nunca se lee; pues se dicen canes marinos."

46. González-Luis, Francisco: "El género gramatical en los *Commentarii* de Servio a Virgilio". *Fortunatae*. Universidad de La Laguna, 2, 1991, p. 246.

En relación con el correcto uso de la lengua romana⁴⁷ y la comparación con otros sistemas lingüísticos, J. N. Adams⁴⁸ señala que los romanos mantuvieron por tradición, cierta actitud ambigua en la consideración del latín frente al griego. En determinados momentos de la historia literaria aceptaron los patrones morfo-sintácticos helénicos para incorporarlos a su lengua; en otros surgieron de los mismos gramáticos exacerbaciones de nacionalismo lingüístico, que son interpretadas como una forma de "complejo de inferioridad". Servio, siguiendo a estos últimos, insiste sobre la superioridad de la lengua de los romanos (*apud nos*) en oposición a categorías griegas, las que se hacen extensibles a un análisis sobre la superioridad del Imperio frente a los pueblos dominados, aún cuando estos sean admirados por las clases dirigentes y tomados como paradigmas de cultura.

Conclusión

Las consideraciones acerca de lo monstruoso que revela el comentario serviano, permiten extrapolar una serie de conclusiones parciales sobre la significación de la fórmula *secundum naturam*, con la que el comentarista discrimina la certidumbre o no de los acontecimientos históricos o fenómenos físicos frente a la ficción poética. Probablemente las matrices culturales del siglo IV, en las que se observan procesos de asimilación del pasado, diferentes en lo que respecta a lo axiológico y lo religioso, obliguen a las clases dominantes a transferir lo mítico a categorías racionales, ya que deben fortalecer su identidad ligada a una *romanitas* resignificada ante el advenimiento de nuevas identidades lingüísticas, sociales y étnicas⁴⁹.

Lo monstruoso supone todo aquello que supera los límites establecidos por la *romanitas*, lo que para Servio está íntimamente unido al lenguaje; el mismo

no debe sujetarse a la polisemia de la connotación, que es por naturaleza fluctuante, sino debe definirse conforme a los límites que la verdad establece en su relación con la realidad aprehensible. En consecuencia lo dual, lo ambiguo se desestima porque lo que peligra es la propia identidad.

47. González-Luis en idem (46), n. 17 inserta la definición que Mario Victorino da en gramm. VI 189, 2-7, sobre la *latinitas* entendida como "la observación del habla sin tacha de la lengua latina" (*Latinitas est observatio incorrupte loquendi romanam linguam.*). Para Varrón (frg. 115, GRF 268) la *latinitas* está fundada en los criterios de *natura*, *analogía*, *consuetudine*, *auctoritate*.

48. Adams, J. N.: "Romanitas' and the Latin Language". *Classical Quarterly*, 53. 1 (2003), pp. 201-204.

49. Según González-Luis en idem (46), p. 241, Servio vive, bajo Teodosio, "uno de los últimos renacimientos de la antigua *Urbs*, conmovida por el recuerdo y el entusiasmo hacia sus viejos escritores".

Lo viejo, lo nuevo y el monstruo:
acerca de la génesis de Pitón en *Metamorfosis* de Ovidio

GUSTAVO DAUJOTAS*
Universidad de Buenos Aires

El presente trabajo se propone analizar la inserción de una serie de explicaciones de tipo racional en el primer libro de *Metamorfosis* de Ovidio. Se analizarán, especialmente, las comprendidas entre los versos 416 a 437, donde se articula el episodio de Deucalión y Pirra con la generación de la serpiente Pitón, y la relación de este pasaje con algunos elementos de la cosmogonía que abre el poema.

El mito de Deucalión y Pirra se refiere al nacimiento de la nueva raza mortal tras el diluvio. Ellos son quienes se encargan de sembrar las piedras a partir de las cuales, al combinarse con la tierra, surgen los nuevos hombres y mujeres. Luego de este pasaje se narra el nacimiento y la muerte de Pitón (*Met.* 1.430-ss.), serpiente considerada en la antigüedad como un *monstrum*.¹

Resultan especialmente interesantes los versos que articulan ambos episodios, puesto que brindan una explicación fisiológica, podríamos incluso decir científica, sobre ciertos elementos que, combinados con la humedad y el calor, son la causa del surgimiento de seres vivientes. De esta manera, aquello que en principio se considera como maravilloso o monstruoso intenta ser enmarcado en el mundo de lo real y, por tanto, es el conocimiento de las causas el que elimina todo tipo de asombro. El tipo textual² se acerca así al propio de los poemas didácticos,³ de los cuales la mayor influencia es la del poema lucreciano

* Docente e investigador en el área de Latín en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y becario interno del Conicet.

1. Cf. Grimal (1982) y Roscher (1884-1890), s. v.

2. Para la definición de tipo textual, cf. Ciapuscio (1994), *passim*.

3. Cf. Harrison (2002):87.

De rerum natura. Puesto que toda metamorfosis resulta sorprendente, su explicación racional la coloca al mismo nivel de la experiencia real.

Por cuestiones de espacio, no analizaremos al detalle todas las posibles fuentes para los pasajes analizados, sino sólo las que consideramos más relevantes. Tampoco nos detendremos en cuestiones de índole filosófica, sino que nuestro objetivo es analizar las implicancias que la introducción del pasaje citado tiene para la poética de la metamorfosis en su articulación entre ficción y realidad.

Sabemos que la obra que nos ocupa presenta dificultades a la hora de encuadrarla genéricamente;⁴ podemos considerarla someramente como una concatenación de episodios que narran etiologías de carácter mítico en las cuales el papel protagónico lo ocupan las transformaciones y, como tal, es esperable que comience por una cosmogonía.

El pasaje de Pitón, dentro de la primera parte del primer libro, se ubica luego de la transición del caos al cosmos, fenómeno para el cual el texto ofrece dos tradiciones (la combinación de elementos y la intervención de un demiurgo), se narra el primer nacimiento del hombre, ofreciendo, a su vez, varias causas.⁵ A continuación, se suceden las cuatro edades, la Gigantomaquia, la asamblea de los dioses —en la que se discute acerca de la impiedad de Licaón—, el diluvio y los episodios de Deucalión y Pirra, Pitón, Apolo y Dafne.

El origen común del hombre y del monstruo

En la narración del caos, al comienzo de toda la obra, leemos que se hallaban “amontonadas las semillas discordantes de las cosas no bien unidas”⁶ y que “luchaban lo frío con lo caliente, lo que está húmedo con lo seco, lo blando con lo duro”.⁷

Ahora bien, como es sabido, en el primer libro de *Metamorfosis* se hace referencia a dos orígenes del hombre. La primera creación recibe un doble tratamiento: “nació el hombre, ya si el artífice de las cosas lo hizo con semilla divina, principio de un mundo mejor, ya si la nueva tierra, recién separada del alto éter, retenía las semillas del cielo, su pariente. A esta [la tierra], mezclada

con agua pluvial, la modeló el hijo de Iápeto”.⁸ Vemos que Ovidio ofrece las dos versiones de la creación del hombre, la estoica y la mítica. Esto no sorprende, porque ocurre lo mismo con la narración de la cosmogonía, como dijimos antes, así como en tantos otros pasajes. El texto no guarda pretensiones de tratado científico riguroso o, mejor dicho, es ecléctico en cuanto a las varias doctrinas de la época. No intenta ni refutar ni defender una corriente de pensamiento⁹ o, podríamos decir, el relativismo ovidiano¹⁰ es la única consigna de tipo doctrinario que puede extraerse de sus obras. En esta primera creación del hombre nos interesa subrayar el adjetivo “ignotas” (v. 97) que se predica de las nuevas figuras humanas.

Luego de la narración del diluvio, sobreviene el segundo nacimiento del hombre. Esta vez, serán Pirra y Deucalión quienes oficien de artífices a partir de los cuales se instrumenta la regeneración del linaje humano. En efecto, la voz oracular de Temis brinda las instrucciones a seguir: entre otras cosas, arrojar hacia atrás los huesos de la gran madre. Como discurso profético, no debe ser interpretado en su superficie, como en primera instancia lo hace Pirra. Pero Deucalión decodifica las analogías y, como Bruto besando el suelo,¹¹ entiende que la “magna parens” es la tierra y que, por consiguiente, sus huesos deben ser las piedras. Deucalión ha expresado su deseo de poseer los “artibus paternis”¹² (vv. 361-2) y su plegaria a Temis tiene por objeto que se le revele mediante qué arte puede restablecerse el linaje de los hombres (vv. 379-80). Tras la revelación de la diosa, la habilidad de Deucalión radica en interpretar y comprender que los principios de las cosas son los mismos; sólo se transforman. Nuevamente, el hombre es generado a partir de la tierra, que es considerada como la gran madre de todo. Con respecto al resto de los seres animados, dice el texto:

Por su propia naturaleza la tierra parió los restantes animales con diversas formas, después de que el viejo líquido se calentó por el fuego del sol y el cieno

4. Cf. Fränkel (1945), Otis (1970), Conte (1991), Barchiesi (1993), Hardie (2002), Schiesaro (2002).

5. Cf. *Met.* 1.78-83.

6. “Congesta [...] / non bene iunctarum discordia semina rerum” (vv. 8-9).

7. “Frigida pugnabant calidis, umentia siccis / mollia cum duris” (vv. 19-20).

8. “Natus homo est, sive hunc divino semine fecit / ille opifex rerum, mundi melioris origo, / sive recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere cognati retinebat semina caeli. / Quam satus Iapeto, mixtam pluvialibus undis, / finxit” (vv.78-83). Para las implicancias que el pasaje tiene en relación con la filosofía y el mito, cf. Caballero de del Sastre (1993):93.

9. No abordamos lo referente al pitagorismo en el decimoquinto libro por ser de extrema complejidad y exceder el presente trabajo.

10. Dice La Penna: “ciò che io vorrei aggiungere e sottolineare, è che si ha una convergenza di fondo fra la perdita di valori assoluti, cioè il relativismo, e la perdita di consistenza della realtà, cioè la poetica dell'apparenza”, en Rosati (1983), pág. xxvii.

11. *Liv.* 1.56.9-10.

12. No hace falta recordar que era hijo de Prometeo y nieto de Iápeto.

y los húmedos pantanos se hincharon por el calor y las fecundas semillas de las cosas crecieron, nutridas por el suelo vivaz, como si [estuvieran] en el vientre de la madre, y, poco a poco, tomaron alguna figura. (Met. 1.416-421)¹³

Vuelve a estar presente, pues, la generación a partir del influjo de los elementos sobre los "*fecunda semina rerum*". La madre tierra es la que da a luz pero, esta vez, lo hace "*sponte sua*", sin la intervención de una *ars*, como sucede en la generación del hombre.

El discurso didáctico o la realidad de la metamorfosis

Como antes mencionamos, el poema, en su vastedad, presenta características propias de diversos géneros literarios, entre los cuales no está ausente, por supuesto, el didáctico. Podríamos decir que, en el aspecto formal, el hecho de encontrarse elaborado en hexámetros es una característica de la poesía didáctica. En otro aspecto, el comienzo por la cosmogonía nos remite, en primera instancia, al poema hesiódico. Además, el tipo de explicación que se brinda para dar cuenta del pasaje del caos al cosmos nos remite al poema lucreciano, al que toma como autoridad.¹⁴ Como prueba de ello basta considerar la cláusula final de verso "*semina rerum*", la cual tiene once apariciones en *De rerum natura*¹⁵ y que en Ovidio hallamos en dos ocasiones en *Metamorfosis*, la primera de ellas en una posición relevante dentro del poema, dado que aparece ya en el noveno verso.¹⁶

Las implicancias de este tema son importantes para la construcción de las transformaciones. La cuestión de la ficción y realidad dentro del poema ha sido objeto de discusión de importantes estudiosos.¹⁷ Ahora bien, si consideramos que, según Lucrecio, los *semina rerum* se hallan presentes en todo¹⁸,

13. *Cetera diversis tellus animalia formis sponte sua peperit, postquam vetus umor ab igne perca-
luit solis, caenumque udaeque paludes intumuerunt aestu, fecundaque semina rerum vivaci
nutrita solo ceu matris in alvo creverunt faciemque aliquam cepere morando.*

14. Si bien las *Metamorfosis* no presentan rasgos de didactismo, consideramos que la relación referencial con el poema de Lucrecio evoca el código didáctico.

15. *Lucr.* 1.59, 1.176, 2.677, 2.755, 2.833, 2.1059, 2.1072, 5.916, 6.662, 6.789 y 6.1093.

16. La segunda es la ya citada, en el v. 419, también del primer libro.

17. Cf. Schiesaro (2002), Harrison (2002), Graf (2002), Feldherr (2002), Galinsky (1999), Rosati (1983), entre otros. Al respecto, es interesante la observación que hace Wilkinson acerca de la apoteosis de César, cf. Wilkinson (1958):240.

18. Cf. *Lucr.* 1.54-61: "*nam tibi de summa caeli ratione deumque / disserere incipiam et rerum
primordia pandam, / unde omnis natura creet res, auctet alatque, / quove eadem rursus*

solamente es el pasaje de un estado a otro lo que engendra las especies, dado que los componentes son siempre los mismos. Por su parte, en el poema ovidiano, al comienzo sólo había caos, que era una "masa sin forjar y desordenada";¹⁹ posteriormente, fue determinada por un "dios y una mejor naturaleza"²⁰ hasta que, luego de una serie de creaciones, surge el primer hombre. Todo ello implica que hay algo común a todo lo creado a partir de esa mole inicial, esto es, las semillas de (todas) las cosas. Si nos remitimos a las autoridades filosóficas y, más que nada, a Lucrecio, también encontramos explicaciones a diversas transformaciones. Dada la filiación entre la obra de este último y el poema ovidiano, podemos presuponer que la ficción de la metamorfosis posee un anclaje a partir de un tratado filosófico.

Si comparamos el sistema lucreciano con el ovidiano, observamos que en numerosos aspectos no son incompatibles. Pues, luego del extenso proemio del *De rerum natura*, el tratado comienza por enunciar y luego justificar que nada nace de la nada,²¹ debido, precisamente, a los *semina rerum*. Pero Lucrecio justifica su argumentación con un ejemplo que conduciría al absurdo,²² pues si se engendrara a partir de la nada, toda especie podría nacer de cualquier otra. Y el absurdo consistiría en que, si pudiera darse la generación sin *semina*, "en primer lugar, los hombres podrían nacer del mar, y de la tierra la especie de los que poseen escamas y las aves surgir del cielo".²³ Lo mismo ocurre en la generación como en la degeneración, pues en el poema filosófico se sostiene que, así como nada nace de la nada, nada puede desaparecer,²⁴ lo cual concuerda con la metempsychosis pitagórica del último libro de *Metamorfosis*. En este sentido, Ovidio, al mostrar que en las

*natura perempta resolvat, / quae nos materiem et genitalia corpora rebus / reddunda in ratione
vocare et semina rerum / appellare suemus et haec eadem usurpare / corpora prima, quod ex
illis sunt omnia primis*" (pues comenzaré a discurrir acerca de la suprema razón [ratio] del
cielo y de los dioses y develaré los principios primordiales de las cosas, a partir de qué la
naturaleza crea todas las cosas, las hace crecer y las alimenta, o a dónde la naturaleza, al
morir, los libra al disolverlos nuevamente; a esas cosas que, al dar cuenta de ellas, suelo
llamarlas materia y cuerpos genitales y apelarlas semillas de las cosas y mencionarlas como
los primeros cuerpos, porque a partir de aquello primero existen todas las cosas).

19. "*Rudis indigestaque moles*", v. 7.

20. "*Deus [...] melior natura*", v. 21.

21. Cf. *Lucr.* 1.149-ss.

22. Cf. Calcante (2002): 46-7.

23. "*E mare primum homines, e terra posset oriri / squamigerum genus et volucres erumpere
caelo*", vv.161-2.

24. "*Huc accedit uti quicque in sua corpora rursus / dissoluat natura neque ad nihilum intere-
mat res*", vv. 215-6.

transformaciones hay cualidades que se conservan, parece concordar en primera instancia con la misma explicación. Pero lo que leemos en el poema ovidiano contradice la refutación de otros sistemas cosmogónicos que se plantea en *Lucr.* 1.705 a 715:

*Por esto, quienes pensaron que el fuego es la materia de las cosas y que a partir del fuego podía componerse todo y los que establecieron el aire como principio para engendrar las cosas o quienes pensaron que el líquido por sí mismo componía la cosa misma o que la tierra creaba todo y se transformaba en toda naturaleza de las cosas parece que se equivocaron mucho. Agrega también a quienes duplican los elementos primordiales de las cosas al unir el aire al fuego y la tierra al líquido y a quienes creen que todo es procreado a partir de las cuatro cosas, fuego, tierra, brisa, lluvia.*²⁵

En efecto, Ovidio parece tomar algo de cada sistema o, mejor dicho, cualquiera de los cuatro elementos puede ser causa de generación, mediando, claro está, los *semina rerum*. Lo que no debe buscarse en la concepción ovidiana es un modelo consistente y bien definido.²⁶ En algunos pasajes, la tierra es la madre de todo; pero, en otras obras ovidianas, los *semina rerum* se ven reducidos a dos elementos, agua y fuego.²⁷

Pitón, el nuevo monstruo

Sabemos que la voz latina *monstrum* tiene en su origen implicancias religiosas²⁸ y que alude a una advertencia de origen divino. Sin embargo, y a los fines del presente trabajo, tendremos en cuenta la definición, ampliamente difundida en la antigüedad latina, que sostiene que: "se llama monstruos a lo que sale de la medida de la naturaleza, como una serpiente con pies, un ave con cuatro alas, un hombre con dos cabezas, un hígado que se disolvió al

25. *Quapropter qui materiem rerum esse putarunt / ignem atque ex igni summam consistere posse, / et qui principium gignundis aëra rebus / constituere aut umorem qui cumque putarunt / fingere res ipsum per se terramve creare / omnia et in rerum naturas vertier omnis, / magno opere a vero longe derrasse videntur. / adde etiam qui conduplicant primordia rerum / aëra iungentes igni terramque liquori, / et qui quattuor ex rebus posse omnia rentur / ex igni terra atque anima procreare et imbri.*

26. En este aspecto, Ovidio parece estar desarticulando el uso lucreciano del *pleonachós trópos*.

27. Cf. *Ov. Fast.* 4.787-6: *quia cunctarum semina rerum / sunt duo discordes, ignis et unda.*

28. Cf. *Fest.* 138.8 ss.

cocinarlo".²⁹ En este sentido, vemos que se aproxima enormemente al concepto actual de "monstruo". Por otra parte, una de las características de algo monstruoso es que su percepción produce un extrañamiento, una admiración que suele derivar en terror para el sujeto que la percibe.

Pues bien, de acuerdo con esto, consideramos que el monstruo no es tal en sí mismo, sino que al categorizarlo así es producto de una perspectiva particular que se relaciona más que nada con aquello que desconocemos o a lo cual estamos desacostumbrados.³⁰

En lo que nos ocupa, Pitón es descripta brevemente y su única característica monstruosa es la de ser una enorme serpiente.³¹ Como consecuencia de su tamaño descomunal ("tan gran extensión de la montaña ocupabas")³² era un "*terror novis populis*" (vv. 439-440). Ahora bien, el *novus populus* no puede referir a otra cosa que no sea la segunda generación de los mortales a partir de Pirra y Deucalión. Así, el texto nos señala dos posibles causas del miedo que despertaba en las nuevas gentes: por un lado, su tamaño; por otro, el hecho de ser "incognita".³³ Podemos, para sintetizar, decir que, en rigor, tres parecen ser las causas del terror provocado por este monstruo: el hecho de ser serpiente, su tamaño, y ser desconocido por los nuevos pueblos.

Entonces, ¿qué es un monstruo? Se trata de aquello que no puede ser explicado racionalmente, aquello que pertenece al campo de lo maravilloso y de lo cual no se puede dar cuenta.

En la concatenación de los episodios del diluvio y la aparición de Pitón sorprende al lector la introducción de un nuevo pasaje que responde a la

29. "*<Monstra dicuntur na> turae modum e<gredientia, ut serpens cum pedibus> avis cum quat<tuor> alis, homo cum duobus capitibus,> iecur cum dist<abuit in coquendo>*", *Fest.* 157.44-48.

30. Para poner un ejemplo fáctico, podemos considerar los vulgarmente llamados "peces voladores", criaturas que pueden producir cierto asombro por no ser típicas de nuestro entorno y por representar una clase muy minoritaria de aquello que es entendido como "pez". Sin embargo, no podemos considerarlo un "monstruo", como sí lo hicieron los primeros expedicionarios europeos al llegar a aguas de América Central.

31. "*Maxime Python*" (v. 438), "*serpens*" (v. 439).

32. "*Tantum spatii de monte tenebas*" (v. 440).

33. En este punto vale hacer dos observaciones. Por un lado, en el ámbito sintáctico consideramos que "*novis populis*" vale como agente de "*incognita*" así como es también el paciente del "terror". Por otra parte, la tradición manuscrita nos proporciona dos *lectiones* para el vocativo, proporcionado dos géneros (*incognita* / *incognite*). Dado que en el presente estudio no resulta pertinente considerar la variable genérica, diremos brevemente que lo consideramos masculino por el anterior epíteto "*maxime*".

tipología del discurso científico. A diferencia de las explicaciones etiológicas de tipo mítico, tenemos un ejemplo que justifica empíricamente el surgimiento de las criaturas a partir de la combinación de elementos. Para apoyar el argumento, se establece una analogía con lo que sucede en un tiempo simultáneo a la enunciación y en un lugar concreto como lo es Egipto. En efecto, entre los versos 422 y 437 podemos leer:

Así, una vez que el Nilo de siete corrientes abandonó los húmedos campos y devolvió los ríos a la antigua cuenca y el limo reciente ardió con el astro etéreo, los agricultores, al mover los terrones, encuentran muchos animales y, entre estos, algunos recién comenzados durante el mismo lapso de nacer; a algunos los ven inacabados y mutilados en sus partes y a menudo en el mismo cuerpo una parte está viva, la otra parte es tierra sin forma [rudis]. Puesto que, cuando el fluido y el calor alcanzan la proporción moderada, conciben y de estos dos nace la totalidad de las cosas y, aunque el fuego combate el agua, el vapor húmedo crea todas las cosas y la discorde concordia es apta para los nacimientos. Por tanto, una vez que la tierra hecha lodo por el reciente diluvio se recalentó por los soles etéreos y por el calor de lo alto, produjo innumerables manifestaciones.³⁴

La fuente de esta cita la encontramos en Diodoro Sículo, quien, a su vez, se basa en Hecateo de Abdera.³⁵ Si consideramos el pasaje original, que pertenece a la prosa histórica, el relato es prácticamente idéntico, a no ser por el modo en el que es introducido. En efecto, el historiador comienza por reproducir aquello que "dicen ciertamente los Egipcios",³⁶ lo cual presenta a la generación de criaturas vivientes a partir de la tierra no como una verdad de hecho, sino como un testimonio de terceros. Por el contrario, Ovidio emplea en su relato una serie de conectores lógicos que responden a la tipología del

34. *Sic ubi deseruit madidos septemfluus agros / Nilus et antiquo sua flumina reddidit alveo / aetherioque recens exarsit sidere limus, / plurima cultores versis animalia glaebis / inveniunt et in his quaedam modo coepta per ipsum / nascendi spatium, quaedam imperfecta suisque / trunca vident numeris, et eodem in corpore saepe / altera pars vivit, rudis est pars altera tellus. / quippe ubi temperiem sumpserunt umorque calorque, / concipiunt, et ab his oriuntur cuncta duobus, / cumque sit ignis aquae pugnax, vapor umidus omnes / res creat, et discors concordia fetibus apta est. / ergo ubi diluvio tellus lutulenta recenti / solibus aetheriis altoque recanduit aestu, / edidit innumeras species.*

35. Cf. D. S. 1.10.1 ss. y Hecat. Abd. FGH 264 F25.

36. "Phasi toinún Aigyptiōi" D.S. 1.10.1. Más adelante, hallamos también "légousin", "tinés phási" (1.1.4), "phási" (1.10.7).

texto científico.³⁷ Ya los dos versos que concluyen el episodio de Pirra y Deucalión son de una marcada impronta didáctica, pues toda la descripción del segundo origen del hombre parece actuar como causa de las características del hombre actual: "de allí que somos un género duro y emprendedor de esfuerzos y damos ejemplos de a partir de qué origen nacimos".³⁸ La utilización del término *documentum*, que comparte raíz con el verbo *docere*, nos introduce plenamente en la dimensión didáctica. A continuación, los versos comprendidos entre el 416 y el 421, como ya hemos visto, nos ofrecen la descripción del origen de los restantes seres animados, surgidos a partir de la combinación de una serie de factores. Es luego de esos versos que se inserta el ejemplo de lo que sucede en el Nilo, pasaje articulado con el anterior por "*sic ubi*" —lo cual nos da la pauta de que estamos frente a un nuevo ejemplo que sostiene la versión de la generación en el seno de la tierra mediante la combinación de elementos. El texto ovidiano nos ofrece como testigos de este suceso a los agricultores del Nilo, que encuentran los animales a medio formar (*cultores inveniunt*). De este modo, lo que en el texto de Diodoro aparecía como un relato de terceros, en el poema ovidiano se nos presenta como un hecho factual que, por su articulación dentro del contexto, parece gozar de la aprobación de la voz que enuncia.³⁹ A la vez, al finalizar la descripción de la generación a orillas del Nilo, se retoma la recreación de las especies luego del gran diluvio, introducida por el nexa lógico "*ergo ubi*". El texto podría no haber utilizado el ejemplo de Egipto, pero de ese modo el argumento carecería de probación empírica. El razonamiento, pues, puede resumirse del siguiente modo:

- comienza por una enunciación afirmativa acerca de cómo se generaron los restantes animales,
- se pasa al ejemplo analógico (*sic ubi*),
- ubica, en este caso, el fenómeno en un presente (que puede ser histórico), determinado por el tiempo del verbo "*inveniunt*" que indica quiénes lo presencian (*cultores*) y en una locación perfectamente identificable (Nílus).

37. Calcante (2002):45.

38. "*Inde genus durum sumus experiensque laborum / et documenta damus qua simus origine nati*" (vv. 414-5).

39. Como correctamente señala Graf (2002), pág. 119, "*the narrator firmly believes in what he says*".

Luego de la analogía se repite la explicación del fenómeno, introducida ahora por "*quippe ubi*" y, finalmente, para concluir definitivamente el argumento y volver al relato del diluvio, encontramos "*ergo ubi*", es decir que se vale del campo lexemático propio de la prosa científica⁴⁰ y, en consecuencia, todo esto parece situar las mutaciones metamórficas en un plano de la realidad fáctica.

El discurso didáctico actúa así como una suerte de bisagra para articular un vaivén que tiene como consecuencias la desestabilización de la realidad. Si bien a nosotros puede parecernos fantástico el hallazgo de cuerpos a medio engendrar con su cuerpo mitad tierra y mitad ser viviente, eso no difiere demasiado de una serie de creencias de la época. El discurso científico en todo tiempo fue víctima de falacias. En todo caso, podemos decir que Ovidio, al tomar el pasaje de Diodoro, solamente elide que la descripción se trate de un discurso ajeno. Probablemente, el historiador haya perseguido cierta objetividad sin comprometerse en una afirmación; en *Metamorfosis* la voz enunciativa describe directamente los hechos. A su vez, al enmarcarlo dentro de una concatenación de impronta argumentativa, otorga credibilidad a lo descripto. Es interesante considerar que, no mucho tiempo después, Pomponio Mela, en su tratado en prosa *De Chorographia*, da cuenta del mismo fenómeno, atribuyéndole un enorme valor de verdad.⁴¹

Sabemos, por otra parte, que el poema lucreciano tiene por objetivo quitar el terror a la muerte a través del aprendizaje de su doctrina, para lo cual cumple un papel fundamental la *vera ratio*.⁴² En este aspecto, tiene que justificar la existencia o no de monstruos, que son las pasiones, para que, mediante su explicación racional, se vuelvan menos maravillosos. En relación con los pasajes anteriormente citados, en *De rerum natura* hallamos que, en cuanto a la generación de seres sensibles a partir de materia insensible, "ninguna de esas cosas vemos en los leños ni en los terrones de tierra; y, sin embargo, cuando se hallan más o menos putrefactos por las lluvias, paren gusanillos, porque los cuerpos de la materia, afectados a partir de su antigua disposición por esta cosa nueva, se unen de modo tal que deben engendrar

40. Según sostiene Calcante "la forte concentrazione di congiunzioni appartenenti al campo lessematico dell'argomentazione costituisce un segnale di superficie (di natura puramente formale) dell'operatività di strategie della referenzialità particolarmente potenti come quelle proprie della retorica dell'argomentazione. Il poema didascalico appare caratterizzato da strategie retoriche sostanzialmente estranee all'ambito della letterarietà e che lo avvicinano piuttosto a una forma di linguaggio ad alta referenzialità come la prosa scientifica, op. cit. pág. 47.

41. Cf. "*hoc eo manifestum est*", Mela 1.52.

42. Cf. Lucr. 1.51.

animales".⁴³ En este caso, el atomismo justifica el surgimiento de gusanos en la tierra o en los leños, lo cual guarda analogías con el pasaje de Ovidio antes mencionado, de *Metamorfosis* 1.422-437. La diferencia es que en el pasaje de *Metamorfosis* no se habla específicamente de gusanos, sino de "*animalia*".⁴⁴ Si bien "*animalia*" se refiere a seres animados en general, tal como parece ser el caso también en *De rerum natura*, en *Metamorfosis* el proceso fisiológico explica cómo se engendró Pitón. No obstante, su generación corresponde a un pasado mítico sin que hallemos un anclaje temporal preciso.

En el quinto libro del poema lucreciano leemos que la tierra es la madre de todas las cosas⁴⁵ y que existen animales engendrados por las lluvias y el cálido vapor del sol. Y la justificación de que ello haya sucedido así en un momento determinado se basa en la edad y agotamiento de la tierra.⁴⁶ Debido a que poseía una fuerza cualitativamente distinta a la actual, por ser *adulta*, engendraba cosas mayores. Pero en la edad contemporánea ya no crea cosas semejantes, pues:

Así pues la edad muta la naturaleza de todo el mundo y un estado sucede a la tierra a partir de otro y aquello que pudo (hacer) no lo puede, para poder (hacer) lo que no soportó antes. Entonces, la tierra se esforzó en crear muchas cosas portentosas nacidas con admirable aspecto y miembros: el andrógino, que (estaba) entre uno y otra y (no era) ni una cosa ni la otra y apartado de ambas, parte (criaturas) carentes de pies, otras sin manos, incluso mudas sin boca; se encontraron (seres) ciegos sin rostro y unidos en todo el cuerpo con los miembros adheridos.⁴⁷

En esa época en la que la tierra tenía esa capacidad generativa, "creaba los restantes monstruos y portentos de esta clase".⁴⁸ Pero lo que no puede engendrar

43. Lucr. 2.897-901: "*quarum nil rerum in lignis glaebisque videmus; / et tamen haec, cum sunt quasi putrefacta per imbres, / vermiculos pariunt, quia corpora materiai / antiquis ex ordinibus permota nova re / conciliantur ita ut debent animalia gigni*".

44. Cabe aclarar que Ovidio omitió el pasaje de Diodoro que se encuentra antes del que utiliza como fuente, en el que se habla de ratones engendrados en grandes cantidades y a medio formar (cf. D.S. 1.10.2).

45. Lucr. 5.795 ss.

46. Lucr. 5.799-800.

47. Lucr. 5.834-842: "*sic igitur mundi naturam totius aetas / mutat, et ex alio terram status excipit alter, / quod potuit nequeat, possit quod non tulit ante. / Multaque tum tellus etiam portenta creare / conatata mira facie membrisque coorta, / androgynem, interutras necutrumque utrimque remotum, / orba pedum partim, manuum viduata vicissim, / muta sine ore etiam, sine voltu caeca reperta, / vinctaque membrorum per totum corpus adhaesu*".

48. Lucr. 5.845: "*cetera de genere hoc monstra ac portenta creabat*".

es algo de doble naturaleza, como el Centauro, cuya concepción responde a la teoría de los *simulacra*.⁴⁹ Lo que no es concebible, pues, es que existan seres "mixtos".⁵⁰

Según la formulación lucreciana, el monstruo Pitón, engendrado de la tierra, no sería, en Ovidio, un ente mezclado, puesto que la única predicación monstruosa es "*maxime*" y "*tantum spatii de monte tenebas*". Ya sea que se lo considere en el sentido de que es de enorme tamaño, ya sea en la acepción de "ocupar, dominar", no deja de tratarse de un monstruo que provoca miedo en los pueblos (no olvidemos que la serpiente es "*incognita*", lo cual nos da la clave para el "terror" que provoca). Sin embargo, no se trata de un ente "mixto" por poseer cualidades propias de dos especies distintas.

El texto ovidiano se apropia, pues, del código didáctico y científico. Al comienzo de la obra, tenemos claras alusiones tanto a la poesía científica didáctica como a una prosa histórica. Pero no deja de tratarse de un poema literario que en su mayor parte narra las transformaciones que tienen su origen en la tradición mítica. La oscilación entre los diversos registros que se halla presente ya en el comienzo, plantea una serie de reflexiones.

No se trata de un poema didáctico que se apropie del mito para explicarlo racionalmente, sino, más bien, de lo inverso.⁵¹ Como sostiene Calcante, en un poema didáctico "*la matrice presenta un carattere chiaramente ossimorico, in quanto istituisce un'equivalenza tra mirabilia (che appartengono alla sfera del divino) e naturalia; si verifica in altri termini una neutralizzazione dell'opposizione soprannaturale vs naturale, che presuppone a sua volta un sistema di opposizioni rappresentabile come: straordinario (mirum) vs ordinario (non mirum), irrazionale vs razionale*".⁵² De acuerdo con esto, las *Metamorfosis* no plantean la oposición entre *+/+ mirum -racional/* y */-mirum +racional/*. Dice el mismo autor "*i fenomeni naturali vengono rappresentati ora in una dimensione puramente emotiva e pre-logica (mitologica, poetica), ora in una prospettiva scientifica e razionale; nel primo caso la natura viene proposta all'amirazione del lettore-spettatore stupefatto, nel secondo caso viene razionalizzata e ricondotta a categorie intelligibile dalla mente umana; il processo di razionalizzazione comporta la rimozione dell'atteggiamento ammirativo*".⁵³ Si consideramos el comienzo de las *Metamorfosis*, en escasos 440 versos se nos presenta la cosmogonía, el diluvio

49. Cf. *Lucr.* 4.732 ss. y 5.878 ss.

50. Cf. *Lucr.* 5.916 ss.

51. Cf. Galinsky (1999).

52. Calcante (2002):14.

53. Calcante (2002):15.

decretado por los dioses (religión), la metamorfosis de Licaón en lobo (mítico), el episodio de Deucalión y Pirra (mítico) con una explicación racional, el ejemplo de lo que ocurre en las orillas del Nilo (observación empírica), una nueva explicación científica que reitera lo ya dicho y, finalmente, el surgimiento del monstruo. Y en ninguno de los casos hay marcas en la voz enunciadora de que algo de lo narrado provoque algún tipo de admiración. Es decir que el discurso mítico pre-lógico se ve imbricado con las explicaciones científicas que remiten a fuentes autorizadas como Lucrecio o teorías presocráticas. Así, la oposición entre sobrenatural / natural o extraordinario / ordinario no intenta ser destruida, sino que ni siquiera aparece planteada. Apenas comenzado el poema, estamos frente a una narración de fenómenos que causan admiración, pero que no forman parte de una dialéctica entre el *mirum* irracional y el *non mirum* racional. Lejos de presentarse una oposición entre materia mítica y discurso científico racional, es el propio discurso científico el que aparece integrado con el mito para justificarlo.⁵⁴

La inclusión de elementos que claramente reproducen los de la prosa científica dentro de un poema que narra transformaciones míticas no busca oponer, pues, el mito a lo real. Las *Metamorfosis* carecen de un proemio en el que se haga una apología de un filósofo en particular o una argumentación que busque autorizar la voz poética mediante su caracterización como la poseedora de un conocimiento.⁵⁵ Es decir que no se presenta un fenómeno encuadrado dentro de la matriz del *mirum* para pasar a su explicación, sino que la presentación de los sucesos se da como algo natural. La introducción de elementos del discurso científico, al comienzo del poema, no entra en colisión con lo admirable o mítico, sino que se trata de un registro que se inserta dentro de un poema literario para avalar las transformaciones. Así, se explica la transformación de la combinación de los *semina rerum* que van procediendo desde

54. Sobre el discurso científico, dice Calcante que "*la correlazione tra mito e retorica del mirum risulta particolarmente significativa in quanto mostra come il tratto strutturale /mito/ sia derivabile dal membro di sinistra dell'opposizione /+ mirum, irrazionale/ vs /-mirum, razionale/ su cui si fonda la matrice le meraviglie della natura; il mito è parte integrante del modello pre-logico di natura che, all'interno del genere didascalico, entra in conflitto con il modello scientifico*". Vemos que eso no es así en las *Metamorfosis*, sino que el esquema aparece revertido. Por otra parte, el poema carece de elementos didácticos; el discurso científico se presenta despojado de toda marca que represente una postura particular por parte del enunciador. De ahí que no se presente la naturaleza como algo admirable que haya que escrutar mediante un procedimiento racional, sino que lo narrado, cause admiración o no, está a la vista como si se tratara de una verdad de hecho, indiscutible y poco sorprendente.

55. Cf. Konstan (1993) y Calcante (2002).

el caos hasta engendrar, con la combinación de los cuatro elementos, las criaturas animadas. De igual modo, si, como sostiene el propio Lucrecio, todo muta,⁵⁶ es viable pensar que las metamorfosis se derivan del mismo principio. Desde el punto de vista didáctico, el hecho de que la serpiente sea desconocida para los nuevos pueblos sitúa lo maravilloso como algo propio de los primeros hombres que no han recibido la explicación racional que nos brinda el poema desde sus comienzos.

Lo viejo y lo nuevo

Hemos visto que la creación obedece sencillamente a ciertos principios que se encontraban ya presentes desde el caos. Basándose en ello, las combinaciones pueden ser múltiples, lo que daría origen a las distintas especies vivientes. Pues bien, ya en la primera mitad del poema encontramos una explicación de la generación del monstruo. Pero no se trata de las acostumbradas genealogías míticas, sino que el discurso científico del que se apropia Ovidio le sirve para dar cuenta tanto del origen del hombre, como de los animales, así como, particularmente, del origen del monstruo. En efecto, leemos en los versos 436 y 437 que la tierra "produjo innumerables manifestaciones y, en parte, restituyó las figuras antiguas, en parte, engendró nuevos monstruos".⁵⁷ Lo que se nos presenta en primera instancia es una polaridad entre nuevo / viejo.

Si efectuamos un breve rastreo desde el comienzo de la obra hasta este pasaje e intentamos ubicar algunos elementos dentro de esa polaridad, estos versos parecen llamar a confusión. En el primer verso de la obra ya tenemos "*nova corpora*", lo que hace presuponer que aquello que muta es algo viejo que deviene en algo nuevo. Sobre los cuatro versos proemiales no avanzaremos en el análisis por merecer un vastísimo estudio.

En la metamorfosis de Licaón, aparece manifiestamente lo que será una de las características de las transformaciones, esto es, conservar cualidades del estado anterior: "se vuelve lobo y conserva rastros de su vieja figura".⁵⁸ Otra marca entre el antes y el después la hallamos cuando Júpiter decide provocar el diluvio para que la nueva progenie sea distinta a la anterior.⁵⁹

56. Cf. *Lucr.* 5.830-1: "*nec manet ulla sui similis res: omnia migrant, / omnia commutat natura et vertere cogit*". Cf. también 5.834 ss.

57. "*Edidit innumeras species; partimque figuras / rettulit antiquas, partim nova monstra creavit*". Cf. *Lucr.* 4.1219 y *Man.* 1.450 ss.

58. "*Fit lupus et veteris servat vestigia formae*" (v. 237).

59. "*Priori [...] populo*", vv. 251-2.

Queda claro que el "*novis populis*" (v. 439) alude a la nueva generación humana luego del diluvio. A partir de ello, nos resta identificar a qué se refiere "*antiquas figuras*" y a qué "*nova monstra*". Pues si consideramos que *figuras antiquas* se refiere a *populus*, entonces *nova monstra* se refiere a Pitón. Parecería absurdo considerar que Pitón es una *antiqua figura* y los *populi novi* son los *nova monstra*.

En todo caso, el texto nos instruye acerca de que las transformaciones son posibles debido a la presencia de un algo primordial que se encontraba desordenado en el caos. Conforme se produce un orden, los *semina rerum* siguen hallándose en las sustancias y el surgimiento y génesis de los animados obedece a la intervención de otros factores como un cierto equilibrio (*temperies*) entre tierra, agua, fuego. De allí que puedan nacer las criaturas conocidas así como las desconocidas. El hombre surge de la tierra, al igual que el monstruo Pitón. El pasaje tomado de Diodoro Sículo nos enseña que, a diferencia de Lucrecio cuando sostiene que la tierra se agotó, la génesis a partir de la tierra sigue teniendo lugar en Egipto. Dado que el pasaje responde a un tipo científico didáctico, nos hace pensar que las transformaciones, si bien son infrecuentes, tienen una explicación racional que las sitúa dentro de un marco de posibilidad real. La justificación de la introducción de Pitón en el poema se ha visto en general como un eslabón para poder pasar a la etiología de Apolo Pítico. Sin embargo, hallamos una explicación fisiológica acerca de la génesis del monstruo, que resulta ser la misma que la del resto de las criaturas conocidas. Las conclusiones, al respecto, son varias. Por una parte, la fluctuación entre ficción metamórfica y realidad se considera una de las claves poéticas de Ovidio. Galinsky, por su parte, sostiene que el pitagorismo y la cosmogonía buscan revertir la opción poética lucreciana,⁶⁰ esto es, si en el *De rerum natura* el mito actúa como herramienta para alcanzar la *vera ratio*, Ovidio se apropia del discurso filosófico para explicar el mito. Y no es errado. Pero podríamos, más bien, decir que la fluctuación entre el plano de lo real y lo ficticio deriva en una síntesis entre ambos. La sintaxis narrativa permite pensar que el discurso científico en *Metamorfosis* apunta a generar una expectativa en el lector que jamás se verá defraudada, pues así como se originan criaturas conocidas, del mismo modo pueden originarse criaturas desconocidas. Estas últimas son las llamadas

60. Cf. Galinsky, (1999): "así como Lucrecio se había apropiado del lenguaje y de la evocatividad de la mitología para sus principios filosóficos, Ovidio usa el lenguaje lucreciano de la filosofía natural para algunas de sus más fantásticas transformaciones. [...] Estos *portenta* se revisten ahora como si fueran fenómenos que pueden explicarse en los términos de la ciencia racionalista", pág. 36.

monstra. Pues Pitón es, para los mortales, *incognita*. Si ellos hubieran leído la cosmogonía y la generación a partir de los elementos (como lo hace el lector del poema), habrían comprendido que existe la posibilidad de que sean engendradas criaturas semejantes. Así, al inicio del poema nos adentramos en el universo de las transformaciones que no pertenecen a un mundo fantástico, sino que la explicación científica nos las acercan al mundo de nuestra propia experiencia. Concluida la lectura del poema, aquello que nos causa admiración al comienzo pasa a ser parte de nuestro universo conceptual. La concatenación de pequeños episodios en los que la metamorfosis es la protagonista nos conduce a que la maravilla del comienzo sea aceptada. Tal como la definición de Festo, *monstra* son los que "*naturae modum egrediantia*". El punto es cuál es la medida de la naturaleza. Si nos acostumbramos a que las serpientes carezcan de pies, al hallar una que los posea la tendremos por una anomalía que excede la medida natural. A partir del hallazgo de muchos ejemplares, la anomalía cae y podemos considerar a la criatura dentro de los límites naturales. De igual modo, la primera metamorfosis es la que más sorprende.⁶¹ A medida que una transformación sucede a la otra, deberíamos replantearnos acerca del *modum naturae*. Así pues, acostumbrados al devenir metamórfico, la constante natural es que todo se transforma, y su justificación es que, como afirma Lucrecio, nada nace de la nada ni se destruye, porque no pueden perecer los *semina rerum*. A partir de un origen común, el hombre y Pitón se pueden dar la mano y el monstruo deja de ser desconocido y se desnuda de monstruosidad.

Conclusiones

Las características propias del discurso científico al comienzo de *Metamorfosis* no intentan dar cuenta de un fenómeno sorprendente que debe ser desentrañado mediante una razón científica. Al fusionarse el mito con la razón, el lector se adentra en el mundo de las transformaciones míticas como si se tratara de una realidad fáctica.⁶² En otras palabras, la explicación racional de la generación de cada especie mediante la transformación de una materia primordial conduce a borrar la barrera entre ficción y realidad. Entre otras

cosas, si el monstruo se presenta como algo desconocido y de lo cual no se puede brindar explicación alguna,⁶³ al encontrarnos con una explicación acerca de cómo puede este comenzar a existir, deja de ser considerado monstruo. Si en el mundo de nuestra experiencia los mitos que constituyen la principal materia narrativa de *Metamorfosis* nos parecen sorprendentes, el discurso científico nos conduce, como lectores, a relativizar el asombro que puedan producirnos.⁶⁴ Ciencia y mito no se oponen y, como consecuencia, tampoco lo hacen la realidad y la ficción.

61. A mi juicio, la más sorprendente es la de Licaón, por ser la primera que responde a una serie de estereotipos que se reiterarán a lo largo del poema y por estar situada antes de la explicación que introduce la generación de Pitón.

62. Cf. Graf (2002):119.

63. Al respecto, sostiene Cohen que "*they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration*", Cohen (1996):6.

64. Cf. Feldherr (2002), *passim*.

Los monstruos en *Fedra* de Séneca

LIA GALÁN*

Universidad Nacional de La Plata

Cuando se aborda un tema como el de los monstruos en *Phaedra* de Séneca, no sólo se piensa en la virtual aparición del monstruo auténtico que emerge del mar como una especie de dragón para atacar a Hipólito, tal como relata el mensajero, sino además en su extensión metonímica representada por Fedra, al menos en primera instancia.

Nuestro estudio intenta analizar los principales registros semánticos de lo monstruoso en la obra, tomando como centro los episodios finales que incluyen la maldición de Teseo y su cumplimiento en la figura del monstruo marino. Pese a que Séneca ubica las acciones de *Phaedra* en lo estrictamente humano, oponiéndose así al planteo euripideo en el que la presencia y función de las divinidades es medular y la develación del caso impone al *deus ex machina*, sin embargo mantiene el episodio del extraordinario monstruo reclamado por Teseo a Neptuno para vengar la ofensa. Tanto la ausencia de las diosas como la presencia del monstruo, esto es, la selección de los elementos no-humanos hecha por Séneca en su recreación de la *fabula*, se ajusta al pensamiento estoico que sustenta en general toda su producción dramática.

¿En qué consiste, entonces, la monstruosidad? Al plantear esta cuestión en el campo de la tragedia sequiana, aparecen distintas posibilidades de análisis: hacer una relectura en clave contemporánea, estableciendo interpretaciones

* Docente e Investigadora del Área de Latín de la Facultad de Humanidades y Cs. De la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y Directora del Centro de Estudios Latinos, Universidad de La Plata

coherentes que vuelven más comprensible el texto para los lectores actuales¹, tratar de comprender el fenómeno en el contexto del pensamiento de Séneca y de la cultura romana en tiempos de Nerón, estudiar la obra como la presentación de una problemática general a la que se le ha dado una forma coherente en los términos de la cultura en la que se ha generado tal obra, y considerar las relecturas posteriores como potencialidad semántica del texto. Tales accesos son, en definitiva, complementarios pues, si nos interesa Séneca, es porque está inserto en nuestro presente y no separado de él.

Si la monstruosidad es un aspecto central en la tragedia de Séneca, cabe preguntarse cómo se manifiesta, cuáles son sus rasgos definitorios y qué relación guarda con nuestra noción contemporánea de monstruosidad, es decir, en qué sentido somos introducidos en un universo reconocible. Lo monstruoso, la monstruosidad y los monstruos son nuestros compañeros cotidianos y habitan nuestra actualidad como ingrediente insoslayable. Un criminal de guerra es un monstruo, un magnífico ejecutante de música es un monstruo y hasta se ha impuesto la categoría de "monstruo sagrado", especialmente para los actores cinematográficos. En el imaginario contemporáneo pululan los monstruos, desde los *gremlins* hasta *Terminator* o *Gozilla*. Conocemos acciones monstruosas, atropellos monstruosos. Cada día hay una cuota de monstruosidad en lo que nos rodea. Tiene esto que ver con lo que transmite Séneca?

Para responder a esta pregunta, es necesario examinar qué se entiende por *monstrum* y además considerar, en términos estoicos, qué se entiende por normal o "natural" y sus opuestos. Al respecto, debe tomarse en cuenta que, para el estoicismo, aquello que corresponde al orden de la naturaleza y que en el ser humano implica el *secundum naturam uiuere* (cf. *Epist.* 41) representa lo normal, lo ordenado según las leyes de la naturaleza, mientras que lo que no responde a tales principios, lo que excede o contraviene el orden natural, tendrá la categoría de *monstrum*. En el pensamiento estoico, el *monstrum* no tiene existencia aislada; su presencia siempre es signo de que todos los órdenes, centralmente el humano, están trastornados por un mal pasado o presente que compromete el futuro.

Creemos conveniente, en primer lugar, compulsar los significados de *monstrum*, observando los distintos campos semánticos registrados, para ver cuáles corresponden a la tragedia senequiana y, a continuación, las distintas implicaciones del concepto que pueden observarse en la obra.

1. Un ejemplo de esto es el estudio de Charles Segal (*Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, 1986), moderadamente psicoanalítico.

¿Qué es un *monstrum*?

Entendemos hoy por monstruo un ser extraordinario, desmesurado, atípico u horrible. ¿Qué entendían los romanos? La etimología de Ernout-Meillet² lo define como "*terme du vocabulaire religieux, prodige qui avertit de la volonté des dieux*"³ y remite a la definición de Festo⁴:

Monstrum, ut Aelius Stilo interpretatur, a monendo dictum est, velut monestrum. Item Sinius Capito, quod monstret futurum, et moneat voluntatem deorum; quod etiam prodigium, velut praedictum et quasi praedictum, quod praedicat eadem, et portentum, quod portendat et significet. Inde dici apparet id quartum, quod mihi visum est adiciendum, praesertim cum ex eadem significatione pendeat, et in promptu sit omnibus, id est ostentum; quod item ab ostendendo dictum est apud auctores.

(Festo 138 M.7 *monstrum*).

En la definición de Festo, *monstrum* es un prodigio que muestra el porvenir y anuncia la voluntad de los dioses. En Cicerón aparece esta misma noción de manifestación prodigiosa que anticipa el porvenir, algo que todos los pueblos respetan y atienden:

quae est autem gens aut quae civitas, quae non aut extispicum aut monstra aut fulgora interpretantium aut augurum aut astrologorum aut sortium (ea enim fere artis sunt) aut somniorum aut vaticinationum (haec enim duo naturalia putantur) praedictione moveatur?

(Cic. De Divinatione 1,12)

2. Ernout, A.-Meillet, A. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*. Paris, 1939, art. *monstrum*.
3. En el artículo se agrega que *monstro*, al pasar a la lengua común, significa meramente "mostrar, designar, indicar" (observar *demonstro* y los pronombres "demostrativos" -*epideitikos*-). Proveniría de *moneo* > *monestum* > *monstrum* pero la formación que menciona Festo es extraña (Ernout-Meillet, *ibidem*).
4. Consignamos una traducción aproximada, que no alcanza a reflejar las derivaciones y distinciones de la etimología latina, por lo que es preferible la lectura del texto original: "Monstruo, como Elio Stilo interpreta, se dice por lo que debe ser advertido, como *monestrum*; igualmente Sinio Capito: lo que ha de mostrar el futuro y anuncia la voluntad de los dioses; también prodigio, como predicción o casi *praedictum*, significan asimismo lo que preanuncia, y portento lo que presagia. De ahí se dice que aparece un cuarto, que me parece que debe ser agregado, en especial porque proviene de la misma significación y es evidente para todos, esto es el signo extraordinario (*ostentum*), que según los autores se dice a partir de lo que se muestra."

¿Qué pueblo o qué ciudad, sin embargo, existe que no se preocupe por el examen de las entrañas o los monstruos o por los rayos o por la predicción de los intérpretes o de los augures o de los astrólogos o de las suertes (éstas son casi un arte) o de los sueños o de los vaticinios (éstos dos se consideran naturales).

Sin embargo *monstrum*, hacia el fin de la república, retiene la idea de lo extraordinario, de lo sobrenatural, pero se va desdibujando la noción de anuncio o advertencia de los dioses⁵.

La definición del tratado anónimo *De Differentia* ofrece una versión distinta:

...monstrum est contra naturam, ut est Minotaurus... in monstro rectus ordo naturae vincitur

(Anonymi de Differen. 1, 520.20)⁶.

...monstruo es contra la naturaleza, como es el Minotauro...; en el monstruo es derrotado el recto orden de la naturaleza,...

Aquí el *monstrum* se define como aquello que se opone a la naturaleza, que derrota su recto orden, es decir que ya la palabra presenta un sentido completamente negativo⁷.

5. En castellano no se mantiene la noción de "monstruo" como prodigio o anuncio del porvenir pero permanecen, casi en la misma proporción de uso, las distintas y opuestas significaciones de "monstruo". Como señalamos al comienzo, cuando se dice que alguien "es un monstruo tocando el piano", o se habla de "monstruos sagrados", la palabra, exenta de carga negativa, representa un caluroso elogio y puede considerarse sinónimo de "prodigio" en castellano, entendido como algo maravilloso, excepcional y sobresaliente. Contrariamente, un "acto monstruoso" será horrible y no admirable, o la expresión "ese hombre es un monstruo" probablemente se refiera, no a una idiosincrasia digna de elogio, sino a un variado repertorio de rasgos abominables que presenta el hombre en cuestión.
6. El pasaje completo se refiere a fenómenos extraordinarios: *Ostentum et portentum et monstrum et prodigium. Ostentum quod praeter consuetudinem offertur, ut puta si videatur terra ardere vel caelum vel mar; portentum quod porro et diutius manet futurumque postmodum aliquid significat; monstrum est contra naturam, ut est Minotaurus; prodigium quod mores faciunt, per quod detrimentum exspectatur. Itaque qui prodigia faciunt prodigi vocantur, in ostento raritas admirationem facit, in monstro rectus ordo naturae vincitur, in portento differtur eventus, in prodigio detrimenta significantur* (Anonymi de Differen. 1, 520.20).
7. Cf. *multaque eiusdem monstra, quippe qui bellum qui discordiam qui cupiditatem ceteraque generis eiusdem ad deum revocet, quae vel morbo vel somno vel oblivione vel vetustate delentur*; (Cic. De N. D. 1, 28).

De los numerosos vocablos que se refieren a seres o sucesos extraordinarios (*prodigium, ostentum, portentum, monstrum, miraculum*), *ostentum* y *portentum* designan preferentemente, un fenómeno extraordinario de naturaleza inanimada, mientras que *monstrum* y *miraculum* se aplican siguiendo una particularidad horrenda de un ser viviente⁸. El término *monstrum* puede referirse a seres de la naturaleza en sentido restringido –los *naturae modo egredientia* de Festo– como el Minotauro, en los que se combinan partes de distintos seres generándose una creatura extraordinaria (centauros, sirenas), y a veces única (Minotauro, Pegaso). Es importante destacar también que en la noción de *monstrum* se incluye una potencia decididamente animal y, por tanto, amenazante. De este modo, los monstruos son figuras singulares, en general horribles y desmesuradas: es Polifemo en la *Eneida* (*monstrum horrendum informe ingens* –3,658–), es el Minotauro en el *Carmen* 64 de Catulo (*saeuum... monstrum* –v. 101–).

Puede hallarse, por ejemplo, una rica combinación de ambos significados en la *Eneida* (2, 244-45) donde *monstrum infelix*⁹ designa la construcción extraordinaria con forma animal, el inmenso caballo que trae la ruina de Troya; el *monstrum* es sorprendente y admirable al principio, algo extraordinario que parece vaticinar el fin de los padecimientos troyanos, pero después se revela como máquina inmensa de destrucción, un monstruo que convulsiona la ciudad y precipita su derrota.

Existe otro tipo de monstruosidad que atañe exclusivamente al género humano, y es la transformación interior del ser humano en *monstrum*, en un individuo anímicamente anormal y psíquicamente desforme, intensificando aún más los valores negativos del término.

A partir de este último significado, el término se emplea para lo humano y entonces *monstrum* se refiere a seres desbordados por los *uitia*, precipitados por el *furor* y privados de *ratio*¹⁰. Así, Cicerón¹¹ llama monstruo a Verres:

quid hoc est? quod hoc monstrum, quod prodigium in provinciam misimus?

(Cic.Ver 2.4.47.4)

8. Bloch, Raymond. *Les Prodiges dans l'Antiquité Classique*, Paris, PUF, 1963, p. 84.
9. *instamus tamen inmemores caecique furore / et monstrum infelix sacrata sistimus arce*.
10. En *Tusc.* 4, 24, 544, Cicerón hace explícita referencia a los estoicos: *Quid? Stoici, qui omnes insipientes insanos esse dicunt, nonne ista conligunt? remove perturbationes maxime que iracundiam: iam videbuntur monstra dicere*.
11. Cf. también: *quod hoc portentum, di immortales! quod tantum monstrum in ullis locis, quod tam infestum scelus et immane aut unde natum esse dicamus?* (*Clu* 188.2); *magnum illud monstrum in re publica est, sed diu, mihi crede, non erit.* (*ad Brut* 2.3.16).

¿Qué es esto? ¿Qué monstruo es éste, qué prodigio hemos enviado a la provincia?

Con respecto a lo monstruoso en la tragedia romana, Dupont afirma: *la tragédie romaine promet-elle au public romain le spectacle d'une métamorphose d'un homme en monstre*¹². La noción clave en torno a la cual se organiza el discurso es la del *furor*¹³, pues todo héroe trágico se convierte en *furiosus* al cometer un crimen que hará de él un monstruo¹⁴.

En el caso de Séneca, la noción de lo monstruoso requiere explicarse sobre el fondo del estoicismo romano, para el que lo anormal, lo desforme y desmesurado tienen características definidas que se asocian al *uitium*. Podría suponerse que *monstrum* en la tragedia senequiana se refiere, pues, a personajes humanos que aparecen como contrahechura del sabio (*sapiens*), modelo de hombre universal y paradigmático. Pero en la tragedia que analizaremos, Séneca conserva un *monstrum* de la naturaleza, el que da muerte a Hipólito cumpliendo el pedido de castigo de su padre. Sin embargo, como veremos, el *monstrum* del mar existe por obra de la monstruosidad humana que lo impele.

Lo monstruoso humano

La primera aparición de la palabra *monstrum* en la tragedia está en boca de Teseo al creer, por calumnia de Fedra, que Hipólito ha ultrajado su propia casa.

Th. *Quod facinus, heu me, cerno? quod monstrum intuo?*
regale patriis asperum signis ebur
capulo refulget, gentis Actaeae decus.
sed ipse quonam euasit?

¿Qué crimen, ay de mí, distingo? ¿Qué monstruo contemplo? Refulge en la empuñadura el marfil real tallado con signos patrios, honra del pueblo acteo. ¿Pero él hacia dónde escapa?

12. Dupont, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Paris, Belin, 1995, p. 55.

13. Uno de los ejemplos más potentes es el de Medea y la conciencia de su propia monstruosidad: *uidi furem saepe et aggressam deos, caelum trahentem: maius his, maius parat Medea monstrum* (Sen. *Med* 675-6).

14. Dupont, Florence. *Op. cit. ibidem*.

La expresión *Quod facinus, heu me, cerno? quod monstrum intuo?* sintetiza, de algún modo, la tragedia. El poderoso Teseo, el rey vuelto del reino de los muertos, enfrenta la monstruosidad, una monstruosidad que está exactamente donde no la ve e imprime en *intuo* una fuerte ironía trágica que recuerda a Edipo. En ese elaborado juego conceptual tan característico de los dramas de Séneca, Teseo se refiere a Hipólito ausente, ante la visión de su espada —aquello que perciben los sentidos, lo propiamente *animalis*—, sin advertir, es decir, sin ver que la monstruosidad es presencia en Fedra y en sí mismo. La monstruosidad implica un *facinus*, y sin duda lo hay en ambos. En Fedra por haber mancillado la castidad conyugal y la prerrogativa maternal; en Teseo por haber desatendido el reino corriendo aventuras impías y entregar a una mujer el gobierno, por creer “emocionalmente” las acusaciones de Fedra y reaccionar airada e irreflexivamente en contra de su propio hijo, causando una muerte injusta. Todos estos registros pueden encontrarse en la exclamación de Teseo.

Merece una breve consideración, para nuestro análisis, la biografía mítica de Teseo. Se lo presenta como matador de monstruos y, por tanto, como héroe civilizador, particularmente en la cultura griega. Para citar una aventura paradigmática, basta recordar el viaje a Creta y la muerte del Minotauro. El campeón de Atenas, modelo de hombre —i.e. portador de la luz de la *ratio* que hace posible la civilización— triunfa simbólicamente matando al monstruo, a lo no-racional, a todo lo que es *contra naturam*. Sin embargo, no conviene olvidar que Teseo es un héroe no muy apreciado por los romanos, quienes parecen tener preferencia por detenerse en sus peores momentos¹⁵. En la versión romana, Teseo es una especie *playboy* maduro con algo de James Bond. Como bien podrá suponerse, algo así no podían ser del agrado de los romanos viejos y menos de los estoicos, por más monstruos que hubiera matado Teseo.

Un buen ejemplo de esto se presenta en Virgilio, y, dado que la *Eneida* es un texto de extendida difusión para los tiempos de Séneca, resulta elocuente la imagen de Teseo que el poeta presenta en el Libro 6. El campeón de Atenas se encuentra en el Tártaro, el lugar más profundo del Hades, tenebrosa contrapartida del excelso Olimpo:

15. Por ejemplo, la hazaña de matar al Minotauro y liberar a Atenas que aparece en el *Carmen* 64 de Catulo, se diluye frente a la crueldad del abandono de Ariadna y el luto en Teseo que enluta su propia casa con la muerte de su padre Egeo. Sería interesante profundizar por qué razón Teseo provoca, por error, la muerte de su padre y la muerte de su hijo.

tum Tartarus ipse
bis patet in praeceps tantum tenditque sub umbras
quantus ad aetherium caeli suspectus Olympum.

(Eneid. 6.577-79)

entonces el mismo Tártaro se abre en el abismo y se extiende bajo las sombras el doble de lo que se levanta al éter del cielo el elevado Olimpo.

El contexto en el se menciona a Teseo presenta una abigarrada maraña de monstruos y criminales, autores de lo *nefas*, crímenes que desbordan los límites humanos. Entra en la nómina de los condenados a las máximas penas, junto con los que aborrecieron a sus hermanos o hirieron a su padre, los adúlteros y los que siguieron las armas impías (vv. 608-613). Allí se menciona a Teseo quien es liberado por Hércules en la aventura del rapto de Proserpina, mientras que sólo Peritóo recibe el castigo eterno. Pero en Virgilio tal liberación es temporaria y funesta; Teseo finalmente es condenado al Tártaro:

...sedet aeternumque sedebit
infelix Theseus...¹⁶

(Eneid. 6.608-9)

está sentado y estará eternamente sentado el infeliz Teseo...

No hay referencia puntual al crimen de Teseo, pero la expresión *aeternumque sedebit* indica que el castigo no tendrá fin¹⁷, y es tal que la Sibila advierte:

16. El comentario de Servio (6.122) aclara: *quid Thesea durum exemplum, unde nec inmoratus est in eo. Dicit autem inferos debere patere pietati, qui patuerunt infanda cupienti: nam hic ad rapiendam Proserpinam ierat cum Pirithoo et illic retentus luit poenas, ut "sedet aeternumque sedebit infelix Theseus"*. Servio interpreta que Teseo no es liberado y permanece con Peritóo, pero de hecho se presupone su liberación. Ver nota siguiente.

17. Sin embargo, Teseo puede descender al Hades en una de sus aventuras y emerger de él sin daño aparente; el mismo Eneas hace referencia al episodio cuando reclama a la Sibila la posibilidad de entrar y salir del Hades como lo ha hecho Teseo:

*si potuit manis accersere coniugis Orpheus
Threicia fretus cithara fidibusque canoris,
si fratrem Pollux alterna morte redemit
itque reditque uiam totiens. quid Thesea, magnum
quid memorem Alciden? et mi genus ab Ioue summo.* (Eneida 6, 119 y ss.)

No hay contradicción si se piensa que el castigo eterno lo sufrirá al final de su vida, en su segunda y definitiva vuelta al Hades.

ne quaere doceri
quam poenam, aut quae forma uiros fortunaue mersit.

(vv. 6.14-15)

No intentes saber qué castigo es el suyo, o que forma o fortuna sumergió a estos hombres.

Así, pues, la monstruosidad de Teseo se proyecta sobre el personaje que presenta Séneca. Es el hombre-héroe embarcado en cuestiones de mujeres, algo políticamente incorrecto en la historia de Roma, y la *Phaedra* de Séneca consigna aspectos negativos: la referencia a la amazona madre de Hipólito, el viaje al Hades con Peritóo para raptar a Proserpina y la irreflexiva confianza en las acusaciones de Fedra que lo conducen al filicidio. Así la versión de Séneca nos presenta no al héroe de la *ratio* enfrentado monstruos, sino un ser colérico convertido él mismo en monstruo.

Sin duda, las tragedias de Séneca "enseñan" *e contrario*, es decir que ofrecen distintas versiones del *pathos* que inevitablemente conduce a la destrucción o a la muerte. Para el estoico, el mundo humano es el mundo de la *ratio*, no como simple factor racionalista sino como *ratio seminalis* (traducción romana del *logos spermatikos*), esa presencia de la *Ratio* (*Logos*) universal que hace posible toda existencia individual y por cuyo conocimiento se alcanza la sabiduría. La anulación de la *ratio* hace del hombre un monstruo por el abandono de la humanidad, por la deformidad de ser un animal con aspecto humano.

La noción clave, como dijimos, de la organización discursiva es el *furor*. A partir del *furor* se verifica el *dolor* y lo *nefas*, que constituyen las tres etapas de la acción trágica; *nefas* se refiere a un crimen extraordinario que ningún castigo o justicia humana puede equilibrar o saldar; lo *nefas* escapa al derecho¹⁸. Por ejemplo, Atreo o Teseo no son castigados en el desenlace de la tragedia.

La maldición de Teseo

La maldición es terrible porque el crimen lo es, pero el *furor* de Teseo escande el *crescendo* de una ira que busca venganza en el orden en el que se ha producido lo *nefas*, es decir, en el orden sagrado. Esa ira apela al último don

18. Dupont, Florence. *Op. cit.* p. 57.

de Neptuno y alcanza su climax en los versos finales, donde el mismo Teseo es Neptuno ordenando el castigo que provendrá del mar¹⁹.

El que maldice es el padre, el rey y el héroe que volvió del Hades: *scis unde redeam* (v.941), afirma, mostrando que nada puede detenerlo, ni el más profundo de los horrores. Todo el discurso de Teseo es, sin duda, una pieza maestra. Podemos constatarlo en la organización y progresión de los ingredientes conceptuales, desde el asombro y la perplejidad a la conciencia de la ofensa, la venganza, la maldición y la orden de muerte a Hipólito. Pero correlativamente, hay una forma, un verso que hace posible la construcción. Y de esto sólo podemos vislumbrar una parte. Es evidente el apoyo musical en las palabras, componiendo formas auditivas por acumulación de consonantes o grupos consonánticos del mismo tipo, o por la selección de sonidos en las vocales tónicas. Es difícil no ver una especial búsqueda de sonoridad en versos como:

profugum per omnis pertinax latebras premam: (v. 938)

numquam supremum numinis munus tui (v. 949)

inter profunda Tartara et Ditem horridum (v. 951)

Y en cualquier caso, siempre son versos para decir en voz alta, con modulación y ritmo, que seguramente impactarían –si se los pudiera escuchar– como impactan los parlamentos de Shakespeare²⁰.

Quien desata el *monstrum* de Teseo es Fedra, apasionada y transgresora como las mujeres de su estirpe y también un *monstrum* por su *pathos*, i.e. su falta de *ratio*, y por la arrasadora fuerza destructiva de esta pasión, que involucra a Hipólito y a Teseo. Por su parte, Teseo no reconoce al *monstrum* en la figura de una Fedra victimizada que lo induce a creer que el *monstrum* es Hipólito, y se hace uno con él, se vuelve un *monstrum* de cólera y venganza produciendo la muerte de Hipólito. La expresión *quod monstrum intuor?* se llena de ambigüedades e ironía ya que, referida a Hipólito ausente, sin embargo es cierta con respecto a lo que realmente ve, a Fedra, y de inmediato, a él mismo. Hipólito ha huido de la mujer de su padre –proclive al *pathos* por condición y linaje–, del *monstrum* femenino que lo asalta, y cree así salvar la sacralidad del

lecho paterno; lo que en realidad hace es ceder el dominio de la situación a la mujer / *monstrum* que suscitará, en el marco de la causalidad estoica, monstruosidades consecutivas. Recordemos que Hipólito, al hacer un cuadro de degradación humana, desde la edad áurea hasta el calamitoso presente, culmina y cierra su discurso con la afirmación rotunda de la malignidad femenina²¹.

El monstruo del mar

El coro expresa, a continuación (vv. 736 y ss.), su estupor por la alteración del orden social aparentemente descuidado por la Naturaleza y por Júpiter, quienes sólo parecen atender el orden general del cosmos. Llega de inmediato el mensajero anunciando la muerte de Hipólito y el cumplimiento de la venganza de Teseo. El mensajero refiere lo ocurrido desde la huida del palacio. Séneca aquí subraya y explicita la transformación que ha sufrido Teseo a partir del *furor*. Hipólito se aleja hablando consigo mismo y, después de haber abominado el suelo patrio, llama a su padre (*saepe genitorem ciet*)²². Y de inmediato (*cum subito*), el padre acude emergiendo de las aguas como *monstro pelagus in terras ruit*. La monstruosidad de Teseo se materializa en la creación de Neptuno que destruye a Hipólito.

Un análisis del relato del mensajero en que se cuentan estos sucesos permitirá observar significativas notas de tal correspondencia.

El relato del mensajero abarca el tercer episodio en el que relumbra Séneca el sangriento, el morbos, el malabarista de lo horrendo, el manipulador de la audiencia. Es una narración de imágenes en movimiento, una especie de guión cinematográfico²³; es también uno de los momentos más brillantes de la retórica senequiana. Los peores horrores que ponen el sello distintivo a las

21. *Sed dux malorum femina: haec scelerum artifex
obsedit animos, huius incestae stupris
fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt
et uersa ab imo regna tot populos premunt.*

22. La ambigüedad de esta frase, entre el pedido de auxilio y la cólera es “a microcosm of ambiguity that surrounds the father-figure in the play” (Segal. Ch. Op. cit. p.175).

23. Invitamos al lector a seguir cuidadosamente las construcciones escénicas en el relato del mensajero, a atender la sucesión de imágenes y los cambios de enfoque, los detalles macabros, la inserción de la voz de Hipólito, y así rápidamente podrá reconstruir lo narrado en su imaginación ya que todo lo referido, incluso el monstruo, tiene una condición material reconocible, fácilmente perceptible en el orden de lo imaginario. No es difícil imaginar, contando además con el apoyo de la experiencia cinematográfica, la escena de Hipólito

19. *nunc atra uentis nubila impellentibus / subtexe noctem, sidera et caelum eripe, / effunde pontum, uulgus aequoreum cie / fluctusque ab ipso tumidus Oceano uoca* (vv. 955-58).

20. Hay algo, sin embargo, que queda definitivamente fuera de nuestra percepción y en esto está comprometida toda la poesía antigua: la alteración de los acentos en las palabras, algo sobre lo que no se ha trabajado lo suficiente. Para nosotros las palabras suenan igual en prosa que en verso aunque se regule su secuencia en función de efectos musicales como el ritmo o la rima. Tampoco renunciamos a los finales de palabras.

tragedias de Séneca son, en general, construcciones discursivas. El espectador no ve nada, sólo escucha hablar a los personajes, todo ocurre en el relato. No obstante, la vividez del horror es tal que mueve los *affectus* e involucra mental y emocionalmente al auditorio. Así, esta transformación de hombre en monstruo ocurre en los parlamentos y en la narración²⁴; todos los desastres se desencadenan por las palabras de Fedra, primero en la confesión de su amor a Hipólito, después por la falsa acusación que presenta a Teseo.

Nos detendremos brevemente en este episodio para señalar aspectos que muestran el encadenamiento y ajuste de las imágenes.

a. se relata la huida de Hipólito en las proximidades del mar: en su carrera llama repetidamente a su padre (*saepe genitorem ciet*, v. 1005); b. al llamado responde el monstruo que emerge del mar, invocado y movido por Teseo; c. se describe el monstruo, una especie de dragón inmenso, con la parte superior de toro y la inferior como una cola escamada (*squamosa partem*, v. 1048); en este punto importa recordar que Teseo aparece asociado a toros (el toro de Marathon, el Minotauro), un animal terrestre cuyo aspecto toma en su parte frontal el monstruo marino, sin que exista otra razón más que la de entramar imágenes que aludan al *furor* paterno; d. Hipólito enfrenta al monstruo y, en un ejemplo típico de ironía trágica, conserva su entereza gracias a la confianza que tiene en el valor de Teseo (*'haud frangit animum uanus hic terror meum: / nam mihi paternus uincere est tauros labor'* vv. 1006-7), y lo que hace es cumplir su "labor paterna" sin saber que es a su padre a quien enfrenta; e. Hipólito es perseguido por el monstruo pero muere a causa de sus propios caballos, que lo hacen caer del carro y quedar atrapado entre las riendas de las bestias desbocadas por el terror.

El *furor* de Fedra que ha hecho de ella un *monstrum* se expía con su propia humillación y muerte; el *furor* de Teseo queda sin expiación. Sólo resta el dolor, no paliado por divinidades como en el caso de Eurípides con la intervención final de Artemisa. Es un crimen inexpiable del héroe trágico, un "*crime contre l'humanité*" o un "*crime contre l'ordre sacré du monde*"²⁵. Decir de un *scelus* que es *nefas* es indicar su dimensión religiosa, y designar la impiedad del culpable.

llegando a la costa, el ambiente extrañamente calmo que prepara la irrupción del monstruo, el desfilio y la persecución, los caballos aterrorizados destrozando pedazo a pedazo al auriga, la cabeza rebotando en las piedras y haciendo un reguero de sangre, el cuerpo desgarrado por un tronco y dejando por los árboles trozos de carne arrancada.

24. La versión más espeluznante de esta técnica es el relato del asesinato ritual de los hijos de Tiestes realizado por Atreo en *Thyestes*.

25. Dupont, Florence. *Op. cit.* p. 59.

Los complejos enlaces de imágenes y símbolos²⁶ ofrecen un variado repertorio de asociaciones que, entendemos, caen dentro del perímetro del pensamiento estoico. Hipólito huye de un monstruo, la mujer, conductora del mal y artífice de crímenes —*dux malorum femina: haec scelerum artifex* (v. 559), *dirum genus* (v. 564)²⁷—, y confía en el resguardo de su padre. La repulsión y el temor son, en definitiva, defectos para el ideal estoico de la *apathia*. Como Edipo, Hipólito huye de un mal y encuentra algo peor. Teseo es liberado de un mal (el encierro en el Hades en la aventura de Peritoo) y se precipita en otro. La monstruosidad de Fedra se desata en Hipólito (que huye desenfrenadamente como lo harán sus caballos), atrapa a Teseo y, a través de la monstruosa transfiguración del héroe-monstruo marino, enfrenta de nuevo a Hipólito, lo destruye y se destruye. No es el monstruo mismo el que mata a Hipólito sino la descontrolada huida de sus caballos que refleja su propia conmoción y fuga ante el *furor* pasional de Fedra²⁸.

Hemos intentado aquí analizar las imágenes de la monstruosidad en *Phaedra* de Séneca. A modo de conclusión, queremos volver sobre el punto inicial —el *monstrum* literal que Séneca conserva en la obra— para afirmar entonces que el monstruo del mar es la imagen clave que resume la tragedia. Representa la corporización de lo *nefas*, de los crímenes que no encuadran en las leyes cívicas, y se inserta en la culminación del *furor* de cada uno de los personajes. Todos ellos han desatado *furores*, de distinto grado y naturaleza. En Fedra e Hipólito —la mujer y el joven— los *furores* se castigan en los mismos términos de la culpa. Fedra se mata con la misma espada con la que acusó falsamente a Hipólito; Hipólito paga el terror ante el *monstrum* femenino que lo lleva a huir en un carro de veloces y obedientes caballos con el terror reflejado en estos mismos animales que, desbocados, provocan la muerte del vertiginoso auriga.

Sólo Teseo no tiene más castigo, en vida, que el dolor del nefasto crimen cometido. El ha sido y es el monstruo irredimible porque es responsable de lo *nefas* como padre, como rey y como héroe. El Teseo de Séneca ha salido del Hades sólo para encontrarse con otro Hades, su propio palacio. Recuerda la sombra de Tántalo en *Thyestes*, arrancado del Hades para entrar en la casa de Atreo sembrando el horror cósmico. Todo queda destruido. El monstruo del mar desaparece del relato con la muerte de Hipólito. Su función está cumplida y no hace falta más.

26. La interpretación simbólica de los mitos es una práctica característicamente estoica.

27. Ante la declaración de Fedra, Hipólito continúa sus imprecaciones: *o scelere uincens omne femineum genus, / o maius ausa matre monstrifera malum / genetrix peior!* (vv. 687-89).

28. La cuestión del defecto trágico de Hipólito ha sido tratado en "El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca", Auster. *Revista del Centro de Estudios Latinos* 6/7.

Hacemos un breve comentario final. Siempre lamentaremos que el *Gymnasium* germano en el que se formó Freud no incluyera, por sus propias limitaciones ideológicas, el estudio de la tragedia romana junto al de la griega. La figura de Teseo / asesino / padre / rey / héroe / *monstrum* en la doble acepción de la palabra latina, la del joven Hipólito odiador de mujeres, la figura de la madre (la amazona Antíope) asesinada por el padre, y de la madrastra (Fedra, la mujer / *monstrum*), cuya pulsión erótica desata la catástrofe, hubieran resultado profundamente interesantes para sus teorías.

Monstruosidad y metamorfosis en el *Edipo* de Séneca

ELEONORA TOLA*

En la antigüedad romana el término *monstrum* posee una extraordinaria riqueza semántica, a la que se suman los diversos rasgos que se fueron añadiendo a lo largo de su evolución¹. El primer sentido del término se vincula con el verbo *monstrare*, que significa no tanto “mostrar” sino “enseñar una conducta”, de modo que la primera acepción de *monstrum* se asocia con una suerte de “advertencia” de los dioses a partir de los prodigios. Dicha advertencia divina puede tomar además el aspecto de un objeto o de un ser sobrenatural y fabuloso². En cuanto a ciertos monstruos mitológicos, como el Minotauro o los Gigantes, sabemos que, a partir de Lucrecio y Catulo³, el término *monstrum* es el privilegiado por los poetas para referirse a ellos.

Los otros significados de *monstrum* remiten, en la historia de la palabra, a un proceso metafórico por el que ésta adquiere por lo general un valor moral, es decir, el de “criminal”. El origen de esta especialización del sentido parece remontarse a la aplicación temprana de *monstrum* a seres humanos que presentan un carácter extraordinario⁴. En nuestro análisis sobre el uso de

* Investigadora del CONICET

1. Para un panorama exhaustivo del término, cf. Cl. Moussy (1977).

2. Cf. Paul. Fest. p. 156 (citado en el TLL, art. *monstrum*, “de differentiis”, p. 1446, 1.58-60: *Monstra dicuntur naturae modum egredientia ut serpens cum pedibus, avis cum quattuor alis, homo cum duobus capitibus*).

3. Lucrecio, *De Rerum natura* V, 845; Catulo 64, 101; 68, 113.

4. A lo largo de sus obras oratorias, Cicerón utiliza frecuentemente el término *monstrum* en este sentido.

dicho término y del imaginario que implica en una de las tragedias de Séneca nos referiremos a este último aspecto. Más precisamente, observaremos la idea de "monstruosidad" en lo que respecta a la construcción senequiana de Edipo, personaje en cuya pluralidad se reflejan los distintos alcances de la palabra en cuestión. Las nociones de *monstruosidad* y de *metamorfosis* serán los dos ejes mayores de nuestra reflexión, ya que estudiaremos al personaje de Edipo desde la perspectiva de su propia transformación a partir de una serie de revelaciones que dejan gradualmente al descubierto su ser "monstruoso". Dicha revelación se vincula estrechamente con un trastrocamiento que se opera en las leyes de la naturaleza, es decir, con una perversión del orden natural de las cosas fundada en una alianza de elementos heterogéneos cuya instancia culminante es la metamorfosis de Edipo en *monstrum*. Cabe recordar que la idea de heterogeneidad es justamente uno de los rasgos que caracterizan la noción de *monstrum* en la antigüedad romana, puesto que lo heterogéneo representa algo contrario a la armonía propia de la naturaleza⁵. En este sentido son ejemplares los primeros versos del *Arte poética* de Horacio. Allí los principios de la estética clásica son postulados en función de la imagen de heterogeneidad: como sabemos, el texto horaciano se abre con la idea de una cohesión orgánica contrapuesta a la hibridez de una yuxtaposición de elementos heteróclitos (v. 1-13):

Hor. A. P. 1-13:

*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?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
finguntur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. "Pictoribus atque poetis
quilibet audendi semper fuit aequa potestas."*

5. Al hacer referencia a los rasgos tipológicos del monstruo, M. Yevzlin (1999:16) observa que "el locus donde nacen y viven los monstruos es muy indicativo. La unión en un monstruo de elementos diversos (el cuerpo mitad de hombre, mitad de serpiente; las cabezas de león, cabra o dragón) o la multiplicación del mismo elemento (cien cabezas, cien manos), pueden considerarse resultado de la estrechez dentro del vientre: los elementos que deberían alejarse en el espacio abierto, en el espacio cerrado se unen entre sí, creando criaturas monstruosas".

*Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim,
sed non ut placidis coeant inmitia, non ut
serpente auibus gemientur, tigribus agni."*

Si un pintor quisiera unir una cerviz equina con una cabeza humana y aplicar plumas de variados colores a miembros reunidos de todas partes, de modo que una mujer hermosa en su parte superior terminara horriblemente en un pez negro, admitidos a contemplarlo, ¿podrías, amigos, contener la risa? Créedme, Pisones, a este cuadro sería muy similar un poema cuyas imágenes se modelan inconsistentes, como los sueños de un enfermo, de manera que ni el pie ni la cabeza remitan a una forma única. "Los pintores y los poetas siempre tuvieron la justa facultad de atreverse a cuanto quisieran". Lo sabemos, pedimos y a su vez damos esta licencia, pero no para que los salvajes se unan con los mansos, no para que las serpientes se acoplen con las aves, los corderos con los tigres.

El ejemplo que propone Horacio de un cuerpo híbrido y opuesto a las leyes de la naturaleza es asociado con una mezcla de formas extrañas entre sí⁶ (*undique conlatis membris* v. 3). Desde esta perspectiva, el cuerpo poético debe responder a las mismas leyes de unidad contraria a toda confusión inorgánica (*sed non ut placidis coeant inmitia, non ut / serpente auibus gemientur, tigribus agni* v. 12-13).

En un mismo sentido, cabe señalar también las referencias que hace Lucrecio a los monstruos en su libro V del *De rerum natura*, en el marco de la temática del origen y de la formación de las distintas partes del mundo. Al referirse a especies desaparecidas y a una serie de animales fabulosos, Lucrecio vincula igualmente la monstruosidad con diversos miembros del cuerpo llamados "extraños" (*mira facie membrisque* v. 838). Se habla entonces de seres privados de pies o de manos (840), mudos o sin boca, ciegos, etc. (841-844)⁷. Es

6. Cf. Galand-Hallyn, P. (1994). Quintiliano (I. O. VIII, 3, 60) alude a esta forma de monstruosidad: *Cui simile uitium est apud nos si quis sublimia humilibus, uetera nouis, poetica uulgaribus misceat -id enim tale monstrum quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit: "Humano capiti ceruicem pictor equinam iungere si uelit" et cetera ex diuersis naturis subiciat.*
7. Ernout, A. y Robin, L. (1925) hacen referencia a Empédocles, quien insiste también en la idea de una corporalidad extraña al mencionar a estos monstruos: "*Ces monstres, dans Empédocle, représentent seulement le second moment d'une zoogonie qui paraît être celle du règne de l'Amitié: le premier moment est constitué par l'apparition sur la terre de membres isolés, têtes sans cous, bras sans épaules, yeux sans front, dont il est question dans les fr. 57 et 58. C'est de leur assemblage, s'opérant au hasard (cf. fr. 59, 2), que se sont formés ces êtres fantastiques (eidolophaneis)*".

interesante destacar que en este punto Lucrecio menciona, como ejemplo, al andrógino y subraya su ambigüedad genérica como uno de los rasgos de su monstruosidad⁸: “entre uno y otro, ninguno de los dos, alejado de ambos” (*interutras < que > nec utrum, utrimque remotum*, v. 839). Del mismo modo, al referirse a los Centauros, Lucrecio afirma que “no pueden existir seres que tengan una doble naturaleza y un doble cuerpo, formados por la unión de miembros heterogéneos” (*Sed neque Centauri fuerunt, nec tempore in ullo / Esse queunt duplici natura et corpore bino / Ex alienigenis membris compacta, potestas / Hins illinc † paruis ut non sit pars † esse potissit*. De R. N. V, 878-881).

Ahora bien, en Séneca es frecuente que las circunstancias trágicas desencadenen una transformación del héroe en una suerte de *monstrum*⁹: Medea termina por parecerse a los monstruos que ella misma querría llamar del Infierno en su deseo de venganza y Hércules se fusiona con sus enemigos monstruosos. Como señala F. Dupont, en el momento en que los personajes de Séneca constatan su crimen o *nefas*, sus expresiones de dolor son aquellas de seres que han trascendido la dimensión humana para ubicarse en el mundo del exceso o de la alienación¹⁰. Desde esta óptica, el crimen trágico funciona como disparador de la metamorfosis del héroe en monstruo, es decir, de un cambio radical de su identidad, que frecuentemente se produce a partir de una revelación de los aspectos esenciales (y muchas veces latentes) de la misma. En el *Edipo* de Séneca, este proceso de revelaciones que determinan la trama de la tragedia pone en escena una serie de elementos que se cruzan con el imaginario de la metamorfosis. La noción de ambigüedad (o hibridez), así como la insistencia en la corporalidad de los personajes nos permitirán probar estas afirmaciones¹¹. Como veremos, la monstruosidad y la metamorfosis que atañen profundamente a Edipo son focalizadas simultáneamente en los planos del léxico y del imaginario que, al articularse, dan lugar, a su vez, a un universo textual fundado en la ambigüedad exacerbada de sus referentes.

En primer lugar, la tragedia presenta algunas recurrencias del término *monstrum* en diversos pasajes clave. La primera alusión aparece en los versos 106-108, cuando Edipo se refiere al monstruo que subyace a esta leyenda, es decir, a la Esfinge, como a un ‘hábil monstruo’ (...*callidi monstri*... v. 106). Si bien Edipo se presenta al comienzo de la tragedia como el vencedor de este

ser, él mismo lleva en potencia la esencia de un ser aún más monstruoso, de modo que su propia identidad constituye el lugar por excelencia de una alianza paradójica en la que ya se vislumbra la imagen de una hibridez conceptual anclada en la idea del destructor de monstruos convertido luego él mismo en monstruo¹². A esto se refiere Creón en los versos 636-641: Edipo es “un monstruo más abigarrado (equivoco) que su propia Esfinge” (*magisque monstrum Sphinge perplexum sua*. v.641) y esto es anunciado por un contexto dominado justamente por las nociones de heterogeneidad y de confusión caótica, capaces de generar un *monstrum* semejante al de los primeros versos horacianos del *Arte poética* (1-13)¹³:

Ed. 636-640:

*inuisa proles, sed tamen peior parens
quam gnatus, utero rursus infausto grauis,
egitque in ortus semet et matri impios
fetus regessit, quique uix mos est feris,
fratris sibi ipse genuit! – implicitum malum...*

“prole detestable, pero sin embargo peor como padre que como hijo, fue nuevamente hacia un vientre funesto y hacia un malsano nacimiento, volvió a llevarle a su madre fecundaciones infames y, lo que a veces es costumbre para los animales salvajes, él mismo engendró hermanos para sí mismo!”

En segundo lugar, lo monstruoso se vincula también con la presencia de una serie de monstruos mitológicos que atraviesan la tragedia. Edipo menciona por su nombre a la Esfinge en el verso 92 (*Nec Sphinga caecis uerba nectentem modis / fugi...*) y más adelante se refiere a ella como a la “fiera alada”: “y resolví el siniestro oráculo de la fiera alada” (*ac triste carmen alitis solui ferae*, v. 102). Es interesante destacar que Séneca usa aquí la forma *solui* para aludir a la resolución del enigma por parte de Edipo. Si un primer sentido asocia este verbo con la idea de “resolver”, en su variedad semántica subyace, sin embargo, la idea de ‘separar’, ‘desunir’. Esta última nos remite sin duda al proceso mismo

8. Cf. Ovidio, *Met.* IV, 378.

9. Cf. fundamentalmente el libro de Dupont, F. (1995), que hace hincapié en esta idea.

10. *Ibid.*, 16-17.

11. Cf. Yevzlin, M. (1999: 21): “En su *arquetipo*, el monstruo es un *cuerpo* que reúne en sí formas diversas que en condiciones normales deberían existir por separado”.

12. Al respecto, cf. Vernant, J. P. (1986: 52): “*Rejeté de l’humain par l’inceste et le parricide ...Oedipe se révèle, au terme de la tragédie, identique à l’être monstrueux qui évoquait l’énigme dont il s’imaginait, dans son orgueil de ‘savant’, avoir trouvé la solution*”.

13. Ver también en Ed. 868-870 la misma idea de una realidad confusa cuyo orden ha sido trastocado: *Dehisce tellus, tuque tenebrarum potens, / in Tartara ima, rector umbrarum, rape / retro reversas generis ac stirpis uices*.

que pone en marcha la revelación de Edipo, es decir, una separación o discernimiento de elementos que, al ser gradualmente desglosados, muestran la naturaleza monstruosa del personaje y determinan, a su vez, la construcción del relato. Por otro lado, el texto presenta varias referencias a los monstruos que pueblan los Infiernos y configura así el escenario en que se desarrolla dicha revelación progresiva de la identidad de Edipo¹⁴: se menciona a la Muerte (164-5), a Hécate (569), a Cerbero (581), a la Peste (589), a las Erinias (590-591), al Luto (592), a la Enfermedad, al Dolor (1059-61), etc.

Ahora bien, más allá de las alusiones en el plano léxico y de estas referencias mitológicas, la tragedia insiste en el imaginario de lo híbrido. La noción de ambigüedad permite focalizar la condición intermedia de Edipo tras el descubrimiento de su identidad, ya que la naturaleza de su crimen lo coloca en el margen de lo humano y lo inhumano: "Se busque un camino en el que andes errante, no junto a los muertos, y sin embargo alejado de los vivos" (v. 949-951: *Quaeratur uia / qua nec sepultis mixtus et uiuis tamen / exemptus erres: norere sed citra patrem...*). Edipo ya anticipa esta incertidumbre al comienzo de la pieza al mencionar la unión de elementos heteróclitos: "donde lo alegre se halla ambigüamente mezclado con lo penoso, el ánimo teme, inseguro, aunque desee saber" (v. 208-209: *ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent, / incertus animus scire cum cupiat timet*). Lo incierto abre incluso la tragedia a través de la descripción del amanecer, que instaaura temporalmente el relato en una anfibología funesta: "Ya disipada la noche, Titán vuelve indeciso y su triste luz surge de la lúgubre nube" (Vv. 1-2: *Iam nocte Titan dubius expulsa redit / et nube maestum squalida exoritur iubar*)¹⁵.

Esta ambigüedad se extiende a lo largo del texto y lo ubica así en los límites del imaginario de la metamorfosis¹⁶. Por un lado, una serie de indicios verbales de transformación conforman gran parte de la trama lexical de la tragedia. Verbos de movimiento y de estado se conjugan, en efecto, para dejar al descubierto la dinámica dialéctica propia del proceso metamórfico, uno de

cuyos ejes radica también en la hibridez de las fronteras inciertas¹⁷: *mutatus ordo* (366); *natura uersa est* (371); *mutat* (451); *gelidus... stetit / haesitque sanguis...* (585-586); *stupuit* (596); *gelidus inuasit tremor* (659); *mutat* (849); *steterunt* (963); *haeret* (967); *reuoluta* (986); *uertisse* (989); *torpes* (1024); *rigent* (187); *torpor insedit per artus, frigidus sanguis coit* (224). Por otro lado, al aproximarse a la revelación de la verdad, es decir, al conocimiento de lo que convertirá explícitamente al héroe en un *monstrum*, el temor de Edipo es puesto en escena por una transformación de carácter corporal, como subrayan claramente los versos 659-660¹⁸: "...un helado estremecimiento invadió mis huesos y mis miembros y se asegura que hice lo que tenía hacer" (*Et ossa et artus gelidus inuasit tremor / quicquid timebam facere fecisse arguor*). El término *gelidus* implica la idea de una suerte de parálisis que invade al personaje en este momento clave de la tragedia¹⁹ y la yuxtaposición de un mismo verbo en el infinitivo presente y pasado (*facere / fecisse*) hace hincapié, a partir de este salto temporal, en el 'cambio' de Edipo²⁰. Las instancias de su transformación aparecen ya en el momento del sacrificio con el que se intenta conocer las causas de las desgracias de Tebas. En los versos 366-371, las palabras de la profetisa Manto, que anuncia a Tiresias los resultados del sacrificio, ponen en escena la hibridez monstruosa de un desorden que anuncia el carácter mismo de los crímenes de Edipo.

Ed. 366-371:

*Mutatus ordo est, sede nil propria iacet,
Sed acta retro cuncta: non animae capax
In parte dextra pulmo sanguineus iacet,
Non laeua cordi regio, non molli ambitu
Omenta pingues uiscerum obtendunt sinus:
Natura uersa est, nulla lex utero manet.*

14. Como señala al respecto Dupont, F. (1995: 173): "*Oedipe, dans son prologue douloureux, dit sa crainte de commettre le nefas annoncé par l'oracle de Delphes. En apprenant qu'il l'a déjà commis, il coïncide enfin avec lui-même, avec son être mythologique, et pour donner une réalité à cette nouvelle identité enfin retrouvée, il se fait la tête d'aveugle qui lui convient si bien.*"

15. El adjetivo *dubium* aparece de manera recurrente a lo largo de la tragedia: 83-4 (*dubius... status*); 212-215 (*Responsa dubia; Dubiam salutem; dubium licet*), 701 (*quod dubium est*).

16. Éste se manifiesta tanto en el nivel léxico como en el de los personajes evocados, ya que muchos de ellos han padecido también, en su historia literaria, metamorfosis legendarias. Se trata pues, en casi la totalidad de las referencias, de personajes protagonistas de las *Metamorfosis* de Ovidio.

17. Sobre este punto clave en el universo metamórfico ovidiano, cf. Maréchaux, P. (2000); Tola, E. (2004).

18. La insistencia en lo corporal atraviesa la totalidad de la tragedia y se vincula también con el imaginario de la metamorfosis, dado que el cuerpo es el lugar físico de toda transformación: Cf. Ed. v. 366-373; 659; 811; 813-814; 857-859; 1020-1021.

19. El adjetivo *gelidus* aparece con frecuencia en las *Metamorfosis* ovidianas para aludir al momento mismo de la transformación de los personajes. Cf. *Met.* I, 376; III, 100; 688; IV, 141; 247; 625; V, 433; VI, 249; 277; VII, 560; IX, 170; 220; X, 423; XV, 153; 550;

20. Dicho cambio es a su vez subrayado por el salto temporal que ilustran *timebam* y *arguor*, los verbos que enmarcan este polyptoton significativo. El temor y la constatación del *nefas* se conjugan incluso a través de una paronomasia parcial (*tremor / arguor*).

El orden ha sido cambiado, nada está en su lugar, sino que todo se ha movido hacia atrás: incapaz de producir aire, el pulmón ensangrentado yace en la parte derecha, el corazón no está del lado izquierdo, las membranas no cubren con blanda ondulación los espesos pliegues de las vísceras: la naturaleza se ha invertido, ninguna ley permanece en la matriz.

El pasaje se abre y se cierra simétricamente con el anuncio de una metamorfosis: *Mutatus ordo est / Natura uersa est*. Su textualización se produce además en el cuerpo (*pulmo, cordi, uiscerum*), ya que es en las vísceras del sacrificio en donde el orden de la naturaleza se ve alterado. La inversión antinatural en los miembros del cuerpo de la ternera constituye el signo corporal del *nefas* que subyace a la tragedia. El degüello de animales imposibles y la imagen de muertos que reviven configuran así el escenario del drama de Edipo, signado también por un desorden inconcebible en las leyes de la naturaleza.

La etapa posterior a esta transformación padecida *en y por* el cuerpo presenta directamente a Edipo como una bestia salvaje²¹, a través de una comparación, recurso que, como sabemos, es frecuentemente utilizado por Ovidio en sus *Metamorfosis* para describir las transformaciones de sus personajes legendarios²²:

Ed. 917-24:

*Inuisa propero tecta penetrauit gradu,
(Qualis per arua Libycus insanit leo,
Fuluam minaci fronte concutiens iubam;
Vultus furore toruus atque oculi truces;
Gemitus et altum murmur et gelidus uolat
Sudor per artus, spumat et uoluit minas
Ac mersus alte magnus exundat dolor).*

Entró velozmente a la morada detestable, al igual que el león de Libia enloquece a través de los campos, agitando su crin amarillenta con frente amenazadora; el rostro torvo por

el delirio y los ojos feroces; vuela un gemido y un profundo rugido, un sudor frío a través de sus miembros, echa espuma y lanza amenazas y un gran dolor profundamente arraigado desborda.

Cuando más adelante en el texto Edipo se arranca los ojos, se lo describe también en términos de un animal salvaje, por medio de una red verbal similar que sugiere igualmente las instancias de una metamorfosis²³: 957-970: *...Dixit atque ira furit: / ardent minaces igne truculento, genae / oculique uix se sedibus retinent suis; / uiolentus, audax uultus, iratus, ferox, / tantum eruentis: gemit et dirum fremens / manus in ora torsit. At contra truces / oculi steterunt et suam intenti manum / ultro insecuntur, vulnere occurrunt suo. / Scrutatur avidus manibus uncis, lumina, / Radice ab ima funditus ulsos simul / Euoluit orbes; haeret in uacuo manus / Et fixa penitus unguibus lacerat cauos / Alte recessus luminum et inanes sinus / Saeuitque frustra plusque quam satis est furit.*

En la tragedia de Séneca, la identidad del héroe se construye entonces a partir de una serie de elementos que confluyen para focalizar una transformación del personaje que pone de manifiesto su monstruosidad subyacente. Dicha metamorfosis se va delineando, a lo largo del texto, a través de una hibridez localizada fundamentalmente en el cuerpo (de Edipo y de la escritura). En efecto, al mismo tiempo que la trama revela progresivamente al verdadero Edipo, Séneca nos revela las etapas por las que éste se transforma en el héroe legendario asociado a una transgresión inconcebible. Como señala F. Dupont, Edipo coincide finalmente consigo mismo, con su ser mitológico y se convierte en el monstruo de la leyenda²⁴.

21. Cf. Vernant, J. P. (1986: 33-34): "Oedipe est présenté comme un chasseur pistant, traquant et débusquant la fauve (109-110; 221; 475 et suiv.) qui erre dans la montagne, que sa course précipite dans la fuite (468), relègue loin des humains (479). Mais, dans cette chasse, le chasseur se retrouve finalement le gibier: chassé par l'imprécation terrible de ses parents (418), Oedipe erre et mugit comme un fauve, avant de se crever les yeux et de fuir dans les sauvages montagnes du Cithéron (1451)".

22. Al respecto, cf. Von Albrecht, M. (1981).

23. Cf. Ed., 1003: *Vultus Oedipodam hic decet*. Como señala Dupont, F. (1995:37): "... pour que plus personne ne se trompe sur sa nature, il se fait le visage de son abomination et prend le masque de son aveuglement, en se crevant les yeux."

24. Dupont, F. (1995).

Monstruo no se nace. Monstruosidad y conocimiento en la *Apología* de Apuleyo

ROXANA NENADIC*
Universidad de Buenos Aires

Lo más inquietante de los monstruos es, quizás, su resistencia a permanecer aislados en sus cavernas, o, peor aun, su osadía de pretender vivir entre nosotros ocultos bajo las apariencias más indefensas. Para reconocer a estos engendros disimulados es necesaria una mirada inquisidora y avisada, capaz de dar cuenta de los signos que revelan su verdadera naturaleza. Valerse de esta mirada equivale a ejercitar sobre el sospechoso una lectura que recrea los valores y disvalores que en una cultura determinada conforman y delimitan los ámbitos de lo normal y lo anormal, lo aceptable y lo inadmisible.¹

En la *Apología* del escritor latino Apuleyo (siglo II d.C.) es posible percibir de un modo casi literal esta relación entre la creación de lo monstruoso y aquellas prácticas que constituyen distintos aspectos de la cultura de una sociedad dada —la lectura y la escritura, la literatura, las leyes, las ciencias, las costumbres—. Se trata del discurso con que su autor se defendió de la acusación de haber recurrido a la magia para concretar su matrimonio con Emilia Pudentila, una mujer viuda, rica y perteneciente, por nacimiento y por su primer matrimonio con Sicinio Amico, a las familias más influyentes de la Tripolitania (norte de la provincia romana de África).²

* Docente e investigadora en el área de Latin en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becaria del Conicet.

1. Cohen (1996:4).

2. Guey (1954) analiza testimonios epigráficos concluyentes acerca de la encumbrada posición social de la familia política de Pudentila. Fantham (1995) aporta y estudia información sobre la familia de Pudentila.

Apuleyo sostiene su versión de los hechos en dos pilares de la argumentación retórica: ya exhibe, lee e interpreta toda clase de documentos vinculables con la causa –cartas, actas, testamentos–³, ya representa a las partes enfrentadas mediante imágenes que significan las cualidades opuestas de aquella jerarquía de valores propuesta para el deber ser de un miembro de la clase dirigente. Fiel a esta clásica estrategia, Apuleyo intensifica las connotaciones positivas de su *ethos* discursivo y apela a todos los matices de la degradación en sus invectivas.

Los ataques a sus acusadores, a sus familias y a quienes los secundan se diseminan en la *Apología* con multiplicidad de recursos –como los apóstrofes, el empleo de la intertextualidad, los juegos de palabras y el humor– y variada extensión –ocupando capítulos enteros o concentrándose en el efecto de una única palabra–. Así, por ejemplo, por solo mencionar algunos casos ilustrativos, el capítulo 8 –que integra la argumentación en torno del cargo de escribir composiciones frívolas– contiene un comentario sobre la higiene bucal de Sicinio Emiliano tan cómico como punzante:

(1) *Velim igitur censor meus Aemilianus respondeat, unquamne ipse soleat pedes lauare; uel, si id non negat, contendat maiorem curam munditiarum pedibus quam dentibus inperitendam.* (2) *Plane quidem, si quis ita ut tu, Aemiliane, nunquam 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 obtuerit, neque saltem communi aqua perluat.* (3) *Quin ei nocens lingua mendaciorum et amaritudinum praeministra semper in fetutinis et olenticetis suis iaceat.*

[Por lo tanto, quisiera que mi censor Emiliano responda si alguna vez se lava los pies, o, si no dice que no, que sostenga que es preciso destinar a los pies más aseo que a los

3. Los documentos referidos en el discurso son: entre las cartas, una de Sicinio Emiliano, cuñado de Pudentila, a su sobrino Ponciano, hijo mayor de Pudentila y compañero de estudios de Apuleyo (capítulos 69 y 70); otras dos de Pudentila a Ponciano (70 y 79-84, sobre esta última se puntualiza en el capítulo 78 la presentación de una copia certificada); una de Sicinio Pudente, hijo menor de Pudentila y acusador formal de Apuleyo, a su hermano Ponciano (86); una falsamente atribuida a Apuleyo (87) y otras dos dirigidas a él, una de Ponciano (96) y la segunda del procónsul Loliano Avito (94). Se introducen, además, los testamentos de Ponciano (97) y de Pudentila (100), así como también, respecto de la cuestión de la dote, los contratos prenupciales (91). Por último, incluiremos en esta lista la mención, no la exhibición, de los documentos probatorios de la edad de la mujer –pues su inscripción en el registro civil, según se afirma en el capítulo 89, podía ser verificada tanto en el archivo público como mediante una copia en el domicilio de Pudentila–.

dientes. Creo que, seguramente, si alguien, como haces tú, Emiliano, casi nunca abre la boca si no es para injuriar y calumniar, ni embellece con ningún cuidado su boca, ni limpia con ningún polvillo exótico sus dientes, que sería más justo pulir con el carbón de una pira, ni se los enjuaga, al menos, con agua común. Es más, que su lengua dañina, instrumento de sus mentiras y de su mordacidad, siempre esté sumergida en la basura y en la inmundicia. (8. 1-3)]⁴

Más adelante, al ofrecer un relato cronológico de las circunstancias que rodearon el matrimonio y de las alianzas consolidadas entre los diversos miembros de su familia política, el ingreso a la trama de Herenio, suegro de Ponciano, da ocasión a largos segmentos de abierta invectiva contra él, su esposa y su hija (74-78) que atacan todos los frentes: adulterio, prostitución, molicie, despilfarro, codicia, intriga, fraude, calumnia. Por el contrario, las explicaciones acerca de la posesión secreta de ciertos objetos de culto (53-57), generan, además de otros recursos, un fino y acotado trabajo léxico. La defensa se centra menos en el tipo de objeto ocultado y más en la imprecisión del cargo,⁵ y quizás por esta razón Apuleyo elige referirse al pañuelo con que mantiene cubiertos estos elementos desconocidos con diversos términos más o menos neutros –*sudarium*, *involucrum*, *lintheum*, “pañuelo, funda, lienzo”–. Sin embargo, reserva el diminutivo *sudariolum* (“pañuelito”) cada vez que la mención del envoltorio dispara en el contexto una humillación a sus oponentes, puesto que las connotaciones de la palabra se insertan en la red semántica de la *temeritas* (“insensatez, imprudencia”), uno de los rasgos preferenciales para describir a Sicinio Emiliano.⁶ Vemos, de este modo, que un único término condensa toda la fuerza de la burla.

Es en esta superposición de reproches e insultos que hemos de hallar la figura monstruosa que nos interesa. En efecto, los capítulos 85 y 86 concentran su atención en Sicinio Pudente, el hijastro de Apuleyo que había presentado los cargos asesorado por su tío Sicinio Emiliano y patrocinado por Tanoio Pudente. Con severas reprimendas, nuestro autor le reprocha el haberse prestado a la divulgación de la correspondencia privada de su madre, un

4. Las traducciones son nuestras. Citamos el texto latino por la edición de Hunink que figura en la bibliografía.

5. Hunink apunta en las páginas 145-146 y 153 de su comentario que esta estrategia le permite a Apuleyo, sin necesidad de revelar la naturaleza exacta de los objetos de culto, ya mofarse de sus acusadores, ya reforzar su imagen de hombre religioso. Es así como pretende explotar el costado positivo del secreto vinculado con las iniciaciones místicas y alejar toda especulación negativa sobre un aspecto de su vida privada; cf. Phillips III (1991:262).

6. McCreight (1990:56-57).

hecho agravado, además, por la difusión engañosa –según demuestra Apuleyo al dar a conocer el texto completo– de un fragmento de una carta que, aislado de su contexto, infamaba a su madre al presentarla como una mujer enloquecida por un amor sobrenatural. En medio de numerosas críticas a su conducta cruel, insensible y desagradecida, el joven es llamado “niño de maldad prematura” y “prácticamente un monstruo” (“*malitia praecoqui puerum*”, “*uelut monstrum quoddam*”, 85.8).

Ahora bien, el conglomerado de ataques al adversario presente en la *Apología* ha sido analizado por la crítica reconociendo en él la mayoría de los tópicos de la invectiva retórica y estudiando los efectos de sentido liberados por su particular funcionamiento discursivo.⁷ Por nuestra parte, nos hemos detenido en ejemplos y consideraciones sobre el estricto apego a las convenciones y procedimientos de la oratoria sostenido en el discurso,⁸ con el propósito de demostrar más claramente hasta qué punto es posible y razonable encuadrar la representación de Sicinio Pudente como un monstruo dentro de los motivos más frecuentes de la invectiva enseñada en las escuelas.

Sin embargo, no nos interesa ahondar aquí en la innegable impronta retórica de los ataques de Apuleyo, o en la influencia que la invectiva tradicional pudo haber ejercido sobre esta particular imagen monstruosa. Nos proponemos, más bien, integrar este aspecto en una lectura que contemple todos los elementos que intervienen en la construcción de dicha imagen y que se vinculan necesariamente con emergentes inocuos o hasta prestigiosos de su horizonte ideológico-cultural, convalidando nuestra afirmación inicial de que en la *Apología* los exponentes de la cultura participan con eficacia en la invención de lo monstruoso. Nuestro objetivo es reflexionar sobre el modo en que el texto, al tiempo que lucha por generar su propio reconocimiento a través de la apelación constante al capital cultural que manipula, muestra simultáneamente tanto los reveses perversos de dicho capital –es decir, sus poderes para generar monstruos–, como una optimista tentativa de controlarlos, funcional a los intereses de Apuleyo en la causa y a las jerarquías ideológicamente establecidas.

7. El de McCreight es uno de los estudios más minuciosos sobre el tema y en su trabajo aporta la lista de diez tópicos elaborada por Koster para la oratoria griega: esclavitud, ancestros no griegos, comercio o trabajo degradante, robo, desviaciones sexuales, misantropía o falta de patriotismo, naturaleza sombría, aspecto desaliñado, cobardía, despilfarro; McCreight (1990:36-37).

8. Un hecho que ha generado, por la abundancia de recursos del *ornatus* puestos en juego, más de una controversia sobre el alcance de esta autodefensa en el evento histórico del proceso contra Apuleyo.

Descubrir al monstruo: la evidencia de los textos

Como hemos mencionado, la invectiva a Sicinio Pudente ocupa los capítulos 85 y 86. Nos ocuparemos aquí de dos comparaciones incluidas en este pasaje mediante las cuales Apuleyo intenta precisar la magnitud de la degeneración de su hijastro, lo que le permitirá luego definirlo como un monstruo. Recordemos el contexto general de la primera. En 85.3-4 una serie de preguntas retóricas dirigidas a Sicinio Pudente califica su conducta como un atentado al pudor:

...Tune, ultime, parentis tuae animum in istis scrutaris, oculos obseruas, suspiratus numeras, adfectiones exploras, tabulas intercipis, amorem reuincis? (4) Tune quid in cubiculo agat perquiris, ne mater tua non dico amatrix, sed ne omnino femina sit? <Nihil> ne tu in ea cogitas nisi unam parentis religionem?

¿Acaso tú, el peor, escudriñas los pensamientos de tu madre acerca de estas cuestiones, vigilas sus miradas, cuentas sus suspiros, exploras sus sentimientos, interceptas sus cartas, acechas sus amores? ¿Acaso procuras investigar qué hace en su alcoba tu propia madre, no digo una amante, e incluso las mujeres en general? ¿No te detienes a pensar en nada sobre ella, al menos en el respeto único que se le debe a una madre?

Sigue un apóstrofe a Pudentila, al que retornaremos luego, en el que Apuleyo califica como una calamidad el engendrar y dar a luz un hijo de esas características y precisa luego sus dichos con la primera de las comparaciones:

Vipera, ut audio, exeso matris utero in lucem proserpit atque ita parricidio gignitur; at enim tibi a filio iam adulto acerbiore morsus uiuenti et uidenti offeruntur. (6) Silentium tuum laniatur, pudor tuus carpitur, pectus tuum foditur, uiscera intima protrahuntur.

Según tengo entendido, la víbora serpentea hacia la vida una vez devorado el vientre materno y así nace gracias al parricidio; a ti, en cambio un hijo ya adulto te ataca con mordiscos más penetrantes, mientras aún estás viva y puedes contemplarlo. Se despedaza tu silencio, se desgarran tu pudor, se escarba tu pecho, se te arranca lo más profundo de tus entrañas. (85.5-6)

Apuleyo trabaja con los elementos conectados en la analogía –el cuerpo del animal y la vida íntima de la mujer; las acciones de la cría y del joven– de manera que la similitud de base es solo el punto de partida para destacar la

enorme brecha que separa a la pequeña serpiente de su hijastro. En efecto, la mitad de una frase es suficiente para explicar lo que ocurre en el mundo animal con una frialdad que parece no concordar con el empleo de la palabra "parricidio", mientras que la escena se inunda de patetismo y verborragia al volverse a la civilización. La apelación a la víctima exagera la idea de su dolor, al tiempo que la gradación ascendente de sus tormentos –de lo espiritual a lo salvajemente físico– anula la humanidad de su hijo. En cuanto a este, el detalle y la condena de sus actos no sólo abundan en el contexto de la comparación sino que comparten con él los semas que la estructuran: ruptura, despedazamiento, extracción y violación de la intimidad –baste con recordar la sucesión de preguntas retóricas que citamos hace un momento–. Esta abundancia de siniestro sentido justifica la enunciación de agravantes para la conducta de Sicinio Pudente: producir en su progenitora un sufrimiento interminable –"uiuenti et uidenti", "mientras aún estás viva y puedes contemplarlo"– y más profundo –"acerbiores morsus", "mordiscos más penetrantes"–. De este modo, la imagen del joven pierde humanidad y se bestializa pero también es degradado por su exceso de crueldad comparado con un animal que ejecuta la misma acción.⁹ En una palabra, se acerca cada vez más a su identidad monstruosa.

Tras este somero detalle del montaje de la comparación, es interesante observar el lugar desde el cual el discurso presupone la legitimidad de la semejanza que desea establecer. Apuleyo introduce sus conocimientos del mundo natural con el sintagma *ut audio*, que hemos traducido como "según tengo entendido". Ciertamente, entre las acepciones del verbo de percepción *audio* figura la de oír a alguien (por ejemplo, a un maestro), de la cual surge la de "estudiar con" o "recibir instrucción de".¹⁰ En verdad, dicha acepción concuerda tanto con el carácter preferentemente oral de la educación en la antigüedad, como con los esfuerzos de nuestro orador por definirse a partir de su formación erudita.¹¹ Servirse de esta expresión es remitir al universo cultural de los textos estudiados y aprendidos por los jóvenes de buena posición, un universo en el cual sólo es posible descollar al moldear con novedad lo tradicional. Esta idea, que se presenta con insistencia en los tratados de retórica –por ejemplo en el libro 10 de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano– trasciende en el siglo II d.C. el ámbito de la oratoria para plasmarse en el estilo

de vida de los exponentes de la Segunda Sofística. A decir verdad, los diversos profesionales de la palabra del siglo II –y Apuleyo no representa una excepción– buscaron el éxito en una red tan codificada que dejaba espacios mínimos para la variación, y dicha variación, de un modo casi irónico, constituyó uno de los elementos más apreciados en la confrontación discursiva, como muestra inequívoca de superioridad en un saber que distinguía a los miembros de la élite de quienes no lo eran.¹²

Sus esfuerzos por crear a partir de lo creado hallaron en la interpretación una tarea de vital importancia.¹³ En efecto, descubrir o no en el mundo de los textos cualquier detalle que pudiera ser volcado en sus discursos de manera personal y cautivante podía significar la diferencia entre acceder o no a la popularidad y a los favores del poder. Desde esta perspectiva, Apuleyo, al incorporar el símil de la serpiente como un resultado de su trabajo intelectual –"según he aprendido"–, remite de manera metadiscursiva a las condiciones de producción y de recepción del discurso mismo. El calificar la información sobre la serpiente como un saber adquirido, así como aplicarla a la figura de Sicinio Pudente, no son más que una exhibición de conocimiento del capital cultural y un ejercicio de interpretación.

Lo antedicho puede verificarse con certeza si reparamos en el hecho de que este peculiar nacimiento criminal de las serpientes era una rareza consignada en textos científicos como la *Naturalis Historia* de Plinio –un autor, dicho sea de paso, cuya reminiscencia es frecuente en nuestro autor–:¹⁴

terrestrium eadem sola intra se parit ova, unius coloris et mollia, ut pisces. terti<o> die intra uterum catulos excludit, dein singulis diebus singulos parit, XX fere numero. itaque ceteri tarditatis inpatientes perrumpunt latera occisa parente...

es la única de los animales terrestres que pone huevos dentro de sí, de un solo color y blandos, como los de los peces. Al tercer día rechaza del interior de su útero a las crías, y luego da a luz una cada día, pueden ser hasta veinte. Por consiguiente, algunos que no soportan la espera se abren paso destrozando los costados de su madre, lo cual le provoca la muerte. (10.170)¹⁵

12. Gleason (1995:XXI).

13. Cassin (1995:456).

14. Harrison (2000:104).

15. Citamos el texto latino por la edición de Mayhoff que figura en la bibliografía. La traducción es nuestra.

9. Para otras asociaciones funcionales a la causa en sí y a la estructura del discurso, cf. el comentario de Hunink, pp. 208-211.

10. OLD, s.v.

11. Cf. Nenadic (2001).

Este breve pasaje representa no sólo el aval textual de la idea supersticiosa expresada por Apuleyo,¹⁶ sino también el indicio de su labor de interpretación. En efecto, el verbo *perrumpere* ("destrozar") del texto de Plinio disparará la red léxica empleada por nuestro autor, y en la demora que, según el autor de la *Naturalis Historia*, explica la acción de las crías, se halla el germen de la culpa de Sicinio Pudente, que en el símil de Apuleyo herirá sin justa causa a su progenitora.

En la formulación discursiva de Apuleyo intervienen, además, otras dos muestras de la cultura erudita. En primer lugar, el sintagma "*uiuenti et uidenti*" ("mientras aún estás viva y puedes contemplarlo") recrea la expresión proverbial *uiuus uidensque* de intenso uso en los autores latinos de todos los tiempos,¹⁷ especialmente en Plauto, uno de sus modelos más frecuentes para la selección léxica. La adaptación de nuestro autor intenta, por un lado, un efecto fónico sorpresivo –notemos que el isosilabismo logrado resalta y perfecciona la aliteración presente ya en el origen de la frase–,¹⁸ mientras que en el plano semántico las terminaciones –*uenti* y –*denti* aluden a dos palabras clave del pasaje, *uenter* y *dentes* ("vientre" y "diente").¹⁹ Por otra parte, las operaciones que Sicinio Pudente realiza metafóricamente sobre el cuerpo de su madre –"*pectus tuum foditur, uiscera intima protrahuntur*", "se escarba tu pecho, se te arranca lo más profundo de tus entrañas"–, transportan el ambiente al imaginario de la medicina, una rama de la ciencia sobre la que Apuleyo se explaya a menudo en sus diversas obras. En la misma *Apologia* los capítulos 49 a 51, que conforman una digresión sobre la epilepsia, son un claro ejemplo de esta afirmación.²⁰ Más aun, el propio Apuleyo, en el capítulo 69, refiere los pormenores de la historia clínica de su esposa, afectada físicamente por su prolongada abstinencia sexual, con una precisión y una insensibilidad que dio lugar a especulaciones sobre la ausencia de Emilia Pudentila en el juicio.²¹ Esta coincidencia, por un lado, reitera el concepto de especificidad docta que nos interesa, pero ofrece, como contrapartida, una ambigüedad, que abordaremos más adelante, fundamentada en el hecho de que este

joven salvaje y monstruoso también manifiesta competencia en un área prestigiosa del conocimiento como es la medicina.²² Por lo pronto, nos importa rescatar que la irrupción en el discurso, ya del procedimiento fónico evidente en el proverbio, ya de la evocación de un lenguaje experto, constituye un momento de extrañamiento que sin duda atrajo la atención de sus receptores ideales.

Retomando nuestro interrogante sobre el origen de la legitimidad que permite plantear semejante comparación,²³ las precisiones que hemos realizado hasta aquí revelan que, paralelamente al trabajo de cohesión que asegura el ingreso sintagmático y paradigmático del símil al discurso, existen marcas textuales que pueden ser interpretadas como huellas explícitas o implícitas del esfuerzo intelectual que precedió a la pronunciación de esta autodefensa.²⁴ Para expresarlo de otro modo, un receptor calificado podía identificar tanto los elementos previos de esta comparación –el hipotexto de Plinio, el proverbio, nociones de medicina– como las transformaciones operadas por Apuleyo –que abarcan desde encontrar el concepto adecuado en el hipotexto hasta los detalles de su comunicación–. Podría verse en lo antedicho una circunstancia irrelevante para nuestra pregunta, dado que no es en modo alguno sorprendente sino casi constitutiva del funcionamiento del circuito comunicativo. Sin embargo, dadas las especiales condiciones de producción de la Segunda

16. Así la denomina Hunink en la página 210 de su comentario.

17. La edición de Marchesi, que incluimos en la bibliografía, ofrece un amplio listado de ejemplos de diversos autores en las páginas 170-171.

18. Facchini Tosi (2000:186).

19. Cf. la página 210 del comentario de Hunink.

20. Incluso pasajes de su novela *Metamorfosis* han sido analizados tomando en cuenta esta perspectiva; cf. Panayotakis (1998).

21. Sobre la actitud de Apuleyo hacia su esposa, cf. Fantham (1995).

22. La crítica ha mostrado actitudes contrapuestas acerca de esta coincidencia de aptitudes, dividiéndose entre quienes consideran o niegan que la última acción mencionada, escarbar en las entrañas ("*uiscera intima protrahuntur*"), solo puede aplicarse a Apuleyo por connotar las partes íntimas de su mujer. Por el contrario, otros manifiestan que, dado que Sicinio Pudente es el agente de las tres acciones restantes, es también el sujeto lógico de esta última, que se reviste, en consecuencia, de la mayor gravedad al introducir el implícito de que el joven ha violado el pudor de su madre. Cf. los comentarios de Marchesi, p. 171, y de Hunink, p. 210.

23. Es innegable que el comportamiento de Sicinio Pudente constituye una flagrante violación de la *pietas* y que, por esta razón, la comparación proyecta un irrefutable contenido moral que justifica plenamente su introducción en el discurso. Sin embargo, dado que la relación entre una sanción moral –como la de esta transgresión de la *pietas*– y una condena discursiva –mediante recursos como la animalización que nos ocupa– es un asunto ya ampliamente estudiado, nuestro interés en el presente trabajo se concentra específicamente en las marcas textuales del trabajo intelectual que cimienta la creación y la recepción de estos recursos.

24. Si bien existen dudas sobre la versión empleada por Apuleyo, e incluso sobre la efectiva pronunciación del discurso, tenemos en cuenta aquí las condiciones ideales de recepción que guiaron la composición: un tribunal proconsular y un auditorio compuesto por miembros selectos de la élite provincial.

Sofística,²⁵ pensamos que es justamente por tener y por descubrir una genealogía clara que esta comparación ocupa un lugar y adquiere valor en el discurso. La dependencia del símil respecto de los textos y de los mecanismos de variación discursiva básicos del capital cultural elitista representa ni más ni menos que su condición de legitimidad y su fuente de autoridad –entendidas no solamente como productoras de verosimilitud, sino como requisitos de la enunciación–.

Los efectos de esta manera peculiar de concebir la relación entre enunciación y capital cultural en la invención de lo monstruoso resultan de muy largo alcance. En efecto, hace un momento habíamos señalado que la tarea de la interpretación resultó fundamental para una interacción provechosa con el pasado. Cassin, quien propone esta como una de las categorías más aptas para descifrar el complejo horizonte ideológico-cultural de la Segunda Sofística, afirma, leyendo a Filóstrato, que, así como la búsqueda de la verdad y la observación del mundo impulsaron a la primera filosofía, los sofistas se desarrollaron en un mundo de palimpsestos y con la interpretación como aliada lógica para la *performance* discursiva. Es así como, según reflexiona esta autora, el sujeto sofista se convierte en demiurgo y su mundo requiere interpretación.²⁶ Entonces, si mediante la interpretación es posible ordenar el mundo circundante, y si es posible asimilar el discurso sofista al oracular en la medida en que “decir” o “leer” es equivalente a “hacer”, descubrir un sentido oculto en un texto es develar un aspecto de la realidad. En consecuencia, la mirada esclarecida del sofista será a la vez descubridora y productora de los objetos monstruosos. Productora, en el sentido de que el monstruo solo cobra vida por la práctica sofística, y descubridora, puesto que dicho ejercicio consiste especialmente en revelar un elemento oculto hasta ese momento. Apuleyo, al interpretar la obra de Plinio, desenmascara al mismo tiempo un elemento que integrará la identidad monstruosa de su hijastro. Puesto que la revelación solo puede concretarse mediante un tipo de discurso específico –que reúne las características que hemos distinguido en las palabras del madaurensis– los monstruos de este peculiar contexto de enunciación serán tantos cuantos puedan ser rescatados de los textos y puestos en palabras.

25. Recordemos algunos indicios mínimos de estas condiciones: las puestas en valor del estilo y de los logros sociopolíticos de los sofistas recordados por Filóstrato; la evidencia de que muchos de los llamados sofistas desempeñaron cargos de relativa importancia; la exacerbación de la idea de competencia en los textos más diversos de la época –en el fragmento 9 de *Florida* por ejemplo–. Todos apuntan a un intercambio de capital cultural y simbólico basado en la herencia cultural de la élite. Para una revisión de los principales testimonios y de los estudios fundamentales acerca de la inserción social de los sofistas, cf. Brunt (1994).

26. Cassin (1995:454-457).

Ahora bien, también hemos manifestado que la actividad del receptor era capaz de convalidar la pertenencia del enunciado al núcleo privilegiado de transmisión y renovación del capital cultural. Esto supone que todos los miembros de ese núcleo selecto tenían acceso al capital cultural cuya posesión –sumada a otros factores en general concomitantes como su fortuna personal y su ascendencia– garantizaba su pertenencia al grupo. Trasladando esta situación a los intervinientes en el proceso, la posición social de los acusadores permite sospechar que, más allá de las burlas de nuestro autor, podían muy bien ser –en mayor o menor grado que el acusado– agentes autorizados de la herencia de la cultura erudita. Esta capacidad se volvió ostensible en el pasaje que analizamos anteriormente, en el que Sicinio Pudente aparecía como un médico sobre el cuerpo de Pudentila.

La segunda y última comparación que estudiaremos en este apartado nos permitirá profundizar en lo antedicho. Casi al final del pasaje considerado, Apuleyo recurre al *exemplum* histórico:

(1) *Athenienses quidem propter commune ius humanitatis ex captiuis epistulis Philippi Macedonis hostis sui unam epistulam, cum singulae publice legerentur, recitari prohibuerunt, quae erat ad uxorem Olympiadem conscripta. Hosti potius pepercerunt, ne maritale secretum diuulgarent, praeferendum rati fas commune propriae ultioni.* (2) *Tales hostes aduersum hostem; tu qualis filius aduersum matrem? Vides quam similia contendam. Tu tamen filius matris epistulas de amore, ut ais, scriptas in isto coetu legis, in quo si aliquem poetam lasciuorem iuberis legere, profecto non auderes: pudore tamen aliquo impedirere.*

En efecto, los atenienses, obedeciendo el derecho de gentes, prohibieron que fuera leída una de las cartas de su enemigo, hecho prisionero, Filipo de Macedonia, porque estaba dirigida a su esposa Olimpia, aunque leyeron públicamente las restantes. Respetaron a su enemigo antes que divulgar su intimidad conyugal, dieron preeminencia al derecho común a todos los hombres y no a su venganza particular. Tales fueron los enemigos con su enemigo, ¿así obras tú con tu madre? Ves la similitud de los casos que planteo. Tú, sin embargo, un hijo, lees las cartas de amor, según tú mismo afirmas, de tu madre en esta corte, en donde no osarías leer, si alguien te lo ordenara, las composiciones de un poeta lo suficientemente lascivo: cierto pudor te lo impediría. (86.1-2)

La articulación entre la presente comparación y la primera refuerza e incrementa la degradación de la figura del joven. La construcción y los sentidos de ambos símiles se complementan: tal como se había dirigido a la víctima, aquí las palabras de Apuleyo apelan al victimario; el mundo natural

es reemplazado por el social; el vínculo madre-hijo se desplaza al trato entre enemigos de distinta patria; la conducta de Sicinio Pudente pasa, de ser nombrada metafóricamente en la acción de la víbora, a ser comparada en un plano más realista que involucra la manipulación de correspondencia. El pasaje al mundo social amplifica la culpabilidad del muchacho, puesto que ha obrado como ni siquiera lo hacen los enemigos, lo cual lo sumerge nuevamente en la carencia de la más elemental humanidad. El *exemplum*, a su vez, aumenta la distancia entre la acusación y la defensa, dado que el denostado joven es comparado con la venerable asamblea ateniense, mientras que Apuleyo y su esposa quedan identificados con el mismísimo padre de Alejandro Magno y su mujer Olimpia.²⁷ Por otra parte, existe otro testimonio de esta anécdota –la versión de Plutarco en el capítulo 22 de su vida de Demetrio–,²⁸ coincidencia que materializa nuevamente en el discurso el desafío encarnado en la tensión entre herencia cultural e innovación personal.²⁹

Al respecto, el concepto de interpretación que hemos discutido y cuya aplicación resulta de nuevo pertinente se cristaliza en el plano sintagmático del discurso de un modo diferente. La brevedad recargada de técnicas de la comparación con la serpiente es suplantada por una redundancia de explicaciones del *exemplum* que satura su sentido, y la actividad misma de la interpretación es expuesta como una glosa preparada exclusivamente para el culpable. Nuestro autor enuncia sintéticamente la anécdota –los atenienses no leyeron las cartas a Olimpia–, luego la sintetiza en una sentencia –el derecho de gentes es superior– para dirigirla a su hijastro bajo la forma de una pregunta –¿qué haces tú?– a la que él mismo dará respuesta –tú has sido con tu madre peor que un enemigo–. La frase que oficia de enlace entre pregunta y respuesta (“*vides quam similia contendam*”, “ves la similitud de los casos que planteo”), al poner el acento en el problema de la adecuación y de la adaptación de una porción del capital cultural –la anécdota– a la situación

27. Para un análisis de los efectos discursivos del pasaje, cf. la página 211 del comentario de Hunink.

28. Así lo señalan los comentarios de Marchesi y Hunink, páginas 171 y 211, respectivamente.

29. La figura de Plutarco representa uno de los ejemplos más extremos y más enriquecedores del contexto de producción de la Segunda Sofística, por tratarse de un autor griego cuya comunión con Apuleyo en muchos aspectos de sus respectivos pensamientos filosóficos da cuenta de un ambiente cultural compartido; cf. Moreschini (1965). Por otra parte, el hecho de poder asociar un autor griego con otro latino ilustra tanto la universalidad del conocimiento como el trabajo concreto de la creación de una versión personal en la propia lengua; cf. Sandy (1993:172). Para otros casos concretos de filiación entre textos de Apuleyo y de Plutarco, cf. Mameli Lattanzi (1933:30-32) y Soury (1942:118-119).

enunciativa, tematiza la labor de la interpretación en el centro mismo del ejemplo y en un punto de inflexión de su estructura.

La circunstancia de que la exhibición de esta problemática sea ofrecida directamente a la figura monstruosa mediante el empleo de la segunda persona en el enunciado que acabamos de recordar permite inferir que el discurso, si bien por un lado bestializa y deshumaniza al monstruo, por el otro no lo excluye en modo alguno de la interacción con la cultura erudita. En primer lugar, el hecho de que el *exemplum* le sea propuesto como tema de análisis supone en él una capacidad de comprender un caso particular de relación entre pasado y presente –o, dicho de otro modo, de reconocer en ese pasado un texto y en el presente la interpretación de Apuleyo–. A esta competencia intelectual se suma la presunción de una cierta observancia de las pautas de la vida en sociedad, representada en el comentario de que el joven monstruoso no se atrevería a leer en la corte poemas lascivos. Es evidente que la combinación de estos dos planos tiene como objetivo resaltar solo lo que el monstruo no ha podido hacer en contraste con lo que sí logra nuestro autor: por un lado, alcanzar la interpretación de un texto de un modo acabado como Apuleyo, con todas las consecuencias que esto acarrea, como hemos visto, para el descubrimiento de su identidad monstruosa y, por el otro, observar fielmente la *pietas*. Según se desprende del discurso, entonces, el monstruo obrará de un modo imperfecto no por un estado de ignorancia absoluta, sino porque posee parcialmente las dos capacidades más prestigiadas en la *Apología*: la discursiva –que engloba a la interpretación– y la moral –que, supuesta para todo hombre de bien, es en este texto la contracara ineludible de la primera–.

En verdad, lo antedicho puede comprobarse si recordamos que, según hemos mencionado, la razón misma de calificar a Sicinio Pudente como monstruo se encuentra en un ejemplo específico de sus interacciones con un texto, es decir, su interpretación de la carta de Emilia Pudentila. Esto no hace más que superponer en el discurso dos interpretaciones posibles –carta de amor, carta de amonestación–,³⁰ que instalar una competencia entre ellas, que mostrar la ineficiencia de la del monstruo.

La *Apología* nos muestra a un monstruo que es desenmascarado y atrapado por las interpretaciones de Apuleyo –la de la comparación, la del *exemplum*–

30. “*Tu tamen filius matris epistulas de amore, ut ais, scriptas in isto coetu legis...*”, Tú, sin embargo, un hijo, lees las cartas de amor, según tú mismo afirmas, de tu madre en esta corte..., 86.2; “*Obiurgatio erat matris ad filium, quod me, talem uirum qualem sibi praedicasset, nunc de Rufini sententia magum dictitaret*”, Era un reproche de la madre al hijo, puesto que sostenía, apoyando la opinión de Rufino, que yo era un mago, aun cuando le había remarcado anteriormente mis virtudes; 82.2.

mientras él mismo intenta atrapar al orador con sus interpretaciones –la de la carta–. Este juego del “cazador cazado” refleja una lucha por la preeminencia de una interpretación que trasciende su vínculo concreto con la circunstancia del juicio. En una sociedad en la que el deber ser de un miembro de la élite dirigente aunaba requisitos en ocasiones contradictorios o de verificación incierta –urbanidad y apego a la vida campesina, vida privada accesible a la mirada pública, simplicidad de costumbres y multiplicidad en la formación–, era sumamente fácil y frecuente acusar a uno de sus miembros de carecer de uno de los términos de la oposición –por ejemplo, ser demasiado refinado o demasiado sencillo–. En consecuencia, esta pugna por la imposición de uno de los sentidos de la carta –pugna lindante con la de la posesión de agudeza intelectual y discursiva, y, por provenir uno de los dos del falseamiento de un documento, de rectitud en las costumbres– es al mismo tiempo una lucha por la conservación del capital simbólico –llámese prestigio, poder, influencia– propio del estatus social de las personas aquí involucradas. En este caso, develar al monstruo significa algo tan alarmante y aterrador como su falta de humanidad: se trata de la denuncia simbólica de que un miembro de la élite, al ser derrotado en la manipulación del capital cultural que los define como clase, no responde con eficacia a sus mandatos.

De este modo, hemos estudiado en estos dos recursos de clara extracción retórica –la comparación y el *exemplum*– las huellas textuales del ejercicio de búsqueda y de renovación del capital cultural de la clase dirigente, así como el poder simbólico de dicho ejercicio –sintetizado en el concepto de la interpretación– para determinar los miembros pasibles de ser incluidos o excluidos, en tanto monstruos, de la misma. Con su manipulación intertextual, Apuleyo nos ha mostrado que, a la hora de reconocer a un monstruo entre los pares, la evidencia de la palabra excede los límites de una burla casual.

El monstruo letrado

Al referirnos a las capacidades del hijastro de Apuleyo en el apartado anterior, mencionamos que uno de sus rasgos privativos es la imperfección –entendida en sentido etimológico–. Sicinio Pudente interactúa con la cultura que ha heredado de manera parcial, y ese defecto es uno de los responsables de su monstruosidad. Nos proponemos aquí ahondar en esta cuestión rastreando las características de la actividad del joven tal como las esboza el autor madaurensis.

El intercambio epistolar no es ajeno al hijo de Emilia Pudentila. Escribe y lee cartas, dirigidas a él o a otros, como la dirigida a su hermano Ponciano, usada contra Apuleyo y a la que retornaremos por un momento. El *exemplum* de los atenienses culmina con el siguiente reproche:

(31) *Immo enim nunquam matris tuae litteras attigisses, si ullas alias litteras attigisses.*

En verdad, nunca hubieras tocado las letras escritas por tu madre, si hubieras tocado alguna vez otras letras. (86.3)

Apuleyo explota aquí un juego de palabras basado en dos sentidos del sustantivo *littera*, “letra escrita”, y de allí, “carta”, por un lado, y “obra literaria”, por el otro.³¹ Este contraste entre un escrito cotidiano y uno excepcional, entre uno circunscripto a la inmediatez de su contexto y otro perdurable en el tiempo, reanuda uno de los motivos de invectiva más empleados en la *Apologia* para sus acusadores en general y en particular: la dupla “docto / rústico”. La figura de Sicinio Pudente no es una excepción, pues de ella se predica con frecuencia una ignorancia supina en las más diversas ramas.³² Basta recorrer el *exemplum* de los atenienses para comprobar un eco de esta dupla en la referencia a la carta y a la poesía erótica (86.2). Ahora bien, si se toma en consideración que la crítica basada en la rusticidad tiene como estrategia más frecuente la mostración de un cuantioso número de datos y detalles eruditos cuya posesión por parte de los acusadores es negada en el discurso, retornamos a la noción de imperfección o parcialidad antes notada. Ciertamente, Sicinio Pudente sólo tiene contacto con una parte de las *litterae*, y este acceso restringido tendrá su correlato en la imperfección de sus intervenciones en el mundo de las letras –lo que nos retrotrae a lo analizado en cuanto a la interpretación–. Esta noción de erudición universal y abarcadora es de muy largo alcance en la *Apologia*, dado que, por medio de dos operaciones simultáneas (la equiparación sabiduría-elocuencia-virtud, y la asignación de estas cualidades al orador y al jurado), se eleva la categoría del *ethos* del enunciadador al punto de igualar su importancia con las pruebas documentales de su inocencia. Dicha noción, en consecuencia, será la vara que mida la actividad de Sicinio Pudente: de allí emana el carácter incompleto de su acción.

31. Cf. la página 172 del comentario de Marchesi.

32. El comentario de Hunink (página 211) y el *index* de su edición presentan una lista completa de las ocurrencias de estos semas.

La idea de cantidad que servirá para definir la distancia entre lo excelso y lo monstruoso aparece específicamente en un pasaje de los largos capítulos dedicados a la carta de Pudentila:

(32) *Oro te, Maxime, si litterae, ita ut partim uocales dicuntur, etiam propriam uocem usurparent, si uerba, ita ut poetae aiunt, pinnis apta uulgo uolarent, (3) nonne, cum primum epistolam istam Rufinus mala fide exciperet, pauca legeret, multa et meliora sciens reticeret, nonne tunc ceterae litterae scelestae se detineri proclamassent, uerba suppressa de Rufini manibus foras euolassent, totum forum tumultu complerent? (4) Se quoque a Pudentilla missas, sibi etiam quae dicerent mandata...*

Dime, Máximo, si las letras, así como una parte de ellas se denomina vocales, tuvieran también voz propia, si las palabras, como dicen los poetas, tuvieran alas y volarían por todas partes, ¿acaso no proclamarían que fueron criminalmente retenidas tan pronto como Rufino, de mala fe, sustrajo la carta, leyó sólo una parte, calló lo más y mejor a sabiendas de lo que hacía? ¿Acaso las palabras suprimidas no echarían a volar escapando de las manos de Rufino y llenarían todo el foro? Dirían que ellas también fueron enviadas por Pudentila, que también ellas tenían algo que decir... (83.2-4)

Esta personificación que dramatiza la mutilación textual perpetuada por Herenio Rufino, suegro del fallecido Ponciano, y secundada por Sicinio Emiliano y Sicinio Pudente, funciona prácticamente como el corolario de la presentación del texto completo de la carta de Pudentila. La gravedad de la acción está resaltada por la apelación al juez de la causa, el procónsul Claudio Máximo, y los términos en que se formula la censura tiñen de materialidad el acto de los acusadores, subrayando inequívocamente que se trata de una interacción con el mundo textual. A través del recorte del texto, el maniobrar del monstruo resulta de nuevo asociado con la parcialidad.

En cuanto a las cartas escritas por el propio Sicinio Pudente, dos son las mencionadas. En 86.4-6 se trata una carta del joven a su hermano Ponciano, calificada por Apuleyo de irrespetuosa:

...at quam ausus es tuam ipsius epistolam legendam dare, quam nimis irreuerenter, nimis contumeliose et turpiter de matre tua scriptam...

Te atreviste a dar a leer tu carta, escrita en términos irreverentes, insolentes e indecentes sobre tu madre...

Por otro lado, en 87.2-5 el joven es acusado de haber falsificado otra carta, atribuyéndosela al propio Apuleyo. Lo significativo de la defensa es que nuestro autor considera absurdo el hecho de que pueda considerarse suya una carta de lenguaje incorrecto y bárbaro (*"tam uitiosis uerbis, tam barbaro sermone"*, 87.4) y repleta de groseras galanterías (*"tabernariis blanditiis"* 87.4).³³ Estos casos aportan otros dos matices de las intervenciones de muchacho, subsidiarias de la igualdad "elocuencia-virtud": defecto –entendido como una falla, por ejemplo en el plano de la adecuación del discurso a la situación– y vicio –es decir, la perversión moral que secunda el defecto–. La inmoralidad patente en estas dos cartas de puño y letra del joven explica la ilegalidad de la mutilación de la carta de Pudentila, una carta que, en tanto documento presentado ante una corte, no podía en modo alguno ser sometida a los vaivenes de la interpretación.

En la univocidad de la carta de Pudentila que hemos citado, resuenan sin dudas ecos de aquel pasaje del *De Officiis* de Cicerón (2.42) donde se afirma que la ley tiene un voz única. Esta diferencia entre la pluralidad de las voces –y de interpretaciones posibles– de un texto, y la unidad de voz y de sentido del texto de la ley aporta otra pista para definir el quehacer del monstruo. Con su recorte, Sicinio Pudente ha creado un sentido colateral del texto, cuya única condición de existencia es la permanencia en los márgenes, la desunión con el todo del que formaba parte.

Desde el punto de vista legal, esa es la marginalidad que caracteriza a Sicinio Pudente, que le otorga impunidad y fomenta su desarrollo en un anonimato que concreta su transformación en monstruo:

(8) *Est ille poetae uersus non ignotus: 'odi puerulos praecoqui sapientia'. Sed enim malitia praecoqui puerum quis non auersetur atque oderit, cum uideat uelut monstrum quoddam prius robustum scelere quam tempore, ante nocentem quam potentem, uiridi pueritia, cana malitia, (9) uel potius hoc magis noxium, quod cum uenia perniciosus est et nondum poenae, iam iniuriae sufficit –iniuriae dico? Immo enim sceleri aduersum parentem nefando, immani, impetibili.*

Hay un verso conocido del poeta: "odio a los niños de sabiduría precoz". Ciertamente, ¿quién no sentiría aversión y odio por un niño de maldad prematura, al ver a este especie de monstruo preparado para el crimen antes de tiempo, dañino antes de tener incluso fuerzas, una juventud incipiente teñida de las canas de la maldad? Es más

33. Puede considerarse el polo opuesto de estas cartas, como la suma de "elocuencia-virtud-poder", la del procónsul Loliano Avito mencionada en 94.

funesto, incluso, porque hace el mal con permiso, sin sufrir todavía ninguna pena, aunque es capaz de cometer injusticias –¿injusticias digo?– Más aun, crímenes abominables, crueles, inexpiables, contra su propia madre. (85.8-9).

El pasaje citado se refiere al hecho de que Pudente, como menor de edad, quedaba exento de la pena por infamia que establecía la *lex Remnia* para el acusador si el resultado del proceso le era adverso. Por este motivo, seguramente, había sido elegido para presentar los cargos. Esta ubicación por fuera de la ley del muchacho reitera, esta vez desde el plano estrictamente judicial, la marginalidad de su identidad monstruosa, una identidad tanto más temible si se toma en cuenta que aquí dicha marginalidad se vincula estrictamente con la imposibilidad de control.

Es en este punto que la *Apologia* testimonia las relaciones más siniestras entre los objetos culturales y el nacimiento de los monstruos. En efecto, es la propia ley quien abre el oscuro escondrijo donde crecerá y desde donde operará el monstruo. En los bordes de un producto de la cultura –en la franja etaria no sancionable– y usufructuando sus beneficios –presentando cargos y dando testimonio–, el monstruo será a la vez tan marginal como poderoso siempre y cuando domine un saber que le permita hacer.

Es en este sentido que el monstruo es letrado. Como en un lógico correlato de sus representaciones pictóricas, su manipulación del capital cultural es deforme, defectuosa, viciada, incompleta. Sin embargo, lo más temible es que su acción puede ser simultáneamente incontrolable –su carácter marginal lo ampara de todo castigo– e irremediable –en la medida en que son las propias condiciones de la cultura quienes lo protegen y en el caso de que este monstruo sepa lo que debe hacer.

El monstruo adiestrado

Sin dudas, nuestra última afirmación sobre un saber hacer del monstruo respecto de los objetos culturales se vincula estrechamente con las condiciones específicas de nuestro discurso. Tal como habíamos señalado al trabajar con el problema de la interpretación en las comparaciones, Apuleyo intenta destapar la identidad monstruosa de un par social, que lógicamente cuenta con todas las prerrogativas de su clase. Desde esta perspectiva, entonces, puesto que Sicinio Pudente tiene acceso al capital cultural, conoce sus intersticios y sus mecanismos y de allí emana su sabiduría monstruosa. Sin embargo, el texto aborda la cuestión desde otro punto de vista, que trataremos brevemente.

A decir verdad, el hijastro de Apuleyo no aparece como un monstruo durante la totalidad del discurso. Su personalidad nociva alterna a lo largo de la *Apologia* con su condición de niño ingenuo y desvalido, o de adolescente atribulado por sus primeras pulsiones sexuales –que lo acercan al *adulescens*³⁴ de la comedia–.³⁵ En esta oscilación, y en su metamorfosis definitiva en monstruo, el entorno cumple un papel fundamental. Apuleyo distingue con nitidez el momento en que el joven abandona la casa materna para quedar bajo la tutela de su tío Sicinio Emiliano. La depravación de sus costumbres se presenta, desde esta perspectiva, como la consecuencia de la decadencia del hogar de Emiliano y de sus aliados. Hemos mencionado ya la detallada lista de perversiones que puebla la invectiva contra Herenio Rufino, uno de los secuaces de Emiliano más vilipendiado. En 76.5, Apuleyo menciona que la conducta meretriz de la hija de Rufino se origina en su educación. (“*quis non disciplinam matris agnouit*”, “quién no reconocería en su aspecto y en su comportamiento las lecciones aprendidas de su madre”). El ingreso de Sicinio Pudente al hogar de Emiliano producirá efectos semejantes en el joven:

hascine gratias bonus filius matri rependis ob datam uitam, ob adquisitam hereditatem, ob XIII annorum longas alimonias? hincine te patruus disciplinis erudiuit, ut, si compertum habeas filios tibi similes futuros, non audeas ducere uxorem?

¿Esta es la manera en que le agradeces a tu madre, hijo excelente, por haberte dado la vida, por haberte asegurado una herencia, por haberte criado durante catorce largos años? ¿Acaso tu tío paterno te instruyó en su arte, de modo que, si descubrieras que tus hijos serán iguales a ti, no te atreverías a contraer matrimonio? (85.7)

La cita retoma la culpa de Emiliano en la degeneración moral de su sobrino insertando sus acciones en la esfera de las relaciones familiares y de sus obligaciones. Como tío paterno del muchacho, su vínculo con él debía estar signado por la severidad, la represión de la sexualidad, la sanción guiada por el modelo cultural vigente –en síntesis, por el cuidado del renombre, del patrimonio y de la castidad–.³⁶ Evidentemente, el discurso denuncia que su

34. La crítica ha trabajado el discurso aplicando el esquema representado por los personajes y argumentos de la comedia; cf. Hunink (1998).

35. Para una lista completa de las ocurrencias de estos usos remitimos al *index* proporcionado por la edición de Hunink.

36. Bettini (1985:14-21).

actitud ha sido la contraria: apartándose de las pautas tradicionales, ha adiestrado a su sobrino en las artes periféricas de la inmoralidad. El pasaje analizado ahonda, con una insistencia inquietante, en el poder del adiestramiento para generar monstruos, al sugerir la posibilidad de que los futuros hijos de Sicinio Pudente repetirán su historia.

Esta actitud de marcado optimismo en cuanto a los alcances de la educación en la formación del carácter condiciona la percepción de nuestro autor sobre la creación de los monstruos y la oportunidad de redimirlos.

El monstruo tiene cura

Hemos visto hasta aquí cómo la generación de los monstruos parece algo inevitable. En este sentido, debemos añadir a la referencia de la fertilidad monstruosa de Sicinio Pudente la de su madre Pudentilla:

o infelix uterum tuum, Pudentilla, o sterilitas liberis potior...

¡Infeliz tu vientre, Pudentilla! La esterilidad hubiera sido preferible a hijos semejantes...
(85.5)

Es evidente que el texto establece una diferencia entre la posibilidad de control de Sicinio Pudente y la falta de control de la mujer, para quien la única manera de detener un alumbramiento monstruoso es la infertilidad. Vemos reflejarse aquí nuevamente la severa línea vertical que une a los hombres de una familia, y la importancia de este hecho es que aquí se ubica el papel que se arroga Apuleyo. Como sustituto del *patruus* ("tío paterno") defectuoso puede enderezar sus vicios, y esta cualidad —resaltada a lo largo del discurso especialmente al explayarse en sus virtuosas acciones en lo concerniente a la conservación y distribución patrimonial— no solo tiene que ver con la posibilidad de redención del joven —si volviera a la casa materna— sino que constituye simbólicamente el saber hacer de Apuleyo.

Esta cuestión nos traslada someramente al meollo económico del juicio. Para expresarlo de otro modo, al referirse a la fortuna de su esposa, Apuleyo, o bien manifiesta abierto desinterés por el dinero, o bien describe a su esposa como una inteligente y eficaz administradora, reuniéndola con el mismo elemento por el que pretende destacarse en el discurso, la educación y el estudio. Esta coincidencia, a su vez, puede ser interpretada como la táctica elegida por Apuleyo para no parecer demasiado pobre frente a su esposa y, como tal,

un oportunista ávido de su dote y herencia. Al patrimonio de su nueva familia, Apuleyo suma la de su capital cultural, y quizás por esta razón le asigne tanta importancia precisamente a la herramienta que posee para rescatar al monstruo. El clímax de la expresión de este influjo personal sobre su hijastro se encuentra justamente en el final del discurso, cuando se refiere a sí mismo como "maestro", "padrastro", "intercesor" ("*reum magistrum, reum uitricum, reum deprecatores*", "acuso a mi maestro, mi padrastro, mi intercesor", 103.1)

De este modo, esperamos haber dilucidado en la *Apología* la configuración de lo monstruoso en su peculiar y estrecha relación con las producciones más encumbradas de su cultura. El análisis del funcionamiento textual de los objetos culturales que concretan la transformación de Sicinio Pudente de niño desvalido a monstruo nos ha permitido constatar que todos los procedimientos asociados a dicha transformación forman parte ya de la cultura erudita, ya de sistemas normativos contruidos por la cultura. Hemos mostrado cómo, paradójicamente, son estos mismos objetos los que contribuyen al crecimiento y formación del monstruo siendo el caso paradigmático de esta contradicción la aplicación de las leyes. En esta misma línea, hemos mostrado que las habilidades terroríficas del monstruo también son letradas, coincidencia que no sólo resalta la importancia concedida a la educación en el discurso, sino también desenmascara la estrategia principal de Apuleyo, quien, por decirlo de algún modo, decide explotar su relación con el monstruo no tanto como un medio para rescatarlo sino más bien, como una de las pruebas de su propia inocencia.

Mujeres engendran monstruos: la construcción de los vicios femeninos en Apuleyo, *Metamorfosis* IV-VI

JIMENA PALACIOS*
Universidad de Buenos Aires

Alusiones a extraños e inquietantes seres se multiplican a lo largo de los maravillosos episodios de *metamorfosis* de Apuleyo y, también, de sus relatos intercalados.

Furias y sirenas habitarán la más extensa, admirada y estudiada de dichas narraciones, la fábula de Psique y su divino esposo, Cupido. Envidiosas de esta unión, las crueles hermanas de la muchacha son asimiladas con estas aterradoras ogresas y con las cantoras aladas. Así, su amenazante presencia reelabora la tradicional asociación de lo femenino con lo monstruoso y aporta reveladores elementos en torno a la construcción de género en la novela.¹

Ubicada en un lugar central dentro de *Metamorfosis* (IV, 28-VI, 24), la fábula de Psique y Cupido ha sido objeto de numerosas interpretaciones. Por un lado, la funcionalidad de este relato respecto de la totalidad de la trama ha sido discutida e inclusive rechazada.² Por otro lado, se pueden destacar sus abordajes filosófico, religioso y narratológico. El primero postula como única fuente de la fábula a los textos platónicos.³ El segundo se centra en el análisis de los elementos relacionados con la iniciación en el culto de Isis.⁴ Finalmente,

* Docente e investigadora en el área de Latín de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becaria de la UBA.

1. Utilizaré esta categoría de análisis tal como la define Scott (1986), es decir, como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos y como forma primaria de relaciones significantes de poder.

2. Perry (1967).

3. Para la interpretación platónica ver Grimal (1963a:12-14) y Walsh (1970:220 y ss.).

4. Merkelbach (1962) constituye el estudio más importante respecto de la interpretación isíaca.

el enfoque narratológico estudia los paralelismos entre la fábula y *Metamorfosis*⁵ o bien las relaciones que establece esta con su contexto próximo, la historia de Carité (IV-VIII).⁶

En efecto, el trágico *racconto* que realiza Carité acerca de los hechos de su frustrada boda con Tlepólemo, secuestro y reciente pesadilla motiva la narración de este “cuento de hadas”, tal como frecuentemente la crítica lo califica,⁷ por parte de la anciana (*anus*), sirvienta de sus captores. Las similitudes entre sus tramas y la condición noble y casta de las protagonistas ponen de manifiesto la intención de la anciana de enfatizar las semejanzas entre los destinos de sus dos heroínas. La necesidad de Carité y Psique de convalidar legalmente sus inconclusas bodas (esto es, promover el estatus sus matrimonios de *in usu* a *iustum matrimonium*) constituiría, según la sugerente lectura de Papaioannou (1998), el vínculo temático entre ambos relatos.

A mi entender, esta fábula no trata exclusivamente el aspecto legal del matrimonio. Me propongo mostrar que sugiere además una determinada representación de las relaciones de poder entre estos cónyuges “de hecho” y sus parientes cercanos, en este caso, las hermanas de Psique, a las cuales el propio Cupido describe como monstruosas Sirenas (V,12) y la narradora como desagradables Furias (V, 12 y 21). Dichas tipificaciones comprometen el proceso de teratogénesis con la construcción de género en *Metamorfosis* de Apuleyo.

El dilema de Psique: ¿vale más un marido o una hermana?

Cupido y la *anus* no son los únicos personajes de la fábula que apelan a la monstruosidad para definir a otros. Las peculiares circunstancias del matrimonio de Psique llevan a sus hermanas a sospechar que la recién casada miente acerca de la identidad de su marido y describen este acto como “monstruoso” (¿Qué decimos, hermana, acerca de la monstruosa mentira de esta hipócrita? V, 16).⁸

Un registro del término *monstrum* en la obra de Apuleyo confirma las diversas acepciones que rastrea Moussy (1957) en su estudio de la evolución

semántica de la palabra latina. Esta puede designar un hecho que Lucio interpreta como un “prodigio” (III, 9, 22). *Monstrum*, asimismo, retiene del griego *téras* el sema constitutivo “que sale de lo ordinario” y por medio del mecanismo de la metáfora, origina la mayor parte de las significaciones nuevas y propiamente latinas del término. De tal manera que, por un lado, el sustantivo y el adjetivo se aplican en Apuleyo a “seres extraordinarios” como el sátiro Marsyas (*Florida* III, 20) y las Harpías (Apul. *Met.* X, 15, 20); y por otro lado, a conductas extraordinarias por su naturaleza transgresiva. Esta última acepción se aproxima al uso que el escritor madaurensis hace del sustantivo en Fl. 22.6, donde llama “*animi humani monstra*” (monstruos del alma humana) a vicios como la cólera, la avaricia, la envidia y la lujuria.

Las apariciones del sustantivo y el adjetivo en contextos similares permiten inferir que Apuleyo en dos oportunidades vincula lo monstruoso específicamente a actos criminales que constituyen a su vez una violación a las obligaciones para con los parientes consanguíneos: Sicinio Pudente, hijo de Pudentila, es definido como “*monstrum*” (*Apologia* 85),⁹ tras compararlo con una víbora matricida.¹⁰ De la misma manera, en el episodio que nos ocupa, la mentira de Psique sobre la identidad de su marido es considerada “monstruosa” por sus envidiosas hermanas.

Pietas es la cualidad que, para la sociedad romana, engloba los compromisos materiales y sentimentales de los individuos respecto de la familia, como así también respecto de los dioses.¹² En efecto, el texto de *Metamorfosis* corrobora en diversos pasajes que el cumplimiento de los deberes para con las hermanas se haya regido por dicha noción. Psique llama a sus hermanas

9. Moussy (1957:353) señala que el sema “signo destinado a anunciar el porvenir” es un rasgo distintivo del *téras* y no de *monstrum*. La lengua latina distingue entre el prodigio y los presagios *omina* o *auspicia*.

10. “[...] *sed enim malitia praecoqui puerum quis non auersetur atque oderit, cum uideat uelut monstrum quoddam prius robustum scelere quam tempore, ante nocentem quam potentem, uiridi pueritia, cana malitia*” (En efecto, ¿quién no sentiría aversión y hasta odio hacia un niño de maldad prematura, al ver a esta especie de monstruo cuyos instintos criminales están más desarrollados que sus años, criminal antes de ser capaz de ello, cuya juventud, aunque tierna posee ya esa maldad que se adquiere con las canas?) Cito en latín por la edición de Helm (1959) y la traducción corresponde a la versión de Segura Murguía (1980).

11. “*uipera, ut audio, exceso matris utero in lucem proserpit atque ita parricidio gignitur at enim tibi a filio iam adulto acerbiore morsus uiuenti et uidenti offeruntur*.” (La víbora, según tengo entendido, sale reptando a la luz del día, tras haber devorado el seno de su madre, de ese modo, nace gracias a este parricidio: en cambio, a ti, Pudentila, te prodiga los más crueles mordiscos un hijo ya adulto, mientras aún estás viva y lo estás viendo.).

12. Cic. *Inu.* II, 66 cfr. II, 161. Ver el estudio de esta noción en Hellegouarc’h (1972:276-279).

5. Walsh (1970:190).

6. Winkler (1985:50-56).

7. Winkler (1985:51).

8. “*Quid, soror, dicimus de tam monstruoso fatuae illis mendacio?*” Apul. *Met.* V, 16. Todas las citas del texto latino de *Metamorfosis* están tomadas de la edición de Helm (1968). Las traducciones son mías.

"[...] *piae sorores* [...]" (V, 18) y reconoce sus intenciones como motivadas por sus obligaciones: "[...] *in officio vuestrae pietatis* [...]" (V, 19).

En otras palabras, Sicinio Pudente y Psique, desde el punto de vista de sus hermanas, no observan los *officia* y el afecto recíprocos que los lazos de sangre imponen. Lo monstruoso surge como respuesta, entonces, a la ruptura de ciertos patrones de conducta y valores normativos propios de la cultura romana.¹³

Por otro lado, el hecho de que la convivencia de Psique y Cupido se encuentra en estado de transición hacia un compromiso legal en virtud de la existencia de *affectio maritalis* mutuo, prerequisite para la legitimación de toda unión matrimonial en Roma, es reconocido tanto por el propio dios como por las hermanas.¹⁴

En consecuencia, el dilema que atormentará a Psique es la imposibilidad de conciliar los *officia uxoris* con los *officia* debidos a sus hermanas. Estas le insisten en que descubra la identidad de su esposo, mientras que el hijo de Venus le advierte sobre las malas intenciones de estas dos mujeres y le hace prometer que nunca intentará conocer su rostro.

El conflicto de intereses marido / hermanas que se plantea en esta fábula responde, en cierta medida, a la estructura dicotómica de las relaciones familiares en Roma. Dicha constitución de la familia entraña una diferenciación de estatus social entre parientes paternos y parientes maternos. Quienes toman a la mujer en matrimonio (*agnati*) gozan del privilegio de ser los depositarios de los bienes familiares, del *nomen*, de los cultos ancestrales, de la tradición. Quienes la otorgan en matrimonio (*cognati*), se encuentran más próximos afectivamente al grupo femenino.¹⁵ Posiblemente, las diferentes ubicaciones de los parientes en el mapa familiar romano motiven ciertas características recurrentes en sus representaciones: la severidad y el desapego identifican a los *agnati*, frente a la confianza y la afectuosidad de los *cognati*, según concluye Bettini.¹⁶

La solidaridad por el grupo femenino que caracteriza a los *cognati* encuentra su origen en el núcleo primario de la relación madre e hija, a quienes la sociedad romana concebía como aliados naturales. Dixon estima que la madre,

13. Cohen (1996:12).

14. Papaioannou (1998:320) interpreta lo arriba señalado a partir de las expresiones "[...] *procedente consuetudine* [...]" V, 9 de las hermanas y "[...] *per adssiduam consuetudinem delectationem ei commendaret* [...]" V, 4 de Cupido. Entiende *consuetudo* como el medio para el desarrollo de la *affectio maritalis* (en palabras del dios, "[...] *religiosa continentia* [...]" V, 12).

15. Bettini (1986:119) Para estas definiciones ver Gaius *Inst.* I, 156; *Iust. Inst.* 3, 5, 4.

16. Bettini (1986:18).

cuyo deber principal era el de proveer a sus hijas de una educación apropiada y de un marido, podía también rescatarlas de malos matrimonios.¹⁷

Este lazo de cuidado, preocupación, afecto y deberes entre madres e hijas se hace extensivo a las relaciones entre hermanas, tías y sobrinas. El análisis de representaciones literarias, inscripciones y de la interpretación del rito de la *Matralia*, permite inferir a Bettini que la hermana de la madre (*matertera*) resulta una figura afectivamente similar a la de la propia madre. La tía materna podía desempeñar la función de *nutrix* o confidente sustituta.¹⁸ En efecto, *Metamorfosis* aporta un claro ejemplo de que la simulada preocupación y la falsa alegría de la dupla de hermanas mayores por el embarazo de Psique (V, 14) responden a este modelo de mutua asistencia en el cuidado del sobrino.¹⁹

Aunque pueda postularse una significativa influencia de los parientes por línea materna en la elección del marido,²⁰ no debe dejar de subrayarse que, como en toda sociedad patriarcal, en Roma, este derecho concernía al padre. En consecuencia, el matrimonio resulta una forma básica de "intercambio" de mujeres que regula lazos entre hombres, aun cuando se tengan en cuenta los sentimientos de la muchacha y esta dé su aprobación. Tal como observa Gayle Rubin (1996:53), el matrimonio no solo establece relaciones de reciprocidad, sino de parentesco: "Si el objeto de la transacción son las mujeres, entonces son los hombres quienes las dan y las toman; los que se vinculan, y la mujer es el conductor de una relación, antes que participen en ella [...] Si las mujeres son los regalos, los asociados en el intercambio son los hombres. Y es a los participantes, no a los regalos, que el intercambio recíproco confiere su casi mística fuerza de vinculación social". Dichos sistemas de parentesco no se limitan al intercambio de mujeres, sino que intercambian acceso sexual, situación genealógica, derechos y personas en sistemas concretos de relaciones sociales.

Hasta este punto, tales factores socioculturales, me permiten sugerir que en *Metamorfosis* de Apuleyo la construcción de las hermanas como seres monstruosos, Furias y Sirenas, legitima la prioridad del vínculo de Psique con el marido, por sobre el vínculo con las hermanas. De tal manera que el texto cristaliza determinadas relaciones de poder entre los géneros que señalan,

17. Madres e hijas se debían ayuda mutua en la adversidad y tenían obligaciones recíprocas como proveer ritos fúnebres, visitarse y ser solidarias en cuestiones políticas. Dixon (1988:210-232).

18. Bettini (1986:97).

19. Bettini (1986:82) Según la versión ovidiana del mito (*Ov. Met.*, III, 259 y ss.), la misma relación se verifica respecto de Sémele e Ino, (vv. 319-321).

20. Según una antigua costumbre, habría sido tarea propia de la *matertera* tomar los *omina* nupciales para la sobrina Bettini (1986:100).

refuerzan y reproducen la diferenciación de estatus entre *agnati* / *cognati*, dicotomía que, como se señaló más arriba, domina las relaciones familiares en Roma.

Mujeres, ¿hermanas o rivales?

A estos elementos de orden antropológico e histórico se suman variados ejemplos mítico-literarios los cuales, desde una mirada masculina, describen para nosotros/as relaciones entre hermanas. Se observa que, en muchos de ellos, la intromisión de un varón reafirma o violenta dicho vínculo de sangre. Quizás la solidaridad entre Progne y Filomela,²¹ por un lado, y la traición de las hermanas a Sémele²² y la envidia que Aglauro siente hacia Herse,²³ por otro, marquen los extremos entre los que oscilan estas relaciones.

Específicamente, me interesa destacar la vinculación temática entre estas dos últimas historias y la fábula de Psique y Cupido. En todas ellas, se advierte la intervención de un varón de origen divino (Júpiter, Mercurio y Cupido) que convierte a alguna de las hermanas en su amante. Este hecho es concebido por las otras como una ventaja superior, cuya contemplación provoca el sentimiento de envidia.

Por boca de Dionisos, hijo de Sémele, la de larga cabellera,²⁴ en *Bacantes* de Eurípides, sabemos que sus propias hermanas negaban que el dios fuera hijo de Zeus y afirmaban que había sido concebido de un mortal y que el propio padre de los dioses le había dado muerte por atribuirle falsamente dicha paternidad.²⁵ El dios, como venganza, inspira sus delirios místicos a las hijas de Cadmo y las obliga a vagar por los montes.

La versión ovidiana del mito de Aglauro y Herse, además de involucrarlas con la leyenda de Erictonio (Ov. *Met.* II, 560 y ss.), cuya conexión con el motivo de la *curiositas* trataré más adelante, introduce el tema de la envidia de Aglauro, causada por el amor de Mercurio hacia su hermana Herse.

Entre el delirio báquico y la furia salvaje provocada por la envidia, se construirán las figuras de las hermanas mayores de Psique. El comportamiento de este dúo femenino está representado en *Metamorfosis* como corporativo, puesto que no individualizadas, carecen de nombre propio y se desenvuelven a lo largo de todo el relato como un solo personaje. Las hermanas, cuya perturbación ante el rumor de la muerte de Psique (“[...] *mortis opinione turbatae* [...]”, [...], V, 4) y cuyo compromiso con la empresa de su búsqueda (V, 5) pueden considerarse hasta ese momento motivados por la *pietas*, pasarán por distintas fases de sus celos hacia Psique.²⁶ La envidia pervertirá la motivación piadosa²⁷ y las henchirá de rabia (“[...] *vesania turgidae* [...]”), pasión que las conducirá al deseo parricida y la demencia.²⁸ Por esta razón, merecen la calificación de “[...] *iugum sororium consponsae factionis* [...]” ([...] yunta de hermanas comprometidas mutuamente en una facción [...] V, 14)

Muy lejos de la “pureza de corazón” que caracteriza al sujeto piadoso,²⁹ la envidia es concebida como un *monstrum*, tal como se señaló más arriba, por el propio Apuleyo, (*Fl.* 22.6). La descripción de la génesis y los efectos de la envidia en las hermanas de Psique se corresponde en gran medida con la construcción que se hace de la horrorosa *Invidia* en Ovidio, *Metamorfosis*, II, 760 y ss. a la cual el poeta describe como pálida, escuálida y de oblicua mirada (vv. 775-776).³⁰

[...] sus pechos están verdes de hiel, la lengua empapada de veneno. Le falta la risa a no ser que la provoque la contemplación del dolor y no disfruta con el sueño, desvelada por las vigilantes preocupaciones [...] Ov. *Met.* II, 779-781³¹

26. Puccini (1998:329-331).

27. “*Sed iam pestes illae taeterrimaeque Furiae anhelantes vipereum virus et festinantes impia celeritate navigabant.*” (Pero ya aquellas pestes y horribles Furias, moviéndose velozmente navegaban con impía rapidez.[...]) V, 12. El destacado es mío.

28. “*Ac sic parentes quoque redulcerato prorsum dolore raptim deterrentes vesania turgidae domus suas contendunt dolum scelestum immo vero parricidium struentes contra sororem inson-tem.*” [Y así también, tras reavivar dolor, hacen resignarse súbitamente a los padres, llenas de rabia, se dirigen a sus casas tramando el criminal asesinato, mejor dicho, el parricidio contra la hermana inocente.] V, 11.

29. Ernout-Meillet (1951).

30. Para un análisis de este pasaje y la relación de la noción de invidia y con la de fama ver Caballero de Del Sastre (2002).

31. “[...] *pectora felle virent nec fruitur somno, lingua est suffusa veneno; / risus abest, nisi quem visi movere dolores; / nec fruitur somno, vigilantibus excita curis* [...]” Sigo el texto latino de Miller - Goid que figura en la bibliografía y la traducción de Álvarez - Iglesias (1995). El destacado es mío.

21. Algunas de las principales fuentes del mito son Paus., I, 41, 8; X, 4, 8 y ss., Apd., *Bibl.*, III, 14, 8; Hig. *Fab.*, 45; Ov., *Met.*, VI, 426 y ss.

22. Algunas de las principales fuentes del mito son Apd. *Bibl.* III, 4, 2 y ss., *Himno hom.*, 34, 21; Hes., *Teog.*, 940 y ss.; Eur., *Bac.*, 1 y ss.; Paus. II, 31, 2; III, 24, 3; IX, 5, 2; Ov. *Met.* III, 259 y ss.; Hig., *Fab.*, 167; 179.

23. Para Aglauro y Herse ver Apd. *Bibl.* III, 14, 2; 3 y 6; Hig., *Fab.*, 166; Ov. *Met.* II, 559 y ss.; 708 a 835.

24. Pd. O. 2, 26.

25. Eur. *Bac.*, vv. 1 y ss.

La envidia se origina en la visión del otro.³² En efecto, el verbo invideo y el sustantivo invidia, así como el adjetivo invidus, se remontan etimológicamente a in-video con un primer sentido de “mirar con malos ojos”, “con atención”, para llegar al significado propio de “celar”. La introyección de la imagen de la hermana envidiada hace a las otras dependientes del deseo de poseer lo que Aglauro o Psique poseen, es decir, los privilegios simbólicos y materiales que conlleva ser poseída por un amante de origen divino:

[...] le pone ante sus ojos a la hermana y el afortunado matrimonio de su hermana al dios con una bella apariencia y le agranda todas las cosas [...] Ov. Met. II, 803-805³³

[...] “Son suficientes las cosas que nosotras mismas vimos y que nos avergüenza haber visto, mucho menos para que divulguemos a nuestros padres y todo el pueblo su tan feliz anuncio. No son en efecto felices aquellos acerca de cuyas riquezas nadie sabe. Que sepa que tiene hermanas mayores y no esclavas.” [...] Apul. Met. V, 103³⁴

Este tratamiento confirma que la envidia se encuentra más ligada a la posición social (o política) que el *odium*, sentimiento más personal e instintivo.³⁵ Es a través de este énfasis en la mirada que en *Metamorfosis* de Apuleyo, la envidia se vinculará a otro vicio, la *curiositas*. Esta puede definirse, para el contexto de la novela, como el ansia por aprehender un objeto (en nuestro caso, la identidad del marido), el cual en tanto se sitúa fuera de la esfera de los intereses legítimos de aquel que desea conocer, provoca un comportamiento entrometido causado por la perturbación de la razón en favor de las pasiones. Frecuentemente tal deseo lleva al castigo o la destrucción, como lo demuestra la trayectoria de Lucio y como se verificará en el caso de las hermanas.³⁶

32. Tal como señala Caballero de Del Sastre (2002:70), los primeros versos del pasaje dedicado a la Envidia muestran, en latín, la presencia aliterada de la sílaba -vi, (“*videt*”, “*vipereas*”, “*vitiorum*”, “*invidiam*”, “*visaque*”) con la intención de relacionar la envidia con la visión del otro.

33. “[...] *gemanam ante oculos fortunamque sorosis / coniugium pulcra deum sub imagine ponit / cunctaque magna facit [...]*”.

34. [...] “*Sat est quod ipsae vidimus quae vidisse paenitet, nedum ut genitoribus et omnibus populis tam beatum eius differamus praeconium. Nec sunt enim beati quorum divitias nemo novit. Sciet se non ancillas sed sorores habere maiores.*” [...].

35. Hellegouarc’h (1972: 195-199).

36. Para el estudio de la evolución de esta noción y su uso en Apuleyo ver Labhardt (1960) y Defilippo (1990).

[...] de tal manera que saciadas con abundantes cantidades de aquellas riquezas celestiales, alimentaban la envidia en el interior de su corazón. Finalmente una de ellas con los suficientes escrúpulos y la suficiente curiosidad no desiste de preguntar [...] V, 8”

Curiositas e *invidia* son emparentadas en el texto, ya que ambas se consideran perturbaciones del ánimo opuestas a la actividad de la *ratio*, e inclusive, a la salud del cuerpo. Así, algunos de los rasgos que Ovidio destaca en la descripción del monstruo (cfr. Ov. Met. II, 779-781, citados más arriba) y de sus efectos sobre Aglauro,³⁸ se recuperan en la construcción de las hermanas de Psique. Por ejemplo, la descripción de las manifestaciones psicofísicas de la envidia recurre al léxico que equipara pasión con fuego y se hace asimismo referencia a la secreción de hiel y a los tormentos de la vigilia.

Realizado esto a continuación, las honorables hermanas regresando a su casa e enardecidas a causa la hiel de la envidia que crecía, hacían resonar muchas cosas entre sí con conversaciones mutuas [...] V, 9”

Así inflamadas, tras llamar con disgusto a los padres y turbada la noche por la vigilia, desesperadas, por la mañana, recorren volando violentamente la roca con la habitual escolta del viento y llaman con astucia a la muchacha con lágrimas forzadas por la presión de los párpados [...] V, 17”

Las envidiosas hermanas demuestran una necesidad de curiosear o entrometerse, de “ver dentro”, de “envenenar” y ensuciar, de destruir a Aglauro o Psique, quienes provocan el sentimiento. La descripción del veneno de víboras que exhalan (“[...] *anhelantes vipereum virus [...]*” V, 12), recuerda a la vez la descripción de *Invidia* en Ov. Met. II, 781 y la tradicional representación de las Furias con serpientes enroscadas en la cabeza.

37. “[...] *ut illarum prorsus caelestium divitiarum copiis affluentibus satiatae iam praecordiis penitus nutriendae invidiam. Denique altera earum satis scrupulose curioseque percontari non desinit [...]*”.

38. “[...] *felicisque bonis non lenius uritur Herse, / quam cum spinosis ignis supponitur herbis, / quae neque dant flammas lentoque vapore cremantur. [...]*” ([...] y se abrasa con los bienes de la venturosa Herse no más suavemente que cuando se pone fuego bajo hierbas espinosas, que no producen llamas y se queman con suave tibieza [...]) Ov. Met. II, 809-811.

39. “*Quo protenus perpetrato sorores egregiae domum redeuntes iamque gliscentis invidiae felle fragrantibus multa secum sermonibus mutuis perstrebebant. [...]*”.

40. “*Sic inflammatae, parentibus fastidienter appellatis et nocte turbata vigiliis, perditae matutino scopulum pervolant et inde solito venti praesidio vehementer devolant lacrimisque pressura palpebrarum coactis hoc astu puellam appellant [...]*”.

Así, el retrato de las hermanas de Psique superpone el estereotipo de la envidia con las características terroríficas propias de las equivalentes latinas de las Erinias o Euménides griegas, hijas de la Noche. Si bien me detendré más adelante en esta identificación y su relación con la figura de las Sirenas, por el momento y siguiendo el análisis que hace Ana Iriarte (2002) de estos personajes en la literatura griega, es posible adelantar algunas consideraciones sobre ellas. Como estas potencias justicieras, las malvadas hermanas de Psique agitan un traje de luto (“[...] *maestae atque lugubres* [...]” V, 4) con vertiginosos desplazamientos que dan la impresión de volar sin alas ([...] desesperadas recorren sobrevolando en la mañana la roca y de allí descienden violentamente volando con la habitual escolta del viento [...]).⁴¹ Estos acelerados movimientos, sus voces que resuenan con aullidos y lamentos, propios de las prácticas dionisiacas (“[...] *vocis ululabilis* [...]”), conducen a Psique a la demencia (“amens”) y la hacen sucumbir, tal como las víctimas de las Furias sucumben bajo su danza.⁴²

Ahora bien, detengámonos en el objeto de deseo cuya carencia provoca semejante estado en estas mujeres y origina el conflicto entre ellas. En todos los casos analizados, se trata de un dios. Este ser, el cual ocupa la cima de la jerarquía ontológica, cederá su lugar, en los cuentos de hadas, al atractivo príncipe azul. De forma semejante, los poderes sobrenaturales reemplazados por las prerrogativas de la noble cuna suscitarán también los más que conocidos celos entre Cenicienta y sus feas y malvadas hermanastras.

Lejos del final feliz de los cuentos tradicionales, en los mitos, Aglauro muere trágicamente metamorfoseada en piedra y Sémele perece fulminada en los brazos de Júpiter. Esta ninfa no solo sufre por los celos de sus hermanas, sino que son los de Juno, esposa del padre de los dioses, los que causan su muerte. Quizás este final haya constituido un merecido castigo para Sémele

por desafiar la medida de sus posibilidades. Solicitarle al dios que se presentara con todas sus marcas distintivas y la poseyera tal como a su esposa resultó una letal prueba de amor. ¿No es posible pensar, acaso, que la madre de Dionisos perdió su vida por no conformarse con su lugar de amante y pretender soportar lo que solamente una esposa (divina como Juno) podía soportar? Tal vez contentarse con tener a Júpiter como amante hubiera sido más provechoso para Sémele que padecerlo como marido.

No obstante, las hermanas de Psique completamente convencidas de que el matrimonio con un dios es envidiable, casi como una respuesta a las quejas del satirista, pero con el mismo tono que las rezongonas y tiránicas voces femeninas reportadas en Juvenal, *Sátira* VI, tienen mucho para reprochar a sus maridos mortales

[...] “En cambio, yo, miserable, obtuve por suerte un primer marido más viejo que mi padre, más calvo que una calabaza, más pequeñito que cualquier niño y que tiene toda la casa bajo custodia guarnecida con cera y cadenas.”

Repuso la otra: “Yo, en verdad, soporto a un marido doblado y encorvado por la gota, el cual a causa de esto raramente repara en mi belleza, muchas veces froto sus dedos deformes y encallecidos como piedras, dañando estas manos tan delicadas con fomentos que huelen mal, sucias compresas y fétidos cataplasmas, no tengo ya la cara de una esposa servicial, sino la de una persona que trabaja de enfermera.” [...] V, 9-10⁴³

Como si Apuleyo, ya en el SII d. C., indagara sobre el deseo femenino, al interrogante “¿Qué quiere una mujer?”, las hermanas de Psique contestarán: “ser una diosa”. La posesión de un marido hermoso, de privilegios materiales (abundancia de joyas, vestidos, oro, etc.) y el ejercicio del poder sobre otros, distinguido por la verticalidad de la mirada (“[...] *sursum respicit* [...]”) propia de los dioses sobre los mortales y de los varones sobre las mujeres, describen el deseable bienestar y el altanero comportamiento de Psique.⁴⁴ Las hermanas

41. “[...] *perditae matutino scopulum pervolant et inde solito venti praesidio vehementer devolant* [...]” V, 17.

42. “*At illae sorores percontatae scopulum locumque illum, quo fuerat Psyche deserta, festinanter adveniunt ibique difflebant oculos et plangebant ubera, quoad crebrisearum heulatus saxa cautesque parilem sonum resultarent. iamque nomine proprio sororem miseram ciebant, quoad sono penetrabili vocis ululabilis per prona delapso amens et trepida Psyche procurrit e domo* [...]” (Pero las hermanas que buscan la roca y aquél lugar donde había sido abandonada Psique, llegaron rápidamente y allí se deshacían los ojos de llorar y se lamentaban y se golpeaban el pecho, hasta que con sus numerosas lamentaciones, las piedras y las rocas resonaron con el mismo lamento. Ya llamaban por su propio nombre a la miserable hermana, la cual, tras ser emitido el sonido de sus alaridos a través de las pendientes, fuera de sí y veloz salió de su casa [...]) V, 7.

43. “[...] *At ego misera primum patre meo seniore maritum sortita sum, dein cucurbita calviorem et quovis puero pusilliore, cunctam domum seris et catenis obditam custodientem.*”

Suscipit alia: ‘Ego vero maritum articulari etiam morbo complicatum curvatumque ac per hoc rarissimo venerem meam recolente sustineo, plerumque detortos et duratos in lapidem digitos eius perficans, fomentis olidis et pannis sordidis et faetidis cataplasmatibus manus tam delicatas istas adurens, nec uxoris officiosam faciem sed medicae laboriosam personam sustinens.’ [...]

44. “*Vidisti, soror, quanta in domo iacent et qualia monilia, quae praenitent vestes, quae splendent gemmae, quantum praeterea passim calcatur aurum. Quodsi maritum etiam tam formosum tenet ut affirmat, nulla nunc in orbe toto felicius vivit. Fortassis tamen procedente*

demuestran una percepción errónea de la actitud de esta muchacha, deformada por la envidia; además, los términos con los que definen el estatus divino confirman su limitada visión. Posiblemente, la novela intente plasmar por medio del punto de vista de estas dos mujeres la concepción vulgar de lo divino para luego oponerla a la genuina santidad de Isis en el Libro XI.⁴⁵

Recapitulando, el análisis de la construcción de las hermanas de Psique a la luz de la lectura del mito de Aglauro permitió reconocer la caracterización tradicional del sentimiento de envidia como *monstrum*, sus manifestaciones, efectos y motivaciones. Específicamente en el contexto de la novela de Apuleyo, se observó su relación con otro defecto, la *curiositas*.

La historia de Sémele además de incluir la envidia entre hermanas, en particular su versión latina en Ov. *Met.* III, 259 y ss., parece presentar otros elementos temáticos que se retoman en la fábula de Psique y Cupido, los cuales completan la representación de las relaciones de poder entre los cónyuges y los parientes cercanos. Específicamente me refiero a la lucha por el poder entre marido y esposa y la rivalidad entre congéneres.

Si el objeto de deseo y motivo de conflicto entre hermanas es la posesión de un varón poderoso, cabe preguntarse, entonces, hasta qué punto estas mujeres desean al varón que tiene poder (*imperium*) o el poder que tiene el varón. Es esencial señalar que, para el contexto romano, el ejercicio del *imperium* sobre los otros define la masculinidad.⁴⁶ El sexo puede interpretarse como metáfora de dicho poder y el *phallus*, como símbolo de la autoridad masculina, instrumento de dominación interpersonal y garantía de fertilidad.⁴⁷

En relación dialógica con este contexto sociocultural, los estereotipos negativos femeninos en *Metamorfosis* de Apuleyo se constituyen a partir de

consuetudine et adfectione roborata deam quoque illam deus maritus efficit. Sic est hercules, sic se gerebat ferebatque. Iam iam sursum respicit et deam spirat mulier, quae voces ancillas habet et ventis ipsis imperat." ([...] "Viste, hermana, cuántas cosas hay en la casa, qué joyas, vestidos que se destacan por su brillo, gemas que resplandecen, cuánto oro se pisa por todas partes. Pero si también tiene un marido tan hermoso, como afirma, ninguna vive en el mundo más feliz. Puede ser, no obstante, que con la costumbre y fortalecido afecto, el marido divino haga de ella también una diosa. Así es, por Hércules, así se movía y conducía. Ya se vuelve a mirar hacia arriba y esta mujer aspira a diosa, la que tiene voces como esclavas y domina los mismos vientos." [...]) V, 9.

45. Para Schlam (1978), asimismo, la identificación de Venus con una mujer tanto como objeto y agente del deseo es una profanación de la Venus Celeste. Este autor rastrea otros ejemplos en el que el tratamiento de las mujeres en la novela refleja la deificación sin santidad.

46. Williams (1999:127).

47. Richlin (1992:66).

una inversión de la dominación entre varón / mujer, inclusive entre *paterfamilias* y *matrona*.⁴⁸

Tal como luego la concebirá la teorización psiconalítica de Freud,⁴⁹ la envidia y, su fase atenuada, los celos, se representa en la novela como un vicio particularmente femenino. Por otro lado, basta con recordar el mito de Pandora, la *curiositas* es tradicionalmente identificada como defecto propio de las mujeres.⁵⁰

Dichas debilidades redundan en la falta de solidaridad entre congéneres: las hermanas se enfrentan, los hermanos no. Esta idea se verifica en el Libro X, 14 en el que dos hermanos ante un altercado, no dan lugar a que, según dice el texto, surja entre ellos una hostilidad como la de Eteocles y Polinices. También, se observa que tal rivalidad entre mujeres trasciende el ámbito de los familiares consanguíneos y el del propio texto de Apuleyo: Venus, la madre de Cupido, ve en Psique una rival; como Juno, en Sémele.

Se puede concluir de manera parcial que, la mujer es capaz de engendrar incontables vicios, o monstruos, como la envidia y la curiosidad. Más adelante, estudiaré cómo en la medida en que la mujer ocupa el lugar de poder, es percibida desde la mirada masculina como monstruo, ella misma. En tanto las hermanas representan una amenaza para el vínculo de Psique con su marido, es decir, en tanto intentan alterar la diferenciación de estatus entre *agnati* / *cognati*, serán asimiladas con seres monstruosos por Cupido y la *anus*, narradora de la fábula.

El *monstrum*: una cuestión de inadecuación genérica

La mirada, o punto de vista desde el que se narra, es inherente al proceso de teratogénesis.⁵¹ Resulta pertinente, entonces, traer a colación algunas de las observaciones de Winkler (1985), quien en su reconocido estudio narratológico, aborda las relaciones que establece esta fábula con la historia de Carité (IV-VIII). La *anus* sirvienta de los bandoleros narra a Carité este cuento de hadas que invierte el testimonio del secuestro, la boda frustrada y los sufrimientos que

48. Carr (1982:62) Se destacan las lujuriosas brujas Méroe y Pánfila (Libros II – III); las matronas adúlteras del Libro IX; la perversa madrastra y la matrona zoofílica del Libro X.

49. Freud (1979:116 -125).

50. Algunas de las principales fuentes del mito son Hes., *Teog.*, 571 y ss; *Trab. y Días* 60 y ss.; Hig., *Fab.*, 142; Apd. *Bibl.* I, 7, 2; Paus. I, 24, 7; Plin. *N. H.*, XXXVI, 19.

51. Atienza (2004:40).

la joven padece. La narración de Carité es autobiográfica, sobre sucesos recientes y con ella no sólo intenta ganar la piedad de la anciana, sino también presentarse a la audiencia; en contraposición, el relato de la *anus* es un cuento de hadas, extenso, cuya irrealidad es frecuentemente enfatizada.

Lo más importante es destacar que estas dos historias son sobre mujeres y están narradas y compartidas entre mujeres. Excepto por los lectores y la presencia de Lucio quien, tras su transformación en asno, no pierde la facultad de interpretar sus desventuras con inteligencia humana ni tampoco deja de desempeñarse como receptor competente de las narraciones puestas en boca de otros personajes.⁵²

Esta liminaridad ontológica del protagonista no solamente es calificada como monstruosa en el texto,⁵³ sino que cumple asimismo una función esencial en el plano narrativo. La metamorfosis le suma a este joven la capacidad de ver a otros, mientras que él mismo pasa desapercibido. Es a través de esta poderosa mirada,⁵⁴ y de las miradas de los eventuales narradores con los que el narrador-protagonista tropieza, que se retrata para nosotros/as, lectores/as, una gran variedad de personajes femeninos, humanos y divinos.

En consecuencia, la asimilación de las hermanas de Psique con Furias o Sirenas involucra una complicidad de miradas (la *anus*, Cupido, el asno). Las hermanas no son monstruos en sentido absoluto, solamente lo serán para quienes representan un peligro extraordinario, es decir, para el dios personaje de la fábula y en consecuencia para la *anus*, artífice del relato.

Con esta noticia Psique florecía feliz y disfrutaba del consuelo de su retoño [...] Pero ya navegaban aquellas pestes y horribles Furias, exhalando veneno de

52. Winkler (1985:51).

53. En *Metamorfosis* la monstruosidad está implicada siempre que el asno muestra algún tipo de actitud propia de los seres humanos. En el Libro VII, Carité deja al asno bajo el cuidado de un esclavo, el cual inculpa al animal de desconocer su condición y manifestar atracción sexual por los seres humanos, a quienes asedia. Estas uniones que vinculan al animal con seres humanos son calificadas por uno de los interlocutores del esclavo como "monstruosas": "Quin igitur publicum istum maritum" inquit "immo communem omnium adulterium illis suis monstruosis nuptiis condignam uictimamus hostiam?" ([...]) "¿Por qué entonces no inmolamos a este vulgar marido" dijo o "mejor dicho, al vulgar responsable de todos los adulterios como víctima expiatoria de aquellas monstruosas uniones." VII, 21. En el Libro X 13-18, el asno consume alimentos humanos en lugar del heno que tenía destinado ("[...] humanis adfatim cibis saginatus [...]"), preferencia que luego se describe, también como monstruosa: "[...] monstruosas asini delicias [...]" X, 15.

54. Slater (1998).

serpientes y moviéndose velozmente, con impía rapidez. Entonces, el temporario marido advierte nuevamente a su Psique: "¡No sólo el último día ha llegado, sino que también nos encontramos en una situación límite! El sexo infesto y el enemigo de sangre ha tomado las armas y movilizó los cuarteles y direccionó el filo de la espada e hizo sonar las trompetas; ya tus malvadas hermanas buscan tu cuello con el filo de la punta de la espada desenvainada. ¡Ay, dulcísima Psique, seremos urgidos por tantas calamidades! Con religiosa continencia, libera del infortunio de una ruina inminente a nuestra casa, a tu marido y a ti y a nuestro pequeño. Aquellas criminales mujeres, a las cuales no es lícito que llames hermanas por su odio asesino y porque han pisoteado el lazo de sangre, ni las veas ni las oigas, cuando como las Sirenas, saliendo de la roca, hagan resonar las piedras con sus funestas voces." V, 12⁵⁵

La irrupción de la imagen de las horribles Furias, en el relato de la anciana, demarca simbólicamente los límites que no deben ser transgredidos en las relaciones consanguíneas y recuerda la prohibición de faltar a las obligaciones impuestas por la *pietas*,⁵⁶ pues las hermanas no han perdonado la mentira de Psique (V, 3). No obstante, por sobre todo, esta alusión sugiere que las diosas infernales deben ser combatidas y anticipa que han de ser vencidas por el orden patriarcal, tal como las Erinias son finalmente integradas en la polis como protectoras del orden social y llamadas, desde entonces, Euménides, según la tragedia homónima de Esquilo.

Al mismo tiempo, ahora también son las hermanas, desde el punto de vista de Cupido, quienes atentan contra los cánones de conducta piadosa. El dios, quien conoce las verdaderas intenciones de estas dos mujeres, las compara con Sirenas. Estos monstruos funcionan como una advertencia por medio de la cual el esposo intenta disuadir a Psique de ir a reunirse con sus hermanas y prestar atención a sus pedidos.

55. "Nuntio Psyche laeta florebat et divinae subolis solacio plaudebat [...] Sed iam pestes illae taeterrimaeque Furiae anhelantes vipereum virus et festinantes impia celeritate navigabant. Tunc sic iterum momentarius maritus suam Psychen admonet: 'En dies ultima et casus extremus est! Sexus infestus et sanguis inimicus iam sumpsit arma et castra commovit et aciem direxit et classicum personavit; iam mucrone dstricto iugulum tuum nefariae tuae sorores petunt. Heu quantis urgemur cladibus, Psyche dulcissima! Tui nostrique misere religiosaque continentia domum maritum teque et istum parvulum nostrum imminentis ruinae infortunio libera. Nec illas scelestas feminas, quas tibi post internecivum odium et calcata sanguinis foedera sorores appellare non licet, vel videas vel audias, cum in morem Sirenum scopulo prominentes funestis vocibus saxa personabunt' "

56. Cohen (1996:13).

Se observa, entonces, que los seres monstruosos son aludidos ante la consumación o la inminencia de la transgresión. En el caso de las Furias, el límite lo constituye la vinculación sanguínea. Cupido, por su parte, al apelar a la asociación entre el encuentro con las hermanas y el amenazante hallazgo de Sirenas, delimita el espacio social por el que la esposa puede moverse.⁵⁷ Es decir, aunque su matrimonio sea “de hecho”, el esposo determina los alcances del compromiso entre cónyuges: “*Nec tamen Psyche coniugale illud praeceptum ullo pacto temerat vel pectoris arcanis exigit [...]*” (En fin, Psique no desobedece de ningún modo la prescripción **conyugal**, ni hace salir de su pecho los secretos [...]). V, 8.

Así, el dilema de Psique acerca de sus obligaciones como hermana o esposa, se plantea como tensión semántica entre “recordar” u “olvidar” lo convenido con el marido. En casi todas las advertencias (*monitiones*) de Cupido a Psique, se utiliza el verbo *meminisse*, cuya raíz es la misma que la del verbo *monere* (“advertir”) y el sustantivo *monitio* (“advertencia”).⁵⁸ Asimismo, Psique merece el calificativo de “immemor”, puesto que finalmente no recuerda ni las recomendaciones del marido, ni retiene en su memoria el castigo que Venus le había impuesto.⁵⁹ Las crueles manipulaciones de sus hermanas la conducen al olvido y la muchacha cae en su trampa:

Entonces aquella con gran ingenuidad olvidada de su antigua conversación inventa un nuevo cuento [...] V, 15⁶⁰

Entonces, la miserable Psique, como es natural, ingenua y tierna de espíritu, fue arrastrada por el terror de tan tristes palabras: puesta fuera del límite de

57. Cohen (1996:12).

58. “[...]” *Tantum meminere meae seriae monitionis, cum coeperis sero paenitere.*” ([...] “Tanto recordarás mis serias advertencias, cuando tarde comiences a arrepentirte”) V, 6

59. “*Ego quidem, simplicissima Psyche, parentis meae Veneris praeceptorum immemor, quae te miseri extremique hominis devinctam cupidine infimo matrimonio addici iusserat, ipse potius amator advolavi tibi.*” (“Yo ciertamente, muy ingenua Psique, **desmemoriosa** de las órdenes de mi madre Venus, la cual había ordenado que tu fueras dada en matrimonio vencida por el deseo de el más bajo y miserable de los hombres, yo mismo como el amante volé hacia ti.”) V, 24. Cfr. La opuesta actitud de Zéfiro: “*Nec immemor Zephyrus regalis edicti, quamvis invitus, susceptas eas gremio spirantis aurae solo reddidit.*” (Y un Zéfiro **no desmemorioso** del mandato real, aunque de mala gana, devolvió a estas transportadas en su regazo de brisa que sopla.) V, 14.

60. “*Tunc illa simplicitate nimia pristini sermonis oblita novum commentum instruit [...]*” (se utiliza el participio “*oblita*” del verbo *oblivisci* “olvidar”).

su mente, aún más, perdió la memoria de todas las advertencias de su marido y de todas sus promesas [...] V, 18⁶¹

Retomando algunas consideraciones del ya citado estudio de Ana Iriarte (2002), puedo sugerir que las evocaciones a Furias y Sirenas son funcionales a estos conceptos antitéticos de memoria y olvido. Las primeras representan un tipo de memoria colérica y vengativa, al tiempo que las Sirenas son agentes de olvido. La imagen de las hermanas como Furias recuerda el conflicto planteado en la tragedia de Esquilo entre el derecho paterno y el materno, representados por Apolo y las Erinias respectivamente. El interrogante acerca de si vale más la vida de un padre, Agamenón, o de una madre, Clitemnestra, se conceptualiza en el texto dramático en una serie de oposiciones binarias⁶² y se traslada en la fábula de Psique y Cupido al conflicto entre marido / hermanas o bien, en sentido más amplio, entre *agnati* / *cognati*. La asociación de Furias con Sirenas no es azarosa. Estas cantoras aladas, que salen en busca de Perséfone, como las hermanas salen en busca de Psique,⁶³ encarnan un sonido alírico contrapuesto a la apolínea armonía musical.

Si las Furias son aludidas como representantes de la memoria de los crímenes cometidos contra los parientes de sangre, la súplica de Cupido que incluye la comparación de las hermanas con Sirenas apunta a una de las manifestaciones de la temática central de la *Odisea*, el riesgo de perder el deseo de volver a casa. El encantamiento de su voz, cuyo canto conmemora la guerra de Troya, provoca el olvido en el héroe que las escucha.⁶⁴ Las “funestas voces” de las hermanas, como el “himno encadenante” o “canto liante”, (canto que, por otra parte es “a dos voces”) de las Sirenas homéricas,⁶⁵ construirán un discurso que para persuadir a Psique se valdrá de evocaciones afectivas e imágenes capaces de escapar al raciocinio.⁶⁶ Estas malvadas mujeres construyen un

61. “[...]” *extra terminum mentis suae posita prorsus omnium mariti monitionum suarumque promissionum memoriam effudit [...]*”

62. Se oponen uranio / catábico, luz / oscuridad, ofrendas / ígneas libaciones sangrientas, armonía musical / sonido alírico, griego / bárbaro, apolíneo / dionisiaco. Estas rectas administradoras de justicia, que persiguen a Orestes con el recuerdo del crimen de su madre, constituyen un tipo de memoria que sostenía un sistema de venganza pre-político. Iriarte (2000:32-49).

63. Ap. Rh. IV 893 y ss.; Ov. Met. V, 551-571.

64. Iriarte (2000:62-66).

65. Od., XII 184-191.

66. “*Sic adfectione simulata paulatim sororis invadunt animum.*” (“Así con simulado afecto poco a poco invaden el ánimo de la hermana.”) V, 11. Para esta representación de las Sirenas homéricas ver Dangel (1999:191-192).

mentiroso y malintencionado retrato del marido de Psique, al cual presentan como una "*saevissima bestia*", específicamente una "*venenata serpens*" deseosa de devorarla.⁶⁷ La noción de *bestia* salvaje puede considerarse un concepto opuesto a humano y, para algunos contextos, fronterizo del de "monstruo". A mi entender, en este caso, tal caracterización intenta marcar la dimensión de la mentira de las hermanas, dado que el marido inmortal constituiría la extrema antítesis de la bestia.

Por todas estas razones, el divino Cupido teme que el poder persuasivo de estas "pérfidas lobas" y "malísimas ogresas"⁶⁸ arrastren a su esposa al olvido del nuevo hogar, hacia la ruptura de su compromiso. Cabe resaltar que Apuleyo no es el único autor latino que asocia simbólicamente el olvido con la violación del contrato matrimonial. El uso del mismo adjetivo que describe a Psique como "immemor", se registra también en Juvenal, *Sátira* VI, v. 85, respecto de la mujer adúltera.⁶⁹

Por último, en las palabras citadas de Cupido (V, 12), las acciones de las malvadas hermanas, paralelamente a su asimilación con Furias y Sirenas, son envestidas de una belicosidad eminentemente masculina. En la medida en que las hermanas aspiran a arrebatarse el poder al marido, a colocarse ellas mismas en el lugar de poder, desde las miradas (masculina) del dios y de la

67. "[...] 'utrum sororibus pro tua cara salute sollicitis adsentiri velis et declinata morte nobiscum secura periculi vivere an saevissimae bestiae sepeliri visceribus. Quodsi te ruris huius vocalis solitudo vel clandestinae veneris faetidi periculosique concubitus et venenati serpentis amplexus delectant, certe piaae sorores nostrum fecerimus. [...]' ([...]) "si quieres darnos la razón a tus solícitas hermanas a favor de tu querida salud y, una vez depuesta la muerte, vivir con nosotras segura de todo peligro o prefieres ser enterrada en las vísceras de esta bestia salvajísima. Pero si lo que deseas es la soledad con esta grosería dotada de voz humana o de este amor clandestino y el abrazo fétido y peligroso de una serpiente venenosa, por lo menos nosotras habremos hecho lo nuestro como piadosas hermanas." [...]) V, 18.

68. "*Perfidae lupulae*" y "*pessimae illae lamiae*" V, 11. Es posible que la denominación de las hermanas como "*lamiae*" refiera a unos genios femeninos que agarrándose a las personas les sorbían la sangre. No obstante, se llamaba también Lamia a un monstruo femenino del cual se decía que robaba a los niños. Una de las leyendas de su origen muestra doblemente la envidia entre congéneres y aporta elementos para mi lectura del episodio de Psique. Se cuenta que Hera, celosa del amor de Zeus por la doncella Lamia, hacía perecer a los niños que esta daba a luz. Así, Lamia se convirtió en un monstruo envidioso de las madres más dichosas que ella, cuyos hijos robaba y devoraba. Grimal (1963a).

69. "*immemor illa domus et coniugis atque sororis/ nil patriae indulsit, plorantisque improbatos/ utque magis stupeas ludos Paridemque reliquit.*" ("Aquella tras haber olvidado la casa y a su esposo y a su hermana, no concedió nada a su patria, desvergonzada, abandonó a sus hijos que lloraban y, más todavía te asombrarás; a los juegos y a París.") vv. 85-87.

vieja, muestran una conducta no adecuada a lo que la cultura romana concibe como "femenino". Esta percepción evidencia una gran dificultad para construir y mantener la identidad convencional de género.

Resumiendo, la monstruosidad como respuesta a la conducta extraordinaria de las hermanas de Psique no implica una mera inversión de roles masculino / femenino, sino que patentiza la inestabilidad misma del género. El comportamiento de las hermanas de Psique no es enteramente masculino, sino problemáticamente femenino: compiten con el marido por ocupar el lugar de poder y, efectivamente lo ejercen sobre Psique. Este movimiento tiñe sus acciones de trasgresión y, consecuentemente, deforma sus figuras hacia la monstruosidad, desde el punto de vista de Cupido y la *anus*.

El dilema de la crítica: la *simplicitas* ¿es una virtud o un defecto?

En el texto, se operan, entonces, algunos desplazamientos de sentido. Las hermanas que describían a Psique como monstruosa, se vuelven ellas mismas comparables con monstruos. Al mismo tiempo, la construcción de las hermanas como poseedoras de un poder sugestivo por la palabra y la inestabilidad genérica que delinea sus figuras no son rasgos del todo ajenos a la esposa de Cupido.

Por un lado, la hermosa joven posee el mismo tipo de discurso persuasivo que sus hermanas. La muchacha conduce al marido a un estado de "encantamiento" con sus palabras y tiernos abrazos ("*His verbis et amplexibus mollibus decantatus maritus* [...]" V, 13) y así lo convence una y otra vez de sus deseos. Por otro lado, la "*sacrilega curiositas*" de Psique (V,6), la cual la lleva a transgredir el pacto con su esposo, hace que el texto califique su acción como audaz y consecuentemente masculina ("*[...] sexum audacia mutatur* [...]", [...]) *el sexo es transformado por la audacia* [...]" V, 22). En efecto, la *audacia* designa la actitud del sujeto que osa transgredir los límites de aquello considerado como su deber. Todo defecto que se adjudique a lo femenino estará inevitablemente asociado también con el exceso, la falta de autocontrol (*amentia*, *vesania*). Así, lo expresan las palabras de Cupido cuando solicita a su esposa "*[...] religiosa continentia* [...]" V, 12 para que no caiga en el olvido de sus obligaciones.

Pero, Psique no respeta el acuerdo con su marido y descubre su rostro.⁷⁰

70. Para el uso de esta noción en el terreno político ver Hellegouarc'h (1972) Se opone a pudor (p. 283) La virtud designa de manera abstracta a los optimates y la audacia a los populares. (p. 246). Ligada a la improbitas, ruptura de la fides, designa a aquél que coloca la potentia por encima de la auctoritas (pp. 528-529).

Entonces Psique débil no solamente respecto del cuerpo, sino también del espíritu, sin embargo sosteniéndola la crueldad del destino, cobra fuerzas. Y tras extender la lámpara y tomar la navaja, su sexo es transformado por la audacia. Pero tan pronto como se alumbraron los lugares escondidos del lecho con el don de la luz, ve a la más mansa y dulce de las bestias, el mismo Cupido bellissimo, bellamente recostado, ante cuya visión la lámpara también avivó su alegre resplandor, y la navaja se horrorizaba de su sacrílego filo. V, 22⁷¹

Psique y Aglauro, según su papel en el mito de Erictonio,⁷² encarnan el mismo tipo de mujer peligrosa y engañadora que Pandora. Su *curiositas* las compromete en la apropiación del poder penetrativo del varón. Si bien las mujeres no penetran sexualmente, a nivel metafórico, las mujeres pueden “ver” y, por lo tanto, penetrar con sus mentes. Este tipo de acción supone, asimismo, arrogarse algunos privilegios no solamente masculinos, sino divinos como la ya mencionada verticalidad de la mirada, la cual manifiesta la posición de superioridad de los hombres respecto de las mujeres y de los dioses respecto de los mortales (cfr. V, 9).

Esta actitud agresiva y activa de Psique, inadecuada para una mujer, alcanza su punto más alto en la consumación de la venganza contra sus dos hermanas. La estrategia que utiliza es similar a la que habían puesto en práctica estas envidiosas mujeres, ya que por medio de la mentira Psique induce a sus dos hermanas a sus trágicas muertes (V, 26-27).⁷³

Pero, estas características inquietantes y temibles de su personalidad, sugeridas en principio e intensificadas luego, son atenuadas por dos cualidades, *pietas* y *simplicitas* (V, 15, 18, 19, 24), las cuales, a mi entender, completan y complejizan aún más el retrato de la muchacha.

En virtud de la dinámica intertextual, la mención a la *pietas*, según Finkelpearl (1990), liga a Psique con Eneas y, por lo tanto la caracteriza como héroe

épico, cuya *katábasis* ocupa el centro de la obra.⁷⁴ Por otro lado, la *simplicitas* (“ingenuidad”) vincula a nivel intratextual a Psique con Lucio y ha sido interpretada por Tatum (1969) como una virtud. Sin embargo, teniendo en cuenta lo analizado en este trabajo, considero que ciertas observaciones de esta lectura respecto del personaje de Psique merecen ser revisadas.

Según este estudioso, la ingenuidad justificaría la intervención redentora de un poder exterior y superior. La muchacha no es capaz de comprender las advertencias de su esposo debido a esta ingenuidad de carácter. Lucio y Psique son seres que deben ser salvados de sí mismos y merecen la protección que finalmente reciben de Isis o de Júpiter porque ninguno llega a ser realmente malvado.⁷⁵

En primer lugar, si bien la venganza de la muchacha, puede considerarse “justa”, su reacción evidencia un alto grado de resentimiento y violencia contra sus hermanas. Esta actitud no hace más que confirmar nuevamente la rivalidad entre congéneres, según considero, uno de los motivos claves del episodio. Psique resulta entonces un ser inquietante. Ingenua y débil (“*infirmas*”), pero a la vez capaz de una audacia y crueldad masculinas. Así, de la misma manera que Lucio-asno, humano con apariencia de bestia, Psique no es lo que parece ser o bien, resulta difícil de clasificar.

En segundo lugar, entiendo que la *simplicitas*, sumada a la *infirmas*, funciona para legitimar el poder del padre o el marido: al presentar a Psique como un ser incapaz de protegerse a sí mismo, requiere la tutela de un poder que esté por encima de su individualidad. Inclusive, según mi interpretación, la *simplicitas* de nuestra heroína aporta al personaje la comicidad del defecto exagerado más que el valor de una virtud.

Entiendo que solamente desde una lectura cómplice con una perspectiva patriarcal puede concebirse tal ingenuidad como una cualidad digna de ser reconocida.

71. “Tunc Psyche et corporis et animi alioquin infirma fati tamen saevitia subministrante viribus roboratur, et prolata lucerna et adrepta novacula sexum audacia mutatur. Sed cum primum luminis oblatione tori secreta claruerunt, videt omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam, ipsum illum Cupidinem formosum deum formosae cubantem, cuius aspectu lucernae quoque lumen hilaratum increbruit et acuminis sacrilegi novaculam paenitebat.”

72. La diosa Atenea confió a las hijas de Cécrope, la cesta donde escondió a Erictonio, nacido de la pasión de Hefesto por la diosa y gestado en la tierra. Las muchachas vencidas por la curiosidad abrieron la canasta y vieron al niño custodiado por dos serpientes. Ov. Met., II 552 y ss.

73. “[...] ipsa fallacie germanitatis inducta [...]” ([...] inducida por la misma mentira fraterna [...]) V, 27.

74. Finkelpearl (1990:303 y 393).

75. Tatum (1969:179-180) “Although *simplicitas* may be applied in exasperation, as when Cupid calls Psyche *simplicissima* (5.22), it is by no means a fault to be regretted. When Psyche tries to lie to her sisters, she fails because of her ‘excessive innocence’ (5.15), and we cannot find much fault with that. This *simplicitas* is ‘naïveté,’ in a good sense. Thus the reed which advises Psyche in the second half of her labor is ‘*simplex et humana*’; such association of *humanitas* and *simplicitas* is a virtue which Apuleius regarded as appropriate to a philosopher (Apol. 53; Asclepius 14) [...] If *curiositas* is the chief fault of Psyche, the surely *simplicitas* is her chief virtue.”

A modo de conclusión: Carité aprende la lección y nosotras, también

He intentado demostrar que el texto de Apuleyo sugiere una determinada representación de las relaciones de poder entre familiares que reproduce la diferenciación de estatus social entre *agnati / cognati*. El énfasis en el vínculo matrimonial, más allá de la legalidad de la unión de los protagonistas, tiene menos que ver con la relación marido-esposa, que con los vínculos sociales y, por sobre todo, de parentesco que los hombres establecen por medio del matrimonio y permiten la perpetuación del orden patriarcal (Rubin:1996).

El texto confirma la prioridad del vínculo de Psique con el marido frente al lazo con las hermanas por medio de dos operaciones. En primer lugar, en tanto las hermanas representan una amenaza para el matrimonio, resultan comparables con seres monstruosos para Cupido y la *anus*, narradora de la fábula. Ante tal peligro, la ingenuidad de Psique legitima el poder que el marido ejerce sobre la esposa. La monstruosidad de las figuras que resultan antagónicas a dicho poder (inclusive la *curiosa* Psique) pone de manifiesto la imposibilidad de definir identidades de género, ante la inadecuación de sus conductas a lo que la cultura tradicionalmente considera como femenino.

En segundo lugar, la construcción de las hermanas como seres proclives a los celos y la envidia entre congéneres demuestra la extrema fragilidad de los vínculos femeninos o, mejor, la incapacidad de las mujeres para establecer lazos de solidaridad entre ellas. Las hermanas, al modo de las Sirenas, y Psique poseen un discurso poderosamente persuasivo, pero con frecuencia mentiroso, el cual en numerosas ocasiones utilizan en perjuicio de otra mujer. Esta asociación de lo femenino con la persuasión, la mentira y la falta de solidaridad es confirmada por Winkler (1985:56), quien destaca que este "cuento de hadas" es también una mentira, puesto que el final de Carité no será feliz como el de Psique, sino trágico. La anciana no se propone consolar, sino solamente distraer a Carité, ya que sus intereses son los de la banda de secuestradores.

En definitiva, Apuleyo, desde una mirada cómplice de la perspectiva patriarcal, construye a las mujeres y a sus vicios como inquietantes y amenazantes monstruos, cuya poderosa peligrosidad justifica la necesidad de que sean sometidas a la subordinación.

Metamorfosis reproduce historias de mujeres, quienes urden otras no menos mentirosas historias para traicionarse entre ellas, en pro del vínculo con un hombre poderoso (Cupido, la banda de secuestradores).

Carité aprende una dura lección: los muchos monstruos que las mujeres engendran las convierte en seres poco confiables para sus congéneres e, inclusive, para ellas mismas.

Las cicatrices de Coriolano: de Plutarco a Eduardo Pavlovsky, a través de Shakespeare

JORGE DUBATTI*
Universidad de Buenos Aires

Coriolano, el militar romano de prodigiosa valentía, célebre por el admirable espectáculo de sus cicatrices de batalla y por su incontenible soberbia, héroe y traidor digno de las páginas de Dionisio de Halicarnaso, Tito Livio y Plutarco, es el inesperado protagonista de *Volumnia* (2002), pieza del dramaturgo y actor argentino Eduardo Pavlovsky.

¿Cómo llega Coriolano a través de los siglos y desde la Roma clásica a un escenario del Río de la Plata para convertirse en símbolo de resonancias argentinas? Sucede que Pavlovsky, por primera vez en su extensa trayectoria teatral, se interesó por la reelaboración de un texto de otro autor, y eligió *Coriolano*, de William Shakespeare, tragedia histórica¹ basada en las *Vidas paralelas* de Plutarco.

Considerada esta secuencia textual, *Volumnia* resulta una reescritura teatral de segundo grado, intermediada por sucesivos procesos de traducción: Pavlovsky reescribe a Shakespeare –traducido por Luis Astrana Marín–; Shakespeare reescribe a Plutarco –en versión de North. La huella de Plutarco, presente en *Volumnia*, llega a Pavlovsky indirectamente a través de Shakespeare.

* Docente e investigador en el área de Estudios Teatrales y Comparatística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

1. Los historiadores ubican la escritura de *Coriolano* hacia 1607-1608, por lo que corresponde a la tercera fase o período del teatro de Shakespeare, el de las "grandes tragedias y las comedias amargas". *Coriolano* es subagrupada en la serie de "dramas romanos" junto a *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*. Véanse al respecto Praz, Cerrato-Velarde y McLeish-Unwin.

Por sus operaciones de reescritura de segundo grado, la obra de Pavlovsky es vinculable a dos textos teatrales que la anteceden: *Coriolano* (1953) de Bertolt Brecht y *Un lugar que se hace llamar Roma* (*A Place Calling Itself Rome*, 1973) de John Osborne. Las obras de Brecht y Osborne, sin embargo, no fueron tenidas en cuenta para la elaboración de *Volumnia*².

Pavlovsky nos explicó en diversas entrevistas (Dubatti, 2002a y 2003a, 2003b y 2003c) qué lo decidió a trabajar sobre *Coriolano* de Shakespeare, una de las piezas menos “populares”, recordadas y representadas del creador isabelino en el medio argentino³. En 1978 el director Manuel Iedvabni le propuso a Pavlovsky protagonizar la tragedia shakesperiana; luego de leerla dos veces Pavlovsky se sintió “involucrado personalmente”:

“Coriolano me impresionó por su cuerpo cubierto de cicatrices, por su heroicidad desmesurada. Me impresionó que no aceptara mostrar sus cicatrices para conquistar el apoyo político del pueblo romano, admiré su fuerza para no ceder ni hacer concesiones, su férrea voluntad y la fidelidad indeclinable a su pensamiento” (Dubatti, 2003c).

“Me interesó por la personalidad indomable de un general romano, por su valentía y creencia en sus propias convicciones, y por su capacidad de traición. Además me sorprendió la relación de Coriolano con su madre Volumnia. La intrinsiquedad de esa relación. El ‘entre’ misterioso que los abarca” (Dubatti 2002a, p. 38).

El exilio iniciado por Pavlovsky en marzo de 1978 desbarató el proyecto y no volvió sobre *Coriolano* sino muchos años después. Ya en las dos versiones textuales de *Rojos globos rojos* (1994b, p. 16-17, y 1997, pp. 81-82) puede hallarse una cita de *Coriolano* en boca de El Cardenal. Pero recién en 2001 Pavlovsky iniciará el proceso de la reescritura con vistas a utilizarla en los ensayos como base de una nueva investigación escénica, la del trabajo actoral y grupal.

2. Trabajamos la confrontación de las tres reescrituras, de características bien diversas, en “¿Shakespeare nuestro contemporáneo? *Coriolano* según Bertolt Brecht, John Osborne y Eduardo Pavlovsky” (Dubatti 2004c).
3. El director Alberto Ure ironiza sobre el carácter políticamente incorrecto de la obra: “Si a algún inconsciente se le ocurre hacer *Coriolano* en serio, va a protestar hasta Ubaldini”, en su *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, 2003, p. 323.
4. Para la definición técnica de texto dramático y la distinción entre texto pre-textual, texto dramático escénico, pre-escénico y post-escénico, véase Dubatti 2002b, cap. VI.

De ese proceso conservamos cuatro textos⁴ de Pavlovsky:

- a) los manuscritos pre-textuales, sin título, cuaderno de 92 folios, que poseemos en nuestro archivo gracias a la gentil donación de su autor, fechado hacia diciembre de 2001;
- b) el texto dramático pre-escénico *Volumnia*, editado en su *Teatro completo*, tomo IV (Pavlovsky, 2002, pp. 49-92);
- c) el texto dramático escénico de *La Gran Marcha*, nuevo nombre que el texto adquiere en el espectáculo estrenado bajo la dirección de Norman Briski en el Centro Cultural de la Cooperación en junio de 2003; texto filmado (sin notación), correspondiente a una función grabada en agosto de 2003, conservado en video por Canal 4 para el programa Platea Abierta;
- d) el texto dramático post-escénico de *La Gran Marcha*, inédito, con notación a nuestro cargo a partir de la fijación textual de (c), corregido por Pavlovsky y próximamente incluido en su *Teatro completo* tomo V (Atuel, en prensa).

Se trata de cuatro textos con importantes diferencias, por lo que para este trabajo nos centraremos en el análisis de (b) *Volumnia*⁵, segundo texto conservado del proceso de reescritura, significativo en tanto fue elegido y corregido por el autor —como señalamos— para la edición en su *Teatro completo* en 2002.

Como el mismo Pavlovsky explica en las entrevistas citadas, en el verano de 2001 leyó seis o siete veces *Coriolano* de Shakespeare y, dejando finalmente al margen el texto, inició el *ritornello*, la apropiación dramática no desde la literalidad sino desde sus afecciones, su imaginario, su cuerpo, su contemporaneidad. Pavlovsky define como *ritornello* la

“multiplicación de la obra original de Shakespeare, de eso se trata, de meterse por los intersticios y plasmar nuevas intensidades. Nuevas historias a inventar. Nuevas lógicas” (Dubatti 2002a, p. 39).

Dio así comienzo a lo que él mismo llamó una reescritura “baconiana”:

“Yo soy a Shakespeare lo que Francis Bacon es a Velázquez en el *Estudio sobre el retrato del Papa Inocencio X*” (Dubatti, 2003c),

5. Hemos estudiado la relación de los cuatro textos entre sí y los procesos de escritura en J. Dubatti, 2004a, “Pavlovsky reescribe a Shakespeare: estudio genético de *La Gran Marcha*, de los manuscritos pre-textuales al texto dramático post-escénico”.

nos señaló. Pavlovsky utiliza el concepto de “imaginación técnica” de Bacon para pensar el trabajo de reescritura de *Coriolano*:

“Quisiera referirme mejor a lo que no comprendo todavía bien. A esa zona del proceso creador que forma parte del misterio. Eso es lo que me maravilla del teatro: el misterio de la no comprensión total del personaje. Como cuando Bacon tira manchas –él no sabe lo que hace– hasta que descubre en una mancha el ‘accidente’ y allí se sumerge a investigar [...] A este proceso lo llamo imaginación técnica. Es la singularidad específica de su búsqueda. La de Bacon. Sólo él improvisa de esa manera, desde su propia historia pictórica y desde sus propias nuevas historias a inventar [...] En un momento tuve que dejar de leer [Coriolano] para empezar a escribir mi propia obra, mi propio robo, como diría Deleuze. Apropiarme de los personajes en mi propia versión. Dejar el original demasiado imponente y resonar en los temas que podía improvisar o deformar. Aquello que me involucra y que estaba dispuesto a transgredir [...] Yo tomo los personajes y los deformedo en aquel ‘accidente’ que me involucra” (Dubatti 2002a, pp. 37-38).

“Me apropio así de la poesía shakesperiana como potencialidad de nuevos trazos, de fundación de nuevas territorialidades, como coágulo o mancha [baconiana] para escribir otros textos” (Dubatti 2003c).

La confrontación comparatista evidencia que *Volumnia* se diferencia radicalmente del texto de Shakespeare, y en consecuencia del de Plutarco, aunque preserva el vínculo con ambos. Para caracterizar esa diferencia nos detendremos a continuación en los siguientes aspectos⁶:

1. describiremos *Volumnia* en el nivel de la historia, en su doble articulación syntaxis-trama, y señalaremos las operaciones textuales de reescritura remitiendo contrastivamente a los pasajes correspondientes de los textos de Shakespeare o Plutarco con los que cada unidad narrativa del texto pavlovskiano guarda relación;
2. caracterizaremos los rasgos más destacados del personaje Coriolano según Pavlovsky, en confrontación con los Coriolanos de Shakespeare y Plutarco y, a partir de la interpretación de las principales operaciones textuales, caracterizaremos la producción de sentido del universo discursivo de *Volumnia* para precisar su originalidad semántica.

6. Para las nociones de historia, syntaxis, trama, semántica, etc., seguimos las categorías incluidas en la propuesta metodológica de análisis de nuestro “Poética del texto dramático” (en prensa).

1. Análisis del nivel de la historia: syntaxis-trama

Para la composición de *Volumnia*, Pavlovsky parte de los núcleos insoslayables o invariantes que constituyen la historia de Coriolano: su triunfo en la batalla de Coreoles, la consagración política y la candidatura al consulado romano, la pelea con los tribunos, el destierro, el acuerdo con el líder volsco Aufidio y la traición a su patria, la marcha contra Roma, el retroceso, el asesinato de Coriolano a manos volscas. En el cuadro siguiente, a partir del orden de las escenas de *Volumnia*, remitimos a la localización de los textos que estimulan la reescritura de Pavlovsky directamente desde el *Coriolano* de Shakespeare e indirectamente –es decir, intermediados por Shakespeare– desde el *Coriolano* de las *Vidas paralelas* de Plutarco⁷.

PAVLOVSKY “ <i>Volumnia</i> ”	SHAKESPEARE “ <i>Coriolano</i> ”	PLUTARCO “ <i>Coriolano</i> ”
1. Arenga de Coriolano	Acto I, Esc. 4	VIII
2. Escena de Volumnia y Virgilia	Acto I, Esc. 3	---
3. Antes de entrar a Coreoles	Acto I, Esc. 4	VIII
4. Escena en la plaza	Acto II, Esc. 1	X-XI
5. Discurso negativo	Acto II, Esc. 2	XIV-XV
6. Escena alternativa	---	---
7. Escena de la Dama y Virgilia	---	---
8. Escena con Virgilia	---	---
9. En el Senado	Acto III, Esc. 1	XV, XVII, XVIII, XIX y XX

7. Para el texto de Plutarco seguimos la división numerada que propone María Antonia Ozaeta Gálvez en su edición de *Vidas paralelas: Alcibiades-Coriolano, Sertorio-Eumenes* (Alianza, Clásicos de Grecia y Roma, 1998, pp. 141-199). Todas las citas de Plutarco remiten a esta edición.

PAVLOVSKY "Volumnia"	SHAKESPEARE "Coriolano"	PLUTARCO "Coriolano"
10.Después de la huida	Acto III, Esc. 2 y 3	XX
11.Coriolano y sus amigos	Acto III, Esc. 3 Acto IV, Esc. 1	XXI
12.Esc. de Aufidio y Coriolano	Acto IV, Esc. 5	XXIII
13.Aufidio afeitado a Coriolano	---	---
14.La Gran Marcha	---	---
15.Escena de Aufidio y la Dama	Acto IV, Esc. 7	---
16.Volumnia y Coriolano	Acto III, Esc. 2	---
17.En el campamento de Aufidio	Acto V, Esc. 3	XXXIII, XXXIV, XXXV y XXXVI
18.Coriolano se presenta ante los ojos de Volumnia	Acto V, Esc. 6	XXXIX

Si se lee verticalmente la secuencia correspondiente a la columna de Shakespeare, puede advertirse que *Volumnia* sigue el orden progresivo numérico de los actos de la tragedia *Coriolano*, salvo en un caso, la Escena 16. Seguir el orden shakesperiano implicar seguir también, aunque con importantes saltos, la secuencia progresiva de la escritura de Plutarco. Pavlovsky nos señaló al respecto:

"[La reescritura] no significa que mi versión de la obra no contenga frases o textos originales [de Shakespeare]. De por sí la obra comienza con un texto de diez renglones de Shakespeare que después abandono. Y también existe un orden de escenas en relación al original" (Dubatti 2002a, p. 37).

Entre las operaciones textuales concretadas por Pavlovsky en el nivel de la historia, destaquemos la síntesis reductiva y el descarte de numerosos materiales del texto de Shakespeare, la elipsis: Pavlovsky deja de lado más de la mitad de las escenas de la tragedia isabelina. Desde el punto de vista sintáctico, el sujeto de la acción es Coriolano tanto en el texto de Pavlovsky como

en el de Shakespeare. El hecho de que el dramaturgo argentino otorgue mayor centralidad al personaje de Volumnia ubicándolo en el título –lugar de privilegio semántico y ordenador de procesos de comprensión del texto– no afecta la exclusividad de Coriolano en la Actancia Sujeto del modelo actancial final.

Es importante señalar que Pavlovsky no parte de la presuposición de una lectura previa de los textos de Shakespeare y Plutarco; por el contrario, apela a uno de los procedimientos estéticos más frecuentes en su teatro: la infrascencia. Para Pavlovsky el espectador no debe saberlo todo, debe manejarse con informaciones fragmentarias y grandes blancos que, lejos de desconcertarlo, habilitan su actividad imaginaria y su propia elocuencia analítica.

Detengámonos ahora en otros dos tipos de operaciones de reescritura de *Volumnia*: la incorporación de textos nuevos y el cambio de signo radical, transgresivo, de las situaciones shakesperianas y plutarquianas. Realicemos el examen escena por escena, dando cuenta a la vez de los núcleos narrativos invariantes que Pavlovsky tomó y respeta de los textos-fuente:

1. *Arenga de Coriolano*: el poeta del combate

Para esta primera escena Pavlovsky parte de la situación planteada por Shakespeare en Acto I, Esc. 4: Coriolano estimula a los soldados a pelear contra Coreoles. La pieza comienza, de esta manera, en la inminencia de la batalla y se conecta con la Escena 3, el combate mismo frente a las puertas de la ciudad sitiada. Ya Plutarco en VIII destacaba germinalmente que Coriolano "exhortó a los romanos a volver a la lucha" y resaltaba el aspecto "vigoroso" del militar, "por la fuerza de su voz y la expresión fiera de su rostro" (p. 151). Pavlovsky introduce una novedad importante en la arenga: los temas que trata Coriolano, especialmente su teoría del combate como música e intensidad corporal. Según se nos informa más tarde en la Escena 7 de *Volumnia*, Coriolano nunca recuerda qué dice en sus discursos: habla en estado de trance, es "hablado por los dioses", por "el otro", dato que justifica la desarticulación y relativa oscuridad de lo dicho en la arenga de la Escena 1. De esta manera Coriolano es presentado desde el inicio como "el poeta del combate", en estado de entusiasmo órfico, según nos señaló el mismo Pavlovsky (Dubatti 2003c).

2. *Escena de Volumnia y Virgilia*: teoría del hombre heroico

Pavlovsky toma la situación del diálogo de Volumnia y Virgilia en Shakespeare, Acto I, Esc. 3: mientras cosen, madre y esposa de Marcio (todavía no

es Coriolano) hablan sobre este hombre excepcional. Esta situación de la trama no se encuentra en Plutarco⁸. Pavlovsky modifica el texto: hace que Volumnia exponga extensamente su teoría del hombre-héroe (“un Dios hecho hombre”, caracterizado por sus arritmias y sus excesos) en oposición al hombre mediocre (que “engorda en la inacción”, teme a la muerte y al riesgo y vive para acumular dinero). Coriolano es el modelo del hombre lleno de fuerza, alegría y amor a la vida, atributos que manifiesta en su pasión por el combate. El parlamento de Volumnia es fundamental para la nueva semántica del texto, y será retomado en la Escena 4 para desarrollar la imagen negativa del hombre-rebaño. A pesar de que en el texto de Shakespeare y en Plutarco se pone el acento en que Marcio recibirá su nuevo nombre después del triunfo en la batalla, en la obra de Pavlovsky Volumnia ya se refiere a su hijo en esta Escena 2 como Coriolano.

3. *Antes de entrar a Coreoles*: la mentira de Coriolano

Pavlovsky ubica a Coriolano frente a las puertas de la ciudad sitiada y reescribe su valiente ingreso, su arrojo desmedido en el ataque (Shakespeare, Acto I, Esc. 4; Plutarco, VIII). Pero el dramaturgo argentino transgrede la situación radicalmente: cuando Coriolano entra “encuentra la ciudad vacía. No hay nadie”, entonces “Se ensucia con barro y sangre” y luego busca a sus tropas para mentirles: “Coreoles ya es nuestra. Mi espada sola combatió contra todos los volsco. ¡Y están todos exhaustos y vencidos! ¡Nuevamente he vencido a Aufidio! ¡Hemos triunfado!”. En Escena 16 Coriolano confesará su mentira a Volumnia, dato fundamental para la nueva semántica del personaje.

4. *Escena en la plaza*: apoteosis de Coriolano, cuasi-incestuoso

Coriolano ingresa a Roma triunfante, celebrado por todos (Shakespeare, Acto II, Escena 1; Plutarco, X-XI). Pavlovsky introduce en esta escena dos elementos novedosos: continúa la exposición ideológica de Volumnia contra el “hombre-rebaño”, y luego desplaza la situación al espacio privado, en el que la madre atiende al hijo y lava su sexo. Para el discurso de Volumnia en torno del hombre “grande de espíritu”, Pavlovsky recurre al procedimiento

del anacronismo: Volumnia habla de Llopes y del Che Guevara. “Hubo un gran asmático –dice– que sin aire dirigió por la selva su ejército triunfal y doy fe que carecía de aire. Pero dicen que era el más veloz y el más valiente en los combates. Poco aire pero demasiado orgullo y huevos”. En cuanto a la escena del lavaje con permanganato, que remite a un intertexto cómico de la revista porteña, Pavlovsky extrema de esta manera el vínculo incestuoso de Coriolano y Volumnia, uno de los aspectos del texto shakesperiano (no acentuado en Plutarco) que más le impactaron desde las primeras lecturas de la tragedia.

5. *Discurso negativo*: las cicatrices “pornográficas”

Pavlovsky ubica la acción en el Senado, y sin transiciones plantea el momento en que se comunica a Coriolano que las autoridades romanas quieren hacerlo cónsul (situación que remite a Shakespeare, Acto II, Esc. 2, y Plutarco, XIV-XV). Si en las *Vidas paralelas* Coriolano no tiene inconveniente en exhibir sus heridas y cicatrices de batalla –de acuerdo al rito civil para acceder al poder político–, Shakespeare cambia ese motivo y hace que Marcio se niegue a mostrar su cuerpo, multiplicando así su expresión de desprecio hacia el pueblo romano. Pavlovsky, fascinado por la fidelidad políticamente incorrecta de Coriolano a sus convicciones, retoma esa negativa, pero con una vuelta de tuerca singularísima: a través del procedimiento de multiplicidad narrativa, vemos simultáneamente a Coriolano con sus vestiduras en el Senado y semidesnudo en su espacio privado, como ante un espejo, exhibiendo para sí el torso con un “continuo tatuaje pornográfico”. Pavlovsky transforma las marcas corporales de la batalla en sexualidad y sensualidad, de acuerdo a la pasión del combate que caracteriza al personaje. Por otro lado, lo sexual implica la idea de reducción de las heridas y cicatrices a lo privado y personal, contra toda exposición pública. Pavlovsky elabora la imagen de un personaje que no realiza concesiones ni cambia su discurso para acceder al poder, de acuerdo con su concepto de una “ética del cuerpo” (Pavlovsky 2001).

6. *Escena alternativa*: los miedos del héroe

Esta situación es original de Pavlovsky, no está en Shakespeare ni en Plutarco aunque potencialmente está inscripta en sus respectivos mundos. En la noche Coriolano y Virgilia están en la cama y él no puede dormir. Expresa su “miedo a la noche”, su terror frente a la oscuridad. Aparecen aquí otros componentes relevantes originales en la composición del personaje según Pavlovsky: sus terrores y su insomnio.

8. Sin embargo, es importante señalar que Shakespeare (y a través suyo Pavlovsky) siguen a Plutarco en los nombres de la madre (Volumnia) y la esposa (Virgilia), diferentes en los textos de Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades romanas*) y en Tito Livio (*Historia romana*), fuentes de Plutarco. Según ambos, la madre de Coriolano se llamaba Veturia y la esposa Volumnia.

7. *Escena de la Dama y Virgilia*: Coriolano incapturable

Esta situación tampoco aparece en Shakespeare y Plutarco. En conversación con una Dama (que reaparecerá en la Escena 15), Virgilia ofrece algunas claves para “desentrañar ecos del misterio del gran hombre Coriolano”: qué dice cuando arenga (véase Escena 1) y su escasez de formación letrada, su vínculo con “la pasión de los dioses” y las musas, su carencia de una visión ideológica articulada intelectualmente, el carácter poético que brota de su cuerpo en el combate. Resulta especialmente relevante la caracterización de Coriolano como multiplicidad e incapturabilidad: “Hace veinte años que vivo con él y siempre para mí es sorprendente-intempestivo-incapturable-impredecible-sorpresivo. ¡Cuánto daría por conocerlo! Hay tantos Coriolanos como circunstancias se le presentan en su vida. Yo creo conocer algunos. Pero nunca todos. No me alcanzaría el tiempo de mi vida para conocer todos los Coriolanos que existen y que pueblan su vida”.

8. *Escena con Virgilia*: velocidad y vacío nauseabundo

No está en Shakespeare ni en Plutarco, y es una continuidad semántica de las dos escenas anteriores, con la común presencia de Virgilia y la indagación sobre el misterio de Coriolano como constante. Nuevos aportes al conocimiento de la singularidad del protagonista: dice el mismo Coriolano que no se reconoce en ideas o valores abstractos sino en la “intensidad de la lucha”, en la “velocidad del sable” y en el horror de la invasión de un sentimiento de “vacío nauseabundo” frente al que lo protege la pasión del combate como sentido de la vida. Pavlovsky completa así el retrato intimista de Coriolano a partir de un nuevo concepto de subjetividad y de una percepción de la angustia de raíz existencialista.

9. *En el Senado*: irreductibilidad y huida

Otra vez ante el Senado, Coriolano intenta superar el primer desencuentro con los tribunos y obtener el consulado. La situación puede hallarse tanto en Shakespeare (Acto III, Esc. 1) como en Plutarco (XV y XVII a XX). Aunque alentado por su madre, las propias ideas pueden más y se resiste a mostrar abiertamente sus cicatrices, que exhibe rápidamente y vuelve a cubrir en una “especie de coreografía de un perverso a la salida de un colegio de niñas”. Coriolano debe escapar de la ira de los tribunos.

10. *Después de la huida*: mentir y maldecir

En continuidad inmediata con la escena anterior, Pavlovsky imagina un Coriolano que hará un último intento ante el Senado por pedido de Volumnia.

La situación se correlaciona con Shakespeare (Acto III, Escs. 2 y 3) y Plutarco (XX), aunque en éstos con menor incidencia de la figura materna. En el texto de Pavlovsky la madre le exige que se someta a las autoridades para alcanzar el poder, que “pida perdón por todo” y “aprenda de una vez a mentir”. Volumnia reclama a su hijo que negocie un acuerdo. Coriolano acepta a regañadientes. Al regresar al Senado, es acusado de traición y sale maldiciendo a los romanos con el discurso que ya aparece en las dos versiones de *Rojos globos rojos* citadas arriba: “¡Ah jauría de ladrones!, ¡perros populares!...”.

11. *Coriolano y sus amigos*: destierro y partida

Esta breve escena marca la despedida de Coriolano y el comienzo de su destierro. Se relaciona con Shakespeare (Acto III, Esc. 3 y Acto IV, Esc. 1) y Plutarco (XXI). Pavlovsky pone a los parientes y amigos de Coriolano “en zancos”. Se anuncia brevemente que la partida es sincrónica con el estallido de la rebelión del pueblo contra senadores, patricios y nobles.

12. *Escena de Aufidio y Coriolano*: la revolución alegre

Coriolano llega a la casa de su mayor enemigo, el líder volsco Aufidio, le cuenta lo sucedido y le propone sumarse a su ejército contra Roma. Pavlovsky se acerca al relato de Shakespeare (Acto IV, Esc. 5) y Plutarco (XXIII), aunque expone la visión diferente del Coriolano argentino: su desprecio del hombre-rebaño y su teoría de que “¡la revolución será alegre o no será revolución!”. Nuevamente la situación dramática es explotada por Pavlovsky para construir pensamiento crítico y exponer ideas, pero esta vez en boca de Coriolano. El desterrado detalla el porqué de su negativa a mostrar las heridas y caracteriza su sueño utópico: “No tolero los rebaños que esperan siempre lejos de los lugares de combate para luego venir a juzgarnos o halagarnos. ¡No tolero su falta de acción y de coraje! Yo quisiera hermano Aufidio, quisiera, que todos tuvieran tu coraje, que el rebaño se inundara de tu fuerza o de la mía, aunque sea con gritos y empujones, que se inundaran de alegría”. A pesar de que el texto ha caracterizado antes a Volumnia como la ideóloga de la pieza y a Coriolano como una suerte de poeta que no tiene claras sus ideas, a partir del destierro el protagonista deviene ideólogo y expone un mensaje revolucionario que no es propio de su madre.

13. *Escena donde Aufidio afeita a Coriolano*: otra individuación

Esta situación no está en Shakespeare ni en Plutarco. Coriolano se ha instalado en casa de Aufidio, y vemos cómo éste lo afeita. La escena describe

poéticamente una cartografía de vínculos cifrada en la música de los gestos y las palabras. Pavlovsky nos explicó: "Coriolano y Aufidio son en la obra sujetos históricos individuales con determinadas historias personales e ideologías. Pero en esta escena la noción de sujeto se pierde en búsqueda de un devenir rítmico que logra un tipo de individuación que no corresponde a ninguno de los sujetos. Se diluyen los sujetos y se produce una nueva forma de individuación, que estaría en el ritmo entre los dos. El 'entre' marca una fusión en el devenir rítmico" (Dubatti 2003c).

14. *La Gran Marcha*: arenga contra Roma

Escena original de Pavlovsky, complementaria con la Escena 12: Coriolano arenga a los volscos contra Roma y les da indicaciones cifradas y fragmentarias sobre cómo, por qué, para qué pelear. La imagen de la "gran marcha" es intertexto de los discursos de la izquierda en China y vuelve a poner el acento en una revolución permanente e iluminada por la pasión alegre.

15. *Escena de Aufidio y la Dama*: la traición latente

Pavlovsky reescribe una escena de Shakespeare (Acto IV, Esc. 7) que no aparece en Plutarco: La Dama de la Escena 7, que había obtenido información sobre Coriolano gracias a Virgilia, estimula los celos y el odio de Aufidio hacia el general romano. Según la Dama, los soldados volscos son infalibles conducidos por Coriolano, quien demuestra ser superior a Aufidio. "Su presencia te oscurece", dice ella, y concluye: "¿Alguna vez lo perdonaste? ¿No soñaste acaso con su muerte siempre?"

16. *Volumnia y Coriolano*: política del deseo, sin poder

La inclusión de esta escena, en la que madre e hijo dialogan sobre el acceso al poder del consulado, puede resultar desconcertante a esta altura al lector desprevenido. La situación vuelve a remitir a Shakespeare (Acto III, Esc. 2), y no está en Plutarco. Marca un retroceso en la secuencia progresiva de los actos de *Coriolano* y en la historia tal como ha avanzado hasta aquí: nos retrotrae a los momentos previos al destierro. Puede pensarse que asistimos a la actualización de una escena del pasado, que acaso acontece como recuerdo en la mente de un Coriolano que evoca a su madre desde el campamento volscos, en la víspera del ataque a Roma. Desde el punto de vista de la composición del personaje de Pavlovsky, esta escena es fundamental porque en ella Coriolano confronta sus ideas con las de su madre, se diferencia de ella y expresa responder a una lógica no especulativa despreocupada por la conquista del poder, sostiene que sus acciones responden

simplemente a la pasión del combate, al deseo. Pavlovsky exalta la "pasión alegre" de Coriolano y cuestiona la capacidad calculadora-negociadora de Volumnia para abrirse camino maquiavélicamente en las estructuras del poder. El hombre heroico es político por deseo y alegría, no por especulación ni ambición acumulativa.

17. *Escena en el campamento de Aufidio*: el retroceso

En Shakespeare Volumnia, Virgilia, Valeria y el hijito de Coriolano van a verlo al campamento volscos para estimular su piedad y rogarle que no avance contra Roma, llevando a su patria a una segura destrucción (Acto V, Esc. 3). Shakespeare se basa en Plutarco, XXXIII a XXXVI. Pavlovsky introduce cambios: en esta Escena 17 no hay comitiva y, ya frente a Roma, a punto de atacar, Coriolano oye en su interior la voz de su madre que lo incrimina. Por el peso de las palabras de Volumnia, toma la decisión de no pelear y Aufidio anuncia las "buenas noticias" a un mensajero para que las transmita: la guerra ha terminado.

18. *Coriolano se presenta ante los ojos de Volumnia*: cobardía y muerte

Es ésta una de las escenas más complejas de la obra de Pavlovsky, porque incluye una sucesión de acciones diversas. Puede dividirse claramente en dos partes. La primera no está en Shakespeare ni en Plutarco: muerto de miedo, sucio, imagen invertida de la heroicidad pasada, Coriolano se presenta ante su madre y se confiesa "cobarde". Confiesa que "siempre tuve miedo. Esa es la verdad. Sólo drogado y borracho entraba a los combates [...Los que me admiran] no toleran mi terror de hombre común. No toleran mi desgracia de cobarde". Confiesa a su madre que quiere dejar de pelear y que no ganó en Coreoles porque "no peleé con nadie. La ciudad estaba vacía. Los volscos huyeron todos". La segunda parte de la Escena 18 comienza cuando Aufidio acusa a Coriolano de traidor. Esta situación, así como el asesinato del protagonista a manos de los volscos, remiten a Shakespeare (Acto V, Esc. 6) y a Plutarco (XXXIX). Pero Pavlovsky introduce cambios importantes: Aufidio reta a duelo al amilanado Coriolano, quien al recibir una espada y al sentirla apretada en su puño recupera la pasión del combate y se convierte nuevamente en "el Gran General Romano". Frente al avance ofensivo incontrarrestable de Coriolano en el duelo, Aufidio pide a los volscos que maten a su rival. Volscos y romanos acribillan a Coriolano. Mientras muere, Marcio ríe y pronuncia una última arenga, esta vez dirigida a su madre. Le pide que transmita al pueblo que lo han obligado a ser "triste y mustio" y que es su obligación recuperar la alegría y juntarse para hacer de la vida la revolución

soñada (ver Escena 12 y 14). El tribuno romano Bruto intenta detener a Volumnia para que no irradie el mensaje de Coriolano entre la gente y Aufidio lo transmite con entusiasmo entre sus soldados. Las risas contagiadas se oyen hasta el final.

En este rápido examen contrastivo no nos detuvimos en un procedimiento central de la reescritura de Pavlovsky, que extiende sus matices a todo el texto: el humor. La búsqueda del efecto cómico está presente en innumerables referencias, chistes y situaciones disparatadas, así como en el tono que el argentino otorga a las acciones principales. Las risas del final y esta comicidad diseminada en cada escena borran la naturaleza trágica original del *Coriolano* de Shakespeare.

Por otra parte, la poética de *Volumnia* manifiesta la distancia que Pavlovsky ha tomado respecto de la forma teatral isabelina, así como su valorización de una escritura de mezcla, híbrida, de cruces a veces disonantes, caracterizada por la concepción de obra abierta y provisoria —o escritura en proceso permanente—, la heterogeneidad de registros en los acontecimientos narrados, la deliberada “desprolijidad” del enlace entre las escenas y la diversidad de las estructuras internas de cada escena.

2. El personaje de Coriolano, operaciones textuales y semántica

Tal como se desprende del análisis de la sintaxis y la trama de *Volumnia*, Coriolano se transforma en manos de Pavlovsky en un personaje muy diferente a los de Plutarco y Shakespeare. Examinemos primero los textos de éstos últimos, para volver luego sobre el dramaturgo argentino.

En su comentario introductorio al *Coriolano* de las *Vidas paralelas* (1998), Ozaeta Gálvez señala con precisión los alcances de la construcción del personaje realizada por Plutarco:

“El carácter de Coriolano es uno de los más elaborados estudios psicológicos de Plutarco. El biógrafo de Queronea le define como noble, valiente, justo, indiferente ante el dinero, los placeres o las fatigas. También le atribuye grandes defectos: obstinación, arrogancia, soberbia, tosquedad, insociabilidad, obsesión por una constante autoafirmación. Pero sobre todo Coriolano es un hombre irascible. En el fondo, es un guerrero solitario, un héroe desdichado” (Plutarco, 1998, p. 136).

De acuerdo a una concepción anclada en su historicidad latina, según Ozaeta Gálvez, el carácter de Coriolano es considerado por Plutarco como típico del romano de antaño: dotado de *virtus*, pero rudo y grosero.

“Hace especial hincapié Plutarco en el hecho de que [Coriolano] careciera de una educación esmerada, como un terreno rico sin cultivo. A ello atribuye el hecho de que no se diera en él esa mezcla de gravedad y mansedumbre, que son cualidades indispensables en un hombre de estado y que sólo se obtienen por la inteligencia y la educación” (Plutarco, 1998, p. 136).

Para Plutarco el personaje de Coriolano no es digno de imitación. Como señalan E. Valgiglio (1992) y A. Bravo García (Plutarco, 1998, p. 12), la conducta virtuosa es el eje central de la obra de Plutarco, la práctica de la virtud —que se realiza cultivando previamente la razón— es el objetivo fundamental de la vida moral, y todo mal ha de ser evitado mediante la virtud. En consecuencia, Plutarco concibe a Coriolano como un ejemplo de lo que no debe hacerse. El político es en Plutarco el modelo del ciudadano privado y debe conocer muy bien los secretos y mecanismos de la naturaleza humana. Coriolano no puede controlarse y es su propio enemigo. En suma, un personaje negativo.

Shakespeare imprime a su Coriolano una dimensión poética-ficcional que multiplica sus alcances simbólicos. Transforma la vida de Coriolano en una parábola trágica, en la que pueden verificarse cada uno de los procedimientos de la tragedia isabelina, en sus vínculos y diferencias con la tragedia clásica griega y latina. Retoma la mezcla de rasgos positivos y negativos de su personalidad ya inscriptos en Plutarco pero acentúa su dimensión de héroe “colérico”, que generaba fascinación en el Renacimiento. Shakespeare profundiza el contraste irreconciliable entre hombre y sociedad, entre la visión individual y los reclamos de la vida organizada desde la sociabilidad, entre las propias convicciones y las exigencias y normas comunitarias. El contraste se torna evidente ante la negativa de Coriolano frente a la obligación de exhibir sus heridas para obtener el voto público, un aspecto en el que Shakespeare se separa de Plutarco. El protagonista shakesperiano también puede ser considerado un antecedente del “villano idealista” ibseniano, a la manera de *Brand*, de acuerdo con el acertado análisis de G. B. Shaw. Por otra parte, como señala Ozaeta Gálvez, “en Shakespeare está mucho más perfilada y marcada la dependencia de Coriolano respecto de su madre” (Plutarco, 1998, p. 138). McLeish y Unwin creen ver en el Coriolano de Shakespeare un personaje mucho más simple de lo que se ha interpretado:

"En el siglo XIX muchos críticos y actores veían a Coriolano como un gigante entre pigmeos, un héroe demasiado grande para adaptarse a la época en que vivía. Mucho más tarde, en la época de Kafka, Sartre y Camus, se tendió a pensar en él como un marginado, un hombre en guerra consigo mismo e incapaz de decidir quién es y qué quiere, sobre todo en relación con la sociedad que lo rodea" (McLeish- Unwin, 2000, p. 74).

Pavlovsky realiza sobre el personaje shakesperiano cambios radicales que intentaremos sintetizar. Por un lado, transforma a Coriolano en un *personaje positivo*: es el hombre heroico, el hombre-Dios, opuesto al hombre-rebaño o mediocre. Coriolano es el Superhombre de raíz nietzscheana y spinoziana. Coriolano encarna la pasión y la alegría, y por sobre todo la irreductibilidad a someterse a aquellos mandatos en los que no cree, con los que no está de acuerdo. Es el hombre fiel a sus convicciones, que siempre dice y hace lo que piensa y siente, el hombre de la "ética del cuerpo", no acomodaticio ni voluble, no calculador, el que no adecua su discurso a cada situación. Al respecto nos dijo Pavlovsky:

"Hay una concepción del superhombre, la nazi, que distingue al hombre superior de los inferiores. Para el nazismo estos últimos son despreciables y eliminables: judíos, gitanos. La hitleriana es una concepción genética e inmodificable. En mi versión [el Superhombre] Coriolano quiere expresar que la chusma triste y resignada puede devenir alegre y danzarina, puede reír a carcajadas, [es decir] adquirir una nueva potencia que desconocía. Puede ser revolucionaria. En ese sentido el hombre debiera luchar toda la vida para realizarse en hombre potente y creador. Cada hombre tiene la potencia de un superhombre. Un devenir superhombre. Las circunstancias históricas sociales han impedido que un gran sector de la humanidad llegara a este estado. Al de la potencia creadora. Luchar contra ese destino trágico es la idea de Coriolano [en mi obra]" (Dubatti 2002a, p. 42).

A diferencia de Plutarco y Shakespeare, Coriolano deja de ser en *Volumnia* el representante de los intereses de un sector social poderoso y dominante (los senadores y patricios) que sólo trabaja para imponer y defender una jerarquía de desigualdad social y distribución asimétrica de los privilegios.

Por el contrario Pavlovsky convierte a Coriolano en el ideólogo y el ejemplo de una "revolución alegre", en el que resuena por multiplicación la imagen del Che Guevara, del revolucionario fiel a la "gran marcha" del hombre hacia el cumplimiento de sus sueños y utopías de una alegría compartida por todos.

A través de Volumnia, en la Escena 18, Coriolano ya no arenga sólo a sus soldados sino al pueblo entero, el mismo que organiza la rebelión contra los privilegiados cuando Coriolano es desterrado (ver Escena 11). Marcio los convoca, según Pavlovsky, a

"la lucha desesperada por salir del rebaño de la mediocridad" y los incita a "la búsqueda de los poderes excepcionales del hombre [...] recuperar juntos la acción, alegremente, una nueva potencia del ser" (Dubatti 2002a, p. 38-39).

A tal punto Pavlovsky hace resonar a Coriolano desde su *ritornello* que afirma:

"Posiblemente las veinte asambleas barriales en nuestra capital [en 2002] sean un buen ejemplo [de lo que Coriolano desea]: la gente junta, reunida, descubriendo nuevas potencias del ser en el mundo" (Dubatti 2002a, p. 39).

La risa ya aparece como manifestación de la rebeldía popular en una de las obras anteriores de Pavlovsky, *La muerte de Marguerite Duras* (2000).

Por otra parte, Coriolano encarna el misterio de la subjetividad. Pavlovsky complejiza el personaje al multiplicarlo con una suma de contradicciones y contrastes, un conglomerado de discursos y aristas. Coriolano, como explicita su esposa Virgilia, es multiplicidad de Coriolanos. Más allá de su fidelidad a ciertos principios (representados por la irreductibilidad al halago y al mandato externo), hay tantos Coriolanos como circunstancias, por su capacidad de devenir otro, incapturable, porque en el "entre" deviene en nuevas formas de individuación y subjetivación. Es el más grande guerrero pero está lleno de miedo; conquista Corioles pero sin luchar y miente; tiene terror a la noche y con la espada en la mano es invencible; es habitado por los dioses en las arengas y el combate, pero asegura que no puede entrar al campo de batalla sin temblar, borracho o drogado. Pavlovsky observó al respecto:

"Si alguien me preguntara: ¿por qué Coriolano aparece en tu versión en dos momentos como mentiroso y como cobarde?, yo respondería: porque su extrema valentía y su excepcional coraje lo llevan a la producción de su mentira y su cobardía. Son otros devenires existenciales [...] Es la cobardía de los valientes. ¡Pero cuánta hidalguía de superhombre!" (Dubatti 2002a, p. 40).

La cobardía como nueva fuerza que da vida no al antihéroe sino al héroe lleno de miedo. Es así que en la Escena 18, mientras se bate con Aufidio, en la plenitud de su fuerza Coriolano le dice:

“¡La confesión de mis miedos me ha dado más vigor que nunca! ¡Te enfrento, Aufidio, con mi cobardía, que no es poca! ¡Con todo el valor de la cobardía” (Pavlovsky, 2002, p. 91).

En esta dimensión debe incluirse la proyección autobiográfica, de la conciencia de la propia complejidad y los dominios borrosos del propio reconocimiento en la multiplicidad. “Coriolano soy yo”, nos dijo Pavlovsky en una entrevista (Dubatti 2003c).

Para Pavlovsky Coriolano es además un mecanismo poético a través del que pensar la relación con el poder. En el marco de la institucionalidad macropolítica de la Roma de su tiempo, Coriolano encarna una actitud micropolítica, alternativa, de desvío por los bordes, de fundación de una territorialidad subjetiva diferente por afuera de los grandes discursos de representación. De esta manera Coriolano se transforma en uno de los exponentes del *teatro de micropolítica de la resistencia* característico de la última producción pavlovskiana, junto a sus piezas originales *Rojos globos rojos* (1994), *Poroto* (1998) y *La muerte de Marguerite Duras* (2000)⁹.

9. Su fundamento de valor radica en la noción de “resistencia” que Pavlovsky explicita con estas palabras: “En este mundo de fin de siglo las cosas están muy cantadas. Hay una producción permanente de subjetividad que tiende a una estandarización muy global de maneras de pensar donde surge lo que el sociólogo Gilles Lipovetsky denomina ‘la era del vacío’. Esta era está marcada por la ruptura de la solidaridad y el sentido de ciertas utopías, y por la agudización de la introspección y el narcisismo, el mirar hacia adentro olvidando siempre el afuera, por la muerte de la política militante, desplazada por los grupos de poder económico que manejan *lobbies*. Existe la idea de que para que el mundo funcione un poco mejor hay que excretar un sector de la población fuera de la producción capitalista (...) En ese mundo nos queda muy poco espacio. O formás parte de la maquinaria, sos un yuppie o un sociólogo de marketing, o te queda una zona. ¿Qué hacer con esa zona? Te podés suicidar, te podés deprimir, te podés resignar, o podés encontrar optimistamente ciertos territorios de producción de subjetividad que, como dice Felix Guattari, se hacen por los bordes, espacios donde independientemente de toda esa maquinaria florecen otras opciones existenciales. Esos espacios forman parte de lo que yo llamo lo micropolítico, es decir, experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia. Esta es la función de la resistencia: la creación de espacios de producción de subjetividad diferentes de los impuestos habitualmente. Son espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar (...) Hay una gran crisis de la molaridad, de las grandes representatividades: el psicoanálisis, el marxismo, que se manejaban como grandes certezas, sin preguntas ni dudas (...) Como dice Guattari en *Las tres ecologías*, la opción está en crear líneas de fuga, escapando siempre de los territorios duros. Plena molecularidad.

De esta manera el prodigioso guerrero romano que sirve a Plutarco para exponer sus ideas sobre la virtud y la razón, se transforma en manos de Pavlovsky –a través de Shakespeare– en una expresión política del conflictivo tiempo presente en la Argentina. Las cicatrices de Coriolano, a la luz del “cacerolazo” del 2001 y las nuevas formas de organización micropolítica, se convierten en el detonante de un Superhombre nietzscheano-spinoziano, modelo de un hombre que puede devenir excepcional, que invita a descubrir territorialidades de subjetividad alternativa para mejorar un poco el mundo. Plutarco, Shakespeare y el mismo Coriolano nunca habrían imaginado este devenir argentino del admirable soldado romano.

Hay algo que no se puede entregar y desde esa certeza se genera una subjetividad diferente. El Cardenal encarna en su conducta marginal este pensamiento: resistir es estrenar todos los días con la misma pasión” (*La ética del cuerpo*, 1994, pp. 134-136).

La mirada de Tiberio en la Gruta de Sperlonga

JORGE MANUEL BEDOYA*
Universidad de Buenos Aires

Sperlonga es, en la actualidad, un pequeño pueblo emplazado sobre un promontorio del monte San Magno, que se levanta sobre la costa del Tirreno en la zona sur del Lazio, en Italia. Esta elevación estuvo cubierta de villas romanas extendidas sobre las pendientes que descienden al mar. En la base de estas colinas aparecen numerosas grutas, entre las cuales se encuentra la Gruta o Antro de Tiberio, abierta al mar en la extremidad oriental de la llamada "spiaggia dell' Angolo" (FIG. 1, pág. 250).

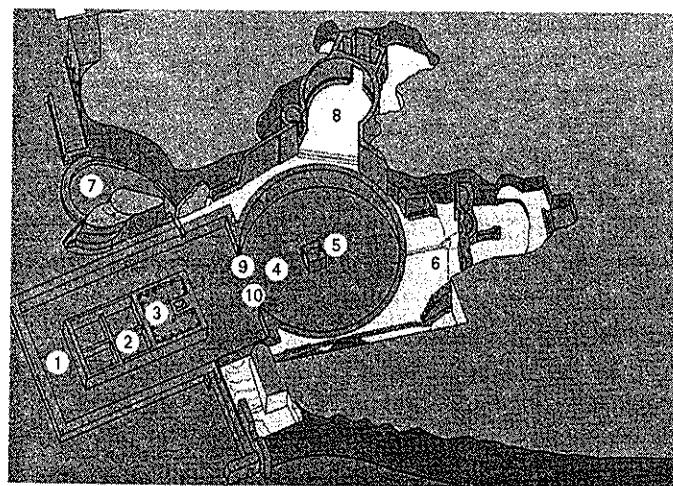
Esta caverna fue, tal vez, incorporada en época augustal a una villa de descanso propiedad de Octavio para ser utilizada, a la manera de los ninfeos tardorrepblicanos, durante la temporada estival. En el siglo I d. C. se efectuaron en ella diferentes transformaciones para lograr una mejor adaptación a las funciones a las cuales se la destinaba. De acuerdo con esta idea, los arquitectos redondearon la pileta natural ubicada en la caverna para constituir un círculo de veintidós metros de diámetro, a la vez que pavimentaron el espacio que la rodeaba; tallaron, a cada lado de la entrada, asientos en la roca de las paredes; y excavaron, sobre el lado izquierdo, una cámara circular continuada por otro espacio. A las obras anteriores deben sumarse diferentes construcciones sobre sectores de la costa y en el mar. Entre ellos puede observarse la realización de una piscina rectangular en el mar, que se conectaba con la pileta circular e incluía, sobre el eje organizador de la composición, una instalación oblonga de treinta metros de largo por dieciocho metros de ancho que, a su vez, contenía un rectángulo de dieciséis por ocho metros dividido en dos

* Docente e investigador en el área de Historia de la Artes Plásticas I (antigua) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

secciones. En el sector más cercano al mar se ubicaba una zona concebida como acuario e integrada por cuatro partes y, en el otro, un pequeño pabellón cobijaba el trono imperial¹ (FIG.2, pág. 250).



FIG. 1 - Gruta de Tiberio



- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1. Piscina rectangular | 6. Cegamiento de Polifemo por Ulises y sus hombres |
| 2. Acuario | 7. Piscina exterior |
| 3. Pabellón del trono | 8. Cámara interior |
| 4. Piscina circular | 9. Ulises llevando el cadáver de Aquiles |
| 5. Asalto de Silla al barco de Ulises | 10. El robo del Palladion de Troya |

FIG. 2 - Plano de la Gruta de Tiberio

Existe la posibilidad de que durante el gobierno de Tiberio —quien poseía un verdadero museo de esculturas en esta villa— se ubicaran en la gruta diferentes grupos escultóricos con una temática relacionada con las aventuras de Ulises. Tácito y Suetonio han relacionado a este gobernante con esta gruta. El primero narra que Tiberio se encontraba descansando en una villa, ubicada entre el Mar de Amydée (¿Amundae?) y las alturas de Fondi, llamada “*Spelunca*” y que, mientras estaba comiendo en una gruta natural, cayeron rocas del techo, salvándose de morir aplastado gracias a la intervención de Elio Secano quien lo protegió con su cuerpo. El segundo comenta el mismo hecho sin incluir el nombre del salvador².

Diversos fragmentos de estas esculturas aparecieron, mezclados con otros restos, en 1957 cuando, no lejos de la Gruta, se estaban realizando los trabajos para construir una nueva carretera sobre la costa destinada a reemplazar a la antigua Via Flacca. Los hallazgos fueron considerados de importancia tal que se dio intervención a la Soprintendenza Archeologica del Lazio, la que pasó a supervisar las búsquedas arqueológicas. Éstas, entre otros resultados, llevaron al descubrimiento de una pierna de gran tamaño que, por sus características, se pensó correspondía a un colosal *Laocoonte*, y al de otros restos escultóricos, en uno de los cuales se leía: “Athanadoros, hijo de Hagesandros; Hagesandros, hijo de Paionios; y Polydoros, hijo de Polydoros, lo hicieron”. Estos tres “excelentes artistas rodios” ya habían sido señalados por Plinio como autores del grupo del *Laocoonte* (Roma, Museos Vaticanos) que él probablemente contempló en la *Domus* del Emperador Tito³.

A partir de los datos arqueológicos, comenzaron diversas búsquedas que condujeron tanto al estudio de los materiales utilizados como al análisis de las formas escultóricas, así como a la comparación de estos fragmentos hallados con los ya existentes en distintos repositorios y se orientaron al intento de establecer su relación con grupos escultóricos diseminados en museos y colecciones. El análisis iconográfico condujo también al estudio de obras pictóricas, de realizaciones cerámicas y de fuentes literarias e históricas. Todos estos trabajos llevaron al reconocimiento de que la pierna atribuida al *Laocoonte*, pertenecía a una escultura de Polifemo y a la aseveración de que en la gruta habían existido —de acuerdo con Faustinus, amigo de Marcial, que poseía una villa cercana— cuatro grupos escultóricos⁴. Según los estudiosos, la iconografía de estas obras podía vincularse con ciertos episodios de la guerra de Troya y con

2. Tacite (1953:IV, 59). Suetonio (1961:II, XXXIX).

3. Plinius (1953:XXXVI, 4).

4. Strong (1995:121).

1. Stierlin (1996:69). Iacopi (1963).

las posteriores aventuras de Ulises. Por estas razones se denominó a los grupos de la siguiente manera: *El Pasquino*, *El robo del Palladium de Troya*, *El asalto de Scylla al barco de Ulises* y *El cegamiento de Polifemo por Ulises y sus hombres*.

La presencia del nombre de los artistas y las comparaciones estilísticas a que dieron lugar los fragmentos encontrados condujeron a diversos interrogantes vinculados con el arte romano y su relación con la producción artística del mundo griego. Dichas incógnitas llevan a señalar que el mundo de las ciudades griegas sufrió enormes transformaciones acaecidas cuando la acción imperial de Alejandro Magno y la posterior presencia de sus sucesores las incluyeron en un vasto territorio ocupado por una compleja sociedad cosmopolita gobernada por monarcas, cuyo origen se pretendía divino. Estos gobernantes tendieron a favorecer tanto el desarrollo agrícola-ganadero como el crecimiento de los antiguos centros urbanos, a los que se sumó la fundación de otros, ubicados en antiguas zonas de tránsito o pastoriles, que se conectaron con vías de comunicación terrestres y marítimas para facilitar la circulación de productos propios o llegados de ámbitos distantes. Estos cambios expresan el proceso que muestra el pasaje de las *polei* al estado territorial, expresión típica del período helenístico (323-31 a. C.).

En este nuevo contexto, el arte se pone al servicio de los soberanos y de determinados comitentes y coleccionistas, mientras sus creadores se vinculan con grupos de literatos, poetas, gramáticos y rectores. Esto ocurre en momentos en los cuales el artesanado se industrializa y se diferencia de las elites artísticas que sostienen la nobleza, la elevación y la indispensabilidad del fenómeno creativo y ya no consideran a los artistas como simples artesanos. El análisis artístico se centra ahora en el ornamento y no en aquellos aspectos vinculados con la devoción política y religiosa de los habitantes de las antiguas *polei*.

La constitución de nuevos centros productivos y la reactivación de algunos otros que habían caído en decadencia, llevaron al desarrollo de escuelas artísticas locales cuya producción aparece vinculada con una amplia circulación de modelos que constituyen la base para la existencia de ciertos rasgos estilísticos comunes. Sin embargo, debe señalarse que las creaciones helenísticas de cada escuela alcanzan un perfil particular porque no son la simple amalgama de elementos autóctonos y griegos y que, en la amplia gama de obras producidas, la captación de lo "real" alcanza caracterizadas expresiones estilísticas. La ciudad griega de Rodas puede citarse como ejemplo de un centro artístico importante que desarrolló, en época helenística, aspectos estilísticos particulares en los cuales se manifiestan influencias del arte de Pérgamo⁵. Todas estas

consideraciones conducen a los restos arqueológicos encontrados en la Gruta de Tiberio, a los nombres de los artistas aparecidos en una inscripción, a las palabras de Plinio y a los interrogantes que, en su momento, se plantearon los investigadores.

El historiador J. J. Pollitt ha indicado que dichas cuestiones irresueltas podían resumirse de la siguiente manera: 1.- las obras ¿son originales helenísticos, tal vez realizados en Rodas en el siglo II ó I a. C.? 2.- ellas ¿son copias romanas de originales helenísticos? 3.- no existen muchas copias realizadas en Roma que surjan como variaciones libres de prototipos helenísticos. 4.- ¿son creaciones originales del período romano? El estudioso se ha inclinado por una combinación entre la segunda y la tercera posición. Esta elección aparece relacionada con las afirmaciones de los epigrafistas, que sitúan en el siglo I d. C. la grafía de los nombres de los escultores. Por otro lado, considera la escala en la que han sido realizados los grupos de *Polifemo* y *Scylla*, que ha permitido su inserción en los lugares a los cuales estaban destinados y si esto se acepta, su creación sólo pudo ocurrir en época romana porque la Gruta no se desarrolló como un complejo arquitectónico hasta los comienzos de la edad imperial. Con respecto a *El Pasquino* y *El robo del Palladium de Troya*, este historiador cree que se trata de copias de originales griegos que han sufrido diversas modificaciones para ser ubicados en la Caverna. Para los grupos de *Polifemo* y de *Scylla* se ha especulado con la existencia de prototipos rodios en bronce dado que en la isla existieron cavernas similares. Sin embargo, no se han encontrado, entre las obras helenísticas y romanas sobrevivientes, trabajos tempranos que anticipen, en escala y complejidad, a las esculturas de Sperlonga. Por esta razón, ambas creaciones aparecen como novedosos ensamblajes diseñados en época romana que utilizan con libertad elementos existentes en una gran variedad de originales helenísticos. Esta afirmación podría extenderse también al grupo del *Laocoonte*, cuyas figuras han sido realizadas en mármol rodio, aunque una zona del altar está construida con mármol italiano de las canteras de Luna las cuales, según la perspectiva de Plinio, eran de reciente explotación⁶. Por estas razones, J. J. Pollitt ha pensado que tal vez Hagesandros, Athenodoros y Polydoros hayan creado el grupo que muestra al sacerdote troyano y a sus hijos en momentos en que trabajaban en las obras de Sperlonga⁷.

6. Plinius (1953:XXXVI, 14).

7. Pollitt (1993:120-126). Coarelli señala que algunos investigadores han sugerido la compra de estas esculturas por Tiberio durante su exilio en Prodi poco tiempo antes de acceder al gobierno, Coarelli (1973:97-122).

5. Bianchi Bandinelli y Paribeni (1998:92). Bengtson (1995:195-217; 227-276).

En el Antro de Tiberio, como se ha señalado, estaban emplazados cuatro grupos escultóricos que, según la reconstrucción realizada con materiales sintéticos por B. Conticello (FIG. 3, pág. 254), se encontraban distribuidos –si se observaba desde la entrada de la gruta– de la siguiente manera: *El Pasquino* y *El robo del Palladium de Troya*, en sectores ubicados entre las piscinas circular y la oblonga y, más atrás, *El asalto de Scylla al barco de Ulises*, emplazado hacia el centro de la pileta interna, mientras que *El cegamiento de Polifemo por Ulises y sus hombres* se eleva en el fondo de la caverna (FIG. 4, pág. 255). De esta manera los primeros grupos, que marcaban –desde el ángulo de observación señalado– el límite espacial del conjunto, narraban hechos ocurridos durante la guerra de Troya y los restantes, acontecimientos vividos por Ulises en su regreso a Ítaca. Si se acepta la reconstrucción propuesta, quien ocupaba el trono, ubicado en la piscina sobre el mar, veía desplegarse ante sus ojos una narración que relacionaba hechos ocurridos en planos diferentes. En uno de ellos, las acciones de Ulises se integran en un relato en el que participan diferentes héroes mientras que, en el otro, asume el carácter protagónico y, ayudado o castigado por los dioses, es aquel que durante años vagabundea, ve muchas ciudades y descubre muchas costumbres⁸ en un viaje “móvil, sacudido por las olas y siempre obligado a volver a partir”, lo cual lo convierte en “un hombre-frontera y un hombre-memoria”⁹.

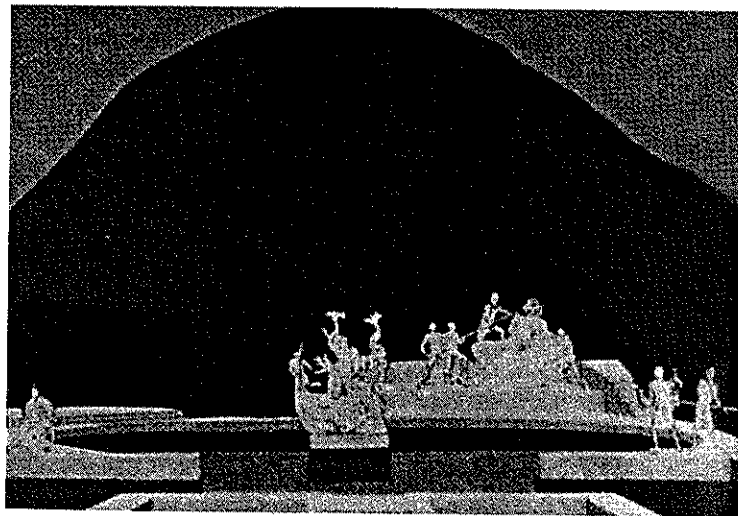


FIG. 3 – Reconstrucción grupo escultórico del Antro de Tiberio

8. Od. (1933:I, 1-2).

9. Hartog (1999:23).

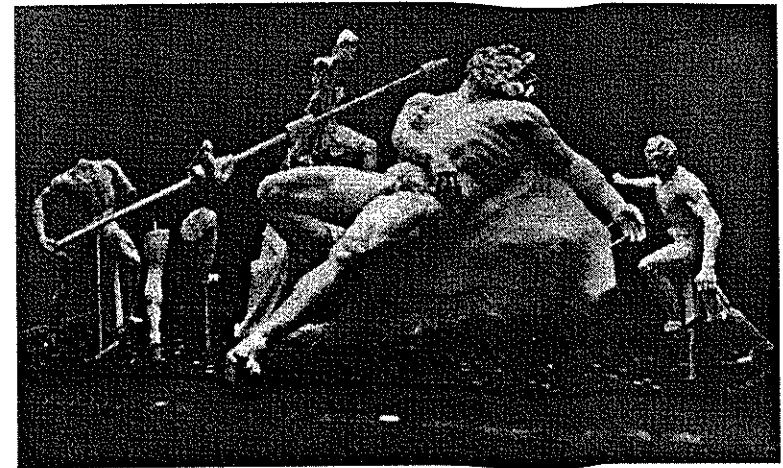


FIG. 4 – El cegamiento de Polifemo

El mundo greco-latino consideró a *La Iliada* y a *La Odisea* como textos fundantes y las artes plásticas expresaron visualmente sus contenidos de acuerdo con una estructura narrativa que, por medio de determinadas ideas rectoras, se construye mediante la yuxtaposición de diferentes episodios tal como ocurre en Sperlonga¹⁰ donde Ulises, presente en los cuatro episodios, se mueve en diversos ámbitos en los cuales se expresa lo divino, se hace presente lo maravilloso y se enfrentan lo humano con lo monstruoso.

Los pocos fragmentos sobrevivientes de *El Pasquino* y de *El robo del Palladium...* no han impedido su reconstrucción. El nombre dado a la primera escultura estuvo relacionado con anteriores hallazgos en diversos sitios arqueológicos de fragmentos de copias romanas de un desaparecido original del siglo III a. C. así denominado y a partir de los cuales Bernhard Schweitzer realizó, hace ya tiempo, una aceptada restauración de dicho grupo (Floencia, Loggia dei Lanzi). Esta escultura muestra a Menelao llevando el cuerpo de Patroclo¹¹ luego de haber luchado por la posesión de su cadáver y dado muerte a los troyanos Euforbo y Podes. La composición piramidal, que muestra relación

10. “Locus appellamus eos, qui breviter, perfecte, insignite, aut natura, aut manu sunt absoluti, ut eos facili naturale memoria comprehendere et amplecti queamus, ut aedes, intercolumnium, angulum, fornecem, et alia, quae his similia sunt”, Ret. Ad. Her. (2003:III, XXIX). Onians (1996: 137-170).

11. Il. (XVII, 580-1).

con obras como *El suicidio de El Galo junto a su mujer muerta* (Roma, Museo de las Termas, copia romana de un original en bronce ca. 230-220 a. C.), se ha logrado a partir de dos figuras que aparecen como insertadas la una en la otra y en las cuales contrasta la actitud desafiante del rostro de Menelao con el patético cuerpo muerto del adolescente Patroclo. Ciertos elementos estilísticos de esta creación la relacionan con la escuela de Pérgamo, encontrándose en discusión si su autor formó parte de ella o fue influido por sus realizaciones. Con referencia al grupo encontrado en la Gruta de Tiberio, el estudioso Bernard Andreae ha sugerido que los representados son Ulises y Aquiles. Esta interpretación encuentra su apoyo en un texto de Ovidio donde Ulises arguye que fue él y no Ajax quien trajo el cadáver de Aquiles desde el campo de batalla¹². Si se acepta la sugerencia de Andreae, se alcanza una mayor unidad significativa del conjunto y el grupo puede denominarse *El traslado de cuerpo de Aquiles por Ulises*.

La obra que tiene como tema *El robo del Palladium...* recoge una leyenda muy compleja compuesta por múltiples episodios reunidos a lo largo del tiempo. Su tema se vincula con la aventura protagonizada por Ulises y Diomedes que ingresan, por la noche, a la ciudadela troyana para robar la antigua y venerada estatua de Atenea. Esta acción se realiza porque el adivino Héleno había afirmado que, de conformidad con los Hados, Troya sólo podría ser tomada si, entre otras condiciones, la divina imagen de Palas Atenea era sustraída y conducida fuera de la ciudad. Los mitógrafos difieren sobre las aventuras de los héroes para conseguir este objetivo e, incluso, el tema del regreso aparece marcado por las disputas entre los actores porque cada uno quería obtener tanto un mayor reconocimiento de sus pares como que la posteridad lo reconociera por ser el más valiente y astuto. Según la versión más difundida es Diomedes quien, luego de subirse a los hombros de su compañero y negarle su ayuda para escalar el muro, se apodera de la estatua. Por esta razón, Ulises intenta matarlo en el viaje de regreso pero, al no lograr su objetivo, debe marchar delante custodiado por Diomedes, espada en mano¹³. La escultura de Sperlonga muestra el regreso de los héroes llevando el *Palladium* y su reconstrucción se ha realizado a partir de los elementos compositivos presentes en la urna cineraria de Megisto que se encuentra en la ciudad de Atenas y del estudio de diversos fragmentos escultóricos¹⁴. Frente a la compacta composición de Ulises con el cuerpo de Aquiles, esta obra muestra

una composición más abierta integrada por dos figuras en actitud de marcha, que muestran cómo los escultores de la Gruta de Tiberio, inspirados en originales de los siglos III-II a. C., lograron combinar la tensión del rostro de Diomedes con el elaborado arcaísmo en la representación de Atenea.

Los otros dos grupos escultóricos muestran a Ulises enfrentándose con seres monstruosos a los cuales Aristóteles, desde un punto de vista genético, define como pertenecientes a una categoría de seres que no se parecen a sus padres, a sus parientes y sin semejanzas con el ser humano. Por estas razones, se manifiestan como fenómenos contrarios a la Naturaleza, considerada ésta en sus operaciones habituales ya que nada puede ocurrir contrario a ella con referencia a su ley absoluta¹⁵. Estas anomalías dan lugar a la existencia de seres híbridos, presentes desde los orígenes del universo¹⁶ cuya presencia, al ser aceptada como real, se convierte en amenazadora porque testimonia la ruptura de la armonía establecida por los Dioses¹⁷.

El asalto de Scylla al barco de Ulises, emplazado en una pequeña isla construida hacia el centro de la pileta circular, constituye un episodio que, en la *Odisea*, aparece vinculado con la presencia de las Sirenas, mencionadas en número de dos en este poema por primera vez, y con la de Caribdis. Las Sirenas fueron consideradas genios marinos, mitad mujer y mitad ave y no existe acuerdo entre los mitógrafos en cuanto a su origen. Los relatos más antiguos las ubican en una isla del Mediterráneo atrayendo con su música a los navegantes que, al acercarse con sus barcos a la costa, naufragaban y eran devorados por ellas¹⁸. Caribdis era un monstruo que vivía en la roca que, cerca de Mesina, bordea el estrecho que separa Sicilia de la parte continental de Italia. Se la consideraba hija de Gea y Poseidón y, aún ya antes de ser convertida en monstruo, había demostrado poseer gran voracidad. El robo de varios animales del rebaño de Gerión conducido por Heracles llevó a Zeus a fulminarla y precipitarla al mar donde se convirtió en un ser monstruoso que tres veces por día absorbía enormes cantidades de agua, tragándose todo lo que flotaba cerca suyo, incluidos los barcos que navegaban en las cercanías. Ulises, al cruzar el estrecho de Mesina, escapó de este peligro pero posteriormente, tras el naufragio que siguió al sacrilegio contra los bueyes del Sol, fue arrastrado sobre el mástil de su destrozada nave por la corriente generada por Caribdis.

15. *Generation of Animals* (1953:IV, 3).

16. Theog. (1947:154-210; 233-236). Plinius (1953:II, 7; XXXVII:150).

17. "*Monstrum: dictum velut monestrum, quod moneat aliquid futurum; prodigum velut praedicat; portentum quod portendat; ostendum quod ostendat*", Festus (1913:143M), citado en Ernout-Meillet (1967:125).

18. Od. (1933:XII, 39-58; 165-200). Silveira Cerqueira (1992:56-71).

12. Met. (XIII, 300-6). Pollitt (1993:122-124). Lins Brandao, J. (1992:40-55).

13. Grimal (1994:396).

14. Smith (1995:110).

Gracias a su habilidad logró asirse a una higuera que crecía en la entrada de la gruta donde ella vivía y cuando, tiempo después, el mástil fue vomitado por el monstruo, pudo aferrarse a él y continuar su viaje¹⁹.

En la margen norte del estrecho de Mesina, vivía emboscada Scylla. Los mitógrafos adjudicaban su estado monstruoso a diferentes causas entre las cuales, según Ovidio²⁰, se encuentra el enojo de Circe, que mezcló hierbas mágicas en el agua de la fuente donde ella se bañaba porque ambas se disputaban el amor de Glauco. Cuando Scylla se sumergió en dichas aguas observó horrorizada que de sus ingles habían nacido seis espantosos perros que devoraban cuanto pasaba a su lado, mientras que la parte superior de su cuerpo no había sufrido cambios. La metamorfosis producida la ubicó en la misma categoría que las Sirenas y Caribdis, es decir, entre los seres que expresan la ruptura del orden natural.

En Sperlonga los arqueólogos encontraron diferentes partes del grupo escultórico que tiene como tema el encuentro de Ulises con este monstruoso devorador. Entre ellos, la figura más importante es aquella que representa a un guerrero, tal vez el timonel de la nave, que se aferra con un brazo a la proa del navío mientras que con el otro intenta desesperadamente hacerla avanzar. En esta representación, los escultores han logrado coordinar dos formas curvas que se mueven con diferente ritmo. La más amplia corresponde a la proa de la nave, que se repliega sobre sí misma, mientras el cuerpo del marinero presenta una curva suspendida, más larga y quebrada, abierta en múltiples direcciones debido a la posición de sus miembros y al giro de su cabeza.

Un profundo tallado, que no desconoce la fluidez rítmica, ofrece como resultado el dramatismo de su rostro "torturado y semivivo"²¹ y la continuidad de los plegados del ropaje de este personaje. B. Conticello ha propuesto —tomando como punto de partida la figura del timonel, los restos de la proa de la nave y fragmentos del monstruo— una reconstrucción en la cual la nave, ubicada frente al espectador, se desplazaría desde la zona derecha a la izquierda, mientras que B. Andreae ha resuelto este problema emplazando al barco en sentido inverso. Este último ubicó a Ulises erguido, en actitud de avance sobre la cubierta de la nave mientras se protege con un escudo y blande su lanza contra Scylla y sus perros²². La verticalidad del héroe, que tiene su

correlato en la figura monstruosa que lo enfrenta, se encuentra resaltada por las líneas curvas de la proa del navío y de la figura del guerrero asido a la proa. Scylla aparece extendiendo una mano para tomar de los cabellos al timonel y poder sacarlo de la nave mientras los perros, ubicados a su alrededor, devoran otros marineros caídos al agua. Las diversas reconstrucciones efectuadas han tomado como referencia composiciones existentes en relieves, pequeños grupos, mosaicos y monedas, con los cuales el conjunto de Sperlonga presenta determinadas similitudes²³.

El análisis iconográfico y la pierna y fragmentos encontrados *in situ* han permitido la reconstrucción a partir de otras representaciones, en especial la existente en un sarcófago conservado en Catania, del grupo *El cegamiento de Polifemo por Ulises y sus hombres*. El cíclope Polifemo, un gigante con un solo ojo en la frente, es hijo de Poseidón y de la ninfa Toosa y aparece en la narración homérica como un pastor que vive del producto de su rebaño de ovejas y mora solitario en una caverna donde, sin desconocer el fuego, devora la carne cruda. Aunque sabe de la existencia del vino, no lo bebe con frecuencia pero si lo hace no se preocupa por los efectos producidos por la embriaguez. El poeta señala que los cíclopes son seres brutos, sin fe y sin leyes, que no plantan, no trabajan ni tienen asambleas que deliberan y juzgan²⁴. Estas características conducen a calificar a Polifemo como un monstruo²⁵, es decir como un ser diferente a los griegos, hombres comedores de pan, que cultivan la tierra, crían ganado, se aventuran en el peligroso mar, beben vino y honran a los dioses, a diferencia del Cíclope que desconoce todo ello, tanto como desconoce el orden establecido por Zeus²⁶. Los helenos no viven aislados porque son miembros de un *óikos*, que es morada, sistema familiar, espacio de poder, pertenecen a una comunidad (*demos, polis, ástu*) y residen, preferentemente, en una "ciudad". Por lo tanto, su identidad se define en un espacio donde existen diferentes prácticas entre los nobles como la guerra, el intercambio de mujeres, el festín, la hospitalidad y el ejercicio del don y el contradón²⁷. Múltiples aspectos de esta concepción del hombre y de su sociedad se expresan por medio de las palabras que Ulises dirige a Polifemo cuando se presenta y manifiesta su condición de aqueos, guerreros que tuvieron el honor de servir al Átrida cuyo renombre no tiene igual bajo los cielos,

19. Od. (1933:XII, 73 ss; 104 ss; 234 ss; 430 ss).

20. Met. (1930:VII, 62 ss).

21. Bianchi Bandinelli y Paribeni (1998:511-512). Iacopi /1963.

22. Reconstrucción de Andreae en Smith (1995:ilust. 147 1-3). Bianchi Bandinelli y Paribeni (1998:511-512) rechazan esta propuesta que muestra a Scylla tomando de los cabellos al marinero.

23. Smith (1995:111).

24. Od. (1933:IX, 105-112).

25. Od. (1993:IX, 187-190).

26. Od. (1933:IX, 273-281).

27. Hartog (1999:38). Finley (1978:88-130, 137).

y le solicita hospitalidad²⁸. De esta manera, el héroe afirma, para él y sus hombres, su condición de civilizados que les permite construir un espacio plenamente humano sobre la tierra, que se ubica entre el mundo celeste, habitado por los dioses, y el mundo subterráneo, donde mora Hades y se encuentra la región de los muertos. El Cíclope, luego de cerrar la entrada de la caverna²⁹ y anunciar que devoraría a los guerreros de dos en dos, aceptó el vino de Marón ofrecido por Ulises, lo bebió en gran cantidad y se puso muy alegre. Es en esos momentos cuando le pregunta su nombre y Ulises se identifica como "Nadie", a lo cual el Cíclope le contesta que, en recompensa por el buen vino, será el último en ser devorado³⁰. Por efectos de la bebida, el Cíclope cae en estado de embriaguez³¹ y el héroe y sus compañeros aprovechan esta circunstancia para lo cegar³². La reacción de Polifemo ante su ceguera, la imposibilidad de comunicarse con los otros cíclopes y la posterior huida de los griegos³³ permite nuevamente al poeta señalar las diferencias entre los hombres civilizados y estas criaturas híbridas cuya realidad no sólo resulta amenazadora sino que escapa al orden natural.

La reconstrucción del conjunto escultórico de Sperlonga muestra a Polifemo ebrio y tendido de espaldas sobre una elevación, sin darse cuenta de que, coincidentemente con el ofrecimiento de un vaso de vino por parte de Ulises, dos de sus compañeros avanzan por la pendiente rocosa dispuestos a cegar³⁴ con una estaca. En un nivel inferior se encuentra otro guerrero que acarrea un odre. Tres diagonales ubicadas a diferentes alturas organizan dinámicamente la composición. A nuestra izquierda, la constituida por la estaca, que actúa como eje para ubicar, en el punto más alto, a Ulises y, en la zona más baja, a sus dos compañeros; la determinada, en el lado opuesto, por el portador del vino que, con sus brazos extendidos, se muestra en actitud de avance hacia el Cíclope y, en la zona central, la representada por el enorme cuerpo del Cíclope, que cubre los distintos niveles rocosos y vincula a los diferentes personajes que integran esta pieza escultórica. El rostro de Ulises se ofrece "casi alucinante de vida y de lúcida pasionalidad" con su "intensa mirada" y con su actitud, que expresa la tremenda tensión generada por esta terrible empresa³⁴, mientras la concentrada atención en el rostro del portador

del vino muestra su forma de participación en la lucha (lám. 4). La representación de Polifemo, que puede relacionarse con las figuras del Altar de Pérgamo y con el *Laocoonte*, combina la precisión en los detalles, con la profundidad en el tallado de los cabellos y la barba, la potente musculatura y la expresiva fealdad de su rostro³⁵. Este grupo estaba ubicado delante de una pequeña gruta natural, abierta hacia la piscina circular y que, al evocar la morada del Cíclope, introducía una mayor verosimilitud en la representación. Los restos arquitectónicos encontrados en este lugar y en otros sectores de la caverna acentuaban la fantástica teatralidad de este ámbito en el cual la conjunción entre arte y naturaleza buscaba expresar un espacio ilusorio donde, por medio de la figura de Ulises, se hacían presentes la memoria y el tiempo míticos.

El viajero griego, considerado por los estoicos como el tipo de hombre prudente y juicioso, aparece aquí como el epítome del héroe sometido por los dioses a múltiples pruebas que lo llevan a enfrentarse con las fuerzas naturales, con diversos pueblos y personajes, con las asechanzas de hechiceras y seres monstruosos. Puede pensarse que la contemplación de la apoteosis del héroe provocaba en Tiberio un proceso de identificación cuya culminación se producía en determinadas fiestas que incluían rituales vinculados con la magia y la adivinación. La posibilidad de confirmación de estos rituales puede ser considerada a partir de la presencia de los cuatro acuarios, ubicados a la entrada de la gruta y unidos a la plataforma donde se levantaba el asiento imperial, que permitiría la práctica de una de las formas de adivinación desarrolladas en la Antigüedad, la ictiomancia, consistente en la lectura del futuro a partir del color, los movimientos, la velocidad y el modo de tomar sus alimentos el pez observado incluyendo, en un momento posterior, el análisis de su constitución interior³⁶. Hoy resulta difícil conocer cómo se desarrollaban estas prácticas, pero se sabe de la afición de Tiberio por ellas tal como lo señala con desaprobación Suetonio cuando habla, por ejemplo, de un local lleno de bancos para obscenidades secretas consistentes en acoplamiento monstruosos, en representaciones de los cuadros y las estatuas más lascivos y de placeres en grutas así como de la palabra "pececitos" con la cual llamaba a los infantes que participaban en sus reuniones acuáticas³⁷.

El protagonismo de Ulises en el teatro emblemático de Sperlonga encuentra también su justificación en palabras de pensadores romanos, algunos de

28. Od. (1933:IX, 259-271).

29. Od. (1933:IX, 340-341).

30. Od. (1933:IX, 356-370).

31. Od. (1933:IX, 371-375).

32. Od. (1933:IX, 385-390).

33. Od. (1933:IX, 390-415).

34. Bianchi Bandinelli y Paribeni (1998:511-512). Andrae (2000:77-80).

35. Pollitt (1993:111-126).

36. Bloch (1968:137-154, 155-183).

37. Suetonio (1961:II, XLIII, XLIV). Quignard (2000:13-29).

los cuales señalan que él había conocido las costas italianas mientras otros, tal como lo hace Dionisio de Halicarnaso, informan que Eneas, llegado con Ulises desde el país de los molosos, fue el fundador de la ciudad bautizada con el nombre de una mujer troyana, Rome³⁸. Con respecto a su presencia en Italia, circulaban otras leyendas que lo hacían fundador de ciudades en la región toscana donde había tomado el nombre de Nano que, en lengua etrusca, significaría "El Errante"; estas historias le atribuían hijos epónimos de ciudades latinas; narraban misteriosos viajes al final de su vida e indicaban que su muerte se había producido en la ciudad de Gortinia³⁹. Los diferentes textos que hablan tanto de la presencia de Ulises en la península italiana como de su vinculación con el héroe troyano parecen indicar la utilización de su figura, tan exaltada en época de Augusto, como elemento de conciliación entre griegos y troyanos y, por lo tanto, su vinculación con los romanos en momentos en los cuales las transformaciones, relacionadas con la expansión y el triunfo de Roma, planteaban nuevas respuestas al problema de la identidad de los triunfadores⁴⁰.

Miembros alienígenos en cuerpo de mujer. Un recorrido por las variantes latinas del mito de Escila

MARÍA EUGENIA STEINBERG*
Universidad de Buenos Aires

Introducción

Escila y Caribdis desde la épica homérica (*Odisea* 12. 73-100 y 217-259) han significado la más aterradora disyuntiva para los navegantes del estrecho de Mesina: quienes logran alejarse de una, caen en la otra. Ambas opciones representan para el navegante salir de un mal para caer en otro. Los dos promontorios rocosos se han asimilado a lo largo de la historia con alternativas desesperantes pues ninguna implica la salvación sino por el contrario, ambas la destrucción. Para salvarse de ambas, hace falta elegir el mal menor, ser un Odiseo quien tuvo que perder a seis compañeros devorados por Escila antes que morir todos tragados por Caribdis. De este promontorio, Caribdis, que corresponde a la costa de Sicilia, no hay referencias en las variantes del mito que transmitan información acerca de su origen. Escila, en cambio, tiene en el texto homérico una descripción pormenorizada de sus características: doce pies deformes y seis largos cuellos con sendas cabezas de triple hilera de dientes apiñados y espesos "llenos de negra muerte" (12.92). La integración del monstruo con su espacio infernal la ubica en su mitad inferior "escondida en la hueca gruta", pero tiene sus cabezas sobresaliendo fuera del terrible abismo, lo cual define a Escila claramente como un monstruo; no se menciona la cabeza correspondiente a un cuerpo femenino, la de la bella Escila transformada por odio de Circe que veremos más adelante. La Escila

38. Dionisio de Halicarnaso (1990:I, 72). Hartog señala que un manuscrito dice **después de y no con Ulises** (1999:V, nota 1).

39. Grimal (1994:534). Graves (1993:2, 170, 171).

40. Momigliano (1984:437-461). Hartog (1999:V). Gómez Espelosín (2003:4). Coarelli (1973: 97-122).

* Docente e investigadora en el área de latín en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

homérica explora todo alrededor del escollo, por si consigue apresar delfines o perros marinos, o incluso algún monstruo mayor. Un intento de racionalizar el contenido aterrador del mito se lleva a cabo con el comentario que ofrece Polibio (*Hist.* 34.1-3) para estos versos de Odisea: Homero siempre aporta el término real del mito, un asidero en la realidad, que aporta verosimilitud a su relato teratológico por cuanto los cardúmenes de peces desviados de la costa de Italia caen presas de peces mayores al no poder llegar a la costa de Sicilia; así engordan los peces-espada que se llaman también "*xiphiae*" o "perros de mar". La pesca de este enorme animal, presentada por Polibio como rasgo costumbrista de los indígenas de Sicilia, una cacería que conlleva el riesgo de que la enorme espada del animal atravesase el bote y produzca heridas mortales a los pescadores, se encuentra según Polibio en la base del mito de Escila.

En *Odisea* 12.98-100 Circe previene a Odiseo sobre los riesgos de la monstruosa Escila:

"Nunca se precian los marineros de haberlo pasado de largo incólumes con la nave, pues arrebatada con cada cabeza a un hombre de la nave de oscura proa y se lo lleva".

La única manera de pasar por allí sin daño es —dice la maga proverbial— invocando a la madre de Escila, Cratais, que la parió para daño de los mortales;¹ más adelante (*Od.* 12.256-59) Odiseo narrará en calidad de testigo cómo Escila devora a seis compañeros:

"Escila los devoró en la misma puerta mientras gritaban y tendían sus manos hacia mí en terrible forcejeo. Aquello fue lo más triste que he visto con mis ojos de todo cuanto he sufrido recorriendo los caminos del mar".

Esta Escila originaria y mítica, monstruosa por su agresividad extrema pasará por los versos de Eurípides asociada a la figura de Medea (*Medea* 1343) cuando Jasón la animaliza como leona y la compara por su naturaleza salvaje con el monstruo. Los efectos de la comparación de Medea con Escila en el auditorio apuntan a asociar a Medea con Jasón y la nave Argo, de modo tal que, para Jasón, Medea es más peligrosa que una de las peores circunstancias adversas que tuvo que atravesar como argonauta (tangencialmente

en *Od.* 12.69-72 y luego en Apolonio, *Arg.* 4.922-32).² Esquilo había puesto en boca de Casandra la denominación de Escila para Clitemnestra: "una Escila que habita en las rocas" (*Agamemnon* 1233-34). La imagen monstruosa de Escila y sus connotaciones son de provecho en textos de Platón y Aristóteles. Pero excede nuestro objetivo que para el presente trabajo consiste en realizar un recorrido por las variantes del mito en algunos autores latinos para señalar las metamorfosis de los elementos del mito y de su campo de representación. Las adaptaciones y los cambios responden a motivaciones diferentes e intentaremos dar cuenta de ellas. La transformación de Escila implica la combinación dramática de al menos dos componentes heterogéneos que son por lo general un cuerpo de mujer y los monstruos que brotan de las ingles. Esto implica diferenciar en cada apropiación de una variante del mito, los fines buscados por el autor, sin pretender agotarlos en nuestro análisis.

Acerca del mito y la mitografía

David Konstan³ al examinar las diversas maneras en que la teoría contemporánea construye el discurso mitológico trae a colación la reflexión de Marcel Detienne⁴ acerca de la inexistencia del mito. De este solamente contamos con las escrituras diversas. Podríamos hablar de las variantes escritas, de la mitografía. El mito no es la misma entidad que las versiones en las que está transmitido y presentado. Marcel Detienne sostiene que esta ausencia del mito significa que su identificación, como distinta de las versiones en que está registrado, exige ante todo un acto de interpretación. En tal medida entonces, pretendemos identificar el mito de Escila sobre la base de los tres principios que Konstan desarrolla en función de su utilidad para la clasificación de los abordajes al mito: el campo de representación, el sistema de transformaciones estructurales y la trama-maestra. Nuestro propósito consiste entonces, en descubrir las motivaciones latentes e interpretar las variantes del mito de Escila tal como ha sido presentado por algunos autores latinos (Lucrecio,

2. Tetis a pedido de Hera auxilia a la nave Argo a pasar indemne por la zona de Escila, Caribdis y las Planctae. La crítica sugiere también que incluso la comparación de Medea con Escila asocia en el auditorio la historia de amor de la otra Escila de Megara, quien por amor a un extranjero traiciona a su padre y luego es abandonada por él. Cf. Deborah Boedeker (1997) 127-148.

3. David Konstan (1986).

4. M. Detienne, (1982)52, citado por D. Konstan, (1986).

1. Estesícoro (fr. 220 Campbell) asocia a Lamia (revulsivo y aterrador espíritu de la reproducción) con la madre de Scylla.

Horacio, Virgilio, Ovidio, Séneca y Alciato) en la medida en que su condición de monstruo mítico ha sido funcional:

- a) para desarrollar el campo de representación de la hibridez, de la conjunción de opuestos, de la conformación heterogénea del alma, de la elaboración supersticiosa, en síntesis, para ejemplificar cuestiones filosóficas, morales y artísticas en las que siempre existe una correlación desconcertante;
- b) para presentar el sistema de transformación estructural: veremos de qué manera cada autor reorganiza los mitemas⁵ y los pone en relación unos con otros.
- c) para mostrar que la trama-maestra del mito es un homenaje de la teoría al poder narrativo de este.⁶ También el mito de Escila, como los de Edipo, Deucalión y Pirra, o Fedra e Hipólito constituye una herramienta de representación clave, en este caso para la paradoja de la identidad frente a lo Otro, el ser diferente y sin embargo demasiado cercano, hasta el punto de dejar de ser lo Otro para ser parte de de lo mismo.

Una Escila en Horacio: el anti-modelo del artista

Horacio (*Arte Poética* 1-5) pregunta a los destinatarios de su epístola acerca de la falta de armonía entre las partes de una imagen:

“si un pintor quisiera unir a una cabeza humana un cuello de caballo y ponerle plumas por todos lados y juntados los miembros de tal modo que termine horriblemente en pez negro una mujer hermosa por arriba, ¿acaso, invitados a contemplar esta imagen, podríais contener la risa?”⁷

5. Utilizamos la palabra “mitemas” con el valor de “elementos propios del mito cuya significación reviste un valor simbólico.” (Gilbert Durand, 1979).
6. En este sentido, aprovechamos la definición de David Konstan (1986) de “master-plot” como un homenaje que la teoría ofrece al poder narrativo del mito. El ejemplo más claro de Konstan es el estatus del drama de Edipo en la teoría freudiana; o la historia del dios año en la teoría de los ritualistas de Cambridge (Frazer), o para Lévi-Strauss la aplicación de reglas generativas al orden narrativo en su interpretación estructural del mito de Edipo. Sobre este último, Konstan trae a colación el trabajo de K.R. Walters, “Another Showdown at the Cleft Way” CW 77 (1984).
7. Hor. Ars, 1-5 *Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique conlatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici?*

A partir de esta presentación del ser híbrido en la teoría del arte de Horacio, nos hacemos eco de una sugerencia de Pseudo-Acron quien aporta una enmienda: comenta que la palabra “pez” (*piscem*) debe cambiarse por “monstruo marino” (*pristim / pistrice*) para ser consecuente con el retrato de Escila que hace Heleno, el sacerdote de Apolo en *Eneida* 3. 427ss,⁸ para contraponerla a la acción de Caribdis,

“(…) en cambio Escila habita una cueva de cavidades ciegas, mientras saca las cabezas afuera y absorbe los barcos hacia el promontorio. Su aspecto es humano por arriba y es una muchacha por su pecho hermoso hasta el pubis, por debajo es un monstruo (*pistrice*) de cuerpo desmesurado que termina en colas de delfines con úteros de lobos (…).”

Recomienda Heleno a Eneas que es mejor hacer un camino más largo que

“ver por única vez a la desproporcionada Escila (informem Scyllam, 431-2) en la cueva desierta y los escollos que resuenan por los perros sombríos”.⁹

En *Fastos* 4. 499-502, la expresión de Ovidio demuestra¹⁰ que en la mitología clásica existen dos muchachas llamadas *Scylla*, (Escila), que confluyen en una sola en estos versos: Escila (1) la hija de Niso, rey de Megara, quien traicionó a su padre arrancándole por amor a Minos un único cabello que le daba poder, y fue transformada en pájaro; y Escila (2) la joven amada por Glauco, a la que Circe transformó de una manera ambigua en un cuerpo femenino pero con monstruos que ladran brotando de sus propias ingles:

8. Virg. Aen. 3.427ss. *dextrum Scylla latus, laeuum implacata Charybdis / obsidet, atque imo barathri ter gurgite uastos / sorbet in abruptum fluctus rursusque sub auras / erigit alternos, et sidera uerberat unda. / at Scyllam caecis cohibet spelunca latebris / ora exsertantem et nauis in saxa trahentem. / prima hominis facies et pulchro pectore uirgo / pube tenus, postrema immani corpore pistrice / delphinum caudas utero commissa luporum. / praestat Trinacrii metas lustrare Pachyni / cessantem, longos et circumflectere cursus, / quam semel informem uasto uidisse sub antro / Scyllam et caeruleis canibus resonantia saxa.*
9. Un léxico semejante utiliza Virgilio para describir a Tritón en 10. 221ss. Cf el retrato de Tritón en *Eneida* 10. 211ss. *hunc uehit immanis Triton et caerula concha / exterrens freta, cui laterum tenus hispida nanti / frons hominem praefert, in pristim desinit alius, / spumea semifero sub pectore murmurat unda.*
10. Ya en la *Egloga* 6 Virgilio había sintetizado dos historias míticas de diferente origen, la Escila hija de Niso y la Escila biforme.

"y (escapar) de vosotros, perros de Niso, monstruos que hacéis naufragar..."¹¹

Ov. *Fast.* 4. 499-502

Esta síntesis de las dos Escilas ya estaba presente en la *égloga* 6 de Virgilio y quizás fue hecha por un poeta griego anterior¹²: en el canto de Sileno, el relato pasa a partir del verso 74, de la alegoría al mito. Dice Sileno:

"Por qué mencionaría yo a Escila, hija de Niso, a quien la fama persiguió diciendo que rodeadas sus blancas ingles con monstruos que ladran puso en problemas las naves duliquias (de Odiseo) y en la profunda garganta laceró, ay! con sus perros marinos a los temerosos marineros"¹³

Virg. *Eg.* 6.74-77.

Los monstruos que ladran (*latrantibus*) permiten asociar el nombre de Escila (*Scylla*) con la palabra griega *Skyllox* (cachorro, aullador), (en este pasaje y en *Od.* 12.85-86) pero también se ha criticado que la acción de Escila que Virgilio refiere es un tanto leve: "poner en problemas" (*vexasse*) las naves. Sin embargo, esta cuestión también podría remitir a un origen del nombre de Escila a partir del verbo griego *skyllo*, que significa "molestar, atribular, agitar"; tal como queda manifiesto en una glosa al texto virgiliano.¹⁴

El texto incorporado: Virgilio dentro de Ovidio

Stephen Hinds en su trabajo sobre alusión e intertexto¹⁵ hace referencia a la así llamada *Eneida* ovidiana que se desarrolla en *Metamorfosis* 13. 623-14.582. La relación de intertexto que existe entre un texto que incorpora,

11. (...) *et vos, Nisei, naufraga monstra, canes...* v 500 Ceres es capaz de huir de los peligros proverbiales del mar, los dos monstruos del estrecho de Mesina y las arenas del norte de Africa. Elaine Fantham comenta que los perros son los monstruos, no Escila, tal como aparece en *Met.* 14.60 y *Ex P.* 4.10.25. Pero tampoco se los debería llamar *Nisei* por cuanto Escila, el escollo marino de la costa de Calabria en el estrecho de Mesina, no era la hija de Niso de Megara sino la ninfa a quien Circe hizo víctima de un encantamiento.

12. Cf. comentario de Collignon a los vv.74ss. de *Egloga* 6: sugiere la posibilidad de que Calímaco o algún sucesor haya sido el responsable de la unión de las dos historias.

13. *Quid loquar aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est / candida succinctam latrantibus inguina monstribus / Dulichias uexasse rates et gurgite in alto / a! timidos nautas canibus lacerasse marinis;*

14. Cf. James O'Hara (1996) 248-249.

15. Stephen Hinds (1998) 104 ss.

—es decir en este caso *Metamorfosis* de Ovidio— y el texto incorporado, *Eneida* de Virgilio, se pone de manifiesto entre otras pautas por el diálogo entre estos dos autores, Ovidio y Virgilio: en el pasaje mencionado, Ovidio sigue de cerca la *Eneida*; pero no para reproducirla, ni para completarla sino que cuando Virgilio elabora un desarrollo amplio, Ovidio es breve, y cuando Virgilio es breve, Ovidio elabora un desarrollo amplio. Esto conduce a la novedosa interpretación de que más que construirse a sí mismo como un epigono de Virgilio, Ovidio construye a Virgilio como un precursor de las *Metamorfosis*. En palabras de Hinds, "hay una *Metamorfosis* latente en la *Eneida*" y esto se ve particularmente en la biforme Escila, en la transformación de los barcos de Eneas en ninfas (*Aen.* 9.77-122) y en la transformación de los compañeros de Diomedes en pájaros (*Aen.* 11.271-274 y *Met.* 14.484-509). Sobre estos lineamientos metodológicos, nos planteamos la transformación de Escila que hace Ovidio, como un desarrollo amplio de la Escila virgiliana que más arriba se detalló.

En *Met.* 13.730-739 y 14.51-74 Ovidio introduce el tema de la joven Escila, a quien Galatea le cuenta sus conflictos amorosos con Polifemo. De Escila nos hace saber Ovidio que no acepta los amores que se le proponen.¹⁶ Glauco se enamora a primera vista de Escila mientras la muchacha refresca sus miembros en las aguas del mar (13.901) por donde anda sin vestidos; ella escapa y llega a la cima de un monte cerca de la costa. Se detiene a mirar a Glauco (no sabe si es un monstruo o un dios, *monstrumne deusne*, 912) le llama la atención su cabellera, la espalda y el hecho de que un retorcido pez recoja la parte final de sus ingles. Glauco le cuenta que no es un ser monstruoso (*prodigium*, 917) ni una cruel fiera (*fera belva*, 917) sino un dios del agua que antes era mortal y que —en lo que parece ficción, *res similis fictae*, 935— fue transformado por ingerir unas hierbas. Su metamorfosis implica el cambio de naturaleza y al mismo tiempo una apoteosis. Ante el rechazo de Escila, Glauco se dirige irritado al palacio de Circe (13.967-8) para pedirle una hierba o un sortilegio para que Escila se enamore de él.

La inclusión de Circe en este episodio como la responsable de la metamorfosis de Escila es otro de los mecanismos de diálogo Virgilio-Ovidio: un modo de incorporar el texto de la *Eneida* en la creación de una metamorfosis. La propuesta de Circe a Glauco responde más bien a los propios sentimientos de la hechicera que se ha enamorado a su vez de Glauco: le sugiere abandonar a la que lo rechaza (a Escila) y corresponder a la que lo busca, Circe (14.28-29). Glauco responde con dos imposibles. Circe ofendida por el

16. En este sentido, puede compararse con la figura de Atalanta.

rechazo prepara los encantamientos y derrama hierbas venenosas en el lugar donde Escila suele bañarse; las palabras que Circe pronuncia son oscuras, proferidas en un murmullo mágico. Entonces se produce la metamorfosis de Escila (14.59-67).

Como es frecuente en las transformaciones ovidianas, las imágenes truculentas se suceden a continuación: la joven llega (*venit*), mira (*aspicit*) y tiene una primera impresión errónea de lo que le sucede (*primo credens non corporis illas esse sui partes*): cree que esas no son partes de su propio cuerpo. Como consecuencia de esta primera impresión, opera las tres acciones en una secuencia cinematográfica, intenta huir de las horribles bocas de los perros que brotan de sí misma, se aleja de ellas y les teme:

“Llega Escila y se había sumergido hasta el vientre cuando contempla que sus ingles se hacen horribles por unos monstruos que ladran; y al principio, creyendo que aquéllas no eran partes de su cuerpo, se escapa y se aleja y teme las horribles bocas de los perros,¹⁷

Luego toma conciencia de su metamorfosis. Esta conciencia por una lado destaca la paradoja terrible de arrastrar consigo lo que quiere esquivar (*quos fugit, attrahit una*); y por el otro, percibe las sustituciones de sus muslos, piernas y pies en una atroz secuencia de tres miembros que recorren la transformación de la pierna entera (*quaerens femorum crurumque pedumque*), hasta culminar la frase en una sucesión de acciones violentas asociadas con la furia de los perros que la ponen de pie (*statque... subiectaue... coerces*) y a un tiempo ella sujeta los lomos de las fieras por debajo con sus mutiladas ingles y su útero que sobresale (*inguinibus truncis uteroque exstante*):

“pero arrastra consigo a los que quiere esquivar y, al buscar la forma humana de sus muslos y de sus piernas y de sus pies, encuentra en lugar de aquellas extremidades hocicos propios de Cerbero, y se alza por la furia de los perros, y sujeta con sus mutiladas ingles y con el vientre que sobresale los lomos de las fieras que están bajo ellos” (14.63-67).¹⁸

17. *Scylla venit mediaque tenuis descenderat alvo, / cum sua foedari latrantibus inguina monstros / adspicit ac primo credens non corporis illas / esse sui partes, refugitque abigitque timetque / ora proterva canum* (14.59-63).

18. *sed quos fugit, attrahit una / et corpus quaerens femorum crurumque pedumque / Cerbereos rictus pro partibus invenit illis: / statque canum rabie subiectaue terga ferarum / inguinibus truncis uteroque exstante coerces*. (14.63-67).

En dos versos más, Ovidio liquida toda posibilidad de que Glauco se una a Circe, pero Escila, ya transformada, permanece en ese lugar; en cuanto se le da la oportunidad devora a los compañeros de Odiseo por odio a Circe. Ahora sabemos por qué en Odisea 12 Circe previene a Odiseo sobre los riesgos de las monstruosas Escila y Caribdis; y hubiera mordido los barcos teucros si antes no hubiera sido transformada en promontorio rocoso que los navegantes evitan para no hundirse. Esta segunda transformación que Ovidio representa elimina todo vestigio de humanidad presente en el mito y enfría en una sola frase la tragedia de la primera metamorfosis.

Esos monstruos que ladran son vistos con toda claridad por Escila como miembros ajenos a su cuerpo de *virgo* (*corpus quaerens*, 64). En parte, el drama perpetuo de Escila es su desconocimiento de su condición de monstruo. No hay mención de un acostumbramiento o de una aceptación de su composición híbrida. Sencillamente, la condición de monstruo de esta mujer implica una usurpación de rasgos violentos y agresivos más compatibles con seres salvajes: Escila con perros en las ingles se ha transformado, de las ingles hacia abajo, en monstruo agresivo destinado a devorar hombres,¹⁹ destinado a evitar la navegación y con ella el intercambio de bienes, el comercio, actividad claramente masculina. Del rechazo inicial a aceptar varones hasta la actitud de devorarlos e impedir o dificultar así los contactos entre los pueblos se produce la transformación en monstruo. La mujer que sobrepasa los límites de su género se arriesga a volverse una Escila, podría decirse siguiendo a Cohen.²⁰ Sin embargo, Ovidio mantiene separadas las partes constitutivas y en la joven Escila perdura la conciencia de su origen femenino. Hasta que una segunda transformación elimina la condición humana por la transformación en promontorio rocoso.

Lucrecio y la analogía

Es necesario retroceder hasta Lucrecio, para encontrar la definición epicúrea, objetiva y científica, de qué es un monstruo y de cómo la *superstitio* admite su creación: la realidad es que un ser tal no puede existir pues su cuerpo está formado por partes de origen diverso:

“Y sin embargo, no debemos pensar que todo corpúsculo puede combinarse sin distinción, con cualquier otro; pues entonces verías producirse, con mucha

19. Cf. M. Aguirre Castro, (2002) 319-328.

20. Cf. Cohen, J. J. (ed.) (1996) 9.

frecuencia, monstruos prodigiosos (portenta, 2.701), surgirían seres mitad bestia, mitad hombre, frondosas ramas crecerían engendradas en un cuerpo vivo, y muchos organismos, propios de la tierra, se unirían a otros propios del mar; entonces la naturaleza apacentaría por la tierra, madre de todo, quimeras con llamas por sus gargantas repulsivas." (Lucr. 2.700 ss)²¹

"Es evidente que nada de esto ocurre..." (*quorum nil fieri manifestum est*, 2.707). La *ratio* controla toda posibilidad de inventar lo que es imposible que exista. No todos los corpúsculos pueden combinarse con todos.

En el libro 4, Lucrecio enumera a Escila junto a los Centauros entre otros seres imposibles:

"De este modo vemos Centauros y miembros de Escilas, rostros de perros Cerberos y fantasmas de aquellos cuyos huesos, después del tránsito de la muerte, abraza la tierra..." (Lucr. 4.732 ss.²²

He aquí la racionalidad y la distancia ante la amenaza y el miedo a lo inexplicable:

"Pues por cierto, no de un ser vivo proviene la imagen del Centauro, ya que nunca existió tal naturaleza animal, sino que cuando por casualidad se encuentran la imagen de un hombre y de su caballo, fácilmente se adhieren en el acto (...) por ser tan sutil la sustancia y delgadísima la contextura. Las otras imágenes de esta especie se concretan de la misma manera. Lucr. 4.739 ss.²³

No queda claro de qué modo la conjunción de una mujer con perros en las ingles podría tener lugar en el mundo real como para "ser vista" (*Centauros itaque et Scyllarum membra videmus*, 4.732), Escila ha quedado asociada a los

21. *Nec tamen omnimodis conecti posse putandum est / omnia; nam volgo fieri portenta videres, / semiferas hominum species existere et altos / inter dum ramos egigni corpore vivo / multaue / conecti terrestria membra marinis, / tum flammam taetro spirantis ore Chimaeras / pascere naturam per terras omniparentis.*

22. *Centauros itaque et Scyllarum membra videmus / Cerbereasque canum facies simulacraque eorum / quorum morte obita tellus amplectitur ossa; Lucr. 4.732 ss.*

23. *nam certe ex vivo Centauri non fit imago, / nulla fuit quoniam talis natura animata; verum ubi equi atque hominis casu convenit imago, / haerescit facile extemplo, quod diximus ante, / propter subtilem naturam et tenuia texta. / cetera de genere hoc eadem ratione creantur. Lucr. 4.739 ss.*

Centauros por su condición de *portentum*. Se puede convenir en que es lógica la asociación del hombre con el caballo por la relación de *utilitas* que los une. Pero la asociación de la mujer con los perros, sus ingles deformadas e hinchadas por los lomos de los perros, debería quizás haber recibido una explicación diferenciada de la del Centauro, más racional diríamos, por parte del poeta filósofo. Salvo que esté implícita en su descripción la desvalorización que Lucrecio hace de la mujer en el libro 4, donde no resulta extraña la comparación con los animales, hasta de la manera en que las esposas (*uxores*, 4.1266) conciben sus hijos (...según la costumbre de las fieras y el rito de los cuadrúpedos, pues de este modo los semillas pueden alcanzar su meta, bajado el pecho y elevadas las caderas). Las esposas no precisan realizar movimientos voluptuosos como sí las prostitutas (*scorta*, 1274) que evitan la concepción con el movimiento (4.1269-1277).

En 5.878ss. Lucrecio afirma que no es posible que existan ceñidas de rabiosos perros las Escilas de cuerpo semimarino y otros monstruos de esta clase, en cuyos miembros es evidente una mutua discordia.²⁴ La *discordia* expresa la incoherencia entre las partes que luchan entre sí por permanecer separadas.

La analogía, un recurso largamente estudiado en el texto de Lucrecio, claramente presentada en 2. 689ss establece las similitudes entre estas formaciones discordantes y monstruosas que no pueden tener existencia real y la formación de los versos del poema didáctico con elementos comunes a muchas palabras y por una mezcla de principios diversos. Los versos y las palabras difieren entre ellas porque están formados de elementos diversos ("...ves en nuestros propios versos que muchos elementos son comunes a muchas palabras", 2.690-91). Este hecho no implica que todos los elementos se puedan combinar de cualquier manera (2.700). La naturaleza no puede crear monstruos fabulosos, precisamente porque no se pueden asociar de cualquier manera los elementos. Asimismo, la imagen más expresiva de la discordancia está constituida por la expresión *natura ex alienigenis membris compacta*, 5.880, en referencia a la naturaleza de los Centauros, antes asociados por su conformación binaria y de naturaleza doble con la Escila monstruosa. En síntesis, los miembros alienígenos en cuerpo de mujer son claramente un imposible *portentum*, fruto de la creencia en la posibilidad de asociaciones ilimitadas entre los elementos de los átomos, lo cual está demostrado que no puede existir.

24. *aut rapidis canibus succinctas semimarinis / corporibus Scyllas et cetera de genere horum, / inter se quorum discordia membra videmus). Lucr. 5.878 ss.*

Las Escilas de Séneca

En Séneca, las apropiaciones habituales del *exemplum* de Escila sirven para reflejar el *furor*, que es incesante y creciente en Medea, que la lleva a castigar a Jasón (*Med* 408); o para expresar la acción riesgosa que genera el temor de los navegantes por la doble acción de Escila que resuena en las cavernas o de Caribdis que vomita (*Thyestes* 579); en *Hercules Oetaeus* 235 la nodriza percibe con espanto que una furia cruenta estimula a Deyanira por la presencia de la rival y esposa de Hércules en su propia casa. Menos que a ella hay que temer a Escila y Caribdis cuando se retuercen. El estrecho sículo es el modelo proverbial de la furia, pero la mujer enfurecida supera a cualquiera de los dos puntos geográficos. Es indudable la pervivencia del motivo ya mencionado antes en la Medea de Eurípides.

Un análisis más racional suele aprovechar Séneca para las epístolas: en Ep 79.1.3 el sabio aconseja a Lucilio escribirle desde Sicilia acerca de Escila, Caribdis y el Etna pues respecto de Escila, de la mejor manera él sabe que es un peñasco y por cierto no terrible para los navegantes (*nam Scyllam saxum esse et quidem non terribile navigantibus optime scio*, 79.1). El saber devuelve a Escila la condición de *saxum* (peñasco) y en esa medida no es algo que cause terror a los que navegan.

En la Ep 31.9.3 el filósofo estoico ofrece una comparación entre los caminos peligrosos que la tierra presenta, como las Sirtes, Escila o Caribdis, y el camino seguro y agradable (*tutum iter est, iucundum est*, 31.9) que la Naturaleza brinda a quien transita hacia la sabiduría.

En la Ep 45.2., al pedido de libros en lugar de consejos que le formulara su discípulo, responde que está dispuesto a trasladarse en la vejez sin que pudieran aterrorizarlo ni Escila ni Caribdis ni el estrecho cargado de fábula (*nec me charybdis et scylla et fabulosum istud fretum detertere potuissent*, 45.2).

Un abordaje más complejo espera a Escila en la Epístola 92, donde Séneca se detiene a reflexionar sobre el elemento irracional del alma, que está dividido en dos partes (*Inrationalis pars animi duas habet partes* 92.8): una de esas partes es audaz, ambiciosa, desenfrenada, situada en los afectos (*animosam, ambitiosam, inpotentem, positam in adfectionibus*, 92.8); la otra es humilde, lánguida, entregada al placer (*humilem, languidam, voluptatibus deditam*, 92.8). Argumenta Séneca que la primera parte del elemento irracional del alma, que es mejor que la otra, es la parte más valiente y más digna del varón, pero fue dejada de lado (*relinquerunt*); en cambio la otra parte, frívola y abyecta, la consideraron necesaria para una vida feliz: de este modo, el bien supremo, la razón, fue puesto al servicio del elemento irracional del alma y se

convirtió en una cosa mezclada y portentosa formada por miembros diversos y mal acordados (*praeterea mixtum portentosumque et ex diversis ac male congruentibus membris* 92.9). El ejemplo del monstruo de Escila, entonces, los miembros que resultan diversos e incongruentes, tal como en los miembros alienígenos de Lucrecio, sirve para ilustrar el término real de la metáfora: la razón mezclada con la parte irracional. Séneca recurre a Virgilio (*En.* 3. 424-428) para mostrar a su Escila como una mujer (*virgo*) con rostro de hombre (*hominis facies*) hasta el pubis, luego cola de monstruo (*pistrix*, tal como vimos en el comentario de Pseudo-Acron a Horacio) a la que se agregan horrendos y veloces animales feroces. A continuación, pregunta el maestro estoico al discípulo de qué monstruos han compuesto la *sapientia*. El sujeto de *composuere*, *isti* remite a aquellos pensadores que han mezclado el placer con la razón transformando a esta en un *portentum*. Séneca afirma que la primera parte del hombre es la virtud (*virtus* 92.10), a la cual va ligada la carne inútil y floja, apta sólo para engullir alimentos, según Posidonio. La divina virtud (*Virtus illa divina*), asimilada en la segunda proposición a las partes superiores dignas de veneración y celestiales (*superioribus eius partibus venerandis atque caelestibus*, 92.10) acaba en miembros lascivos (*in lubricum*) asimilados a un animal desprovisto de arte y lánguido *animal iners ac marcidum*.

Tal perspectiva del mito ahonda en el *portentum* y destaca las características lascivas de la mujer con monstruos en las ingles, si bien se ha perdido la subjetividad del sufrimiento de la Escila ovidiana.

Alciato y el *nullus pudor* de la figura de Escila

Para concluir, traemos a colación otra variante del mito, que la Emblemática renacentista pone de manifiesto en su afán de perseguir dos fines contradictorios, tal como afirma Jean Seznec.²⁵ La Emblemática "por una parte, aspira a construir un modo esotérico de expresión; pero por otra parte, y al mismo tiempo, quiere ser didáctica: pretende poner ciertas sentencias al alcance de todos, traduciéndolas en imágenes... a la vez un lenguaje hermético y un lenguaje popular". Los humanistas como Escaligero le prestan mucha atención a esta forma expresiva que combina imagen y texto. Tal el caso de los encabezamientos a ediciones de Alciato hechas por Escaligero.²⁶

25. En Jean Seznec, (1985) 90.

26. J. C. Scaligeri Iudicium, encabezando ediciones de Alciato, para decir que son tales ut cumquovis ingenio certare possint.

Andrea Alciati publicó en 1531 el *Libro de los Emblemas* (*Emblematum Liber*),²⁷ una colección de 212 poemas emblemáticos en latín; cada uno de ellos implica un proverbio u otra expresión enigmática, una imagen, y un texto epigramático.

El Emblema 68 acompaña la imagen de Escila con un texto en latín bajo el título *Impudentia* ("falta de vergüenza"); esta versión tuvo gran influencia y popularidad en los siglos XVI y XVII. *Nullus pudor*, el título del emblema, resulta un enigma a la hora de enfocar la imagen del monstruo pero se revela cuando se accede al texto.

El epigrama correspondiente dice:

"Escila era biforme, mujer hasta el pubis, rodeada por debajo de monstruos que ladran. Se considera a los monstruos como la avaricia, la audacia, el arrebató: pero Escila es tal que no tiene vergüenza alguna en el rostro."²⁸

Claramente, a pesar de que se inicia el epigrama con la mención de la biformidad (mujer con monstruos) presente en Ovidio, se ha eliminado la desesperación de Escila por no poder reconocer sus propios muslos, se ha integrado la mujer con los monstruos que rodean su pubis y la expresión de carencia de vergüenza en el rostro (*nullus pudor in ore*) refleja la intencionalidad del emblema: la mujer como un monstruo desvergonzado de la que brotan la avaricia, la audacia, el arrebató y la desvergüenza. De este modo la condición monstruosa se torna operativa para el discurso anti femenino de esta recreación erudita del humanismo renacentista.

A modo de conclusión: dos monstruos actuales

En un título del diario La Nación de los últimos años,²⁹ un periodista titula su nota: "La Argentina, entre Escila y Caribdis". Se menciona la "nueva Escila" como el monstruo de seis cabezas de las necesidades políticas, en un

año prematuramente electoral que aguarda a la Argentina; y a Caribdis como "la voraz Caribdis del remolino internacional". En el mitologema recuperado aquí, no aparece la explicación proveniente de la mitología clásica con respecto al género femenino de Escila, que incluso late en *Odisea* como texto incorporado posteriormente en las Metamorfosis de Ovidio, sino que esta es una conjunción de un monstruo de seis cabezas, y se han eliminado de este modo las versiones del mito que aluden a un campo de representación del conflicto amoroso, como si aquella muchacha sobre quien Circe ejerció la venganza por amor a Glauco, nunca hubiera existido, ni en los textos. Se ha producido entre aquella Escila de las variantes clásicas y esta Escila metafórica que describe el periodista, una suerte de síntesis de las partes: desde el punto de vista lucreciano, no cabría temerle por cuanto es imposible que exista. Lo que hoy entendemos como monstruo Escila es simplemente un promontorio rocoso, peligroso para los navegantes, a los cuales el filósofo no debe temer, y ha quedado reasumido por la segunda transformación de aquella mujer con perros monstruosos en las ingles en promontorio rocoso.

Por otra parte, nos parece de interés señalar que se encuentra en estudio el posible origen paleontológico de los mitos,³⁰ en intentos de adscribir la imaginación poética a realidades demostrables. Estos serían modos de asociar la profusión de monstruos de la mitología clásica con el descubrimiento de huesos gigantes de animales extinguidos millones de años atrás. La racionalidad extrema de la asociación de monstruos griegos con animales prehistóricos que afloraban en el territorio de Grecia y Asia Menor explicaría que, aparte de las inteligentes observaciones de Polibio antes mencionadas acerca de la pesca del pez espada, el mito de Escila se pueda haber originado también a partir de un gigantesco animal marino de muchos brazos alojado en las concavidades del promontorio del estrecho de Mesina. En este caso, la correlación desconcertante de mito y paleontología ha creado un nuevo monstruo con sus partes discordantes por la unión de miembros alienígenos.

27. El libro de Alciati fue publicado en 1531 con el título *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsulti, Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber y se reeditó varias veces durante la vida de su autor, ya con el título Andreae Alciati Emblematum Libellus.*

28. *Pube tenus mulier, succinta latrantibus infra/Monstrorum catulis, Scylla biformis erat. /Monstra putantur avarities, audacia, raptus: /At Scylla est, nullus cui sit in ore pudor.*

29. M. Grondona en "La Nación" del 23 de agosto de 1998.

30. Cf. Adrienne Mayer, (2000).

Ctesias de Cnido y "lo monstruoso" en el imaginario greco-latino de la India

ROSALÍA C. VOFCHUK*
Universidad de Buenos Aires

Sabido es que todo discurso sobre lo desconocido es, en verdad, un enunciado cultural. Más allá de cualquier experiencia empírica, la imagen está siempre modelada por un sistema complejo de estereotipos culturales.

Se podría decir que toda vez que el hombre ha encarado un viaje a lo desconocido ha explorado, en principio, no tanto una geografía exterior, sino más bien, un conjunto de símbolos del imaginario colectivo latentes en su subconciente, generando en consecuencia, una verdadera psicogeografía¹. Y esto ha sido así desde la Antigüedad. Por ello, el trazado de cartas geográficas ha sido más regido por creencias mágico-religiosas, axiológicas, estéticas, esto es, por una representación mental del espacio, que por leyes empíricas o por datos rigurosos.

Ya en Homero², en la superficie metálica del nuevo escudo que Hefestos construye para Aquiles, tiene su manifestación el arquetipo cultural de la representación del universo en forma circular. Desde entonces, el mundo conocido ha sido ubicado en el centro de ese círculo; allí estaba la civilización, categoría ésta que se iba desdibujando a medida que uno se acercaba a la periferia.

A pesar de que, a partir de la expedición de Alejandro al Asia se había aceptado que el mundo habitado era dos veces más grande sobre el eje este-oeste

* Docente e investigadora en el área de Sánscrito en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del CONICET.

1. Ver Corin Braga (1999).

2. *Iliada*. XVIII.

que sobre el norte-sur y que, a partir de Eratosthenes³ se había considerado la forma trapezoidal o de clámide como la más adecuada para representarlo, se continuó pensando el mundo en términos de centro y periferia. Las cartas geográficas, entonces, habrían terminado formalizando una jerarquía: los otros, los habitantes de los mundos alejados del propio centro, han sido vistos como miembros de razas monstruosas y con esta visión se han asentado las bases de futuros etnocentrismos.

La circularidad del orbe ha sido reafirmada en la Edad Media por Isidoro de Sevilla⁴ cuya descripción caracterizada por la división tripartita del mismo, habría funcionado como un modelo generador de las cartas medievales conocidas como T-O. En éstas el pie de la T representaba al Mediterráneo, entre Europa y África, el brazo izquierdo el río Don entre Europa y Asia y el brazo derecho, el Nilo, entre África y Asia.

Las zonas desconocidas de este imaginario cartográfico estaban pobladas por un bestiario humano que tanto Isidoro de Sevilla como Vicente de Beauvais entre otros, habían tomado de las descripciones de autores como Homero, Heródoto, Ctesias, Megasthenes, Arriano, Estrabón, Pomponio Mela, Plinio, Ptolomeo, Solino, etc. De un modo general se podría decir que ese bestiario muestra un grado de monstruosidad diferente entre los pobladores de las periferias boreales y las australes: entre los primeros se ha retratado una monstruosidad sobre todo de orden moral, entre los segundos, de orden físico.

Entre los países que han ofrecido al mundo conocido abundantísimo material para alimentar dicho bestiario, la India ocupa un lugar de privilegio⁵. En efecto, desde las primeras noticias que sobre ella han llegado, se han ido tejiendo imágenes en las que el componente principal ha sido siempre lo maravilloso, sea como generador de sentimientos de fascinación, sea de terror.

Ctesias de Cnido y la fuente de los "mirabilia"

El contacto entre Grecia y la India comienza a través de Persia. En el siglo V a.C. Darío, tras haber conquistado y anexado a su vasto imperio el N.O. de la India y parte de la cuenca del río Indo, ordena a Esquilax de Carianda

—navegante griego entonces a su servicio— explorar las zonas conquistadas. Así, Esquilax, después de treinta meses de navegación, se convierte en el primer griego que haya visitado la India y unido por mar a ésta con Egipto⁶.

De ese viaje inaugural Esquilax debió haber escrito unas *Memorias*, gracias a las cuales aparece la India en el horizonte geográfico griego. De ellas, nada ha llegado a nuestros días más que la posible utilización que pudieron haber hecho, en primer lugar Hecateo de Mileto⁷ y, más tarde, Heródoto.

Hecateo, si bien introdujo a la India en su *Periegesis*, no fue testigo presencial de lo informado, sino que se remitió a las fabulaciones en curso sobre los confines de la ecúmene, alimentadas por los relatos de comerciantes y aventureros procedentes sobre todo de Persia. De Hecateo y Esquilax, habría tomado Heródoto los elementos necesarios para configurar su imagen de la India: una tierra fabulosa, en la que lo extraordinario era posible, tanto como en cualquier otra región de los extremos, como la de los escitas, o los etíopes. Se podría decir, entonces, que hasta mediados del siglo V a.C. la imagen occidental de la India se presentaba un tanto difusa, con pocas marcas que la distinguieran de otras tierras lejanas.

Pero una nueva figura aparecería en el horizonte, para generar con su relato la imagen de una tierra distinta, que por sus características se recortara del bloque de tierras marginales: Ctesias de Cnido. Señalado como el mayor responsable de la visión fantástica que Occidente ha generado sobre la India, Ctesias fue, desde su época, una de las figuras más controversiales.

Se sabe que Ctesias, oriundo de la Caria, vivió aproximadamente a fines del siglo V, comienzos del IV a. C., que fue médico de la escuela de Cnido⁸ y que, a pesar de haber caído prisionero de los persas, consiguió, gracias a sus habilidades, alcanzar una posición destacada en la corte. En efecto, se desempeñó durante muchos años —alrededor de diecisiete— como médico personal de Artajerjes II, a quien, según Jenofonte⁹ habría curado de una herida generada en ocasión de la batalla de Cunaxa.

Durante su estadía, debido en buena parte a esa posición privilegiada, que le permitía por un lado recabar información desde el interior de la corte y, por el otro, tener un contacto muy estrecho con los embajadores de los pueblos sometidos, que llegaban a ella para pagar sus tributos, había recogido valiosísimos datos de carácter histórico y etnográfico.

6. Ver Herod. *Hist.* IV, 44.

7. Ver Jacoby, *FGH* I.

8. Diodoro, *Bib.* IV.

9. *Anabasis*, I, 8, 27.

3. Strabo, *Geogr.* II, 5.

4. *Etim.* XIV.

5. Ver Karttunen, K. (1989; 1997), Tola, F.; Dragonetti, C. (1998, 1999, 2001).

De regreso a Grecia, Ctesias volcaría todo ese caudal en dos obras *Persica* e *Indica*. Un largo relato, en veintitrés libros, sobre la historia de Persia, el primero, y un breve estudio de carácter etnográfico sobre la India, el segundo.

Si bien, con el material de primera mano que, se supone, habría recogido, Ctesias hubiera podido convertirse en el gran historiador de Persia y las tierras conquistadas, como la India, no se orientó hacia la presentación de un informe erudito o una descripción objetiva de los hechos, sino hacia una presentación fabulosa. A ello se debe la fama de escritor mendaz, que le han hecho incluso sus coetáneos como Aristóteles¹⁰ y alimentada más adelante por Estrabón¹¹, Luciano¹², etc.

Indica

El texto original de *Indica* se ha perdido. Lo que ha llegado a nuestros días es, por un lado, un resumen que expusiera Focio en el capítulo 72 de su Biblioteca y por otro, fragmentos dispersos en las obras de Aeliano¹³, Aristóteles¹⁴, Arriano¹⁵, Diodoro¹⁶, Estrabón¹⁷, Plinio¹⁸, etc.

Los fragmentos reproducidos por Focio nos permiten inferir que Ctesias se ha ocupado allí de la geografía física¹⁹, la flora, la fauna y la riqueza mineral de la India, así como del aspecto físico, las costumbres y creencias de su población.

Sus descripciones no escapan a la contradicción general de los primeros etnógrafos griegos poseedores, por un lado de un pensamiento etnocéntrico semejante al comentado en nuestra introducción y, por otro, de una tendencia utópica que les hacía ver en los países remotos, lugares de perpetua abundancia y felicidad, signados por una desmesura que los volvía fascinantes y temibles a la vez. Y esa desmesura está presente en todas las referencias de Ctesias a los animales, vegetales, minerales, paisajes y seres humanos que habitan la India.

10. *Hist. Anim.* II, 1; III, 22, etc.

11. *Geogr.* I, 2, 35 y XI, 6, 3.

12. *Ver. Narr.* I, 3.

13. *Nat. Anim.* III, 3; IV, 26, 27, 46, 52; V, 3; IX, 21; XVII, 29, etc.

14. *Op.cit.* II, 1; III, 3, 22; VIII, 28; *De gen. an.* II, 2, etc.

15. *Ind.* III, 6.

16. *Op.cit.* II.

17. *Op.cit.* XV, 1.

18. *Nat. Hist.* II, VII, VIII, XXXI, XXXVII.

19. *Bib.* 45a, 45b, 46a.

Así, de entre la flora de la India podemos destacar su descripción del *indikós kálamos*²⁰ de extraordinario grosor –“tal que dos hombres que extendieran sus brazos alrededor apenas podrían abarcarla”– y altura –“como la de un mástil de un navío capaz de transportar diez mil ánforas”.

Entre los minerales, basta mencionar el oro y la plata que fluyen libremente, como en la fuente que se llena anualmente de oro líquido²¹, de la que se extraen cien vasijas de terracota llenas del precioso metal. También del hierro, existente en el fondo de la misma fuente, dice Ctesias haber poseído dos espadas con poderes mágicos –“si se fija ese hierro en tierra es capaz de alejar las nubes, el granizo y los huracanes”²². Pero el oro no está sólo en el agua, también abunda en las minas y en las montañas custodiadas por los grifos²³.

Otra fuente milagrosa es aquella cuya agua se coagula al ser extraída y pone fuera de sí al que la bebe, haciendo que confiese todo lo que hizo, recurso utilizado por el rey cuando desea descubrir la verdad de los acusados²⁴.

Pero, sin duda, donde se hace más notoria la desmesura es en la descripción de la fauna. El bestiario indio contará con:

- a. Elefantes destructores de murallas²⁵
- b. Perros gigantes capaces de luchar contra leones²⁶, de cuya presencia en Babilonia y junto al ejército de Xerxes hay referencia en Heródoto²⁷ y cuyo valor ha sido también exaltado y explicado a partir de causas genéticas –como producto de cruce de perro y tigre– en Aristóteles²⁸.
- c. Pequeños monos de larguísima cola²⁹, barba muy larga y extrema mansedumbre³⁰.

20. *Ibid.* 45b. Esta misma descripción aparece en Plinio, *op.cit.* VII, 2; Teofrasto, *Hist. plant.* IX, 11, etc.

21. *Ibid.* 45b.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.* 46b.

24. *Ibid.* 47a.

25. *Ibid.* 45a.

26. *Ibid.* 45b.

27. I, 192 y VII, 187.

28. *Hist. anim.* VII, 28, 607 a.

La fama del valor de estos perros ha quedado registrada en el epitafio que para su perro indio Taurón, hizo escribir su amo, un funcionario del gobierno ptolemaico, según reza un papiro del siglo III a.C. encontrado en El Fayum. Ver R. Vofchuk, R. Buzón (1990).

29. *Ibid.* 45a.

30. Aeliano, *Nat. anim.* XVII, 39.

- d. Aves como el *dicairos*, pájaro que entierra sus propios excrementos, mortales para cualquier ser vivo que los encontrara e ingiriera una mínima parte de ellos³¹.
- e. Grifos³², bestias fabulosas, aves cuadrúpedas del tamaño de un lobo y patas y garras de león, cubiertos de plumas negras en todo el cuerpo, menos en el pecho en el que son rojas, guardianas del oro de las montañas, también temibles, según Ctesias³³ para cualquier ser humano que intentara extraerlo.
- f. La *marthitora*, una bestia antropófaga, de rostro semejante al de un humano, talla de león, color rojo³⁴, tres filas de dientes, cola semejante al escorpión de tierra, provista de un dardo que, al ser arrojado a quien se le aproxima, le produce irremediamente la muerte³⁵.

Y en este contexto exótico Ctesias hace habitar a una población no menos fabulosa que su entorno. Allí están los *pygmaei*, los *sciapodes* y los *cynocephali*, entre otros.

Los pigmeos

De la descripción reproducida por Focio³⁶ se pueden extraer los siguientes rasgos:

- a. Su raza es negra.
- b. Su tamaño, muy pequeño, entre un codo y medio y dos codos.
- c. Sus miembros viriles son tan grandes que se extienden hasta los tobillos.
- d. Dejan crecer sus cabellos y barbas a tal punto que las usan a modo de vestimenta.

31. Idem, *ibid.*, IV, 41.

32. El motivo iconográfico de los grifos aparece en Egipto, Siria, Palestina, Creta, la Grecia micénica, etc. Así, hay grifos con cabeza de halcón, de león, de águila, etc. conectados con diferentes mitos. Los grifos de Ctesias parecen pertenecer al tipo griego de cabeza de águila. Heródoto ubicó a unos grifos custodios del oro en Escitia (*Hist.* III, 116) y unas hormigas excavadoras que levantan arenas auríferas en la India (*Ibid.* III, 102).

33. *Ibid.* 47 a., 46 b.

34. *Ibid.* 45 b.

35. Ver Aristóteles, *op.cit.* II, 1, 772 b; Aeliano, *op.cit.* XV, 21; Filóstrato, *Vit. Apoll.*, III, 45; Plinio, *Nat.Hist.* VIII, 30, etc. Se ha considerado que la de la *marthitora* es una descripción deformada del tigre, también de un simio.

36. *Ibid.* 46 a.; 46 b.

- e. Son arqueros muy hábiles.
- f. Son servidores del rey de la India.
- g. Hablan el mismo lenguaje que otros hombres.
- h. Son muy justos y respetuosos de las leyes.

Claro está que la de Ctesias no es la única referencia a los pigmeos y tampoco es la India el único territorio, en el que los ha ubicado la literatura etnográfica antigua. Hay menciones tanto en Homero³⁷ como en Heródoto, tomadas probablemente de Hecateo, que los ubican en África.

Las referencias homéricas relacionan a los pigmeos con un motivo griego, la *geranomachia* o batalla contra las grullas, motivo que reaparece en la referencia de Megasthenes³⁸ —embajador del Imperio Seleucida ante el Imperio Maurya— a los pigmeos de la India.

Se podría pensar, entonces, que los relatos sobre los pigmeos indios eran en verdad una transferencia de una tradición griega. Dado que Megasthenes siempre apareció como un autor mucho más confiable que Ctesias, se consideró a éste último como la fuente de esta información. Así, el que habría hecho la transferencia habría sido Ctesias y no Megasthenes, lo cual reafirmaba la posición de mendaz del primero y confiable del segundo. Sin embargo no hay, en verdad, ninguna referencia de Ctesias a la *geranomachia* de los pigmeos, ni prueba fehaciente de que la hubiera habido en algún momento.

Como sugiere K. Karttunen³⁹ quizá Ctesias haya tomado de alguna fuente el relato de los enanos indios y les haya dado un nombre que resultaba familiar a los griegos, o quizá ni siquiera él les haya puesto ese nombre, sino los autores del período bizantino que lo reprodujeron. Lo único que, con seguridad, han tenido en común los pigmeos de Homero, Ctesias y Megasthenes es su pequeñez.

Los Skiapodes

Según reproduce Plinio⁴⁰, Ctesias describe a una tribu de hombres llamados *Monocoli* porque tienen una sola pierna, a pesar de lo cual se mueven a saltos con sorprendente velocidad. También se los conoce como *skiapodes* porque tienen un pie de tamaño tan grande que, en la época más calurosa, al acostarse con sus espaldas en el suelo y levantar su pie, logran hacerse sombra con él.

37. *Iliad.*, III, 3-7.

38. Plinio, *op.cit.* VII, 26.

39. *Ibid.* p. 129.

40. *Nat. Hist.* VII, 23.

El caso de este grupo es un argumento más para poner en duda el origen indio de estos relatos, ya que se han encontrado *skiapodes*⁴¹ en contextos geográficos diversos. Si bien Esquilax los ubica en la India, Hecateo los ubica en Etiopía⁴² y Heródoto en Libia⁴³.

Los *Kunokephaloi*

Ctesias⁴⁴ describe a los *kunokephaloi* indios con los siguientes rasgos:

- a. Son hombres con cabeza de perro.
- b. Viven en cuevas, en las montañas más allá del río Indo.
- c. Visten pieles de animales salvajes, curtidas y finas.
- d. No hablan ninguna lengua, ladran como perros y se entienden entre ellos con ladridos y gestos⁴⁵.
- e. Entienden la lengua india.
- f. Sus dientes son más grandes que los de los perros.
- g. Sus uñas más largas y redondas.
- h. Todos tienen una cola más larga y peluda que la de los perros.
- i. Su cutis es extremadamente moreno.
- j. Son muy veloces.
- k. Viven de la caza y asan los animales antes de comerlos. Beben leche de ovejas. Comen unos frutos que también desecan.
- l. Crían ovejas, cabras y asnos.
- m. Viven más que los hombres, entre 170 y 200 años.
- n. Son muy justos.

La de Ctesias es la descripción más extensa y minuciosa que se conserva acerca de este grupo de seres conocidos como los "cara de perro", mencionados por los primeros etnógrafos griegos y muy populares luego en la literatura medieval⁴⁶.

Se reconocen tres tradiciones en torno de este grupo, la de la India, la de Etiopía y la de Libia. De la primera, el principal responsable habría sido Ctesias, de la segunda, una confusión con los *kunamolgoi* mencionados por Agatharchides y de la tercera Heródoto⁴⁷, cuyos "cara de perro" habrían sido unos chimpancés que nada tendrían que ver con los homónimos de la India.

Muchos han sido los esfuerzos por identificar al grupo indio al que se refería Ctesias y se ha llegado a concluir que seguramente era un grupo de origen no indo-ario. Evidencias tardías provenientes de los *PuraaNas* apuntan a los *Ounaamukha*, localizados hacia el N.O. de la India, cerca del río Indo⁴⁸.

Un rasgo común: el sentido de la justicia

Como se lee en Focio "sobre los indios dice (Ctesias) que son los más justos".⁴⁹ Efectivamente, cualquiera sea la anomalía física de la tribu india descrita, a todos sus integrantes Ctesias le atribuye un valor muy caro a los griegos, esto es, un elevadísimo sentido de la justicia, así como también un gran respeto a las leyes.

Al respecto el relato de Ctesias podría ser visto:

- a. Como una fuente de esa actitud etnográfica general, a la que aludimos en la introducción de este artículo, según la cual las periferias australes estaban pobladas por razas, cuya monstruosidad era sólo de carácter físico y no moral.
- b. Como un ejemplo del *topos* griego de la "sabiduría y rectitud de los pueblos marginales" que se corresponde con el sentimiento de fascinación ante lo desconocido y que fue no sólo patrimonio de la literatura ficcional, sino también de la literatura etnográfica temprana.
- c. Como un ejemplo de la génesis de los *topoi*, es decir, que no sólo tienen un origen –la imaginación de un autor temprano, la abstracción de una teoría general– sino también una historia que se va nutriendo de datos de la realidad, que parecen corroborar la tradición. Así sucede con Ctesias y su contexto social.

41. La pregunta, que se formulan también algunos estudiosos de la medicina, es si la descripción de estas tribus es sólo el producto de la fabricación de mitos o responde, aunque sea parcialmente, a una realidad. Se ha intentado una diagnosis deductiva de las anomalías y enfermedades que podrían sufrir, teniendo en cuenta su distribución geográfica y se ha propuesto la filariasis o elefantiasis endémica de miembros inferiores.

42. Fgr Hist. I, F 327.

43. Hist. IV, 191.

44. Focio, *Bibl.* 47b-48b; Philostrato, *Vit. Apoll.* VI, 1.

45. Por la carencia de lenguaje articulado justifica Aeliano (*Animalia*, 4,46) la ubicación de este grupo entre la bestias.

46. Ver Karttunen, K. (1984).

47. IV, 191.

48. Wecker, O. (1925) *Kynokephaloi*, *RE*, XII, 25-26.

49. *Op. cit.* 46a.

Nuestro autor participa por un lado, de la fe griega, incommovible y generalizada, en la justicia y es contemporáneo del reflorecimiento de las relaciones y la fecundación recíproca entre el pensamiento jurídico y el estudio filosófico y médico de la naturaleza⁵⁰, y por otro, tiene contacto con un hombre indio que cree firmemente en el *dharma*, la ley, el deber propio que todo hombre debe cumplir, las rígidas reglas que debe respetar ciegamente, según la casta a la que pertenece.

Un método de trabajo

Ctesias efectúa una sabia combinación de los tres componentes mencionados por Heródoto⁵¹, esto es, lo visto con los propios ojos, lo oído, que contiene las leyendas y tradiciones locales obtenidas de informantes, y por último, las conclusiones a las que se puede llegar, según su propia opinión sobre lo que ha visto o escuchado.

Sin duda, por su posición en la corte aqueménida recibió un caudal ingente de información, pero su contexto lo obligaba a tener cierto espíritu crítico, cierto escepticismo; tenía que tener en cuenta a su auditorio griego, al que le gustaba lo fabuloso, pero en dosis adecuadas. Es decir, una excesiva sensación de extrañamiento le hubiera jugado en contra.

Importancia y perduración de su obra

A pesar de las críticas de las que fuera objeto, su obra parece haber tenido el éxito suficiente como para:

- Ser considerada uno de los elementos que influyó en el interés de Alejandro Magno en conquistar la India.
- Constituir la base de los relatos de los historiadores de Alejandro y de Megasthenes, a pesar de que éstos sí habían tenido un contacto directo con la India.
- Ocupar un lugar importante en la obra de escritores tardíos como Filóstrato, al escribir la biografía de Apolonio de Tiana.
- Despertar el interés del patriarca Focio que, en el siglo IX de nuestra era, escribe el resumen que hoy llega a nosotros.
- Que se la siga considerando una de las principales fuentes para la configuración occidental de la imagen de la India.

50. Ya W. Jaeger (1953; 40) había considerado a éste como uno de los fenómenos más interesantes del espíritu griego.

51. II. 99, "ψις, κο", γνώμη.

Clérigos y campesinos entre "Dianas" y demonios

HUGO ANDRÉS ZURUTUZA*

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de Rosario

"...Currite, currite, quia draco iste me deuorare uult"

Dialogorum Gregorii Papae, II, 25, II

"...Silvanos, et Faunos, quis vulgos incubos vocant..."

Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi: De Ciuitate Dei, XV, 23

(MIGNE: P.L., XLI)

El imperio pagano impugnado

La difusión del cristianismo en el Imperio romano provocó gradualmente la reorganización de sus extensos y a la vez discontinuos espacios socioculturales, tensionados por diversidades étnicas, influencias religiosas y prácticas colectivas de inciertos orígenes y de complejos perfiles polisémicos. Estos núcleos regionales estaban contenidos por redes urbanas imperiales —jurisdiccionales y administrativas— que intentaban ejercer el control social e ideológico de los actores sociales que los habitaban, especialmente los grupos campesinos, resistentes a las acciones de las numerosas sedes episcopales que comenzaban a dominar las antiguas ciudades paganas.

Con el proceso de aceptación del cristianismo por las elites del Imperio romano tardío, iniciado en el siglo IV, el poder político debió asumir la responsabilidad de la difusión de la nueva religión con normas y decretos que frecuentemente fueron incorporados literalmente en las disposiciones capitulares o leyes de las monarquías bárbaras surgidas a partir de las invasiones del siglo V.

* Docente e investigador en el área de Historia Antigua en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

La fragmentación de la *pars occidentis* marcaba la formación de conflictivos espacios políticos en cuyas fronteras circulaban otros modelos culturales en pugna con los preexistentes. Una oligarquía de terratenientes romanos, una aristocracia guerrera de origen bárbaro, particularmente germano, y un conjunto de eclesiásticos portadores de la escritura definían nuevas redes de sociabilidad que debían enfrentarse con la crítica situación de un campesinado pauperizado presionado por el patronato y en connivencia con las *Bacaudae*¹. Los movimientos sociales estaban generando recurrentes mecanismos de resistencia que contribuían en la construcción de los imaginarios sociales de los sectores subalternos². Estos imaginarios sociales constituían universos simbólicos que se pueden recuperar parcialmente a partir de operaciones de análisis realizadas en torno a las fuentes oficiales, en particular las de producción eclesiástica, que intentaban infructuosamente fiscalizar las creencias de las alteridades rurales. Éstos eran los territorios que para los *litterati* estaban cruzados por los errores de los *idiotae*, de los *rustici*, en síntesis de los que seguían siendo identificados como *pagani*.

Nos proponemos reconocer y aislar los comportamientos colectivos manifestados por estos sectores sociales para decodificar las representaciones simbólicas que comprometían ansiedades y temores relacionados con monstruos y demonios, confundidos con las antiguas imágenes mitológicas de las tradiciones paganas, analizando asimilaciones y exclusiones que los campesinos realizaban ante la presencia de las sanciones eclesiásticas. En consecuencia, los nuevos obispos eran aliados de las elites urbanas de origen pagano, de las que la mayoría de ellos provenían, para fortalecer antiguos pactos sociales con nuevas legitimaciones sacralizadoras.

Nuestro interés está orientado por una hipótesis de trabajo que tiende a probar la multiplicidad de representaciones simbólicas connotadas y denotadas por la explicitada categoría "paganismo", presentada por los clérigos como homogénea y estática. Recordemos que los fenómenos religiosos, tanto en sus prácticas externas, rituales y cultos, como en el ámbito de las mismas creencias, forman parte de una realidad activa que se modifica y se adecua en permanente relación con todas las esferas que incluye una sociedad: economía, política, ecología, etc.³ Estas creencias religiosas son polisémicas y no sólo pueden comunicar su código específico sino también el conjunto de

conexiones establecidas con lo étnico, lo lúdico, la sexualidad, en síntesis con la multiplicidad de relaciones que configuran la diversidad sociocultural de la época.

Por otro lado, debemos señalar que la investigación propuesta se ve dificultada por las peculiaridades del ámbito subalterno que pretendemos frecuentar, espacio sin historia, de "voz carente" frente a la "voz fundante" del poder eclesial. En este espacio seleccionado se ubican sujetos cuya oralidad perdida podemos recuperar con muchas dificultades a partir de los indicios y huellas que descubrimos en los intersticios de los documentos oficiales, siempre mediatizados por el control de los *litterati*. Coincidimos con Fossier cuando en su *Historia del campesinado en el Occidente medieval* plantea que: "aquella gente no escribió por sí misma: cuando habla lo hace por boca de clérigos o de nobles que los retratan ridículamente... Sólo sus fantasmas... han llegado hasta nosotros intactos y eso porque la iglesia los acorraló a través de la magia o de la herejía..."⁴.

Pero, sin embargo, a pesar de esta mediación ideológica que condiciona las fuentes oficiales, debemos recurrir a ellas para generar interrogantes adecuados que nos permitan la percepción de la cotidianeidad de los sujetos perdidos en la evanescente oralidad. En estas fuentes podemos observar cómo se deslizan indicadores de la presencia de una religiosidad práctica de los sectores periféricos, aún de los recién convertidos al cristianismo. Indicadores que marcan comportamientos que no van a coincidir con las estrictas prescripciones de los cánones conciliares.

Espacios y sociedades

Nuestro enfoque metodológico, apoyado en los estudios culturales de los últimos años⁵, nos permite reconocer una religión oficial que respondía a los obispos –*litterati*– coexistiendo con una religiosidad subalterna o "popular" vinculada a las comunidades rurales y a algunos sectores urbanos –*illitterati*– que seguían conservando costumbres locales, creencias y prácticas relacionadas con los bosques, los árboles sagrados, las fuentes, las piedras y las encrucijadas. Rescatamos así la existencia de hombres y mujeres que usaban todo tipo de amuletos y "filacterias" y que veneraban todavía a los astros y a deidades silvestres de orígenes oscuros y lejanos en el tiempo, a

1. Sanchez León, J. C. (1996).

2. Bacsko, C. (1991).

3. Zurutuza, H. (1992); Zurutuza, H.; Botalla, H.; Bertelloni, F. (1996). Zurutuza, H.; Botalla, H. (1998, 2001).

4. Fossier, F. (1985:43-44). Le Goff, J. (1977:20-33).

5. Ginzburg, C. (1991). Giordano, O. (1983).

veces autóctonas pero casi siempre extrañas al panteón oficial romano. Era la religiosidad de las masas, definida como "pagana" por los "hombres de Iglesia" que se manifestaba ruidosamente a través de alegres canciones —*cantilenae rusticorum*—, danzas, disfraces y máscaras que potenciaban la inversión de roles: los hombres se vestían de mujeres y viceversa, evocando las antiguas Cronias y Saturnales.

Estas manifestaciones de apariencia obscena para la prejuiciosa mirada de los clérigos eran sin embargo expresión vital y positiva de los reconocidos ritos de fertilidad que propiciaban los ciclos de renovación de la naturaleza. Rituales que aparecían también asociados a la lucha entre la vida y la muerte, la abundancia y la hambruna y, especialmente, a las prácticas sexuales donde las mujeres empezaban a ser representadas como instrumentos del demonio por los ázorados evangelizadores, testigos desprevenidos de estas recurrentes festividades estacionales teñidas por la sexualidad de los campesinos.

La religión oficial romana no había podido evitar la vigencia de gran cantidad de divinidades y cultos locales que los campesinos veneraban y practicaban colectivamente. Campos y bosques aparecían como propicios para el desarrollo de diversos cultos, como los "diánicos" asociados a las atávicas creencias astrales, especialmente lunares, propios de pueblos indígenas e incluso de origen indoeuropeo, como en el caso de los celtas. Precisamente, los cultos explícitos dedicados a Diana y a Silvano se reconocen como los más difundidos en los sectores rurales. Los antiguos habían distinguido en las áreas rurales, especialmente en los bosques, que cubrían gran parte del universo habitado hasta las roturaciones medievales, un conjunto de dioses y genios silvestres, ajenos al mundo urbano oficial y próximos a las vivencias cotidianas de los habitantes de las aldeas. Estas presencias excéntricas se manifestaban ante los crédulos campesinos y pastores como divinidades y genios que afectaban tanto la morfología de los hombres que vivían en los campos como la de las bestias que habitaban en la espesura de las forestas, configurándose así seres mixtos: faunos, silvanos y sátiros, acompañantes habituales de las promiscuas Dianas, que deberán compartir el bosque —topografía concreta de fuerte proyección simbólica— con santos cristianos y reliquias sagradas.

Los bosques constituían un mundo misterioso, el de los prodigios paganos de un pasado no muy lejano y de los más recientes milagros cristianos. Estos espacios era el refugio de mitos precristianos que involucraban a genios, hechiceros, hadas, brujas, ogros, licántropos, dentro de una inmensa gama de seres marginales y fantásticos, y además por ser considerado desde sus orígenes un *locus* sagrado, se le seguía rindiendo un culto específico que

la evangelización sería incapaz de desterrar y que los clérigos tratarían de resignificar atribuyéndole nuevas dimensiones simbólicas acordes con los mandatos episcopales.

Símbolos e íconos que evocan inquietantes presencias de sátiros y silvanos paganos que sufren metamorfosis hasta convertirse en los demonios cristianos, entrometiéndose en piadosas hagiografías⁶, dedicándose a molestar a las ingenuas doncellas, conviviendo con eremitas asalvajados y reliquias falsificadas, dialogando con clérigos rurales sin preparación teológica ni vestimentas adecuadas, en muchos casos antiguos *servi fugitivi* ahora tonsurados, que se confunden con taumaturgos paganos y líderes rurales convocantes de campesinos agraviados y alternado con peligrosas hechiceras y promiscuas Dianas. Prácticas colectivas que involucraban ruidosas danzas y crípticas ceremonias, fornicaciones rituales y placeres sensuales, máscaras bestiales y gestualidades sacralizadas⁷.

Este universo de resistencia, fue vivido como alteridad pagana durante siglos y percibido siempre como pecaminoso hasta lo diabólico por la nueva antropología cristiana⁸ que pondera la continencia mientras las Dianas y los incubos siguen frecuentándose en los noches de plenilunio ante la cómplice connivencia de los campesinos y la azorada mirada de los santos.

Notorio es el repudio eclesiástico al protagonismo femenino, *mulieres* que condensan lo pecaminoso al manifestarse como "dianas" y "demonios", como brujas destructoras de las cosechas y hadas capaces de hechizar a ingenuos campesinos. Género que será entendido y condenado como símbolo maligno por los pruritos clericales.

Es interesante recorrer el texto del tardío *Corrector sive medicus* de Burcardo de Worms (965-1025) para ilustrar estos aspectos señalados sobre la percepción de lo femenino como demoníaco: las cabalgatas nocturnas de Diana, los combates aéreos entre hechiceras, filtros y sortilegios de amor, etc.¹⁰

6. En la leyenda de San Pablo, el ermitaño, aparece Antonio en busca de Pablo recorriendo bosques (*silvae*) donde encuentra extrañas criaturas, a una la obliga a identificarse y ésta, mitad hombre y mitad cabra, le responde: "Yo soy de esos sátiros que los paganos creen dioses del bosque" (Voragine, J. de la: *Leyenda Dorada*. Paris, Garnier).

7. Cesaire d' Arles (1971), *Sermons au peuple*, Éditions du Cerf, Paris, 1971 (S.Ch. N° 175).

8. Brown, P. (1981).

9. Vogel, C.: "Pratiques superstitieuses au début du XI^e siècle d'après le *Corrector sive medicus* de Burchard, évêque de Worms (965-1025)". En: *Mélanges E.R. Labande (ETUDES DE CIVILISATION MEDIEVALE)*, Poitiers.

10. Cf. Vogel, C.: *op. cit.*; Migne: P.L. CXL (*Decretorum Libri XX - Liber Decimus Nonus*).

Observamos como primera conclusión que el bosque sagrado resulta el laboratorio más adecuado para ejercer nuestra investigación, logrando así aislar algunas de las polivalentes representaciones simbólicas constituyentes de los imaginarios de las culturas campesinas durante la Antigüedad Tardía y Altomedioevo. Pero también es necesario destacar que para completar los imaginarios sociales analizados debemos recurrir necesariamente a los textos hagiográficos que muestran los esfuerzos de los clérigos en su intento de conciliar la cultura letrada con los necesidades y desniveles culturales de los receptores. Por lo tanto una operación fundamental traslada nuestro análisis al género hagiográfico, y en particular a la selección de los *Dialogi* de Gregorio Magno que constituyen un espacio literario de compleja significación cuya información contribuirá eficazmente a nuestros propósitos.

Santos, monjes y dragones

Recordamos que el objetivo de los *Dialogi* está claramente indicado al final del Prólogo¹¹: Pedro, el interlocutor habría puesto en duda que hubiesen existido taumaturgos en Italia.

Gregorio, preocupado, se propuso entonces contarle lo que él sabía de los santos locales y sus milagros. Por lo tanto decenas de santos italianos van a desfilar delante del diácono mal informado. Al final de los tres primeros relatos Pedro confesará su error¹². El papa romano atiende una necesidad de la Italia del siglo VI, fragmentada entre invasores y herejes, carente hasta ese momento de una sistematización de los sujetos difusores de la religión cristiana y defensores de los poderes eclesiales¹³.

Por mucho tiempo se consideró a los *Dialogi* como una obra popular, producida entre la ingenuidad y la manipulación, incluso indigna de pertenecer al prestigioso conjunto del *corpus* teológico gregoriano¹⁴. Para algunos Gregorio había escrito estos relatos por frío oportunismo pastoral para obtener una obra de discurso deliberadamente popular pero, sin embargo, la

11. *Dialogorum Gregorii Papae I*, Prol. 7-10.

12. *Op.cit.*, I, 3, 6.

13. El tiempo de la redacción de los *Dialogi* puede ser determinado de una manera bastante precisa, sea a partir de la correspondencia del mismo Gregorio, sea a partir de las menciones que hace la obra misma de ciertos acontecimientos datados. La correspondencia da los datos límites (Julio 593, Reg. 3, 50- Ep. 3, 51 y nov. 594- Febrero 595).

14. Boesch Gajano, S. (2004).

crítica de los últimos años destaca cada vez más que ésta era poseedora al mismo tiempo de una interesante calidad literaria¹⁵.

Las investigaciones terminaron reconociendo el gusto por los milagros que atraían también a las elites letradas a través del impacto suscitado por los mismos en los grandes teólogos de la iglesia Occidental, contribuyendo a desechar la tradicional tesis que consideraba esta obra gregoriana como una genuina "expresión popular".

Es fundamental para nuestro trabajo el conocimiento de la influencia de la hagiografía —en particular la gregoriana y del conjunto de sus personajes, sobre todo la figura de Benito de Nursia— para complementar nuestra información sobre los elementos constituyentes de los imaginarios sociales estudiados. La necesidad de analizar esta tradición nos permite obtener instrumentos que posibilitan entender la persistencia y transformación de imágenes culturales, así como también superar la interpretación de la hagiografía como escritura estereotipada, hecha de lugares comunes privados de verdadera relevancia histórica y cultural¹⁶. Los *Dialogi*, hoy recuperados historiográficamente, no dejan sin embargo de generar una gran incertidumbre que todavía permanece en relación a su posible relación con la denominada "religión popular"¹⁷. Esta incertidumbre presenta dificultades de interpretación que están en función tanto de la ambigüedad del concepto mismo de "popular" como de la complejidad constitutiva del culto de los santos. Este culto es evidentemente el punto de encuentro y conflicto entre la región cristiana oficial y los modos de pensar y sentir precristianos y folklóricos¹⁸ —basta referirnos a las reliquias y milagros—, en el cual la teología de lo sobrenatural cristiano se confronta con creencias religiosas ligadas a modos de vida particularmente condicionados por el estrecho contacto con la naturaleza, por la necesidad económica, por la permanente inseguridad, etc.¹⁹.

Como primera operación de análisis es importante verificar en el conjunto de esta producción hagiográfica los desniveles culturales existentes y la mediación operada por el clero, teniendo en cuenta la distinción entre una hagiografía mayor, demandada por encargo y elaborada por los protagonistas de la cultura eclesiástica, y una hagiografía menor, en cuya producción se puede individualizar la cultura y exigencias de aquel clero que se ubica

15. *Ibidem*.

16. Boesch Gajano, S. (2004:11).

17. Boesch Gajano, S. (2004:187).

18. Le Goff, J. (1977).

19. Boesch Gajano, S. (2004:253).

también socialmente en niveles intermedios entre la alta jerarquía y la masa de los fieles. Luego debemos necesariamente relacionar la dimensión pastoral de la obra, el conocimiento de la operación religiosa y eclesiástica involucradas y el esfuerzo también explícito de mediación cultural al individualizar los desniveles sociales y culturales presentes en la obra.

Los santos, los testimonios eclesiales, los consumidores de milagros, los actores sociales marginales, etc. nos permitirán entender la intención de Gregorio en la confrontación de sectores sociales y grupos étnicos diversos al suyo. Esta es la base sobre la que hay que hipotetizar en relación con los destinatarios de la obra misma y plantearse además si podemos llegar a considerar la obra como fuente para la religión y cultura de los sectores subalternos. El pontífice, heredero de la cultura retórica y escolástica, provee una cultura funcional²⁰, patrimonio de aquel vasto grupo de eclesiásticos que debieron garantizar a partir de los medios orales y a través de la predicación la difusión del mensaje cristiano entre los *rudes*. La obra aparece en principio dedicada a los predicadores, como repertorio de *topoi* y como manual de técnica oratoria práctica, pero hemos podido identificar múltiples niveles de utilización al interior de la obra dedicada también al clero de tradición romana, al mostrar la diversificación del ambiente monástico y eclesiástico y proponer formas estratificadas de lectura de los cuatro libros. El conjunto del clero podía utilizar la obra de manera variada y de acuerdo a su propia cultura, a sus finalidades, a las características de sus auditorios debido a la variedad de argumentos doctrinales y a la variedad de milagros y virtudes. La tradición medieval de los *Dialogi* puede sin duda confirmar la hipótesis de las múltiples posibilidades de lectura y utilización.

También la obra está dedicada a los consumidores de segundo grado, los fieles a los que podía acudir el clero en su acción pastoral, plantea en este nivel una diversificación más profunda. Consciente de esto, Gregorio hace emerger con claridad la *Regula pastoralis*, obra destinada a ser uno de los fundamentos de la práctica pastoral para todo el Medioevo. Entonces surge una visión del ámbito cristiano dividido en categorías sociales y culturales, a cada una de las cuales correspondería un modo diverso de entender y practicar la religión. La enseñanza de las Sagradas Escrituras no podía ser igual para todos, ni en las formas ni en los contenidos, debiendo adaptarse no sólo a la psicología sino también al status social de cada uno. El predicador debía adecuar el discurso a quien escucha. Por lo tanto, toda la obra confirma, según Boesch Gajano²¹, la relación existente entre ideología y

práctica pastoral denotando la sensibilidad de Gregorio en las confrontaciones con los diversos consumidores de su mensaje.

Dentro del análisis proponemos revisitar los textos para descubrir y entender la dimensión semántica de sugerentes presencias cuya morfología demoníaca aparece asociada a animales monstruosos, como el dragón, que los relatos incluyen. El demonio singular y los demonios colectivos tienen en los *Dialogi* un espacio cuyo análisis puede contribuir a profundizar el significado de estos fenómenos. Los demonios son presencias insidiosas, creadoras de sueños engañosos, pero también representaciones corpóreas y terroríficas en el momento del pasaje de la vida a la muerte. Estas representaciones demoníacas emergen de la lectura textual como *mauri homines*, hombres negros y horribles, un dragón próximo a engullir a los pecadores en el momento de morir, entre las más representativas. Frente al demonio un santo, como Benito de Nursia, es siempre el exorcista victorioso. Recordemos que para Gregorio el concepto de "demoníaco" cubre toda una gama de realidades religiosas diversas: el paganismo, culto, rural o incluso longobardo; la herejía arriana y la magia. No es el paganismo sino más bien la herejía arriana, aunque controlada, la que suele temerse. Pero más temible aún, para la perspectiva de la época gregoriana, es la magia: realidad viva, capaz de incidir sobre la naturaleza y de venir a satisfacer exigencias de protección y cuidado, un punto de referencia alternativo al santo cristiano.

El demonio puede aparecer sugerido por la irrupción de serpientes numerosas pero de pequeñas dimensiones, dócilmente sometidas al santo, al tiempo que puede registrarse la representación del dragón como un animal feroz que se vincula al momento inexorable de la muerte de todo pecador. Cuenta Gregorio que uno de los monjes de Benito había cedido a la inestabilidad y no deseaba permanecer más en el monasterio. El hombre de Dios lo había retenido con constancia, lo había exhortado a menudo para que no abandonase su comunidad, pero el monje se obstinaba en rechazar esta solicitud. La desmesura de su "hijo" vuelve colérico al venerable padre, y apenas salido del monasterio, el monje encuentra delante de él, en el camino un dragón (*draco*). Este dragón apareció sin duda para devorarlo como castigo a su conducta. El monje se puso a temblar y pidió socorro: "...Currite, currite, quia draco iste me deuorare uult"²². Los hermanos acuden a sus gritos pero no ven ningún dragón. Luego de esta experiencia personal el díscolo monje es conducido trémulo y palpitante al monasterio, donde jura que no se irá más del monasterio. La acción de Benito le permitirá mantener sus promesas ya

20. Boesch Gajano, S. (2004:262).

21. Boesch Gajano, S. (2004:264).

22. Grégoire le Grand, *Dialogues*, Paris, 1978.

que gracias a las oraciones del santo se salvó de un dragón que lo devoraba. Sin embargo los demás hermanos no vieron al demonio porque fueron las plegarias de Benito que provocaron tanto la visión terrorífica para contener al monje impugnado como el arrepentimiento que le permitió ser perdonado y salvado.²³

En el relato los moribundos aparece también la misma visión de un dragón. Uno de los monjes se convirtió²⁴ al sentir que había sido entregado a un dragón que lo devoraría. El animal es expulsado por las oraciones de los hermanos. Nuevamente la conversión y la promesa del retiro de la vida secular²⁵. Pero no siempre se logra el arrepentimiento: otro monje, que mientras los otros ayunaban él comía con gula, recibe la visita del dragón pero esta vez el monstruo que ve no le da tiempo para arrepentirse y es devorado finalmente²⁶.

Como conclusión, destacamos que estas menciones que hemos acotado, seleccionadas de un conjunto más amplio, son testimonios representativos que nos permiten informar sobre la recurrencia de ciertas representaciones simbólicas vinculadas a los sectores subalternos, de reconocida discontinuidad cultural, durante la Antigüedad Tardía y Altomedioevo. Constituyen expresiones sociales y simbólicas, especialmente influidas por los esfuerzos hagiográficos de los obispos que instruían a sus clérigos en el persuasivo intento de conciliar la cultura letrada con los necesidades y desniveles culturales de los destinatarios. Al compartir el terreno simbólico frecuentado por Dianas y demonios, los clérigos amenazaban a los pecadores con la sanción catequística. Éstos eran particularmente identificados con los sectores subalternos, campesinos ignorantes o monjes rebeldes, todos condenados o perdonados en un tenso contexto impregnado de potencias demoníacas.

23. *Op.cit.* II, 25, 1-2.

24. *Op.cit.* IV, 40, 3.

25. *Op.cit.* IV, 40, 4-11.

26. *Op.cit.* IV, 40, 11-12.

Saint Bernard et les monstres

IOAN PANZARU*

Université de Bucarest, Roumanie

L'explication des monstres représentés dans l'art roman est un objectif important de la réflexion sur l'art médiéval, car elle détient, par l'intermédiaire de la théorie de l'imagination, la clé de la cohérence de notre discours. En effet, on se plaît à mettre surtout en lumière la théorie du beau quand on parle de l'esthétique médiévale¹, mais cette théorie est très loin de se vérifier dans la majorité des monuments, du moins dans la perspective moderne de la beauté, ou pour autant que nous pouvons distinguer le beau du laid. Aux images de rois, de vierges et de prophètes qui devraient être considérées comme des images "belles" viennent s'ajouter une foule foisonnante de gargouilles, de dragons, de sirènes et de monstres de toute sorte. Et en littérature, les nains, les sorciers, les apparitions et les chevaliers brigands ne font pas du monde représenté une utopie harmonieuse. Soit cet art est en contradiction avec sa propre théorie telle que nous pouvons la connaître à travers les penseurs de l'époque, soit il y a une façon de lire les textes de ces derniers qui puisse rendre compte de la présence du monstrueux dans tant d'oeuvres. En effet, l'art est à l'époque conçu comme un acte juste de la raison (*recta ratio factibilium*²). Pourquoi donc se mêlerait-il de figurer des créatures sans raison d'être? Le

* Rector de la Universidad de Bucarest, Rumania. Docente e investigador de Lengua y Literatura Francesa en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de dicha Universidad.

1. Cf. Eco, U. (1997). De Bruyne, E. (1946).

2. Cette définition vise en fait la manière de faire, et non la chose faite. On peut exécuter avec art un monstre affreux. Mais l'accent dans l'art chrétien, au niveau théorique, est mis sur la proximité du Beau et du Bien. La formule latine appartient à saint Thomas, mais l'idée est ancienne et connue. Cf. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, 1140a: *éxis metà lógou alethoús poietiké*. Thomas d'Aquin, *Summa contra Gentiles*, I, I, qu. 93.

présent article ne se propose pas de résoudre la question des figurations monstrueuses dans l'art roman dans leur ensemble, mais simplement de donner une certaine lecture de l'attitude de saint Bernard envers l'art de son temps.

La parution récente de l'article riche et bien documenté de Thomas E.A. Dale sur les chapiteaux romans de Saint-Michel de Cuxa³ a ramené au centre des débats l'explication des figurations monstrueuses dans l'art roman. Les réflexions de l'auteur au sujet de la sculpture des chapiteaux peuvent s'avérer utiles également pour d'autres chercheurs qui étudient la culture du XIIe siècle. Dale se concentre sur la fonction des figures grotesques sur les chapiteaux des cloîtres, en essayant d'expliquer leur rôle dans les méditations du moine. Il conclut en écrivant que "ces créatures monstrueuses et difformes taillées dans la pierre rendaient tangibles les esprits malfaisants qui perturbaient le moine et servaient de point de départ pour la purification de la mémoire et pour la réforme spirituelle"⁴.

Pour Dale, l'explication des monstres dans l'art roman doit s'ancrer dans la réalité de la vie spirituelle monastique et dans les expériences des cénobites. Ce principe est certainement louable et permet une série d'observations intéressantes faites par Dale et par d'autres auteurs. Sa limite est cependant qu'il ne permet pas d'intégrer le caractère extérieur de l'art par rapport à la vie monacale. Les moines entrent dans un cloître dont ils n'ont pas choisi eux-mêmes la décoration; celle-ci suit les motifs et la mode du temps. Saint Bernard essaie précisément de suggérer aux bénédictins que s'ils choisissaient ces motifs de manière réfléchie, ils ne s'arrêteraient pas sur des êtres difformes. Les abbés, qui certes ont toujours la latitude d'influencer sinon de tracer les programmes iconographiques, devraient concevoir ceux-ci en accord avec les exigences de la méditation et du progrès spirituel.

Dale nous fait remarquer qu'une lecture "spirituelle" de ces figures monstrueuses fournit au novice précisément des images des vices qu'il doit abandonner en entrant dans la voie du service de Dieu. En commentant la pensée de Guillaume de Saint-Thierry, selon qui l'homme ignorant de la nature céleste de sa raison "se débarrasse de l'image du Créateur et revêt une autre image, qui regarde en terre comme un animal, une image bestiale", Dale en conclut que "du moins dans le royaume de l'imagination, les impulsions charnelles d'un homme peuvent avoir pour effet la transformation démoniaque de son corps physique en bête ou en monstre"⁵. Il ne cite aucune preuve

que cette idée était attestée au XIIe siècle et nous songeons aussitôt que le *Bisclavret* de Marie de France a pour héros une personne fort honnête, dont les "impulsions charnelles" n'étaient certainement pas la cause de ses métamorphoses périodiques en loup. Que l'homme charnel soit pareil à la bête est un lieu commun dans toute culture. Mais qu'il y ait une causation morale possible dans cette vie, c'est une thèse assez extraordinaire et qui n'a pas été rencontrée à l'époque et dans la culture en question⁶. Une miniature des *Moralia in Job* exécutées à Cîteaux sous la direction d'Étienne Harding, et où on peut observer un nain chevauchant un homme harnaché, à quatre pattes, permet à Dale, en suivant Rudolph (1997) de noter qu'il s'agit d'une image des tentations maîtrisées⁷.

L'analyse attentive et fine des chapiteaux de Saint-Michel de Cuxa insiste sur le sens narratif des images⁸. Souvent il s'agit de monstres obscènes, "singes immondes", accroupis devant le spectateur, jambes écartées. Parfois on voit des scènes de dévoration, ainsi étant expliquées les bouches de lion d'où sortent des pattes (des bras humains, dans l'interprétation de Dale). Il est vrai qu'on trouve dans la Bible au moins 18 endroits où le fidèle implore le salut devant une bouche bestiale ou monstrueuse, mais dans plusieurs de ces passages il peut s'agir de la bouche de la divinité en colère⁹. Les gueules léonines présentes sur plusieurs chapiteaux évoquent certainement pour le moine le Ps. 22:21, "Sauve-moi de la gueule du lion, Délivre-moi des cornes du buffle!", mais aussi 2 Tim 4:17 et en tout cas Amos 3:12 – Ainsi parle l'Éternel: Comme

6. En revanche l'idée que les émotions éprouvées par les femmes enceintes et les spectacles auxquelles elles assistent peuvent avoir un effet plasmateur sur le fœtus est connue depuis Hippocrate. Cf. Martin, E. (1880:123-4, 272, 269, 278).

7. Je songe en revanche à un passage audacieux de saint Bernard (*In Psalmo XC Qui habitat*, 7, 3: col. 201C) où l'homme est assimilé à une monture du Christ: "Enorgueillissez-vous, mes très chers, et portez le Christ dans votre corps, cargaison agréable, suave fardeau, faix salutaire, même si parfois il peut vous sembler pesant; même s'il vous pique les flancs, et s'il vous donne du fouet quand vous n'obéissez pas; même s'il vous serre les mâchoires et vous assujettit au moyen du mors et du frein; tout est pour votre bonheur. Sois pareil à une bête, toi qui portes le Sauveur". En Orient le rapport entre le "vieillard" (*geron*, *abba*, *starets*) et son disciple fait de celui-ci métaphoriquement un âne ou un chameau: cf. Haus-herr, I. (1999:195).

8. Je n'ai pas pu consulter la thèse de doctorat de Leah Rutchick, *Sculpture Programs in the Moissac Cloister: Benedictine Culture, Memory Systems, and Liturgical Practice*, 2 vols., Ph. D. Diss., University of Chicago, 1991. L'analyse de Moissac, qui a été entreprise dans sa thèse de doctorat par Meyer Schapiro, s'enrichit chez Rutchick de la prise en considération de la tradition orale.

9. Par exemple dans le Ps 18 ou dans 2Sam 22:9.

3. Dale, T.E.A. (2001:402-436).

4. Dale, T.E.A. (2001:430).

5. Dale, T.E.A. (2001:408).

le berger arrache de la gueule du lion deux jambes ou un bout d'oreille, ainsi se sauveront les enfants d'Israël..."

De voir chaque jour des corps monstrueux, selon Dale, rappelait au moine son combat contre les puissances démoniaques. Les images des chapiteaux reprendraient dans une récapitulation mnémonique les divers dangers qui guettaient l'ascète dans sa marche ascendante. Saint Bernard a écrit pas moins de 17 sermons sur le Ps 90 *Qui habitat*, où il insiste sur la promesse de la victoire sur "l'aspide et le basilic, le lion et le dragon". Il est cependant assez évident que Bernard ne consentait pas à ce que le contenu de sa prédication soit traduit dans la pierre, à la façon d'une Bible pour les illettrés, du moins dans l'enceinte d'un monastère.

Dale évite d'expliquer la présence des monstres sur les chapiteaux des églises, où ils peuvent être contemplés par les laïcs à la messe, et sur les modillons, qui sont visibles de l'extérieur à tout venant¹⁰. Par rapport à cet art, le moine est un spectateur privilégié, mais il n'en constitue pas l'unique public. C'est pourquoi la question des monstres devrait être envisagée par rapport à sa fonction dans la société tout entière.

La position de saint Bernard de Clairvaux demeure dans ce contexte difficilement compréhensible. Auteur du passage célèbre de l'*Apologie* qui dénonce l'aberration des chapiteaux monstrueux¹¹, le saint abbé semble ne pas comprendre les causes qui ont mené à la diffusion de ces motifs dans l'art claustral. Or, le succès de ces thèmes est notoire, il est indéniable non seule-

10. Sur le tympan de Vézelay par exemple on trouve des images de monstres décrits par Pline: cynocéphales, pygmées, panotes, scirites. V. Low, P. (2003:479-479). Les cynocéphales étaient des symboles reconnus des juifs, en rapport avec les interprétations du Ps. 21, cf. Marrow, J. (1977). Les autres "races monstrueuses" seraient une métonymie des Gentils qui se convertissent à la prédication de saint Paul.

11. "Mais que signifient dans vos cloîtres, là où les religieux font leurs lectures, ces monstres ridicules, ces horribles beautés et ces belles horreurs? A quoi bon, dans ces endroits, ces singes immondes, ces lions féroces, ces centaures chimériques, ces monstres demi-hommes, ces tigres bariolés, ces soldats qui combattent et ces chasseurs qui donnent du cor? Ici on y voit une seule tête pour plusieurs corps ou un seul corps pour plusieurs têtes: là c'est un quadrupède ayant une queue de serpent et plus loin c'est un poisson avec une tête de quadrupède. Tantôt on voit un monstre qui est cheval par devant et chèvre par derrière, ou qui a la tête d'un animal à cornes et le derrière d'un cheval. Enfin le nombre de ces représentations est si grand et la diversité si charmante et si variée qu'on préfère regarder ces marbres que lire dans des manuscrits, et passer le jour à les admirer qu'à méditer la loi de Dieu. Grand Dieu ! si on n'a pas de honte de pareilles frivolités, on devrait au moins regretter ce qu'elles coûtent." (*Apologie*, ch. 12) J'ai employé la traduction de l'abbé Charpentier (1866).

ment dans la sculpture, mais également dans la décoration des manuscrits¹². Qui plus est, c'est un succès déjà ancien et établi au moment où l'abbé cistercien écrit ses lignes de dénonciation. À tout prendre, il paraît que, pour les besoins de la polémique, Bernard fait flèche de tout bois et impute aux bénédictins, en tant qu'excès, ce qui était déjà en passe de devenir quelque chose comme une mode universelle dans l'art chrétien.

Si Dale (en suivant d'autres auteurs) trouve que les images de monstres sont utiles au profit spirituel du moine, on se demande pourquoi alors saint Bernard les considère inutiles et recommande (ce qui est visible dans la pratique cistercienne) que sur les chapiteaux des colonnes soient employés à leur place des motifs végétaux. Pour comprendre les catégories de saint Bernard qui sont évoquées dans le passage de l'*Apologie*, on doit d'abord se rappeler comment on pensait l'imagination au XII^e siècle, puis voir comment le mot *monstrum* était employé dans la littérature monastique, enfin en venir à la pensée propre de l'abbé.

J'ai moi-même essayé dans un article antérieur¹³ de montrer comment les monstres sont concevables, en faisant référence à la théorie classique de la connaissance. On sait que selon Platon le propre de chaque sens est irréductible aux autres; le *quale* du son de clairon n'a aucun correspondant en termes de toucher ou d'odorat. Il faut donc un sixième sens pour rassembler les données indépendantes des sens dans un seul "dossier", qui soit attribué à un même objet, soit le clairon comme objet visible, instrument maniable, source de sons harmoniques, etc. Le *phántasma* ainsi produit est l'objet des opérations de la *phantasia*, concept traduit en latin par *imaginatio*. L'imagination travaille avec ces *phantásmata* et les combine librement. Selon cette théorie, la *phantasia* procède par addition, soustraction, combinaison et redoublement à partir des *phantásmata*, dossiers comprenant les espèces fournies par les cinq sens, et réunis par le sixième, le sens commun. Ces opérations n'appartiennent pas à la connaissance proprement-dite, qui est l'apanage de l'intellect, mais elles ont une fonction préparatoire. En fabriquant des outils, on combine des propriétés et des fonctions à l'aide de l'imagination. Mais les nombreuses analogies constatables dans la nature fonctionnent comme si la création elle-même s'amusa à combiner: entre les griottes et les cerises la propriété de l'acidité relative est permutée de la même manière qu'entre les pommes et les

12. Rudolph, C. (1997) a essayé de soutenir que la décoration des initiales des *Moralia in Job* exécutées à Cîteaux sous la direction d'Etienne Harding représente un commentaire subtil du texte.

13. Pânzaru, I. (1991).

poires, les abricots et les pêches, les groseilles et les cassis. On peut donc concevoir des fruits "possibles" qui auraient des propriétés mixtes.

La condition de possibilité des monstres est acquise lorsque l'imagination humaine se permet de combiner librement un torse de femme et une queue de poisson, des ailes d'aigle sur un corps de lion, etc. Hugues de Saint-Victor choisit de citer Horace et la monstruosité de la sirène pour se moquer des novices inquiets, qui sont agités de tics et ne peuvent garder un repos complet dans l'église¹⁴. L'imagination agit en dissociant et en recombinaison les espèces sensibles, tandis que l'intelligence est conçue comme effectuant le même type de travail sur les espèces intelligibles.

Cette théorie est certainement pour quelque chose dans l'assimilation, dans l'art chrétien, des monstres qui sont par exemple fréquents dans l'art germanique: serpent, dragon, *wyrm*, ours, etc. D'autre part, la méduse, la sirène, le centaure viennent de l'héritage grec. La Bible apporte sa propre dot monstrueuse, la baleine (*cetus*) de Jonas, le Béhémoth de Job, l'unicorne, l'aspic, le basilic et toute une horde hostile et symbolique. Les accepter aux côtés de la douce faune des catacombes romaines, paon, phénix, cerf, colombe assoiffée, brebis égarée et dauphin sauveur, cela n'était possible que si des fonctions, ancrées dans le texte sacré, leur étaient dévolues à chacun.

D'autre part il faut tenir compte du fait que ces monastères n'étaient pas uniquement des lieux de recueillement, mais aussi des centres de pouvoir. Saint-Michel de Cuxa, par exemple, exerçait son autorité sur un certain nombre de paroisses¹⁵. La bizarrerie des monstres figurés sur les colonnes était un élément de luxe, un attribut de l'autorité, tout comme, à un autre échelon de l'autorité, à Constantinople l'empereur se montrait dans une scénographie spectaculaire. La richesse étrange et violente de cet art éblouissait les moines des petits couvents, les paysans des environs, les petits nobles. Comme Mme Bovary après le bal de la Vaubyessard, les quelques fortunés qui avaient été admis dans le secret du cloître épilogaient sur les beautés de l'abbaye. Plus ce répertoire est vaste, nouveau, imprévisible, mieux la fonction de représentation du pouvoir qu'exerce l'art sera efficace sur les esprits. Saint Bernard reconnaît clairement cette fonction, mais ne la trouve pas légitime dans un établissement dont la visée spirituelle doit être plus efficace.

14. Hugues de Saint-Victor, *De institutione novitiorum* (942B).

15. Depuis 950, l'abbaye de Cuxa était placée sous la protection directe de Rome. En 993, l'abbé Guarin est confirmé par le pape Jean XV à la tête de cinq abbayes pontificales (Lézat, Cuxa, Saint-Hilaire de Carcassonne, Saint-Pierre du Mas-Grenier et Sainte-Marie d'Alet). Cf. Caby, C. (2002:5-6).

La circulation des motifs monstrueux dépasse d'ailleurs de loin la nécessité de l'art chrétien et elle s'autonomise et se développe en quelque sorte elle-même de façon monstrueuse. Mais tel est le destin de toute représentation artistique à succès. Cette coutume iconographique est moins inventée qu'elle est cristallisée par remploi. L'iconographie monstrueuse que Germains et Celtes ont léguée au préroman, les chrétiens de l'Occident l'ont évitée d'abord, à l'époque carolingienne, en cherchant du côté de l'héritage classique. Le psautier d'Utrecht par exemple, écrit et illustré dans l'abbaye de Hautvillers près de Reims vers 830, est témoin d'une tentative de "Renaissance" de ce genre. Ensuite, vu la vivacité des motifs monstrueux, leur présence dans l'héritage classique et vétérotestamentaire, ainsi que la cohérence entre la théorie cognitive classique avec la production des monstres (théorie de l'imagination qui agit par recombinaison), les artistes ont fini par puiser librement non seulement à toutes les sources disponibles dans la tradition, mais encore au libre jeu de leur propre fantaisie. De l'austère psautier d'Utrecht au manuscrit luxuriant des *Moralia in Job*, exécuté à Cîteaux même sous la férule d'Étienne Harding, le maître de Bernard de Clairvaux, où les êtres hybrides rampent dans chaque initiale, on peut mesurer l'écart pris en trois siècles entre l'héritage figuratif romain et la nouvelle effervescence créatrice, qui était bel et bien à son aise en milieu cistercien dans la jeunesse de Bernard.

Dans la littérature chrétienne des XIe-XIIe siècles, le mot *monstrum* est pris dans trois sens distincts.

Le premier, étymologique, est presque synonyme de *scandalum* et désigne un acte immoral, tel un crime, inhabituel ou socialement répugnant, comme un moine dans la ville¹⁶. Saint Bernard appelle monstre un prieur élu par les moines du monastère de Rutila, dans le diocèse de Trier, en Allemagne, parce qu'il lui semblait "très corrompu" et "consentant à ses propres vices" (Ép. 328)¹⁷.

Le second renvoie à un être difforme, dont le corps est affecté soit par un défaut, soit par un excès par rapport à la conformation naturelle. Nous dirons

16. *Monstrum est monachus in urbe*, dit un auteur anonyme en reprenant un *topos* plus ancien (Auctor incertus:746A). Bernard de Clairvaux écrit dans son Ep. 78 à Suger de Saint-Denis que le diacre Étienne de Garlande (à ne pas confondre avec l'évêque de Paris du même nom) est un "monstre" parce qu'il a été élevé aux dignités de chancelier du roi (1108-1127) et de sénéchal (1120-1127) tout en restant clerc. Cf. Rivet, S. (2003:22, 49, 51).

17. Ailleurs (*De consideratione*, IV) il appelle monstres les "ambitieux, les avarés, les simoniaques, les sacrilèges, les adultérins, les incestueux" qui affluent à Rome, pour obtenir confirmation de leurs bénéfices ecclésiastiques. Ailleurs encore (*Vie de S. Malachie*, 17) l'épithète de "monstre abominable" est appliquée à un crapaud, par ailleurs sans doute "normal" du point de vue zoologique.

que le premier est le sens moral, tandis que le second est le sens physique. Les débats dans la littérature actuelle se sont surtout dirigés vers ce qu'on appelle monstre à l'époque moderne, c'est-à-dire un *lusus naturae*, un accident génétique, ou une représentation combinant, selon la recette antique, des parties d'espèces différentes, ou enfin redoublant membres ou organes. Mais il ne faut pas oublier que l'emploi du mot était au XIIe siècle gouverné de règles assez différentes. Le monstre n'est pas principalement une donnée de la nature, comme il sera conçu dans la modernité, à partir d'Ambroise Paré¹⁸ et d'autres¹⁹, mais plutôt un accident qui fait mieux réfléchir à la règle. Pour autant que nous nous abstenons de conformité à quelque règle que ce soit, nous sommes alors relativement "monstrueux".

Il y a aussi un sens "naturel". Il correspond à ce que nous appellerions aujourd'hui curiosités ou bizarreries, et qui au Moyen Age rentraient plutôt dans la catégorie des *mirabilia*. Hugues de Saint-Victor nous explique qu'à cette classe appartiennent des faits qui nous intriguent et qui défient la raison. Pourquoi le crocodile, en mangeant, ne remue pas sa mâchoire inférieure? Comment se fait-il que la salamandre reste indemne au milieu des flammes? D'où sait la fourmi que l'hiver approche, et qu'il est temps pour elle d'engranger des graines dans son refuge? Ce sont des choses "monstrueuses" ou "ridicules", dit Hugues, étrangères à la raison, mais d'autant plus étonnantes²⁰. Une

18. Ambroise Paré (1573) considère que "Les causes des monstres sont plusieurs. La première est la gloire de Dieu. La seconde, son ire. La troisième, la trop grande quantité de semence. La quatrième, la trop petite quantité. La cinquième, l'imagination. La sixième, l'angustie ou la petitesse de la matrice. La septième, l'assiette indecente de la mère, comme, étant grosse, s'est tenue trop longuement assise les cuisses croisées ou serrées contre le ventre. La huitième, par chute, ou coups donnez contre le ventre de la mère étant grosse d'enfant. La neuvième, par maladies héréditaires ou accidentales. La dixième, par pourriture ou corruption de la semence. La onzième, par mixtion ou mélange de semence. La douzième, par l'artifice des meschans belistres de l'ostière. La treizième, par les Demons ou Diabes." La Faculté de Médecine de Paris a fait opposition à la publication d'un recueil de ses œuvres, qui néanmoins ont vu le jour chez G. Buon, en 1575. V. Monti, M. (2000).

19. Il faut noter que le concept "physique" de monstre est déjà prépondérant chez Thomas d'Aquin. Il considère le monstre comme "un péché existant dans la nature" (*Somme théologique*, Ia IIae, qu. 21, art. 1), qui se produit à cause de "la destruction d'un principe intérieur" de la semence (Ia IIae, qu. 75, art. 3-4), troublant ainsi "l'ordre de la vertu séminale" (IIa IIae, qu. 51, art. 4). C'est une façon moderne de penser, débarrassée de l'obsession morale encombrant la littérature monastique.

20. Hugues de Saint-Victor, *Eruditio didascalica* (820AB).

autre chose "monstrueuse" est le fait que le sacrement de l'eucharistie puisse moisir et pourrir quant aux espèces visibles²¹.

À ces trois sens il faut ajouter, sur un autre plan, la lecture "spirituelle" des monstres. Dale a parfaitement raison de souligner que les images des chapiteaux de Cuxa sont des allégories de la faiblesse morale et de la méchanceté. Nous devons essayer de comprendre les pensées d'un moine du XIIe siècle qui passe son temps en lisant dans le cloître ou qui, en sortant de sa cellule, dans la lumière éclatante du soleil pyrénéen, se retrouve face-à-face avec ces sirènes et ces centaures. On peut dire que le monstre circule dans l'art surtout dans le sens spirituel (mais pas exclusivement), tandis qu'en philosophie et en théologie il est pris plus souvent au sens physique ou naturel. La littérature du temps offre d'abondants témoignages, dont nous retiendrons quelques exemples seulement.

Les sirènes, écrit Hervé de Bourgueil au sujet d'Isaïe 13:21, désignent les esprits trompeurs qui leurrent les personnes imprudentes aux plaisirs de la vanité²². En commentant *pilosi saltabunt ibi*, Hervé explique le mot *pilosi* comme désignant des êtres dont le corps a "un aspect humain dans la partie supérieure et se termine en une apparence bestiale"²³. Cela veut dire en sens allégorique, selon le commentateur, que les durs et âpres péchés (les satyres poilus) vont danser une sorte de farandole dans les esprits confus (les maisons des Babyloniens). Il y a de nombreux *pilosi* sur les chapiteaux romans; d'autre part, ils sont souvent figurés par les "hommes sauvages" qui dansent la *barbaresque* dans les fêtes médiévales. Pierre Abélard cite la *Vie de Paul l'Hermite* par Jérôme, pour raconter l'anecdote selon laquelle le saint anachorète a reçu la visite d'un satyre qui lui a parlé de l'avènement du Christ. "Maintenant même les bêtes parlent du Christ!" exclame le saint, qui parle alternativement du satyre comme soit d'un animal, soit d'un "monstre"²⁴.

Les hommes sauvages et les satyres ne sont pas nécessairement, comme le croyait Meyer Schapiro, une forme de défoulement de l'esprit médiéval, trop à

21. Alger de Liège (813C). Mais cela n'ébranle en rien la foi, car le Christ se montre selon l'esprit du contemplateur, sous divers aspects, tantôt comme un jardinier, tantôt comme un voyageur sur la route. Il n'y a en fait aucun scandale, car tout est pur pour Dieu, et pourquoi la digestion de l'hostie serait plus immonde dans l'estomac d'une souris que dans celui d'un adultère impénitent?

22. Hervé de Bourgueil (159 D). Il paraît que dans la Bible le terme de sirène prend la place du personnage maléfique de Lilith. Sur la sirène dans l'art et la littérature on peut consulter avec profit le livre de Leclerc-Marx, J. (1997).

23. La version King James parle de "satyres", mais Louis Segond traduit *pilosi* par "boucs".

24. Pierre Abélard (1169B).

l'étroit dans le mépris de la chair où l'enfermait la doctrine catholique²⁵. Ils viennent précisément de cette tradition chrétienne dont la censure s'exerçait de bien d'autres manières que par la répression de l'imaginaire. Nous devons accepter que la richesse du monde médiéval s'étendait dans toutes les directions, et beaucoup plus du côté de ce que nous appelons imaginaire, par rapport du moins à la condition humaine de notre époque. Sous la férule des faiseurs de monstres hollywoodiens, notre imaginaire actuel se rétrécit comme une peau de chagrin ou verse simplement dans la morbidité psychique. À toutes les époques, l'imaginaire humain engendre des monstres, car depuis l'enfance nous gardons un certain besoin de nous faire peur. Mais tandis qu'au Moyen Âge la monstruosité est ontologique, sans impliquer nécessairement un péché du sujet lui-même, à notre époque elle est seulement contextuelle, une convention de genre. Aujourd'hui, un homme à peau de lézard n'est qu'une créature autre dans un film de *space opera*, qui au demeurant pourrait s'avérer un bon bougre, tandis que dans une production *horror* nous sommes censés avoir froid dans le dos en le contemplant²⁶; cette dernière intrigue doit finir par la destruction de la "créature", ensemble avec une bonne partie de la ville américaine infestée. Pour saint Bernard, qui avait une conception organiciste de la société, est monstrueuse toute attitude qui vise à rompre l'unité et à perturber l'articulation du corps social. Est monstre tout un chacun qui se place en travers par rapport à l'ordre naturel, institué par la divinité, de la communauté. Mais cette "monstruosité" morale n'est pas nécessairement la pire chose qui soit. Les philosophes anglais distinguent entre une personne *bad* et une personne *evil*. Pour être *evil* il ne suffit pas d'être *very very bad*, il faut quelque chose de plus²⁷. Disons que le

monstre pour saint Bernard est *bad* mais non *evil*. Maintenant si nous intégrons ces notes dans un concept "médiéval" de monstre, nous constaterons qu'il possède un côté plaisant et tape-à-l'œil qui agace la curiosité (*I'm bad...*), aussi bien qu'un côté horrible lié au vécu anxieux de la tradition.

En effet, Bernard trouve que les monstres sur les chapiteaux des cloîtres induisent une sorte de distraction agréable: "le nombre de ces représentations est si grand et la diversité si charmante et si variée qu'on préfère regarder ces marbres que lire dans des manuscrits, et passer le jour à les admirer qu'à méditer la loi de Dieu²⁸". Il faut prendre ces mots à la lettre. Dans la solitude du cloître, le moine, abandonné à lui-même, vit dans une privation sensorielle objective. Il a des hallucinations, des pensées bizarres, des souvenirs depuis longtemps oubliés qui refont surface. Ses sens se révoltent en quelque sorte, et s'inventent des objets. Tout objet qui tombe sous les sens devient un plaisir, du simple fait qu'il interrompt la privation de stimuli. Afin de profiter de cet état pour une meilleure édification de l'âme du novice, les supérieurs bénédictins auraient fait sculpter sur les chapiteaux des monstres, c'est-à-dire des représentations allégoriques de la condition humaine; en sortant, le moine, à la recherche involontaire de quelque aliment sensoriel, est renvoyé à ses méditations amères sur ses péchés et sur sa propre misère. Bernard plaide contre la présence des monstres sur les chapiteaux non parce qu'ils rappellent aux moines la laideur des vices, mais au contraire parce qu'ils distraient leurs esprits en les surprenant par la variété. Or, la tradition du monachisme veut que celui qui se retire du monde soit accablé devant les péchés commis et qu'il cherche un moyen de faire pénitence. Le moine doit pleurer sa peccabilité et sa mortalité, comme nous l'ont légué saint Antoine et les premiers maîtres du monachisme égyptien. "Pleure, verse des larmes, Dieu te sauvera et tu seras sauvé", dit un *abba* du *Paterikon* égyptien (*Sentences des Pères du désert*)²⁹.

Pour saint Bernard, le monstre, c'est d'abord soi-même, dans la mesure où l'examen de conscience chrétien impose une *despectio sui*. Dans sa lettre 250 à Bernard, prieur de l'abbaye des Portes, il parle de lui-même (assez en passant et sans rapport direct au contexte) dans ces termes: "Ma vie, ma conscience tourmentée vous implorent. Je suis comme la chimère de mon siècle, ni clerc ni laïc; je me suis dépouillé de la façon de vivre du moine, si je n'en ai pas abandonné l'habit". Dans son *Traité des degrés de l'humilité* (1125), il définit l'humilité ainsi: "une vertu par laquelle l'homme devient méprisable à ses propres yeux en

28. Bernard de Clairvaux, *Apologie*, ch. 12.

29. *Patericul*, III, 8: 283.

25. "Aux onzième et douzième siècle on assiste déjà à l'émergence, dans l'art religieux de l'Europe Occidentale, d'une sphère nouvelle de la création artistique, sans contenu religieux, et empreinte des valeurs de la spontanéité, de la fantaisie individuelle, du plaisir de la couleur et du mouvement, ainsi que d'une expression des sensations qui anticipe l'art moderne. Cet art nouveau, dans les marges du travail religieux, s'accompagnait du goût conscient des spectateurs pour la beauté de l'exécution, pour les qualités matérielles et artistiques, indépendamment des sens religieux." (Schapiro, M. 1947:130). Aujourd'hui nous sommes sceptiques devant l'idée que l'art roman n'exprimerait pas de contenu religieux. L'interprétation que Schapiro donne à cet art s'explique par son adhésion, à l'époque, aux idées du parti communiste américain. Voir en ce sens Williams, J. (2003).

26. L'attitude des personnages définit le genre. Dans un conte de fées le héros se comporte naturellement envers l'ogre. V. Carroll, N. (1987), qui explique que le monstre moderne est étrange dans un monde normal, tandis que l'ogre du conte est normal dans un monde étrange. Réciproquement, au Moyen Âge le monstre acquiert de nombreuses valences contextuelles différentes.

27. Cf. Haybron, D. (2002). Par exemple Hitler est *evil*.

raison de ce qu'il se connaît mieux". Mieux se connaître, c'est se mépriser davantage³⁰. Le principal ennemi de la vie chrétienne est en nous-mêmes, c'est l'orgueil³¹. C'est d'abord contre l'orgueil que le moine doit combattre. Et assez paradoxalement, du mépris de soi il peut résulter de nombreux et d'importants profits spirituels. "Car si la pure vérité ne peut être perçue que par un cœur pur, ainsi la misère de nos frères ne peut être ressentie que par un cœur malheureux. Mais pour se sentir malheureux du malheur d'autrui, il faut commencer par sentir son propre malheur à soi" (*Degrés*, ch. 2).

A partir de là, Bernard réfléchit sur la nécessité de la miséricorde, et bien sûr sur l'inévitabilité de la compassion, thème vaste chez lui et que nous n'effleurons même pas. Son exemple c'est Jésus. Il cite saint Paul au sujet du choix de Jésus dans ses *Degrés* (ch. 4): "Il [Jésus] ne s'est pas fait le libérateur des anges, mais des descendants d'Abraham; voilà pourquoi il a dû ressembler en tout, le péché excepté, à ses frères, afin qu'il devînt compatissant (Rom., II, 16)." Que le Christ n'ait pas choisi comme bénéficiaires de son sacrifice les anges splendides, dont le rachat aurait paré les cieux et lui aurait donné une gloire resplendissante, mais les hommes, qui même sauvés ne sont pas acceptables, voici le centre de l'interrogation de Bernard.

Le saint abbé envisage, à une étape initiale de l'évolution chrétienne de l'âme, un véritable lavage de cerveau. Pour lui, la raison humaine est toujours dans l'erreur. Elle doit reconnaître cette erreur, s'en dédire, s'en repentir, et ensuite, comme les médecins de Staline, se muer en sa propre accusatrice, se juger et se condamner: "En effet, c'est le Fils de Dieu, le Verbe et la sagesse du Père, qui, ayant trouvé cette puissance de notre âme qu'on appelle la raison écrasée par la chair, captive sous le péché, aveuglée par l'ignorance et adonnée tout entière aux choses extérieures, la prend avec clémence, l'élève par sa puissance, l'instruit par sa prudence, la ramène en elle-même et, l'établissant là comme son vicaire, la fait juge d'elle-même, et la contraint par le respect qu'elle doit au Verbe à qui elle est unie, à se faire sa propre accusatrice, son

30. "Qu'est-ce en effet que l'orgueil, sinon, comme un saint l'a défini (S. August. lib. II, de *Genes. ad litt.* cap. XIV, et *alibi*), l'amour de notre propre excellence? D'où nous pouvons dire en sens contraire, que l'humilité est le mépris de notre propre excellence" (*Degrés*, 4).

31. Bernard connaissait bien l'orgueil. Il faudrait une étude à part pour mieux peser sa pensée à ce sujet. Il se répand souvent en diatribes contre ce défaut et son *Traité des degrés de l'humilité* est de son propre aveu consacré à l'orgueil plutôt qu'à l'humilité. Mais dans l'*Apologie* il tourne l'accusation d'orgueil contre les bénédictins: "car quiconque vit selon la règle et s'échappe en paroles orgueilleuses, se range parmi les citoyens de Babylone, c'est-à-dire de confusion, ou plutôt se montre enfant de ténèbres, vrai fils de l'enfer, de ce lieu d'où tout ordre est absent et où règne une éternelle horreur (Job, X, 22)" (*Apologie*, V).

propre témoin et son juge et à remplir ainsi contre elle l'office de la Vérité suprême" (*Degrés*, 7). C'est une raison humaine purifiée par la grâce qui trouve l'autorité de juger et de condamner la raison ordinaire de l'homme charnel. La métaphore du tribunal reparait dans *De la conversion* (2): "D'ailleurs, mémoire et raison sont moins des facultés de l'âme que l'âme elle-même, de sorte qu'elle est en même temps l'objet regardé et le sujet qui regarde; que c'est devant elle-même qu'elle comparaît; et que c'est à son propre tribunal que la traduisent ses propres pensées, qui remplissent alors comme l'office d'impitoyables appariteurs. Or je vous demande quel homme pourra entendre l'arrêt de ce tribunal sans une consternation profonde. *Mon âme, dit le Prophète du Seigneur, s'est vue et elle s'est troublée* (Ps. CXLIII, 4²)," et vous vous étonneriez de ne pouvoir comparaître devant vous-mêmes, sans remords, sans trouble et sans confusion!" Devant le tribunal de notre propre conscience établie en dignité par la grâce divine, nous apparaissions tous comme des monstres.

Dans ce contexte, les monstres représentés sur les chapiteaux des monastères ne seraient jamais contemplés au sens propre comme des bizarreries de la nature, ni au sens figuré comme des inventions de l'imagination emportée de quelques artistes exaltés. Certes, ils sont des images, entendues spirituellement, du mal qui domine ce monde. Pourtant l'artiste s'est trompé, non dans sa fabrication, mais dans son agir, non quant à son art, mais quant à la façon dont son art a été guidé. Ces beaux chapiteaux de marbre rose ne sont pas ce qu'il y a de plus utile au salut. Ils illustrent le mal, ils n'aident pas à le chasser de notre âme.

Saint Bernard avait coutume, on le sait, de jouir des libertés splendides des interprétations allégoriques. Qui plus est, il était partisan d'une représentation purement symbolique du mal. Le monstre n'est pas le mal en lui-même, comme le pensent les simples. Il ne participe pas à la perversité du mal. Il n'est qu'une figure de celui-ci: son rapprochement au mal n'est que rhétorique. Le monstre est innocent, il n'a pas nécessairement voulu sa laideur. Il ne vient pas d'une volonté corrompue: d'une erreur peut-être, en tout cas d'une faiblesse de la nature matérielle. Il ne faut pas le confondre avec le mal lui-même, qui est autrement puissant et pervers. Le mal est spirituel et n'habite pas dans les monstres.

Bernard insiste sur la nature spirituelle du démon en commentant un passage d'Isaïe où le prophète prédit la chute prochaine de Babylone. Lucifer dit dans cette prophétie: "J'élèverai mon trône à l'Aquilon (Es 14:13)." "Il ne

32. En fait Ps. 142: 4 4 et *anxius fuit in me spiritus meus in medio mei sollicitum fuit cor meum*.

peut être question dans ta bouche d'un Aquilon ni d'un trône matériels, **puisque tu es un pur esprit** [*mes aldines*]; "l'Aquilon" pourrait donc bien signifier les futurs réprouvés et "ce trône", le pouvoir qui t'est accordé sur eux. Plus ta science te rapproche de la prescience de Dieu, en comparaison du reste des anges, plus aussi tu distingues avec perspicacité ceux qui ne reçoivent pas un rayon de la sagesse et ne se font point remarquer par la ferveur de l'esprit." Le démon perçoit la tiédeur du Nord, il fuit l'incandescence torride du Midi. Il élèvera son trône dans la partie septentrionale de notre âme, là où nous croyons être à l'abri de la passion, de la souffrance et de l'exultation, dans l'atmosphère climatisée de la rationalité.

D'autre part, quoique le démon soit un esprit par nature, il a précisément pour cette raison un certain pouvoir sur nous, notamment sur nos esprits. Dans le VIIe sermon sur le Ps. *Qui habitat*, l'abbé prend à témoin ses disciples sur la puissance des phantasmes nocturnes, car l'un des frères de Clairvaux avait fait un cauchemar effroyable quelques jours auparavant: "Vous avez pris peur tous tant que vous êtes, en l'entendant hurler sous l'empire de la terreur"³³. Connaissant les tribulations de la vie spirituelle, l'abbé avertit ses disciples sur le danger des ennemis spirituels, qui sont autrement monstrueux que les combinaisons d'espèces différentes taillées dans le marbre par le sculpteur. Voilà pourquoi, je pense, les sculptures des chapiteaux romans demeurent pour lui dans le futile et dans l'exubérant. Pour ce qui est des chapiteaux, s'il faut à tout prix quelque décoration, des motifs végétaux feraient très bien l'affaire.

Cristianos y sarracenos. La representación de la monstruosidad en *La Canción de Rolando*

CARLOS VALENTINI*

Universidad Nacional de Rosario

Dualismo y ecumeneidad

El problema del mal fue la primera cuestión metafísica que se le planteó a la humanidad y una de las respuestas más simples que ésta encontró para explicarlo fue el dualismo. Esta respuesta consistió en suprimir el mal de la creación divina y atribuirlo a una potencia antagónica de Dios¹.

Se llama dualismo (de *duo*, *dualis*: dos, dual) a la doctrina que afirma la existencia de dos principios supremos, increados, independientes, irreductibles y antagónicos, uno del Bien y otro del Mal, por cuya acción se explica el origen y la evolución del mundo.

En la Alta Edad Media, los infortunios de la época exacerbaban en las conciencias el papel desempeñado por el Diablo, omnipresente, multiforme y jefe de un ejército de demonios, visibles e invisibles, que vivían entre los hombres. El mundo —terrenal y cósmico— era concebido como el espacio donde se libraba una gigantesca batalla entre Dios y Satán, de cuyo resultado dependía la salvación de la humanidad.

Satanás fue una creación de la sociedad feudal². Con sus satélites, los ángeles rebeldes, es exactamente el tipo del vasallo felón, del traidor (y no debe olvidarse que la felonía es considerado el peor de los pecados medievales

* Docente e Investigador en el área de Literatura Medieval en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. El Profesor Valentini agradece la colaboración de Marcela Ristorto y Noelia Ruíz en la investigación de la que este capítulo forma parte.

1. Bonnassie, P. (1994:77).

2. Le Goff, J. (1998:138).

porque implica la ruptura del vínculo vasallático, relación que se establecía entre el señor y sus súbditos y a través de la cual los vasallos juraban fidelidad a su señor). El Diablo y Dios fue la pareja que dirigió la vida de la cristiandad medieval y cuya lucha explicó a los ojos de los hombres de la Edad Media todos los acontecimientos.

Para ellos, por una parte estaba Dios y por otra, el Diablo. Esta gran división dominó la vida moral, social y política. La humanidad se sintió desgarrada por esos dos poderes entre los que no podía haber ni compromiso ni acercamiento. Si un acto era bueno, procedía de Dios; si era malo, procedía del Diablo.

En los siglos XI y XII, el hombre medieval vivía inmerso en un espacio geográfico propio, la ecumeneidad cristiana, la que se expresaba a través de un símbolo: la cruz. Este símbolo que defendían los cruzados y que portaban en sus pechos y estandartes, "no es un simple signo, una mera identificación: implica la corporización, la cosificación de la cristiandad, como ámbito y como *corpus mysticum*"³. El individuo que pertenecía a esta ecumeneidad consideraba extraño todo aquello que no se producía en el área político-cultural de la *universitas christiana*. Y lo extraño, aquello que provocaba temor era el Otro, el extranjero.

Este extraño absoluto era aquél al que se caracterizaba por un único gesto: negarse a inclinarse ante la cruz. Por consiguiente, quienes no pertenecían a la ecumeneidad cristiana eran el pagano, el musulmán y el judío y no se establecían diferencias entre ellos. Por esta causa en *La Canción de Rolando* el rey sarraceno Marsil va a ser adorador de una trinidad integrada por Apolo, Mahoma y Tervagán, resumiendo en ella toda la no-cultura cristiana⁴. Así, el enemigo, aquél al que se debía combatir para convertirlo o para exterminarlo —tal como señalaba San Luis—, era el que estaba impidiendo que el reino de Dios pudiera implantarse sobre la Tierra. Y ello no sucedería mientras toda la humanidad no se hubiera convertido al cristianismo⁵.

3. Guglielmi, N. (1998:53).

4. Para las citas en anglo-normando de *La Canción de Rolando* (en adelante CR) se seguirá la versión de Martín de Riquer quien reproduce el texto del manuscrito de Oxford enmendado y completado con la ayuda de otros manuscritos. Para la traducción en español, se utilizará la versión castellana de Braulio Arenas. De este modo, se ha querido continuar el trabajo de especialistas de lengua española sobre este texto.

Li reis Marsilie ..., ki Deu nen aimet,

Mahumet sert e Apollin repleimet ... (vv. 7/8)

Su monarca Marsilio no adora al Santo Dios,

Sirve a Mahoma en todo y se encomienda a Apolo... (vv. 7/8)

5. Duby, G. (1995:62-63).

Como ya se ha señalado, la ecumeneidad cristiana era el ámbito donde todos participaban de una misma confesión, uniendo un sentido espiritual a un espacio geográfico. A ella se opone, en el contexto de la CR, la ecumeneidad musulmana, simbolizada por la media luna. Su ámbito geográfico era el norte de Africa y Oriente, tierras lejanas y desconocidas, pero los sarracenos se habían tornado peligrosos: invadieron España, las Baleares, Sicilia, llegando a establecer un destacamento en Saint-Tropez (siglo X) y amenazando las fronteras de la misma nación franca.

La cristiandad se considera a sí misma como una unidad coherente que se afirma en la lucha y en la oposición con otra ecumeneidad: la *universitas musulmana*⁶. Por ello, la concepción cristiana del mundo que aparece en la CR no es evangelizadora sino agresiva, marcial, conquistadora; es el *christianismus* de las Cruzadas.

Pero la CR no sólo representa la confrontación de ambas ecumeneidades sino que también implica un esfuerzo de cohesión de la propia ecumeneidad cristiana.

El poeta que hablaba de la "dulce Francia" carolingia, proclamaba su fe patriótica en la grandeza y unidad del país, precisamente cuando la feudalidad diversificaba los centros de poder, donde el Rey y la Iglesia eran meros señores feudales. De este modo, se imponía —como hacía cuatro siglos atrás— la imagen de un Rey consagrado Emperador por el Papa, controlando todos los resortes del estado y del imperio auxiliado por Dios y la Iglesia.

Si además se considera que la CR constituye uno de los máximos exponentes de la función persuasiva de la poesía épica y que tal como señala Jean de Grouchy en su *De Musica*, el *cantus gestualis* constituye un factor de estabilidad dentro del estado⁷, se podría decir que todos los esfuerzos del poeta están dirigidos hacia un auditorio esencialmente cristiano. Así pues, la consolidación de la cohesión interna de la ecumeneidad cristiana parece ser el único objetivo del cantar y la destrucción de la ecumeneidad musulmana es fundamental en la medida en que reafirma la *Christianitas*.

El Otro: similitud y diferencia

El poeta de la CR evidencia una total ignorancia de la cultura islámica. Para representarla y para representar a los "enemigos de la Cristiandad" recurre a

6. Guglielmi, N. (1998:51).

7. Zumthor, P. (1984:30-31).

modelos discursivos que le permiten dar cuenta de un *ethos* y de una organización social desconocidos, a partir de todo aquello que su auditorio —eminente cristiano— conoce. La “alteridad” se modela sobre lo semejante.⁸ Por ello, los jefes sarracenos son duques y condes y tienen feudos y en la corte de Marsilio hay doce caballeros como los doce pares de Carlomagno.

La cultura del Otro se construye de manera isomorfa a la cultura cristiana, a imagen y semejanza de ésta, pero concibiéndola como una cultura de signo negativo, es decir una anticultura. De allí deriva la tendencia natural a considerar como si fuera un sistema único todas las culturas “erróneas”, en oposición a la cultura “correcta”.⁹ El poeta hará decir a Rolando:

*Païen unt tort e chrestiens unt dreit (v. 1015)*¹⁰

sintetizando en la oposición justicia / injusticia, razón / sinrazón, rectitud / tortuosidad, todo el basamento moral de ambos pueblos.

Belleza y monstruosidad

La concepción de belleza que prima en la Edad Media remite a lo puramente inteligible, a la armonía moral, al esplendor metafísico, implica una comunión con lo divino. Lo bello era un valor que necesariamente coincidía con lo bueno, con lo verdadero y con todos los demás atributos del ser y de la divinidad.¹¹ El cristianismo asimila Dios y derecho, parte de una convicción religiosa para confluir en una convicción moral y jurídica.¹²

La nobleza, la sabiduría, el coraje, la riqueza y la hermosura caracterizan a Carlomagno y a los caballeros cristianos pero junto a ellos aparecen el emir Baligán, el rey Marsilio y los doce pares sarracenos.

Cuando el poeta debe describir a los enemigos del Cristianismo, recurrirá a diferentes procedimientos discursivos. Por una parte, creará paralelismos entre los personajes de ambos bandos para poner de manifiesto que el Mal acecha a la Humanidad y que pretende apoderarse de ella. Pero, por otra parte, irá construyendo una imagen del mundo pagano, al que asociará con una característica congénita: la monstruosidad.

Tras la belleza del soberano y de los héroes cristianos se transparenta la verdad, la justicia, la razón, pero en la CR también son bellos los jefes paganos como el emir Baligán quien lleva hermosas vestimentas y una espada a la que designa con el nombre de *Précieuse* (Preciosa), que es el grito de guerra durante la batalla, tal como acontece con Carlomagno. Físicamente se lo describe como de cintura estrecha, ancho de espaldas, de pecho bien moldeado y de semblante claro, con una blanca y rizada cabellera a la que se compara con una flor en verano. También tiene una barba larga y blanca, lo que habla de su coraje ya que ninguno pudo nunca cortársela. Es altivo, arrojado y sabio. Su hijo Malprimís hereda sus características, es fuerte y de talla grande, pide el primer golpe en la batalla y es un cumplido caballero.

El emir de Balaguer es de cuerpo gallardo; su rostro claro evidencia altivez y coraje por lo que goza de gran renombre entre sus seguidores y enemigos. Margarís de Sevilla es tan bello que atrae la mirada de las damas y Blancandrín es un sabio, valiente y famoso caballero de preclaras dotes.

Si nos atenemos a estas descripciones, los sarracenos poco se diferencian de los cristianos. Este procedimiento debe ser considerado como un recurso consciente del poeta que pretende, de este modo, establecer similitudes estructurales en ambos bandos.

Los paralelismos son uno de los ejes estructurantes de la CR ya que podría decirse que prácticamente todo el cantar se organiza a partir de ellos.

Se puede observar un paralelismo de signo positivo cuando el autor desarrolla la vinculación Carlomagno / Dios, Rolando / Cristo, doce Pares / doce Apóstoles y un paralelismo de signo negativo cuando en las *laissez* LXIX a LXXVIII presenta a los doce pares sarracenos a los que opone a los doce cristianos pero también cuando contrapone a Carlomagno con Baligán, a Rolando con Marsilio, a Alda —que encarna la medida de la mujer cristiana— con Bramimunda, que es su contrario.

Se plantea un tercer tipo de paralelismo, que se denominará invertido, cuando equipara a Ganelón al felón con Blancandrín, puesto que el primero —cual Judas— pertenece al campo cristiano aunque al igual que Blancandrín es un experto consumado en la astucia, en la intriga y en la perfidia.

Al destacar la hermosura física y el arrojo en la batalla de los jefes sarracenos el poeta exagera la belleza y la valentía de los héroes cristianos. El enemigo no es bello *per se* sino como recurso que alimenta y potencia las virtudes cristianas. El coraje y la belleza del enemigo sólo son una mera proyección de los propios valores cristianos.

Entonces, la valentía de Carlos, de Rolando, de Oliveros, de Turpín es inconmensurable puesto que sus contrincantes son Baligán, Malprimís,

8. Cros, E. (1997:50).

9. Lotman, J.M. (1979:80-81).

10. CR, “Del pagano es la falta, del cristiano el derecho” (v. 1015).

11. Eco, U. (1988:8-18).

12. Jonin, P. (1986:20).

Blancandrín. Y su hermosura es deslumbrante ya que impacta la de Margarís y la del emir de Balaguer.

Exterioridad e interioridad, forma y virtud se ensamblan en un solo fin: representar la perfección del Bien. Y por más perfecto que el Otro pueda aparecer, sólo es un estado imperfecto de lo Uno.

Pero al mismo tiempo que el Otro es lo semejante también es su antítesis porque representa lo desconocido, lo extranjero, lo diferente. Por ello, bajo la apariencia de lo bello y lo valiente comienzan a emerger los semas de lo monstruoso.

Así, el poeta agregará un verso final a la descripción positiva del emir de Balaguer:

*Fust chrestiens, asez oïst barnet (v. 899)*¹³

con el que señalará la presencia de la falla, de lo disímil, de lo imperfecto. Bajo una apariencia casi semejante a la del cristiano se esconde, agazapado, el enemigo.

Pero también, aquél que no pertenece al mundo cristiano no puede ser humano, puesto que la Edad Media no concibe otro mundo que el reino de Dios y si no pertenece a este mundo, entonces debe pertenecer necesariamente al reino del Demonio.

El poeta de la CR, luego de señalar las semejanzas, inicia un camino más radical de deshumanización de la alteridad. O bien el Otro es inferior, o bien carece de toda característica humana.

Así los sarracenos serán "impíos", "viles paganos", "mentirosos", "felones", "jactanciosos", "gente asesina", sus pecados los agobiarán y sus almas serán llevadas por los diablos al Infierno.

Los anacronismos y referencias bíblicas presentes en el poema tienen por función crear una imagen del mundo pagano capaz de generar el rechazo de los cristianos y de darles, a la vez, el consuelo de saber que tal como lo muestra la *Biblia*, "esta gente maldita" terminará siendo destruida por la ira de Dios como sucedió con Babel y Sodoma y Gomorra. El auditorio al que el poeta de la CR se dirigía no era indiferente a este tipo de asociaciones, por ello Baligán será el que "gobierna Babilonia" y en Zaragoza, Marsil ordenará que se levante "la más alta torre" en honor a Mahoma. También el pagano Valdebrún, segundo de Marsilio, será el dueño de Jerusalén de la que se apropió "mediante traición" y donde asesinó a Salomón en su propio templo.

13. CR, "y gran barón sería si en nuestro Dios creyera" (v. 899).

Pero, para exacerbar aún más el origen maligno de los sarracenos, el juglar construye un modelo pagano-demoníaco vinculado a la monstruosidad.

Una de las definiciones de monstruo, recurrentes en los diccionarios, alude a su carácter de "ser" contrario al orden regular de la naturaleza. Como bien señala Duby¹⁴, el hombre medieval creía que por voluntad divina el curso de los astros era regular, por consiguiente, la aparición de una irregularidad (un cometa, por ejemplo) hacía temer el fin del mundo. Del mismo modo, la aparición de animales de dimensiones anormales, conducía a creer que el mundo se descomponía y que estos monstruos eran potencias demoníacas que pretendían destruir a la humanidad.

El cristianismo medieval contribuyó a profundizar las estrechas relaciones entre vida humana y vida animal ya existentes en la Antigüedad. Pronto, el carácter maligno de esos animales fantásticos y terribles fue trasladado a personas feas tanto en lo físico como en lo moral, cuyas obras crueles y perversas chocaban la razón y la sensibilidad de los creyentes y despertaban la "santa" necesidad de combatirlos.

Así, el poderoso Baligán, jefe supremo de las huestes sarracenas, aparecerá en el sueño de Carlomagno bajo la forma de un enorme león:

*mult par ert pesmes e orguillus e fiers,
sun cors meïsmes i asalt e requert; (vv. 2550-2551)*¹⁵

Otro animal fabuloso presente en la CR es el dragón, el adversario por excelencia de los héroes de la Antigüedad (Apolo, Cadmo, Perseo) y de la Edad Media (Sigfrido, San Jorge y San Miguel Arcángel). Este monstruo es considerado un "enemigo primordial", un "genio maligno" o un "diablo".

El estandarte que porta el emir es el de un dragón y será Carlomagno, "el adalid de la Cristiandad" el que deberá vencerlo en la batalla.

Además, el Emperador se verá acosado en sueños por osos, leopardos, serpientes, dragones, demonios, alimañas y por "treinta mil grifos".

Cuando el emir Baligán hace sonar su bocina, sus huestes forman filas. Entre ellos están los de "Ocián" que rebuznan y relinchan y también los de "Argólida" que aullan como perros. Todos estos paganos serán "cazados"¹⁶ por los francos al final de la batalla.

14. Duby, C. (1995:17-18).

15. CR, "un perverso animal, orgulloso y feroz, / y sobre el propio rey salta para atacarle" (vv. 2550-2551).

16. CR, "Los paganos se escapan, bien los cazan los francos, ..." (v. 2460).

Pero esta monstruosidad simbólica va acompañada de otra más literal: los sarracenos aparecen vinculados a la magia, la oscuridad, la malformación, la mitología y los vicios.

El rey de Corsalis es "un berberisco ducho en artes maléficas" (v. 886); Siglorel es un "encantador que estuvo en el infierno" (v. 1391) llevado por la magia de Júpiter; Abismo es dueño de un "mágico escudo" que le fue obsequiado por el emir Galaferno, quien lo recibió de un "diablo" (vv. 1499-1503).

Asimismo, Quernublos de Monegros tiene un cabello tan largo que lo arrastra por la tierra y puede soportar más peso que cuatro mulos de carga, el poeta se encarga de describir sus oscuros orígenes:

*Icele tere, co dit, dun il esteit,
soleill n'i luist ne blet n'i poet pas creistre,
pluie n'i chet, rusee n'i adeiset,
piere n'i ad que tute ne seit neire:
dient alquanz que diables i meignent. (vv. 979-983)¹⁷*

Falsarón tiene una frente tan amplia que los ojos están separados entre sí por medio pie de distancia (vv. 1217-1218) y el tío de Marsil, Marganice, tiene un ejército de "gentes negras" con grandes narices y larguísimas orejas (vv. 1912-1917).

También, las huestes del emir está conformada por guerreros micenios (que son cabezudos con espaldas de una piel semejante a la de los puercos), cananeos, gente de Samuel, de Malprosa (que son hombres gigantes), todos son los "peores felones", "nunca sirvieron a Dios", en la batalla son "viles y obstinados" y no necesitan llevar yelmos ni lorigas porque "el cuero de sus cuerpos como el hierro es duro" (vv. 3214-3233).

Como ya lo han señalado Edmonds (1971), Cramer Vos (1978) y Jonin (1986) la onomástica de los sarracenos también aparece ligada a lo demoníaco, contribuyendo a resaltar la percepción negativa de los mismos: Malprimís, Falsarón, Abismo, Malquidán, Quernublos, Galaferno.

Por otra parte, los paganos son capaces de las acciones más ruines: atacan de lejos a Rolando (le lanzan jabalinas) pero huyen ante él, escapan cobardemente en la batalla, lanzan alaridos, hablan jactanciosamente, se dejan invadir por la ira, practican la magia, imprecán contra sus dioses y destruyen sus imágenes.

Hasta el felón Ganelón se preocupa por la suerte de su familia (esposa e hijos), sin embargo, Blancandrín dirá a Marsil que en caso de que Carlo-magno les requiera rehenes estaría dispuesto a sacrificar a su propio hijo con tal de no perder sus prerrogativas.

De este modo, los malos actos de los sarracenos contrastan con las conductas de los caballeros francos, contribuyendo a poner de relevancia las virtudes cristianas.

También la traición de Ganelón es una monstruosidad para el mundo medieval. Su conducta es esencialmente anticristiana, no repara en conducir a la muerte a la retaguardia franca con tal de satisfacer su deseo de venganza para con Rolando. Ganelón cae en desmesura y la pérdida de sus cabales lo ubica del lado del Mal. Sólo traerá muerte para sus propios compatriotas e incluso hará perder la vida a toda su familia. Este monstruo felón y sangriento execrado por sus pares y vapuleado por sus siervos recorre el camino de la perdición y horroriza a los cristianos mostrándoles cuán expuestos están al poder del Demonio.

Los cristianos medievales pensaban que todos los que no estuvieran con ellos estaban contra ellos y que si ellos trataban de imitar a Cristo, los otros debían estar tratando de ser como Satán. En la CR los sarracenos –y junto con ellos toda la cultura pagana– representan la esencia misma del Mal. El texto plantea una disyunción absoluta entre dos elementos: correcto / erróneo, verdadero / falso, diestra / siniestra para desembocar en la antítesis fundamental Bien / Mal. La pugna entre estos dos principios constituye la historia del mundo y el eje del texto.

Para representar esta lucha, el poeta de la CR recurre a un proceso de teratologización de los sarracenos que le permite demonizar al enemigo y, al mismo tiempo, reforzar la cohesión interna de la *Christianitas*.

17. CR, "Dicen que en esa tierra en la cual ha nacido / el sol no luce nunca ni el trigo nunca crece, / nunca la lluvia cae ni se esparce el rocío, / ni piedra alguna existe sin que negra no sea, / y hasta hay quien asegura que allí moran los diablos" (vv. 979-983).

Los monstruos en el medioevo: su ubicación en el espacio geográfico

OFELIA MANZI, PATRICIA GRAU-DIECKMANN*
Universidad de Buenos Aires

1. Introducción

En el mundo antiguo con el vocablo monstruo se alude a un “objeto de carácter sobrenatural que advierte sobre la voluntad de los Dioses”. El término monstruo así como otros tales como *prodigium*, *portentum* y *ostendum* aluden a seres y objetos que exceden a lo normal¹. Festus define *monstra* como “*dicuntur naturae modum egredientia, ut serpens cum pedibus, avis cum quattuor alis, homo duobus capitibus, iecur cum distabuit in coquendo*”, por lo tanto, es todo aquello que altera el orden natural, lo que escapa al mismo y por ello rompe la armonía establecida por los Dioses. Estas anomalías generan seres híbridos cuya presencia puede ser aceptada como real y por lo tanto resulta amenazadora por su carácter de testimonio de la posibilidad de ruptura del orden natural.

La temática, reiterada y enriquecida a lo largo de la Edad Media, constituye uno de los rasgos iconográficos fundamentales del arte medieval. Su estudio e interpretación ha originado numerosas explicaciones acerca de las razones y circunstancias que la motivaron. Se trata de la proliferación de motivos aislados o escenas complejas que, independientemente de su significación particular, actúan como ornamentación secundaria acompañando escenas diversas con las

* Ofelia Manzi es docente e investigadora en el área de Historia de la Artes Plásticas II (Medieval) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Patricia Grau-Dieckmann es docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires.

1. Ernout-Meillet (1967); Festus (1913:125); Pégolo, L. (1998). En Zurutuza, H. (comp.) (1998:269).

que pueden estar o no vinculados. Existe la posibilidad de rastrear, a lo largo de diversas creaciones artísticas de la Edad Media, antecedentes diversos que actúan como fundamento formal e iconográfico y que, en un momento determinado y respondiendo a un amplio espectro de condicionantes, adquieren un carácter definitorio en el arte de los siglos finales del período. El tema ha sido objeto de numerosos trabajos de investigación, particularmente los referidos al estudio de las formas híbridas y monstruosas que constituyen uno de los motivos centrales de la configuración de esos modelos iconográficos². Independientemente de la presencia de seres que responden a esta tipología, existe un nutrido conjunto de escenas protagonizadas por personajes que representan episodios cotidianos, sobre todo los vinculados con la teatralización de fiestas populares y/o situaciones burlescas. La aparente –en muchos casos– desvinculación de estos temas con la ortodoxia de la iconografía religiosa plantea lo que consideramos es el núcleo fundamental de la indagación en este terreno. ¿Qué motiva que una escena respaldada por la tradición, tanto formal como iconográfica, coexista junto a seres híbridos de formas diversas o con situaciones en las que el orden formal de la vida cotidiana aparece invertido?

Una visión de conjunto sobre el problema permite advertir los aspectos que han sido objeto de investigaciones más elaboradas y proponer aquéllos que, hasta el momento, siguen generando hipótesis de trabajo que abordan la cuestión desde los más diversos puntos de vista.

La Edad Media no renunciará jamás a lo fantástico. Vuelve incesantemente a ello durante toda su historia, ya reanimando sus formas primitivas, ya enriqueciéndolas con nuevos sistemas³.

Esta afirmación, contenida en una obra clásica para el estudio de lo fantástico en el arte medieval, puede servir como elemento de referencia para realizar algunas consideraciones que contribuyan a explicar la presencia reiterada de figuras monstruosas en las superficies diversas sobre las que se desplegaron las imágenes producidas en la Edad Media.

Para intentar una explicación del sentido que se otorgó a la representación de los seres maravillosos, hemos de considerar la inexistencia dentro del

2. Friedman, J.B. (2000); Kappler, C. (1986); Baltrusaitis, J. (1983); Randall, L. (1996); Camille, M. (1992).

3. Baltrusaitis (1983:9-10).

Para la presencia de monstruos en el arte medieval, sobre todo en lo relacionado con la aparición de los bestiarios, cf. Kappler, C. (1986); Voisenet, J. (1994); Debidour, V.H. (1961); Schrader, J.L. (1986); *Musée des Augustins* (1997); *Inventaire des collections publiques françaises* (1961).

pensamiento medieval de la línea –para nosotros muy clara– que separa lo religioso de lo profano⁴, situación que facilitó la inserción en el repertorio de imágenes sacras de un conjunto de seres que responden a la tipología general de lo monstruoso. Originados en una tradición literaria, su circulación en letras e imágenes los incorporó plenamente al imaginario colectivo de tal manera que podemos llegar a la conclusión de que en éste, dichos seres convivieron efectivamente junto a los personajes arquetípicos de la historia sagrada dado que su existencia se encuentra justificada por el principio de que forman parte de la naturaleza y, por ende, son parte de la obra de la creación. Esta convivencia está claramente ilustrada en los *mapamundi* medievales, especialmente en los del siglo XIII, según veremos.

Todas esas criaturas relacionadas con el género humano, diversiones para ella y milagros para nosotros, las ha producido la ingeniosa naturaleza para que nosotros podamos descubrir su poder: he aquí por qué le ha placido situar esas razas anexas entre los prodigios⁵.

Esta afirmación sintetiza el pensamiento con el que la literatura, el arte y el imaginario colectivo medieval consideraron la presencia de seres fantásticos y explica la circulación de su historia y su imagen. La percepción de un oriente lejano constituye una de las vías para el reconocimiento de la existencia de seres fantásticos cuyo prestigio se alimenta de una conciencia de la lejanía en el espacio y de una inexistente ubicación temporal.

El patrimonio teratológico medieval se nutre de fuentes diversas que hunden sus raíces en tradiciones conservadas del mundo griego y romano, modeladas a su vez sobre el vasto repertorio de leyendas procedentes del misterioso mundo oriental. Ya en la obra de Homero aparecen estas leyendas, evidentes en personajes tales como *Scylla*, y en Hesíodo se presentan por primera vez los hombres con cabeza de perro y los Macrocéfalos. En el siglo VI a.C., en la obra de Alcman de Sardes, se menciona la existencia de los hombres que utilizan su pie como techo (Esteganópodos) y hacia el 500 a.C., Heródoto de Halicarnaso recoge muchas de estas fábulas en sus *Historias*, que se convierten en el testimonio fundamental para la difusión de este tema en occidente⁶.

La expedición de Alejandro Magno a la India abre el oriente misterioso a los ojos de los griegos, y aunque esto haría presagiar un conocimiento

4. Müller, M. (1995:23).

5. Hartmann Schedel *Cronica mundi* (1497). En Kappler, C. (1986:19).

6. Heródoto (2001:IV, CXCI): "...se ven hombres 'cinéfalos', y otros, si creemos a lo que nos cuentan, 'acéfalos', de quienes se dice que tienen los ojos en el pecho..."

directo y la consecuente desaparición de la creencia en las antiguas fábulas, éstas se afirman aún más por la supuesta comprobación de la existencia de seres fabulosos en esas lejanas tierras⁷. El conocimiento de las tradiciones griegas se produjo, fundamentalmente, a través de los escritores romanos, entre los que ocupa un lugar preponderante la *Historia Natural* que Plinio el Viejo terminó hacia el 77 de nuestra era. Esta obra es considerada por su autor como la primera que contiene todos los conocimientos acerca del hombre y entre ellos, indudablemente, se encuentra la identificación de seres monstruosos que pueblan las regiones menos conocidas de la tierra.

La *Historia Natural* —conocida de manera directa o por medio de la *Colección de cosas memorables* de Cayo Julio Solino, polígrafo del siglo III— es la base del conocimiento sobre los seres monstruosos en la Edad Media. Otra fuente fundamental son las *Noches áticas* de Aulo Gelio, escritas hacia 146, en las que el autor recoge antiguas tradiciones referidas a seres maravillosos mencionados por otros autores tales como Tácito, Suetonio y Apuleyo. Otra obra fundamental para el tema es *Las bodas de Filología y Mercurio* escrita por Marciano Capella en el siglo V. El libro sexto de esta obra contiene una compilación del tema y su importancia radica en que fue uno de los textos más difundidos durante la Edad Media.

El primer intento de conciliar las antiguas tradiciones con el cristianismo fue el de San Agustín⁸, quien declara que es posible que las razas fabulosas presentes en las antiguas tradiciones no existan. Sin embargo, si existieran podría suceder que no fueran humanas, pero en el caso de que lo fueran, serían necesariamente descendientes de Adán y por lo tanto parte de la creación divina. En este último caso, como criaturas de Dios, no podrían ser rechazadas y, eventualmente, deberían ser objeto de la evangelización. La concepción agustiniana constituye el punto de partida de la aceptación de los seres monstruosos en el pensamiento medieval y es el eje en torno al cual giran las interpretaciones posteriores del tema.

Existe un antecedente de esta posición enunciado en el *Evangelio de Felipe*, escrito apócrifo del siglo II, cuyo texto fue descubierto en Nag Hammadi en 1945⁹:

41. [Si Adán] fue creado [...], estarás de acuerdo en que sus hijos son obras nobles. Si él no hubiera sido creado, sino engendrado, estarías de acuerdo en

7. Lecouteux, C. (1993:18-22).

8. San Agustín (1958:VIII, XVI).

9. *Los Evangelios Apócrifos* (2002:396).

que su posterioridad es noble. Ahora bien. Él fue creado y engendró (a su vez). ¡Qué nobleza supone esto!

En la línea de la interpretación cristiana de los seres monstruosos, la obra de San Isidoro de Sevilla (570-636) ocupa un lugar fundamental. En ese gigantesco compendio del saber antiguo que son las *Etimologías* se aceptan las monstruosidades como parte de la creación divina. Aunque aparentemente representan un aspecto contrario al orden natural, son el producto de la voluntad de Dios y como tales los portentos no están en contra de ese orden, sino que significan una alteración de la *naturaleza conocida*¹⁰. En la obra isidoriana aparece la ubicación de esos seres en la periferia del mundo conocido, en regiones tales como Libia, India, Etiopía o Escitia¹¹.

Así como en cada una de las naciones hay ciertos monstruos de hombre, así en el universo hay ciertos pueblos de monstruos, como los de los gigantes, los cinocéfalos, los cíclopes, etc.

El tratado *Del Universo*, escrito por Rabano Mauro —abad de Fulda (780-856)— es uno de los ejemplos de inspiración en la obra de San Isidoro, adornada por su autor con una serie de alegorías morales propias de la época carolingia. Otro caso de inspiración en la obra isidoriana es el *Summarium Heinrici*, escrito entre los años 1000 y 1020 y que constituye un intento de adaptación del contenido de las *Etimologías* a la lengua germana.

En siglos posteriores, Honorio de Autun y Gervasio de Tilbury¹² insistieron acerca de la existencia de seres maravillosos, incluyendo bajo esa denominación a los seres monstruosos cuya existencia estaba garantizada por la tradición y a los diversos híbridos producto de la interpretación literaria y plástica medievales. Por su parte los Bestiarios proporcionaron gran cantidad de datos referidos a una fauna tanto real como legendaria. El más difundido fue el *Fisiólogo* (El Naturalista) cuyo origen se remonta a una recopilación realizada en Bizancio en el siglo II¹³. Este bestiario resultó fundamental para la historia de la teratología por sus descripciones de seres fantásticos tales como el ave fénix, el unicornio, la sirena, la salamandra, la mantícora, el basilisco y el caradrio, y es el punto de partida de la interpretación simbólica de los animales que produjeron los exegetas del cristianismo.

10. San Isidoro (1983:11, III, 2).

11. *Ibidem* (11, III, 12).

12. Wittkower, R. (1979:63-64).

13. Lecouteux, C. (1993:27).

Los animales monstruosos ocupan un lugar importante en ciertos tratados como por ejemplo en la *Física* de Hildegarda de Bingen (1098-1179) o en el *Libro de las Bestias* del pseudo Hugo de Fouillo (c. 1100-1172)¹⁴. Las obras mencionadas y algunas que podríamos considerar secundarias¹⁵, constituyeron un fondo documental suficientemente considerable como para sustentar la existencia —¿real, imaginaria?— de seres monstruosos cuyas características físicas y costumbres aparecían definidas de manera rotunda.

La célebre admonición de Bernardo de Clairvaux en su carta al abad de Saint Thierry contiene elementos que permiten advertir lo frecuente que resultaba encontrar representaciones de seres fantásticos:

...¿Pero no sé de qué pueda servir una cantidad de monstruos ridículos, una cierta belleza disforme y una deformidad agradable que se presenta sobre todas las paredes de los claustros a los ojos de los monjes que se aplican allí a la lectura? ¿A qué provecho estas rústicas monas, estos leones furiosos, estos monstruosos centauros, estos semihombres, estos tigres moteados, estas gentes armadas que se combaten, estos cazadores que tocan la trompeta? Se ven aquí muchos cuerpos bajo una sola cabeza y muchas cabezas sobre un mismo cuerpo. De un lado se presenta la cabeza de un cuadrúpedo con cola de pez; en este lugar, un animal representa a un caballo que es mitad cabra por detrás; en ese, otro con cuernos en la cabeza, que es mitad caballo en lo restante del cuerpo. En fin, se ve aquí por todas partes una tan grande y tan prodigiosa diversidad de toda suerte de animales, que los mármoles más bien que los libros, podrían servir de lectura y se pasaría aquí todo el día con más gusto en admirar cada obra en particular que en meditar la ley del Señor¹⁶.

Estas palabras, escritas en la primera mitad del siglo XII, encierran algunas claves que permiten desentrañar la relación del hombre religioso con esas deformidades. En primer lugar, documentan a través de un medio escrito una realidad que el estudio de los conjuntos arquitectónicos monacales, particularmente los pertenecientes al período románico, ha confirmado ampliamente: la

14. *Ibidem* (28).

15. La más importante es la denominada Carta de Farasmanes, viaje al oriente en el que abundan las descripciones de seres fantásticos. El manuscrito más antiguo data del siglo IX, pero fue copiado hasta el siglo XV, lo que demuestra el interés por el conocimiento de regiones lejanas y por hechos más o menos fantásticos. También del siglo IX data el *Libro de los Monstruos*, que reúne datos ofrecidos por los *Comentarios* de Servio, las *Etimologías* de Isidoro y la Carta de Farasmanes.

16. Manzi, O. y F. Corti (1984:80-83).

existencia de una iconografía que multiplicaba la presencia de criaturas fantásticas en el espacio privado del claustro y de la iglesia. Por otra parte, la admonición de Bernardo parece dirigida a la distracción que esas figuras podrían provocar en quienes debían destinar su tiempo a la lectura y la meditación, tratando de que no mediara una inclinación mundana provocada por un placer estético inherente a la observación de la imagen. Si la distracción era posible, es porque se los identificaba con un mundo inmediato y accesible, como la representación del otro, de lo desconocido, pero no por ello menos existente. Si las imágenes distraen, si sirven como un libro, es que es factible leer en ellas un texto conformado por la conjunción de tradiciones diversas materializadas en figuras que resultan, de algún modo, cotidianas.

Las líneas divisorias entre lo real y el producto de la fantasía se rompen, facilitando la aceptación de criaturas diversas cuya presencia está garantizada por la iniciativa creadora de Dios. El mundo de lo monstruoso y de lo fantástico no presenta límites establecidos con el mundo real, cuya existencia se prolonga hacia confines garantizados por la literatura y las artes¹⁷.

2. Los monstruos en la geografía

La mención de San Agustín acerca de la existencia de un mosaico colocado en el puerto de Cartago en el que aparecerían representadas las razas fabulosas del oriente¹⁸, demuestra la temprana existencia de esa iconografía cuya presencia se considera indudable en versiones ilustradas de Solino y Marciano Capella, probablemente realizadas a partir del siglo VI¹⁹. Un manuscrito conservado en el Museo Británico demuestra la fijación de la iconografía de los seres fantásticos que encontraron en los *mapamundi* tales como el Mapa Hereford de fines del siglo XIII²⁰, así como en el lamentablemente desaparecido mapa Ebstorf, un lugar privilegiado para su despliegue iconográfico particularmente intenso en regiones como Etiopía o la India. Allí están los Esciápodos, los Pigmeos, los Gigantes, los hombres sin boca o con pezuñas, los Gastrocéfalos, los de orejas enormes, los Unicornios. Todos ellos comparten los folios con las "razas de antropófagos", constituyendo un conjunto en el que monstruosidades físicas se mezclan con extravagancias culturales juzgadas desde los parámetros de la

17. Moretti, F. (1995:10-11).

18. San Agustín (1958:XVI, 81).

19. Wittkower, R. (1979: notas 77 y 77).

20. British Museum, ms. Vitellius A.XV.

centralidad europea. Existe un tema que no se discute, la incorporación de toda criatura de Dios a la obra de la evangelización. Uno de los ejemplos más claros e interesantes en torno a este tema, lo constituye la decoración del tímpano del nártex de la iglesia borgoñona de Santa María Magdalena de Vézelay, realizado en la primera mitad del siglo XII. Allí, mediante una compleja iconografía, se plantea la universalidad de la evangelización extendida hasta las regiones más lejanas, conocidas por medio de las fuentes literarias mencionadas. Sugestivamente, dos figuras que llevan libros sobre sus rodillas han sido identificadas como Plinio y San Isidoro. Estos personajes, situados en el extremo izquierdo del tímpano, representan el conocimiento necesario para proceder a la elaboración iconográfica desarrollada en el tímpano y el dintel. En este último se encuentran los *panoti*²¹, dotados de grandes orejas que les sirven de protección, los habitantes de la India y los Pigmeos y Gigantes identificados genéricamente como pertenecientes a los pueblos africanos²², en tanto que en varias escenas contenidas en el tímpano aparecen personajes cuya descripción es proporcionada por la obra de Plinio el Viejo. Un elemento significativo es que aquéllos seres que viven en los confines del mundo, aparecen representados compartiendo un mismo espacio con los griegos y los romanos, identificados por ropas y actitudes. El espacio geográfico desconocido se aúna con el pasado propio formando parte de la universalización del mensaje evangélico.

3. Mapas medievales

Un mapa medieval no representa la realidad, es más bien una interpretación de la misma de acuerdo con una selección intencionada. Siempre implica un sistema semiótico complejo que transforma el espacio en una imagen. Los fundamentos que justifican una determinada elección a representar pueden relacionarse con una idea, con una tradición, con una percepción, o con el mito²³.

El mapa funciona como un holograma en el que cada uno de sus puntos contiene la información del todo y expresa los diversos conocimientos que los hombres de una época determinada quisieron preservar. Es por esto que la mayor parte de los mapas producidos en la Edad Media contienen imágenes vinculadas con escritos bíblicos, leyendas y/o supersticiones de origen

21. Plinio (1953:IV, 13, 95; VII, 2, 30).

22. *Ibidem*. (VI, 35, 188). Igualmente se mencionan a esos seres como habitantes de la India.

23. Zumthor, P. (1985:317). Croatto, J. (2002).

diverso, así como con acontecimientos históricos reales. En todos los casos se trata de datos procedentes tanto de la tradición antigua, como de la contemporánea y, por sus características propias, una carta geográfica requiere una interpretación que pone en juego el conocimiento que el o los lectores tienen de los contenidos simbólicos, históricos y geográficos existentes en sus representaciones del mundo. Conscientes de estas particularidades, los cartógrafos medievales proporcionaron una visión ante todo teológica y universal²⁴.

La cartografía cristiana se inicia con la obra del monje alejandrino Cosmas Indicopleustes cuyo mapa, realizado en siglo VI, es hoy conocido por una copia realizada en el IX. Profundamente enraizado en el helenismo pagano, Cosmas impone una concepción simbólica de las formas de la tierra, superando aquella tradición. Se imagina que su forma es cuadrangular, como la de un Tabernáculo en el que sitúa la ecumene: el Paraíso, los grandes ríos y el mar Océano.

En el mismo siglo en el que se ilustró el mapa de Cosmas, San Isidoro de Sevilla asegura el triunfo para occidente de un plano circular que abarca los tres continentes conocidos. Este esquema procedía de una larga tradición pagana a la que, en su planteo cristiano, se le suman ciertos valores místicos²⁵.

Como consecuencia de la concepción isidoriana, aumenta el prestigio de las cartas geográficas debido a que representaban una ecumene presuntamente factible de ser cristianizada y también porque simbolizan, mediante el recurso de la imagen, la perfección de la obra divina.

A partir del siglo XIII, se afirma el prestigio de las cartas portulanas, cuyo primer ejemplar fue producido en Pisa entre 1275 y 1290. En este caso se trata de cartas marinas, creadas para uso de los navegantes y cuyo objetivo primordial era la determinación de los accidentes costeros y la localización de los principales puertos. Por sus características, se habían constituido en un botín muy preciado por los piratas que asolaban los mares²⁶. Aún cuando se considere que el Portulano de Pisa sea el primer ejemplar, existen testimonios de que Luis IX disponía de una carta con esas características para realizar la cruzada de 1270.

Sin embargo, el tipo más numeroso y nombrado fue el de los *mapamundi* circulares, probablemente por ser los que proporcionaban mayor cantidad de información. El sistema de representación de estos ejemplares consiste en proponer una forma de observación que se desplaza desde el centro hacia la periferia, implicando un recorrido desde lo más conocido hacia lo menos.

24. Zumthor, P. (1985:319).

25. *Ibidem* (320).

26. *Ibidem* (329-331).

Según este esquema, la imagen del centro es la más importante y en la mayor parte de los ejemplos se sitúa en ese punto a la ciudad de Jerusalén. Existen otros casos en los que, siguiendo el mismo esquema, se divide el círculo en dos partes, una sola de las cuales representa a la ecumeneidad; la otra corresponde a regiones supuestamente inhabitables.

Por otra parte, en las cartas divididas en zonas, sobre todo en las producidas en los siglos XI y XII, el círculo o hemisferio se divide de norte a sur en tres a cinco bandas paralelas que indican respectivamente las regiones de clima frío, templado y tórrido. Se supone que aquí el círculo, en virtud de una tradición antigua, no es otra cosa que la proyección de una esfera.

Hay que considerar que un *mapamundi* es, de algún modo, el equivalente gráfico de las *Crónicas universales* en las que se traza la historia de la humanidad a partir de la creación, poniendo de relieve su unicidad, la que era percibida en la época como una manifestación de la Providencia divina. El hecho de designar a los ejemplares de *mapamundi* con el nombre de *Historiae*, significa que se les concede, a la vez, la calidad de imagen gráfica y de narración escrita. De acuerdo con esta tradición, Richard de Haldingham utilizó la palabra francesa *Estorie* para referirse al gran *mapamundi* que pintó hacia 1290 y que durante mucho tiempo fue propiedad de la catedral de Hereford²⁷.

3.1. Distintos tipos de representación cartográfica medieval

3.1.1. Los mapas T-O (también denominados Macrobianos)

Esta denominación se debe a que este tipo de representación ilustra el pasaje de Macrobio del *Comentario sobre el sueño de Escipión*:

[La tierra es] una vasta esfera para nosotros (...) se divide en regiones de excesivo frío o calor, con dos zonas templadas entre las regiones frías y calientes. Las extremidades norte y sur están heladas por el frío perpetuo, [son] dos fajas, por así decirlo, que están alrededor de la tierra pero que son pequeñas ya que circundan las extremidades. Ninguna de las zonas proporciona recursos para que allí se viva, ya que su hielo no permite la vida de animales ni de plantas. (...) La faja del medio y consecuentemente la más grande (...) es inhabitable debido al tremendo calor. Entre las extremidades y el medio, hay dos fajas (...) templadas por los extremos de las fajas adyacentes; sólo en éstas la naturaleza ha permitido que exista la raza humana.²⁸

27. *Ibidem* (325/326).

28. Friedman, J.B. (2000:37/9)

Este es el tema que fue resignificado por San Isidoro de acuerdo con una perspectiva cristiana, y así este tipo de mapas representa al mundo en forma chata mediante la figura de un disco cortado por dos ejes en T. Este disco que representa al mundo está rodeado por un anillo de océano que configura la letra O. Dentro de la O, y dividiéndola en tres partes, aparece la letra T, cuyo tronco está formado por el Mediterráneo, imaginado como una masa vertical angosta. La franja horizontal representa al Mediterráneo y la vertical a los ríos Nilo y Tanais (el hoy llamado Don, que se supone que era la continuación del primero). Los tres espacios que quedan delimitados son los continentes conocidos: Asia ocupa la parte superior, en tanto que Europa y África están en la inferior, situados a izquierda y derecha respectivamente. Tales mapas, altamente esquemáticos, distorsionan las formas de los mares y continentes, comprometiendo la fidelidad topográfica en pos de la obtención de una simetría visual.

A partir del S. XII, los mapas T-O se completaron con imágenes y con diversas indicaciones de índole topográfico. Al concebirse estas representaciones como una escritura, formaron un ideograma que representa la totalidad del espacio y del tiempo que el creador ha otorgado a los hombres. Si el esquema se traslada a un mensaje escrito puede convertirse en *Terrarum Orbis* (T-O); esta circunstancia enfatiza el contenido simbólico de las cartas geográficas²⁹.

En la misma línea de interpretación, la forma de la T puede evocar la cruz y, por lo tanto, es frecuente que se represente al propio Cristo, origen de la salvación. De acuerdo con estas características, el mapa resulta más una representación teológico-cosmológica que un objeto de utilidad práctica para la realización de un viaje. De esta manera, los ejemplares se convierten en muestrarios de historias bíblicas, clásicas y/o fabulosas que se mezclan con nombres de regiones, ciudades y pueblos de existencia real. En la mayoría de los casos, el objetivo fundamental es mostrar a Dios como creador del orden universal y, sobre todo, destacar la idea de que está presente para siempre en su propia obra.

3.1.2. Los mapas noéquidos

Se denomina así a las cartas geográficas basadas en la historia de cómo Noé repobló el mundo después del diluvio al otorgarle un continente a cada uno de sus hijos. Presentan, por lo tanto, una división tripartita de la ecumene: Jafet recibió Europa, Sem Asia y Cam, el maldecido, África. En las cartas

29. Zumthor, P. (1985:326).

geográficas realizadas según este esquema, el continente africano está situado en la parte inferior derecha del disco que representa al mundo. En el borde de esa región se ubicarán las imágenes de las razas monstruosas.

3.1.3. La combinación de los dos sistemas anteriores

Una variación interesante del mapa Noéquido es la que lo combina con el tipo Macrobian³⁰, generando un subtipo de carta geográfica que, curiosamente, contenía una representación de un continente austral. Este tipo de mapa es el que utilizan los ilustradores de los manuscritos del *Comentario del Apocalipsis del Beato de Liébana* (730-798), uno de los ejemplos más tempranos en que aparece la representación de figuras monstruosas.

Una leyenda altamente difundida supone que en la Edad Media se consideraba a la tierra como chata y que los navegantes podían precipitarse al abismo si llegaban al borde. Es por esto que el mundo claramente esférico que aparece representado en los mapas del tipo Macrobian constituye una sorpresa para el público de nuestra época. De acuerdo con *De Caelo* de Aristóteles, los más tempranos mapas presentaban la tierra como un globo, y no hay razón para pensar que esta visión no era la más difundida³¹. Tan sólo autores medievales que tomaban en cuenta la interpretación literal del libro del Génesis, podían llegar a rechazar la esfericidad de la tierra³².

3.2. El mapa Ebstorf (fig. 1, pág. 335)

3.2.1. Dentro de la tradición de los *mapamundi* circulares que siguen el esquema T-O, se encuentran los mapas Ebstorf y Hereford (ambos del siglo XIII), de los cuales sólo sobrevive el segundo.

Al igual que otros mapas de la época, presentan características generales que demuestran que fueron pensados no sólo para darles un uso cotidiano de aplicación del conocimiento geográfico, sino concebidos con la intención de reflejar la imagen del mundo. Ambos representan plásticamente a los imperios y los reinos, las costumbres, las creencias, la historia y los acontecimientos religiosos, pero además contienen las imágenes de seres fantásticos, habitantes de los más remotos confines de la tierra, descendientes de los *monstra* plineanos, personajes ya perfectamente documentados y fundamentados por la tradición.

30. Ver: *ut supra* 3.1.1.

31. "Sane mundus a motu quo semper mouetur sic dicitur cuius figura rotunda est ad modum pile". (Gervasio de Tilburi, *Otia Imperialia*: 71/72). En <http://home.t-online.de/home/hanumans/home1.htm>

32. Friedman, J.B. (2000:40).

Éstos aparecen ocupando espacios situados lejos de las áreas civilizadas, en lugares exóticos, lejanos e inaccesibles, sólo aptos para ser el *habitat* de quienes desconocen la palabra divina, pero que sin embargo podrían acceder a ella.

Los *mapamundi* circulares medievales, continuadores de la tradición romana de las cartas geográficas útiles para la realización de viajes, fueron confeccionados para uso de peregrinos y cruzados³³. Su sentido enciclopedista espacial e histórico reflejaba un espíritu didáctico de profundo sentido religioso y devocional que intentaba responder a los interrogantes del hombre del siglo XIII acerca de la alteridad, entendida como posible fruto de la creación de Dios. Lo diferente y extraordinario era ubicado en un espacio indeterminado y cuasi desconocido, especialmente en la India, en África y más específicamente, en la mítica Etiopía³⁴. De acuerdo con las referencias de los autores clásicos, en África se encontraban los seres más extraños, los verdaderos *monstra*, aquellos cuya misma humanidad era puesta en duda.

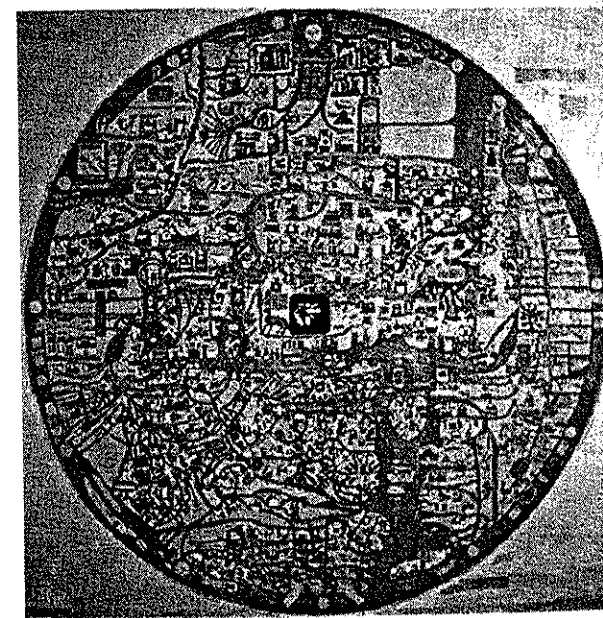


FIG. 1 - Mapa Ebstorf, segunda mitad del siglo XIII

33. *Ibidem* (80/84 y 221).

34. "Para la imaginación de los occidentales, los límites geográficos de esa Etiopía mitificada eran muy imprecisos, oscilando entre el continente africano y las 'Indias' (...). [La concepción de la] dimensión espacial de las 'Indias' era mucho mayor que su configuración real". Macedo, J.R. (2001:119).

3.2.2. El más grande *mapamundi* (3,58 x 3,56 metros) del que se tenga noticia es el mapa Ebstorf, descubierto en 1830 dentro de un armario en un convento de monjas en Alemania. En 1888 fue fotografiado en blanco y negro en tamaño real, única fotografía que existe del mapa completo ya que posteriormente fue desmembrado y las treinta piezas de pergamino que lo componían fueron guardadas separadamente para su mejor conservación, aunque ya en ese momento faltaban algunas partes. Las fotografías que fueron tomadas con posterioridad fueron siempre parciales y lamentablemente el valioso documento medieval fue destruido en 1943 en un bombardeo aliado a la ciudad de Hanover³⁵.

Si bien en algún momento se consideró que la fecha de realización fluctuaba entre 1214 y 1273, hoy los principales estudiosos del tema se inclinan a creer que fue elaborado antes de la primera mitad del siglo XIII³⁶. Probablemente se trate de una obra de Gervasio de Tilburi, un maestro inglés de ley canónica de la universidad de Bolonia que entre 1223 y 1234 estuvo al servicio de los Welf como preboste del propio monasterio de Ebstorf. Tilburi es, además, el autor de una obra geográfica, histórica y mitológica, *Otia Imperialia*, compuesta para Otón IV entre 1209 y 1218 "para mantener despierto a un adormilado emperador". Como no existe el *mapamundi* que correspondería al tratado se supone, casi con certeza, que este mapa perdido es nada menos que el Ebstorf, que habría sobrevivido separadamente de la obra que lo contenía.

La figura de Cristo domina el *mapamundi* integrándose a su misma estructura. Por encima del círculo, y apropiadamente cercana al Paraíso y al nacimiento de los cuatro ríos del mismo, está su cabeza, que marca el este. Al norte y al sur (derecha e izquierda de Cristo, respectivamente) aparecen sus manos abiertas, mostrando las palmas, y sus pies se encuentran en el oeste (la parte inferior). En el centro del mapa está Jerusalén, el *omphalos*, el ombligo del mundo³⁷, que plásticamente está representado por Cristo levantándose de su tumba³⁸.

35. La versión original presentaba dieciséis matices de colores, y debido a la unidad de estilo, se cree que fue pintada por una sola persona. De Barros, M.E. (1999:12).

36. Armin Wolf asegura que el *mapamundi* Ebstorf fue producido entre 1235 y 1239 en el propio monasterio benedictino de Ebstorf. De Barros, M.E. (1999:12).

37. Ezequiel 5:5 declara "Esta es la ciudad de Jerusalén, que yo había situado en medio de las naciones y de sus territorios". San Isidoro de Sevilla retoma este concepto en sus *Etimologías* 24.3.21: "En el centro de la Judea está la ciudad de Jerusalén como el ombligo de toda la región". Rabano Mauro, en *De Universo* (12.4, PL 111, 339) extiende la frase de Isidoro y dice "de toda la tierra". En Friedman, J.B. (2000:43/45).

38. Actualmente, una losa marca el *omphalos* en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén.

Contrariamente a lo que sostienen los autores citados, es nuestro convencimiento de que no se trata de un Cristo crucificado, pese a que la posición de sus manos extendidas así podría sugerirlo. No hay heridas en sus manos ni en sus pies y estos últimos no sólo no tienen señal de clavos sino que se encuentran separados entre sí y firmemente apoyados sobre una representación de las aguas del mundo. Se trata de un Cristo vivo que observa la creación de su Padre, una presencia que reclama su dominio sobre todos los confines de la tierra. Abarca el mundo y es el mundo, del cual es soberano. Esta interpretación se ve fortalecida por la representación de su cabeza, que se encuentra sola, sin cuello, dentro de un nimbo crucífero celeste, ornado con ondas blancas. El círculo cerrado que conforma el halo se encuentra ubicado dentro de un rectángulo rojo en cuyos vértices superiores están el alfa y el omega, coronadas cada una por una pequeña cruz. Esta imagen está enmarcada por un borde dorado en cuya parte inferior se despliega una decoración ondeada de manera irregular que luego se extiende por todo el *mapamundi*, encerrando diferentes cuadros y escenas. Es una representación del arquetipo de todas las imágenes de Cristo, uno de los retratos *acheiropoetes*, no hechos por la mano del hombre³⁹. La primera de estas imágenes de la que se tiene noticia es el *mandylion* (pañuelo) (fig. 2, pág. 338) del rey Abgar de Edesa, que fue robada de Constantinopla durante el saqueo de 1204⁴⁰. La otra es el paño de la Verónica⁴¹, versión occidental de la anterior, que se encontraba en Roma cuando Gervasio de Tilburi visitó la ciudad c. 1200 y encargó una pintura de "la Verónica de San Pedro"⁴².

39. A (negación), *kheir* (mano), *poiën* (hacer).

40. Belting (1998); Francisco (2003) (inédito); Morello, G. y G. Wolf (2000); Réau, L. (1996, T.1, vol. 2) y Wolf, G. (2002).

41. *Vera icona*: imagen verdadera.

42. Wolf, G. (2000:105).



FIG. 2 - Mandylion o "Rostro santo de Laon", probablemente primera mitad del siglo XIII

El rostro de Cristo del mapa Ebstorf, indudablemente diseñado por Gervasio en base a la versión romana de la imagen de la *vera icona*, es el que inauguraré el estilo de las representaciones inglesas de la Verónica: ojos y cejas finos, orejas descubiertas, barba corta, cabello que cae en bucles a los costados de la cara⁴³.

La importancia de la imagen *acheiropoete* en el *mapamundi* Ebstorf es su mera existencia⁴⁴. Al igual que sus originales constantinopolitano o romano, su presencia expresa arquetípicamente a todas las imágenes de Cristo⁴⁵. No es su capacidad milagrosa (que casi no la tiene) sino la mirada que ve y que se refleja en el mundo lo que resignifica la elección particular de esta iconografía.

43. En especial las *Verónicas* de Mateo París y de su taller: *Chronica Majora*, Ms. 16, f. 53 v. Cambridge, Corpus Christi College; Ms. Arundel 257, f. 2 r., The British Library, Londres. En Morello, G. y G. Wolf (2000:115/7).

44. Wolf, G. (2002).

45. Manzi, O. (2002:63).

En cuanto a las otras imágenes y descripciones, Gervasio de Tilburi apela a las fuentes más divulgadas para la elaboración de las imágenes de su *mapamundi*. Recurre a las obras de Plinio del Viejo, a los escritos de Pomponio Mela (geógrafo romano nacido en España c. 50 d. C), a la *Epistola Alexandri ad Aristotelem de itinere suo et de situ Indiae* (siglo IX, autor desconocido). También se basa en las Sagradas Escrituras, las leyendas religiosas y los escritos de los Padres de la Iglesia, así como en las obras de Johannes de Wurburg (c. 1165), Adam de Bremen (c. 1072) y en las leyendas contenidas en la *Imago Mundi* de Honorio Augustodunensis (c. 1129). Además, influyeron en Tilburi algunas historias de gran renombre en los siglos XI y XII, como la de San Brandan de Irlanda, héroe de aventuras marítimas contenidas en la compilación realizada en el siglo X *Navigatio sancti Brendani*. Este tratado fue uno de los libros de viajes más populares durante la Edad Media⁴⁶, sólo superado por el célebre relato de Marco Polo.

Como todas las obras enciclopedistas de su época, el *mapamundi* Ebstorf no puede soslayar el tema de los monstruos. Las dudas ontológicas de los pensadores cristianos sobre la legitimidad de considerarlos o no *creaturas de Dios*, descendientes de la maldita raza cainita, herederos de Noé y sobrevivientes al diluvio, o simplemente errores de la naturaleza, son las que determinaron que estos seres diferentes y monstruosos o simplemente extraños y desconocidos, fueran ubicados geográficamente más allá de las regiones ocupadas por los judíos y los musulmanes, muy lejos del *omphalos* jerosolimitano, en los confines del mundo.

Es necesario aclarar que muchas de estas razas de aparente monstruosidad, a las que la mirada medieval dotaba de un halo de fantasía que las tornaba irreconocibles a nuestros ojos, no eran más que personas con peculiaridades diferentes del tipo europeo (los pigmeos, por ejemplo) o animales que eran confundidos, por sus características, con los seres humanos. Una mente esclarecida como la de Alberto el Grande (siglo XIII), por ejemplo, advirtió que los más mentados de estos seres, los Cinocéfalos, hombres con cabeza de perro que ladraban, podrían haber sido los grandes simios antropoides o babuinos, cuyo grito semejaba un ladrido⁴⁷. Estos seres aparecen mezclados con otros productos imaginarios y fantasiosos que ciertamente no tenían ningún referente en la naturaleza.

En el mapa Ebstorf están representadas con nombre e imagen, veinticuatro razas monstruosas, de las cuarenta que cataloga Plinio⁴⁸, y están, casi

46. Réau, L. (1996:240, T. 2, vol. 3).

47. En Friedman, J.B. (2000:24).

48. *Ibidem* (9 y ss).

todas, confinadas a una angosta franja situada en el borde sur de la proyección geográfica. Su ubicación los coloca significativamente del lado de la mano izquierda de Cristo, el lado de la mano que tradicionalmente rechaza a los réprobos⁴⁹.

En Asia están representados los gigantes bíblicos Gog y Magog (Apocalipsis 20:8), terribles devoradores de hombres, y las guerreras llamadas *Amazonas*, las sin pechos, ya que, según Alejandro Magno⁵⁰, se cercenaban el pecho derecho para manejar el arco con más destreza. Específicamente en la India, tierra de maravillas, se encuentran los *Astomi*, los sin boca u olores de manzanas, que subsisten con sólo oler la fragancia de frutas y otros aromas deliciosos, y que mueren si aspiran un olor desagradable. Allí están también representados los filósofos indios llamados *Gimnosofistas* que, según Plinio⁵¹, pueden pasar un día entero mirando al sol sin pestañear, parados en un solo pie sobre las ardientes arenas.

En África está señalada la ubicación de la *insula perdita*, donde se encontraba el Paraíso descubierto por San Brandan. En este continente, más concretamente al sur del mismo, se encuentran representados los seres más insólitos y extravagantes de estas razas monstruosas: los enanos que cabalgan sobre cocodrilos; los hombres que carecen de boca y de nariz y que respiran y beben mediante una cánula por un único orificio; los Gigantes; los Etiopes marinos u hombres con cuatro ojos⁵²; los *Amyctyrae*, insociables, hombres cuyo labio inferior —a veces es el superior— sobresale de tal manera que lo utilizan como sombrilla contra el sol y que comen carne cruda; los *Trogloditas*⁵³, que se zambullen en las cuevas, ubicados al nivel de la mano de Cristo, de quienes se decía que cabalgaban rápidos como el viento sobre venados. Allí también se encuentran los *Artabatitas* que, inclinados al andar, caen constantemente sobre sus caras y que, según san Isidoro⁵⁴, no viven más de cuarenta años. Están también los hombres de cuatro pies; está el sabio y justo Centauro Quirón, maestro de Acteón, Jasón, Cástor, Polidecto, Aquiles y Esculapio⁵⁵ y los Gigantes habitantes de cuevas. Finalmente,

Gervasio de Tilburi representa en África a los muy famosos hombres con cabeza de perro, los Cinocéfalos⁵⁶, que eran los que provocaban mayores dudas sobre qué lugar ocupaban en la historia religiosa. San Isidoro los ubica en la India y dice de ellos que “en su mismo ladrar manifestaban tener más de bestia que de hombre⁵⁷”. En la época carolingia, el benedictino francés Ratramnus de Corbie (m. c. 868), en una carta a su amigo Rimbert, se cuestiona si los Cinocéfalos “nacieron de la línea de Adán o tienen alma animal⁵⁸”. El legado papal Giovanni de Pian Carpino, que viajó a las tierras del Gran Khan en 1245/47, testimonió la existencia de estas criaturas⁵⁹. Tanto más desconcertante resulta la actitud equívoca acerca de estos seres, cuanto uno de los santos más venerados en el medioevo, San Cristóbal, protector contra la *mala muerte* o muerte súbita, era representado como Cinocéfalo. El texto apócrifo *Martirio del Glorioso y Sagrado San Bartolomé* refiere la derrota de un demonio “como un etíope, negro como el hollín; su cara afilada como la de un perro, (...) con pelos hasta sus pies”. Por otro lado, los *Hechos Apócrifos de los Apóstoles* se refieren a la cristianización de algunos Cinocéfalos, llevadas a cabo por el propio San Bartolomé y por San Andrés⁶⁰.

En la representación de seres monstruosos en el mapa se advierte una actitud ambigua frente a la posibilidad de evangelización. Coexiste una dualidad de aceptación-rechazo que explica su ubicación en el esquema compositivo del *mapamundi*. Están lo más lejos posible del centro, en el borde mismo del mundo, pero al alcance de la mano de Cristo, aún cuando se trata de su mano izquierda con todas las connotaciones negativas que esta posición conlleva. De todos modos su inclusión en el *Terrarum Orbis* implica la aceptación de su existencia y de la posibilidad de evangelización de acuerdo con la ya largamente difundida posición agustiniano-isidoriana. Aunque los *monstra* están separados de otros hombres por agua, como ya aparecía en la iconografía del tímpano del nártex de Santa María Magdalena de Vézelay⁶¹, es indudable que su introducción en un mapa que servía de guía para los peregrinos a Tierra Santa⁶² habla a las claras de su creciente aceptación por el hombre medieval del siglo XIII⁶³.

49. Beigbeder, o. (1995:123 y ss).

50. Friedman, J.B. (2000:9).

51. Plinio (1953:VII, 2).

52. En realidad, Plinio, en su libro VI, emplea metafóricamente la atribución de cuatro ojos debido a su agudeza visual al lanzar flechas. Este concepto se traduce visualmente en seres representados con cuatro ojos.

53. Estos seres pueden relacionarse con los nativos de África cuyas habitaciones se encuentran excavadas bajo el nivel de la superficie del suelo.

54. San Isidoro de Sevilla (1951:11, III, 20).

55. Seyffert, o. (1995:130).

56. Grossato, A. (2000:138/141); Kappler, C. (1986:170/172); Friedman, J.B. (2000:61 y ss); y Aubel, M. l'Abbé (1884, T. 1:74 y 94).

57. San Isidoro de Sevilla (1951:11, III, 15).

58. Ratramnus de Corbie, *Epistola*. En Friedman, J.B. (2000:255).

59. Kupchik, C. (1999:50-51).

60. Friedman, J.B. (2000:69-70).

61. Manzi, O. (1995:9-16).

62. Friedman, J.B. (2000:86).

63. Manzi, O. y P. Grau-Dieckmann (2003) (inédito).

Consideramos que uno de los aspectos más significativos del desaparecido mapa Ebstorf reside en que reflejaba de manera rotunda un aspecto de la mentalidad de su época: el interés por alcanzar e incorporar al conocimiento un espacio geográfico lejano y poco conocido. Será este interés el que, en el futuro, serviría como poderoso acicate para las empresas que posibilitaron los grandes descubrimientos geográficos pero, por sobre todo, expresa mediante recursos plásticos la creciente concienciación de la época en relación con el reconocimiento y aceptación del otro, independientemente de sus costumbres y aspecto físico. Si consideramos la presencia recurrente de las representaciones monstruosas en el arte medieval —sobre todo a partir del período románico—, resulta factible admitir que las imágenes en las cartas geográficas otorgaron a esos seres una cierta verosimilitud avalada por la tradición y por la aceptación de su existencia. Consideramos que éste es un aspecto importante para tener en cuenta al tratar de encontrar una explicación a un tema tan difundido. Los mapas contribuyeron, por sus propias características, a la difusión de contenidos literarios e iconográficos que constituyen uno de los motivos más emblemáticos del arte medieval. La marginalidad geográfica coincide, deliberadamente, con la ubicación que, tanto en la arquitectura como en la decoración pictórica, ocupan los seres fantásticos en el arte de la Edad Media.

Por su parte, la posibilidad de evangelizarlos es uno de los caminos que justifica la proliferación de motivos, ya que no sólo responden a un mero papel ornamental y/o admonitorio y moralizador, sino que, de alguna manera, forman parte del mundo cotidiano. Cristianizados, los *prodigium*, *portentum*, resultan parte del contexto literario-plástico europeo y obtuvieron un salvoconducto que aseguró su presencia más allá de los límites del medioevo.

Fuit deceptus a demone.

Notas acerca de una colección de *exempla* sobre el demonio en la *Chronica* de fray Salimbene de Parma

HORACIO BOTALLA*

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Rosario

*Y nada tiene de extraño:
que el mismo Satanás
se disfraza de ángel de luz
II Corintios, XI, 14.*

Durante el Medioevo, el diablo ha constituido el principal arquetipo de monstruosidad para el imaginario social¹. Sin embargo, lo que parece reconocerse, en definitiva, es un significativo cambio en la concepción del aspecto demoníaco en sus apariciones que potencia el carácter de seductor y gran perpetrador de engaños. El demonio cuya aparición estaba marcada por los rasgos monstruosos se mimetiza ahora entre los hombres para consumir sus tentaciones. En ese nuevo horizonte las notas que lo delatan resultan más sutiles y exigen, al mismo tiempo, capacidades espirituales especiales.

El siglo XIII conoció en el Occidente europeo el auge de un horizonte de género de singular proyección en el espacio social: la literatura de *exempla*. La intención ejemplar en los textos era, ciertamente, antigua y prestigiosa: de hecho empezó a erigir sus cimientos ya a partir del siglo VI con obras como los *Dialogi* del papa Gregorio I Magno y se hacía presente en las más diversas formas genéricas en la medida que se procurara una modificación deseable en

* Docente e investigador en el área de Historia Antigua en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

1. Véase Russell, V. G. (1984), Graf, A. (1991) así como Baltrusaitis, J. (1987).

la conducta de los individuos. La acomodación de los relatos al tipo de público ya era un aspecto del que la cultura eclesial tenía conciencia desde sus propios orígenes y no solamente en relación a las polémicas sobre la necesidad de recurrir al *sermo rusticus*. Ya en su *De catechizandis rudibus*, san Agustín se refiere ampliamente a esta necesidad para asegurar una eficaz labor catequética².

Junto a las implicancias teológicas desentrelazadas por la cultura eclesiástica letrada superior, el tópico del demonio no podía dejar de estar presente en formas y géneros que procuraban adecuarse a la cultura de los grupos subalternos. Es patente el impacto de la trama de lecturas que se desenvuelve en el seno de los miembros de la Orden minorita. El episodio que, a partir del referente evangélico, tiene una amplia difusión como tópico de la hagiografía, en especial la relativa a los llamados "Padres del desierto" —el demonio sometido por el hombre santo a una prueba que no alcanza a superar, y consecuente fin de la posesión diabólica— es aplicado aquí a un perfil de "hombre de Iglesia" muy distinto como es el de un franciscano.

En el transcurso del siglo XIII se asiste a una especial conciencia de ciertos grupos de la necesidad de encauzar actitudes y prácticas en consonancia con nuevas interpretaciones de los imperativos intrínsecos a ciertos modos de accionar. La Iglesia se encontraba particularmente preocupada por esta labor y esto resultó notorio en la actividad de algunos de sus grupos y cuadros. En este sentido, se habría de destacar el protagonismo de las órdenes mendicantes en los planos más diversos de la actividad de la Iglesia en el siglo XIII. Desde el ámbito letrado a las prácticas de contacto más estrecho con la grey, franciscanos y dominicos asumieron un papel en que sobresalía su gran plasticidad para adaptarse a los más diversos perfiles sociales.

Justamente, uno de los rasgos principales de la actividad de las órdenes mendicantes fue, sin duda, la predicación, por lo cual debieron desenvolver prácticas específicas para su ejercicio así como procedimientos formativos acordes con ella. La práctica de la predicación no suponía en general una labor de improvisación absoluta, constituía un recurso oral regido por la escritura e involucraba no un mero conocimiento de la Sagrada Escritura y de los Padres y exegetas sino, más bien, su reconfiguración en obras de mediación que

proporcionaban diversos tipos de ordenamiento temático. Se desarrollaron formas sistematizadas de agrupar temas y relatos, cada vez más numerosos, a los efectos de facilitar su utilización. Consecuentemente también, el período conoce una intensa actividad de compilación de literatura de *exempla*, como en los casos de Etienne de Bourbon o de Jacques de Vitry.

En el espectro de los testimonios de los miembros de la Orden de los Frailes Menores se destaca indudablemente la *Chronica* del fraile parmense Salimbene de Adam⁴ cuya singularidad se asienta no solamente en lo vívido de las experiencias plasmadas en el texto sino también en el peso específico que trasunta una de las dimensiones de esa experiencia, su quehacer de predicador. Esta práctica junto a su interés por la escritura y su textualidad polifónica convergieron en su atención hacia la literatura de *exempla*.

La configuración textual de la *Chronica* de fray Salimbene muestra un marcado perfil aluvional con diferentes formatos de género inscriptos en la matriz formal de la línea cronológica⁵. El autor relaja el orden analítico al punto de otorgar a su obra un carácter misceláneo y, en este plano, incorpora abundantes materiales vinculados con una de sus tareas primordiales, la predicación. Precisamente, esto explica la profusa trama de remisiones bíblicas y su implementación en discursos de corte homilético y didáctico como lo es la literatura de *exempla*.

Más allá de la presencia ocasional de esta literatura que atraviesa todo el texto salimbeniano, se advierte un núcleo textual ejemplar que guarda coherencia propia. Mientras se desenvuelve el relato de acontecimientos referidos al año 1285, Salimbene inicia en el folio 446^a hasta el 450c⁶ una serie de *exempla*, provista, inclusive, de títulos, que guarda comunidad temática, a saber la constante actividad del demonio para engañar a los hombres. La derivación hacia la breve colección ejemplar deviene del registro de la muerte del papa Martín, el 28 de marzo de 1285, y de la elección de Jacobo Savelli como sucesor con el nombre de Honorio IV el 2 de abril siguiente⁷. En efecto, fray

4. Citaremos a *Chronica fratris Salimbene de Adam Ordinis Minorum* por la edición crítica preparada por Giuseppe Scalia (de ahora en más Scalia) para la colección *Scrittori d'Italia* de la casa Giuseppe Laterza e figli de Bari, (1966) aunque se tendrá en consideración sobre todo por los aportes de su aparato crítico y de notas, la de Oswald Holder-Egger para *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptorum, tomi XXXII, pars I-II-III, Hannoverae et Lipsiae, Impensis Bibliopolii Hahniani, MDCCCXV-MDCCCXIII.

5. Véase mi tesis *Profecía e historia. Los trayectos historiográficos de fray Salimbene de Adam (Italia, siglo XIII)*, inédita.

6. Holder-Egger, O. pp. 566-578.

7. Scalia, p. 823.

2. Véase mi "Control ideológico y clasificación cultural. San Agustín y el 'De catechizandis rudibus'". En: *Anuario*, Escuela de Historia (Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario), v. 15, 1991-1992.

3. Además de las *Vitae patrum*, hay que recordar que una lectura siempre presente en el cronista es la obra de san Gregorio Magno, autor clave para la literatura ejemplar.

Salimbene saca a colación el caso de un fraile a quien el diablo engaña prometiéndole el papado – “*De deceptione cuiusdam religiosi cui diabolus promittebat papatum*”⁸ – aun en vida de Martín y que muere finalmente sin perder esa ilusión⁹ y, a renglón seguido, enuncia un título que puede considerarse general: “*De deceptione et calliditate diaboli, qui cum astutia sua nititur decipere servos Dei*”¹⁰. Deberíamos preguntarnos por qué es la coyuntura de la elección de Honorio la que desata este gran apartado sobre los engaños demoníacos. En principio, hay una indicación temporal: “*Postquam iste Honorius factus est papa, cognovit quidam religiosus se esse deceptum. Fuit enim quidam religiosus adhuc vivente papa*”¹¹. Esto es que Salimbene conoce la historia luego de la elección de Honorio pero el episodio había acontecido cuando Martín aún vivía, tal vez poco antes de su muerte.

La provisión de títulos refuerza la imagen de intencionalidad y por ende, la del hecho de constituir una unidad relativamente independiente. Los casos no aparecen ilustrando circunstancias singulares sino que se plasman casi sin solución de continuidad, con la significativa excepción de las digresiones incisas

8. Scalia, p. 823.

9. *Postquam iste Honorius factus est papa, cognovit quidam religiosus se esse deceptum. Fuit enim quidam religiosus, adhuc vivente papa Martino, cui frequenter diabolus apparebat, quandoque solus, quandoque cum societate demonum aliorum, et semper de die et cum splendore et maxima pulcritudine. Ipse enim Sathanas, ut dicit Apostolus, transfiguratur se in angelum lucis, II ad Cor. XI. Apparebat enim sibi aliquando in forma crucifixi, aliquando in forma beate Virginis et beati Francisci et beati Antonii et beate Clare et beate Agnetis. Aliquando cum effigie crucifixi erant omnes isti. Et videbatur isti religioso aspectus istorum delectabilis ad videndum, et promissio quam ei faciebant, suavis ad audiendum. Nam promittebant ei papatum immediate post mortem illius pape qui tunc temporis erat. Frater vero, ut retulit cuidam suo amico cum quo de hac materia sepe familiare colloquium habuit, de papatu parum videbatur curare, nisi dumtaxat pro tanto, quia sperabat, si papa esset, quod totum mundum reducere posset ad pacem. Cum autem ille familiaris amicus suus cui talia revelabat diceret ei quod ista sibi impossibilia videbantur omnino, eo quod esset persona privata et parvi valoris, et quia cardinales, ad quos de iure sive consuetudine talis spectat electio, de eo in curia nullam cognitionem habebant, respondebat hoc opus humanum non esse, sed illius qui omnia potentissime operatur. Verum processu temporis mortuus est papa, et alius est creatus; et ipse remansit promissione sibi facta frustratus pariter et delusus. Cum autem amicus suus sibi postea insultaret quod remansisset deceptus, respondit quod ille qui sibi apparebat dixit sibi: “Quia noluisti facere unum quod tibi preceperam, ideo perdidisti papatum”. Per quod potest conici quod aliquid damnosum et inhonestum diabolus suggerebat, quod frater noluit adimplere. Tandem mortuus est frater ille et nunquam fuit papa. Scalia, pp. 823-4.*

10. *Ibidem*, p. 824.

11. Holder Egger, O. p. 566.

sobre los *octo pericula* y los *sex utilia ad salutem*¹². El modelo estructural de estos *exempla* supone ilustrar la narración con citas bíblicas que confirman los resultados de cada episodio o plantean diversas enseñanzas más o menos específicas.

A partir del ejemplo de lo sucedido al fraile al que se promete el papado –al que otorgaremos el número 1, la secuencia esta compuesta por los siguientes *exempla*:

2. El diablo se le aparece a un fraile menor muy joven que trabajaba muchísimo – “*Quod diabolus voluit decipere quemdam iuvenem qui laborabat in extremis, ut eum faceret desperare, sed frater adiuvatus a fratre manus eius evasit*”¹³ – y lo somete a prueba acusándolo de idolatría por adorar el pan durante la misa¹⁴.
3. Dos campesinos llevan a un tercero poseído por el demonio a la casa de los franciscanos – “*Quod diabolus comminatus est uni fratri quod extraheret eum de Ordine fratrum Minorum, et ita fuit completum*”¹⁵ – y el

12. *De octo periculis que ab Apostolo describuntur, et de periculorum exemplis y Hic specificantur aliqua que sunt utilia et necessaria ad salutem, que sunt sex*, Scalia, pp. 833 y 834 respectivamente.

13. Scalia, p. 825.

14. *Fuit et alius frater Minor iuvenis quidam, cui, cum in extremis laboraret, apparuit diabolus dicens: “Habeo adversum te aliqua propter que noveris te esse damnatum”. Cui frater respondit dicens: “Miser, dic illa, ut cognoscam que sint, quia in Domino confido; quomodo vos demones dicitis anime mee: Transmigre in montem sicut passer?”. Cum autem lector, qui cum aliis fratribus ibi erat, quereretur ab eo quid videret aut cum quo loqueretur, respondit dicens: “Hic est diabolus, qui disputat mecum et imponit michi quod non bene servavi paupertatem quam promiseram et quod nimis fui gulosus”. Cui dixit lector: “Dicas ei: Illa statera suppleat, in qua pependit pretium infinitum”. Hinc sanctus Bernardus ait: “Quod ex me michi deest usurpo ex membris Domini mei”. Hinc Crisostomus ait: “In trutina crucis non aurum, non argentum appendit, non corpus angelicum, sed semet ipsum, ut nos ad amorem suum vehementius inflammaret”. Et dixit iterum diabolus fratri: “Adhuc habeo adversum te, cum sis ydolatra, quia modicum panis frequenter adorasti pro Deo ad missam”. Cui respondit frater: “Feci quod Dominus docuit. Dixit enim: Hoc est corpus meum, hoc facite in meam commemorationem. Et sic faciunt omnes catholici et boni Christiani a Christo usque ad dies nostros”. Tunc diabolus quesivit ab eo: “Dicas michi ubi corpus Domini nominetur in Credo”. Cum autem frater ad ostensionem lectoris dixisset ei: sanctorum communionem, tunc diabolus erubuit et recessit ab eo confusus; frater vero expiravit et perexit ad Dominum, cui est honor et gloria in secula seculorum. Amen. Fecit enim cum temptatione proventum et liberavit animam pauperis de manu potentis, iuxta verbum quod scriptum est, Iob XXIX: Conterebam molas iniqui et de dentibus illius auferebam predam. Scalia, pp. 825-6.*

15. Scalia, p. 826.

lector prueba la posesión interrogándolo en latín. Finalmente, el demonio de apodera de un joven fraile al que hace abandonar la Orden con el tiempo¹⁶.

4. El demonio convence a un franciscano de escasa formación que, en clave de *imitatio Christi*, se crucifique —“*Quod diabolus decepit unum fratrem quem solitarium repperit, et fecit eum crucifigi*”¹⁷— y, una vez realizado esto, es liberado y reprendido por sus compañeros¹⁸.

16. *Quodam tempore, duo rustici perduxerunt quemdam alium rusticum, socium suum, ad domum fratrum Minorum, qui possessus erat a demone. Cui dixit lector: “In hoc vere cognoscam quod demonium sis, qui habitas in isto rustico, si Latinis verbis tecum loqui volueris”. Quod cum faceret et in Latino peccaret, insultavit ei frater, dicens quod malam fecisset grammatice. Cui demon dixit: “Ita bene scio loqui Latinis verbis sicut tu, sed lingua istius rustici ita grossa est et ad loquendum inepta, quod per ruditatem eius vix possim eam deducere”. Et cum talia perorasset, ascultavit et audivit quemdam fratrem iuvenem eundo per domum cantantem. Tunc dixit fratribus qui astabant: “Auditis illum fratrem qui vadit cantando per domum? Noveritis quod totus est meus”. Cum autem pervenisset ad locum ubi demonium erat, dixerunt ei fratres: “Iste demon dicit quod tu es totus suus”. Tunc erubuit frater, cum talia audivisset et esset de aliquibus conscius sibi, et retraxit pedem et recessit inde et divertit ab eo, et invento uno sacerdote confessus est secum de peccatis suis, de quibus precipue conscientie habebat remorsum. Et reversus iterum demoni dixit: “Dic michi, miser, quid feci ego quare debeam esse totus tuus”. Cui respondit demon: “Paulo ante bene sciebam, sed modo nil horum recordor. Verumtamen scito prenoscens quod talem catenam tuis pedibus alligavi, quod, antequam sint XL dies completi, Ordinem fratrum Minorum exabis et viam tuam ibis ad vomitum redeundo, ut qui nocet noceat adhuc, et qui in sordibus est sordescat adhuc”. Et factum fuit ita ut diabolus dixerat. Scalia, pp. 826-7.*

17. Scalia, p. 827.

18. *Erat quidam frater ex Ordine fratrum Minorum simplex et purus et rectus ac timens Deum; hic in provincia Terre Laboris in Neapolitana custodia in quodam heremitorio habitabat. Cum autem fratres loci illius, utilitatis et necessitatis causa, de loco recessissent, aliqui ad eundum pro elemosinis acquirendis, aliqui pro confessionibus audiendis, aliqui vero pro predicationibus faciendis, et istum propter suam sanctitatem et honestatem ad custodiendum locum solitarium dimisissent, repente in angelica forma diabolus venit ad eum, cum in ecclesia oraret et devotus existeret, dixitque illi: “Ego sum angelus Dei, qui me misit ad te ut notificem tibi quoniam gratissima est vita tua Deo, usque adeo quod, quantum patitur humana fragilitas, per omnia filio Dei similis esses, si unum haberes, sine quo salvari non potes”. Cum autem frater quereretur ab eo quod erat illud quod sibi deerat ad salutem, et per quod filio Dei similis posset existere, dixit ei: “Si crucifigeres temet ipsum, quia Christus dixit: Qui vult venire post me, abneget semet ipsum et tollat crucem suam et sequatur me”. Cum autem frater a diabolo inquireret quomodo posset hoc facere, dixit ei: “Valde bene. Procura ut habeas magnos clavos et malleum et crucem paratam, et, cum alia vice te solitarium dimiserint fratres, hec omnia que tibi dico opere adimplebis: primo, pedes cum clavis cruci configes, postea unam de manibus; de*

5. Fray Benintende de Imola expulsa a un demonio de una mujer luego de descubrirlo debido al conocimiento teológico que despliega —“*De fratre qui expulit demonem de muliere obsessa, cum demone sapienter loquendo*”¹⁹—, precisamente sobre la jerarquía angélica. El demonio confundido a raíz de la disputa termina por liberar a la mujer²⁰.
6. Un fraile confunde al demonio —“*De quodam alio qui confudit et vituperavit diabolum, sapienter cum eo loquendo*”²¹— cuando éste lo reprende por alabar a Dios mientras hace uso de la letrina. El fraile argumenta que si Dios habla de todo lugar, entonces ningún lugar está excluido y luego de varios pasajes bíblicos, el fraile le dice al diablo que es un

altera vero non sit tibi cure, si remanserit non confixa”. Divertit ab eo diabolus, postquam talia persuaserat; frater vero opere implevit hec omnia, cum tempus habuit oportunitatem. Cum autem fratres reversi fuissent, invenerunt eum seminecem et taliter in cruce pendentem. Et deposuerunt eum de cruce et reprehenderunt eum de fatuitate patrata. Quibus ipse dixit quod angelus Dei sibi apparuerat, qui ex parte Dei ista mandaverat fieri, ut filio Dei similis posset existere. Tunc cognoverunt fratres quod bene dixerat Sapiens in Eccle. III: Ve soli, quia, cum ceciderit, non habet sublevantem. Melius est ergo duos esse simul quam unum, quia, si unus ceciderit, ab altero fulcietur. Scalia, pp. 827-8.

19. Scalia, p. 828.

20. *Fuit quidam sanctus homo, frater Minor, de Imola oriundus, nomine Benintende, quem gradus sacerdotii sublimabat. Hic pluribus annis in conventu Ravennae habitavit tecum, et erat graciosus in confessionibus audiendis, et trecentas genuflexiones faciebat qualibet nocte, et toto tempore vite sue ieiunabat qualibet die, tam diebus sollempnibus quam profestis. Ad istum fratrem perducta est quedam mulier quam diabolus subintraverat. Cumque ad fenestram mulier sederet cum fratre, dixit demoni frater: “Dic michi, miser, scis tu quot sint ordines angelorum in celo?”. Cui demon dixit: “Scio et bene scio quia novem sunt”. Cui dixit frater: “Specifica et dinumera eos michi”. Cumque dinumerasset eos usque ad tertiam ierarchiam, subticuit de aliis et ulterius non processit. Cum autem frater ab eo quereretur quare tres alios residuos ordines et sublimes nominare nolebat, respondit et dixit: “Ex nimio dolore eos nominare non possum, et istam meretricem que me huc perduxit, ubi verecundiam pacior, hodie crudeliter verberabo”. Tunc respondit frater et demoni dixit: “Perspicuum est quod tu ex ordinibus illis fuisti quos pre dolore nominare non prevalet. Vide ergo ad quantam miseriam devenisti, ut, qui in celo habitare debebas, nunc in meretrice propter tuam superbiam habitaculum repperisti. Quapropter precipio tibi, cum propter stultitiam tuam miserrimus et vilissimus sis effectus, ut creaturam Dei bonam, mulierem scilicet istam, deseras, nec eam de cetero molestare presumas, presertim cum sim ex illis de quibus Dominus dixit, Mar. ultimo: In nomine meo demonia eicient. Adiuro ergo te, in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, ut recedas ab ea et amplius in eam intrandi non habeas facultatem”. Ad hanc igitur coniurationem diabolus recessit confusus et eiulando delusus, et mulier gratias Deo agendo estitit plenarie liberata.*

Scalia, pp. 828-9.

21. Scalia, p. 829.

puerco, un inmundo, que busca inmundicia, al andar visitando los lugares más reprensibles²².

7. El diablo golpea a un fraile Menor de Provenza mientras dormía –“*De alio fratre qui a demone fuit percussus et reprehensus, dum quadam nocte dormire*”²³–, que no era continente en las comidas y termina por revisar su conducta²⁴. Este constituye el único caso explícito de la serie en que se remite a las biografías de Francisco, en este caso, la llamada *Vita Secunda* de Tomás de Celano²⁵.

22. *Quidam religiosus, dum in loco privato ad requisita nature sederet et Deum laudaret, fuit reprehensus a demone quod locus ille non erat ydoneus, sed inhonestus ad Deum laudandum. Cui respondit frater et dixit: “Ita sum divinis laudibus assuetus, quod a laude Dei cessare non possum. Nam, Scriptura teste, didici quod Deus est ubique, ergo ubique est laudandus a suis; quod etiam Apostolus docuit, I ad Timo. II: Volo viros orare in omni loco, levantes puras manus sine ira et disceptatione. Igitur qui omnem locum dicit nullum excludit. Quapropter et ventrem meum purgabo et Deum meum laudabo. Deus enim non nisi sordes vitiorum abhorret. Sed tu miser, qui factus eras ut Deum laudares in celo, propter superbiam tuam celum perdidisti, sicut scriptum est Ps.: Non habitabit in medio domus mee qui facit superbiam. Quia igitur tu et sotii tui fecistis ibi superbiam, audi quid de demonibus dicit Scriptura, Ps.: Expulsi sunt nec potuerunt stare. Nam de principe vestro scriptum est quod ambulavit adversus Deum erecto collo et pingui cervice armatus est, Iob, sed prudentia Dei percussit superbum, et obstetricante manu eius eductus est coluber tortuosus, Iob. De vobis vero minoribus dicit Scriptura quod Deus in angelis suis repperit pravitatem, Iob III, nec adhuc stultitia vestra cessat, sicut dicit Scriptura, Ps.: Superbia eorum qui te oderunt ascendit semper. Rogo te ut dicas michi si fuisti ex illis qui dixerunt Domino: Si eicis nos, mitte nos in porcos”. Cui demon dixit: “Quare hoc queris?”. Respondit frater: “Quia similia similibus gaudent. Nam omne animal ad sibi simile convertitur. Tu porcus es, immundus es, immundus diceris, immunda diligis et immunda requiris. Factus enim eras ut habitares in celo, et nunc vadis per sterquilinia visitando latrinas”. Cum igitur frater talia perorasset, demon erubuit et recessit ab eo confusus. Scalia, pp. 829-30.*

23. Scalia, p. 830.

24. *De alio fratre qui a demone fuit percussus, dum quadam nocte dormiret. In provincia Provinciae fuit quidam frater Minor qui, quodam sero, ad cenam perdicem unam comederat, et postea ivit dormitum. Et cum dormiret illa nocte, venit ad eum demon et percussit eum cum pugno, ita quod frater evigilavit et expavit, et iterum obdormivit. Et cum dormiret, iterum venit diabolus et fecit id ipsum, scilicet quod fecerat prius. Et frater iterum obdormivit. Et ecce tertio venit diabolus et percussit eum pugno impie, ita quod frater evigilavit et pavefactus dixit: “Ha, Deus, debeo interfici quia heri sero unam perdicem comedi?”. Cui demon respondit dicens: “Murmuratis, ingrati estis, contenti non estis, abstuli vobis orationes vestras”. Et his dictis demon diverit et recessit a fratre. Frater vero vitam suam in melius commutavit. Scalia, pp. 830-1.*

25. Forte enim in illis fuerat vitiosus de quibus fuit a demone reprehensus. Hinc beatus Franciscus socio suo dixisse legitur, cum quadam nocte fuit a demonibus verberatus in cuiusdam curia cardinalis: “*Demonibus sunt gastaldi Domini nostri, quos ad exercitium hominum destinavit. Puto*

8. El demonio termina prediciendo la muerte a un clérigo de Verceto llamado Guglielmo –“*De clerico de Berceto quem diabolus fecit interfici, et alium interfecit mutuo preliando*”²⁶–, caracterizado como *demonum incantator*. Quien libera de la posesión diabólica a la mujer de un tal Ghidono, herrero. En una disputa, Guglielmo y su contrincante, Arduino de Ciavara se matan mutuamente. La mujer ingresa a las clarisas y su marido, a los franciscanos, aunque éste deja la Orden poco después. El informante de fray Salimbene es fray Jacopino di Tortelli²⁷.
9. El demonio mata a dos estudiantes de Bolonia oriundos de Toscana que desean ingresar a la Orden de los Menores y condena a un tercero –luego sería fray Pedro de Cora– a un destino negativo en ella –“*De diabolus qui duos scolares occidit et tertium male tractavit*”²⁸. Pedro de Cora termina conociendo esta situación luego de preguntarle por el destino de sus compañeros a un endemoniado con el que se comunica en latín²⁹.

enim quod idcirco gastaldos suos in nos permisit irruere, quia non bonam speciem prefert aliis mansio nostra in curia magnatorum. Scalia, p. 831. La referencia es a *Vita de Celano*, 84, 120.

26. Scalia, p. 831.

27. *In episcopatu Parmensi, in monte Bardónis est quoddam castrum quod appellatur Bercetum, per XXX miliaria distans a Parma. Inde erat quidam clericus nomine Guilielmus, qui habitabat in Parma. Et erat pulcher homo et grandis et fortis et malus et demonum incantator. Cum autem, quadam vice, uxor cuiusdam Ghidini fabri ferrarii, que erat filia Picci de Asserumburgo, a demone fuisset obsessa, iste clericus supradictus venit ad eam et cepit demonem coniurare, precipiendo ei ut egrederetur ex ea. Cui demon dixit: “Egrediar quidem ex ea, sed tibi ordiar talem telam, quod amplius me molestare non poteris nec de meis habitaculis exire compelles, quia scito prenoscens quod usque ad breve tempus faciam te interfici, et alium interficies”. Quod rerum demonstravit eventus. Nam post paucos menses in eadem civitate Parmensi cum Arduino de Clavara in quadam curte litigium habuit, et mutuo sunt congressi, et fortis impegit in fortem, et ambo pariter corruerunt. Et qui presens fuit et vidit, quando mutuo interfecerunt se, retulit michi; et sicut ab ore eius audivi, ita fideliter et veraciter ista descripsi. Fuit autem frater Iacobinus de Tortellis qui vidit et retulit michi, et modo est frater Minor; et illa que prius a demone erat possessa fuit plenarie liberata et est Parme in monasterio Ordinis sancte Clare. Ghidinus vero vir suus Ordinem fratrum Minorum intravit, et conversus ad vomitum et mittendo manum ad aratrum retro aspexit et in novitiatu exivit et in seculo manet, ut qui nocet noceat adhuc, et qui in sordibus est sordescat adhuc. Scalia, pp. 831-2.*

28. Scalia, p. 837.

29. *In civitate Bononie studebant tres scolares socii, de Tuscia oriundi, qui Ordinem fratrum Minorum simul ordinaverant introire. Cum autem penitus Ordinem beati Francisci intrare sperarent, sicut condixerant siti, ordinaerunt ut unus ex eis iret in Tusciam pro denariis acquirendis, ut haberent unde se possent induere et alias expensas facere, sicut decet eos qui mundo abrenuntiant et religionem noviter intrant; de qua materia Helisei et Mathei nobile habetur*

El siguiente cuadro permite aislar elementos característicos y habilitar la comparación:

Exemplum	Personajes	Lugar y/o Tiempo	Aspecto del Diablo	Otros Rasgos	Tipo de Accionar
1	Fraile	Aun en vida del papa Martín	Solo o acompañado pero siempre con esplendor. Aparece como la Virgen, como san Francisco, como san Antonio, como Santa Clara y como Santa Inés. A veces como el Crucificado.		Engaño
2	Joven fraile			El fraile lo reconoce aunque los circunstancias no lo ven.	Prueba
3	Lector franciscano Campesinos Joven fraile poseído			Hablar en latín	Posesión

exemplum et imitatione dignum, 3 Reg. XIX et Luc. V. Cumque transisset Casalecclum et pervenisset ad pontem Reni per viam qua ad Crespelanum itur, percussit eum diabolus et precipitavit in fluvium et submersit et suffocavit; et postmodum cadaver eius in villa Polesni fuit repertum nec dignum habitum sepultura. Est autem villa Polesni ubi frater Peregrinus de Bononia habuit possessiones suas. Est autem frater Peregrinus homo spiritualis et litteratus, qui nunquam bibit nisi aquam, et vinum abhorret; et bis fuit minister in Ordine fratrum Minorum, scilicet in Gretia et in provintia Ianuensi. Cum autem primus socius non rediret, quia non poterat, suffocatus a demone, placuit duobus Bononie residentibus ut alter eorum in Tusciam iret pro supradicta iam causa nec non et ad socium inquirendum. Cumque pervenisset ad supradictum iam locum et paululum processisset, de tecto cuiusdam parve ecclesie proiecit diabolus magnum lapidem super caput scholaris istius et fregit cerebrum eius, et statim cecidit mortuus et fuit sepultus ibidem iuxta ecclesiam illam. Cum autem nec iste rediret, quia non poterat, tertius scholaris Ordinem est ingressus, nesciens quid sociis accidisset. Iste fuit frater

Exemplum	Personajes	Lugar y/o Tiempo	Aspectos del Diablo	Otros Rasgos	Tipo de Accionar
4	Fraile simplex	Lo oyó Salimbene en Rávena de Ricardo Anglico que había estado en Nápoles. Provincia de Labor en pcia. de Nápoles c 1240	Ángel		Engaño
5	Mujer poseída Fray Benintende de Imola	Con Salimbene en Rabean			Posesión
6	Fraile			Diablo <i>litteratus</i>	Reprensión Prueba
7	Fraile	Provincia de Provenza		Se asume que no es visto por el fraile al ser golpeado.	Reprensión Prueba

Petrus de Cora, a cuius ore audiavi historiam quam nunc scribo. Qui, cum adhuc esset Bononie in noviciatu existens, associavit quemdam fratrem sacerdotem in villa Polesni pro confessionibus audiendis. Cum autem frater qui erat sacerdos sederet in ecclesia in confessionibus occupatus, et novitius ille exterius cum hominibus loqueretur, quidam demoniacus supervenit, qui crudelis et terribilis videbatur. Cui frater Petrus dixit: "In hoc vere cognoscam quod demonium habeas, si Latinis verbis sciveris mecum loqui et si dixeris michi, de tribus scholaribus qui socii extiterunt, qualiter quilibet eorum ordinaverit facta sua". Tunc demon exorsus est loqui et Latinis verbis optime loquebatur, ita ut frater Petrus vehementissime miraretur, cum videret rusticum et ruralem hominem sic loquentem et talia perorantem. Et cum instaret de tribus sociis inquirendo, dixit quod ipse fuit qui duos sic occiderat, sicut superius est narratum. Cum autem de tertio inquisisset, dixit: "Nescio quid de tertio socio factum sit, quia fugit et recessit a me". Et adiecit: "Fugere quidem poterit, sed non effugere, quia revera ad talem portum deducam eum, quod, quicumque audierit, tinnient ambe aures eius". Interrogavit igitur frater Petrus homines regionis illius si verum dicebat demon de cadavere scholaris ibi reperto. Et confessi sunt quod ad litteram ita fuerat, ut diabolus testabatur. Cum autem de alio socio diligenter fecisset inquire, repperit similiter verum esse. Quid plura? Crevit iste in Ordine fratrum Minorum et factus est homo valde litteratus et multum in canonico iure peritus, et etiam totam

<i>Exemplum</i>	Personajes	Lugar y/o Tiempo	Aspectos del Diablo	Otros Rasgos	Tipo de Accionar
8	Clérigo. Guglielmo de Vercetto Esposa del herrero Ghidinus e hija de Picci de Asserum-burgo Anduino de Chiavari	Parma Castillo de Barceto en monte Bardote en el obispado de Parma, a 30 <i>miliae</i> de Parma		Diablo profeta Diablo vengativo	Posesión
Digresión	Vino de Vernaccia				
Digresión	Los 8 peligros según San Pablo y ejemplos de los peligros. <i>Modos de evitar los peligros.</i> <i>Exemplum</i> inciso del santo padre golpeado en la mandíbula por el demonio y cómo su humildad confunde al diablo.				

<i>Exemplum</i>	Personajes	Lugar y/o Tiempo	Aspectos del Diablo	Otros Rasgos	Tipo de Accionar
Digresión	<i>Las 6 cosas útiles para la salvación</i> <i>Exemplum</i> inciso del joven salvado de la tentación <i>Exemplum</i> San Francisco y de San Buenaventura Remisión a la carta 401				
9	Dos <i>scolares</i> de Toscana El tercer <i>scolaris</i> , Pedro de Cora	Bolonia Puente sobre el Reno Cassaleclum Polesmo		Habla en latín Demonio asesino Demonio <i>litteratus</i> Demonio profeta	Homicidio Posesión Predicción

A nuestro criterio, la **uniformidad temática** y la **disposición morfológica del texto** podría estar evidenciando la presencia de un resabio de proyectos textuales efectivamente destinados a la preparación de predicadores³⁰ y que, al no terminar de materializar fray Salimbene finalmente incluye en su *Chronica* en virtud de sus procedimientos de escritura compilativa. La crónica universal, caracterizada por la rigidez en su ordenamiento temporal pero flexible por su diversidad temática —en última instancia, permitía la **inclusión de**

que non sunt digna relatu, pro quibus optime fuit punitus a fratribus; et pluribus vicibus Ordinem est egressus et malo fine terminavit vitam suam, sicut eius merita exigebant. Et sic que demon de eo predixerat vera fuisse videntur. Scalia, pp. 837-9.

30. Antonio Pini (1991:174-197) había insistido en la concepción de la Crónica de fray Salimbene como un texto abocado al *ars predicandio*. Parece extrema la conclusión de Pini de considerar la imprecisión cronológica de la obra salimbeniana como prueba de que solamente en los últimos años de su vida el autor reformula la colección de *exempla* dentro del marco de una crónica.

Bibiam in Gallico vulgari legisset. Cumque diei succederet dies, additus est annus ad annum, et factus fuit minister in provincia Ianuensi et in Sicilia et in Tuscia VII annis; et fuit homo suspiciosus, qui multos libenter vituperabat et confundebat, ut eos posset tenere sub baculo; quos volebat exaltabat et quos volebat humiliabat; homo versipellis, callidus et malitiosus et subdola vulpes, vilis et abiectus ypocrita, homo pestifer et maledictus, et quem papa Alexander IIII terribiliter habebat exosum et detestabatur ad mortem. Fuerat enim filius cuiusdam sacerdotis de diocesi sua, cum adhuc esset in minori offitio constitutus. Meus minister et custos, cum adhuc habitarem in Tuscia, fuit. Sed postquam recessi inde, multa commisit turpia et enormia,

prácticamente cualquier materia textual— podía permitir la compilación de ese material para la predicación. Fray Salimbene no decide escribir una compilación temática de *exempla*, utilizando el orden alfabético de las denominaciones de temas o personajes o el orden del año litúrgico. Las experiencias dominicanas echan mano del santoral, como la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine, o *Speculum* que puede guardar algún principio cronológico como el ciclo de Vicente de Beauvais.

Un contexto formal que parece percibirse se refiere a dos núcleos de corte clasificatorio que pueden guardar correspondencia con nuestra “colección” ejemplar. Este proceder nos muestra, en ciernes, a la clasificación como uno de los dispositivos básicos de los letrados mendicantes. El primero propone la enumeración de los diferentes clases de peligros a que alude san Pablo en su *Epístola a los Corintios* —“*De octo periculis que ab Apostolo describuntur, et de periculorum exemplis*”³¹—, mientras el segundo núcleo, expone seis consejos útiles para la salvación —“*aliqua que sunt utilia et necessaria ad salutem, que sunt sex*”³²—. Ambos casos nos transmiten, en gran medida, los tipos de temas frecuentados por el predicador.

Un carácter a destacar es que todos los ejemplos pueden remitirse a la experiencia del propio autor. No asienta relatos abrevados en colecciones preexistentes —más allá de las similitudes de referencia, como el caso de hagiografía franciscana— sino que provienen de lo visto y oído en el seno de la Orden o a cuento de sus miembros. Se reconocen situaciones provistas de anclaje vivencial, ubicándoselas sobre todo en el espacio —Provenza, Parma, Bercetto,...— o citando al informante siempre franciscano —fray Rodolfo Anglico, fray Jacobo de Tortelli—. Esta referencialidad de los sucesos distingue notoriamente estos relatos salimbenianos de aquellos *exempla* de corte más claramente ficcional profundizando su impacto persuasivo y marca la necesidad del cronista de enfatizar ante el público y el lector esa cotidianeidad de la presencia diabólica que el propio predicador procura transmitir. El incidente de la posesión de la mujer del herrero Ghidonus e hija de Picci de Asserumburgo, es el que posee mayor cantidad de precisiones: locación ajustada, nombre de los protagonistas, ocupación.

Este *exemplum* resulta singular ya que es el único que reconoce una fuente explícita en las *Vitae* de san Francisco y presenta, curiosamente, una cierta lectura positiva de los demonios con su accionar de “gastaldos del Señor”. Este caso, por otra parte, fortalece la idea de este conjunto ejemplar como reunido en torno al tópico del diablo en general y no exclusivamente con referencia a las *decepciones*.

La serie ejemplar marca un claro alejamiento de las figuraciones monstruosas. Solamente en dos casos se hace mención explícita de la forma que asume el demonio y, en ambos, no es en absoluto negativa: al fraile a quien le promete el papado se le aparece como la Virgen María, como san Francisco, como san Antonio, como Santa Clara y como Santa Inés y, aún, como el Crucificado; mientras que, en el *exemplum* n° 4, convence a su víctima de crucificarse bajo el aspecto de un ángel. A estos ejemplos hay que agregar, en realidad, el breve *exemplum* incluido en el relato inicial sobre la promesa del Papado, en que se manifiesta también como Jesucristo³³. En el resto de las situaciones no hay alusiones a la figura diabólica pero tampoco se sospecha, necesariamente, que la misma es monstruosa. El fraile en la letrina no parece especialmente conmovido por la aparición de Satán en el *exemplum* n° 6 como tampoco el fraile golpeado en el n° 7. El joven fraile del *exemplum* n° 2 lo reconoce y entabla diálogo con él sin alteraciones de ánimo: de hecho sus compañeros, que no lo pueden ver, le preguntan con quién habla. La posesión del demonio implica también su invisibilidad.

Luego, la posesión es una de las manifestaciones más frecuente del demonio, se produce en tres de los nueve episodios y, obviamente, Satán también elude la presencia figurativa. En estos casos las conductas anómalas del poseído denuncian la presencia diabólica. Resulta sintomático el hecho de que la casi totalidad de estas posesiones se dé en campesinos cuya circunstancia es detectada por los frailes que emprenden el exorcismo hablando en latín o planteando cuestiones propias de la cultura letrada clerical. Así sucede con el lector que enfrenta al campesino endemoniado o con fray Pedro de Cora en los *exempla* 3 y 9 respectivamente.

Se atenúa la **entidad corporal** del demonio presentando su singularidad. El acercamiento y la cotidianeidad se ha vuelto cara a los mendicantes. La

31. Scalia, p. 833. La referencia remite a la *Epístola a los Corintios* XI, 26: “Viajes frecuentes; peligros de ríos; peligros de salteadores; peligros de los de mi raza; peligros de los gentiles; peligros en ciudad; peligros en despoblado; peligros por mar; peligros entre falsos hermanos”. El episodio es ilustrado también con un pasaje de la *Legenda mayor* 2, 5, en donde se narra cómo Francisco es asaltado por unos ladrones en el bosque quienes lo arrojan a una fosa llena de nieve.

32. Scalia, p. 834.

33. *Quod bene fecit quidam sanctus pater qui, cum staret coram altari et oraret, respondit diabolo, qui sibi in forma crucifixi apparebat dicens: “Ego sum Christus, adora me secure”. Deiecit, inquam, oculos ad terram nec voluit ipsum videre, sed diabolo dixit: “Recede hinc, Sathana, quia ego Christum in hac vita videre non curo”. Et tunc diabolus recessit confusus. Religiosus superius dictus, cui talia acciderunt, frater Minor fuit, sed nomen eius subitico utilitatis causa. Scalia, p. 825.*

corporeidad nunca habilita, por ende, el reconocimiento de Satán. En efecto, en los únicos casos en que se identifica su forma se trata, precisamente, de imágenes de Jesucristo, de santos o de ángeles. La atenuación de la teratologización del demonio desplaza su presencia de manera cada vez más marcada hacia la cotidianidad y, de este modo, convoca a la vigilancia a todos y cada uno de los fieles.

El demonio pierde sus caracteres monstruosos y acrecienta su papel de tentador, se torna más polimórfico y, sobre todo, ese polimorfismo adquiere una imagen siempre velada y renovada que lo convierte en una presencia más cotidiana. El contraste con la figuración monstruosa, que muy excepcionalmente irrumpe en la vida común de los hombres, del demonio en su locus infernal, es la del demonio del cada día. Se abre así el gran espacio para la diversidad del tratamiento literario y catequístico del diablo. La desteratologización del demonio despliega un imaginario diferente de las apariciones aterradoras de Satán y sus secuaces así como el de las visiones infernales. La cotidianidad y el velamiento de la figura y el accionar diabólico acomodan más claramente al tono de los *exempla*.

La serie de nueve *exempla* con alguno dependiendo temáticamente de casos mayores guardan un conjunto de características comunes y pueden plantear, inclusive, rasgos programáticos. En todos los casos se reconoce el protagonismo de frailes Menores sea por ser las víctimas de la tentación sea por ser los responsables del esclarecimiento de los engaños demoníacos. Se reconoce asimismo una moraleja que eventualmente se enuncia como tal pero que siempre expresa por medio de la ilustración con pasajes bíblicos. En todos los casos, se reconoce un esquema en que el demonio plantea una situación de tentación que, al ser respondida, lo obliga a retirarse. Solamente se registra una excepción que, justamente, es la que reconoce una inspiración en la hagiografía del Fundador de la Orden: la que indica a los demonios como "gastaldos del Señor". Más aún el demonio despliega virtudes proféticas en dos casos: en los relatos 8° y 9° profetiza las circunstancias de la muerte del herrero Gillioni y el fin de fray Pedro de Cora³⁴.

La probable concepción de conjunto de esta serie de *exempla* podría sostenerse en una discontinuidad narrativa en la cual se alude a un tratamiento previo del tema del diablo: "*De diabolo satis dixi superius, CCCCaI carta, ab*

34. A propósito de la consulta del señor Guido de Bibianello a "*quemdam indivinum qui predicabat futura*" Salimbene observa "*quod non solum per prophetas predicantur futura, verum etiam et quandoque per demones et per homines peccatores, sed et melius per iustos, sicut in sequenti millesimo poterimus demonstrare, si fuerit vita comes*". Scalia p. 929.

illo paragrafo: '*Ad hoc enim laborat diabolus*' et cet., usque ad illum locum: '*Non miror si gentes qua ignorant Deum secuntur ydolatriam*'"³⁵ cuya referencia en el cuerpo del texto remite al juicio sobre fray Gerardo da Borgo San Donnino: es precisamente la "*protervitas sue opinionis*"³⁶ la que neutraliza un perfil personal ciertamente positivo para fray Salimbene³⁷. Esta remisión constituye,

35. Scalia, pp. 836-7. El pasaje en cuestión dice: "*Ad hoc enim laborat diabolus, qui semper insidiatur profectibus filiorum Dei et in electis imponit maculam, ut aliquos decipiat et in desperationem et damnationem inducat. Unde Gregorius dicit: 'Intuetur hostis humani generis mores uniuscuiusque et ea ante oculos ponit, ad que videt animum hominis facilius inclinari'. Unde idem Gregorius in XIII libro Moraliu dicit: 'Secundum diversas diversorum contemplationes varias diversis temptationum illaqueat deceptiones. Nam letos temptat de luxuria, tristes de discordia, timidos de desperatione, superbos de presumptione'. Item: 'Demonum intentio tota est ad malum et ad fatigationem bonorum'. Unde Leo papa dicit: 'Non enim desinit hostis antiquus transfigurans se in angelum lucis deceptionum laqueos ubique pretendere et, ut quoquo modo fidem credentium corrumpat, instare. Novit cui adhibeat estus cupiditatis, cui illecebras gule ingerat, cui apponat incitamenta luxurie, cui infundat virus invidie. Novit quem merore conturbet, quem fallat gaudio, quem metu opprimat, quem admiratione seducat. Omnium discutit consuetudinem, ventilat curas, scrutatur affectus, et ibi causas querit nocendi, ubi quemque viderit studiosius occupari. Habet etenim multos ex eis quos tenacius obligavit aptos artibus suis, quorum ad alienos decipiendos et ingeniis utatur et linguis'. Ostenditur hic quod, procurante diabolo, multi decipiuntur.*"

Nota quod diabolus tota sollicitudine curat ut aliquem de Ecclesia rapiat. Unde Iob XL: Absorbebit fluvium et non mirabitur, id est pro magno non habet, si devorat infideles. Habet enim fiduciam quod influat Iordanis in os eius, id est quod devoret baptizatos; et specialiter instat perfectis et religiosi viris. Unde Abacuch I: Cibus eius electus. Ubi dicit Ieronimus: "Iob subvertere cupit, et devorato Iuda ad cribrandum Apostolos expetit potestatem". Sed cum non ignoremus cogitationes eius, sicut dicit Apostolus, ad Cor. II (callide enim insidiatur nobis), debet quilibet facere quod Ecclesiasticus docet, XXXIII: In omnibus operibus tuis precellens esto, et ne dederis maculam in gloriam tuam. Nam beatus qui non servivit indignis se, Eccli. XXV. Verumtamen nec ipse diabolus transibit impunis, quia, sicut dicit Sapiens in Proverbiis XI, si iustus in terra recipit, quanto magis impius et peccator? Ideo dicit beatus Gregorius in Moraliibus, libro XXXIII: "Apparente iudicio, cuncto assistente celestis curie ministerio, ille hostis diabolus, belua crudelis et fortis, in medio captivus adducetur et cum suo toto corpore eternis gehenne incendiis mancipabitur; ibique inauditum erit spectaculum, quando hec immanissima belua electorum oculis ostendetur".

Ostenditur hic quod ydolatria sit detestanda.

Non miror si gentes que ignorant Deum secuntur ydolatriam,... Scalia, pp. 664-6.

36. Scalia, p. 664.

37. Fray Salimbene señala al respecto: Erat enim familiaris, curialis, liberalis, religiosus, honestus, modestus, morigeratus, temperatus in verbis, in cibo, in potu atque vestitu, obsequiosus cum omni humilitate et mansuetudine. Vere vir amicus ad societatem, qui magis amicus erit quam frater, sicut dicit Sapiens in Prover. XVIII, Scalia, p. 664 infra.

probablemente, la mejor muestra de la existencia de tramos narrativos más o menos independientes del *continuum* redaccional de la *Chronica*. Ese fragmento de remisión surge en un desarrollo inciso en la serie ejemplar que versa sobre dos series tópicas, una de ocho sobre los peligros que deben ser evitados —“*de octo periculis que ab apostolo describuntur, et de periculorum exemplis*”³⁸— inspirado en un tramo de la *II Epístola a los Corintios*³⁹ y otra de seis sobre cosas necesarias para salvación —“*Hic specificantur aliqua que sunt utilia et necessaria ad salutem, que sunt sex*”⁴⁰—. Los párrafos conformarían una unidad de sentido justamente de proyección predicatoria: dos conjuntos relacionados de pericopas bíblicas y patrísticas. El apartado sobre los peligros se desenvuelve en un tono interrelativo que puede relacionarse con las modalidades retóricas de la predicación. Hay que notar que la cita de remisión se encuentra en el propio desarrollo del tratamiento de las cosas necesarias para la salvación, más precisamente entre la consideración de la quinta y la sexta. La precisión de la referencia de la cita sería producto, obviamente, de la acomodación resultante de la redacción final. El pasaje de la carta CCCC conserva la misma atención sobre esa capacidad tentadora del demonio y es ilustrado con pasajes bíblicos y los Padres, en especial, san Jerónimo y las *Moralia in Iob* de san Gregorio Magno. La mención en el cuerpo de los *exempla* agudiza el carácter derivativo de la *Chronica* y afirmaría, sin embargo, la intención de configurar una colección específica. ¿Por qué realizar una derivación a esa carta si se encontraba en el medio de un desarrollo más amplio sobre el tema? En principio, porque es consecuencia de diferentes momentos redaccionales.

El enfoque en los frailes Menores hace pensar en el destino de la pequeña colección: ¿era éste el frente interno de la Orden o estaba lo que era el conjunto de la grey en la que además de las necesidades pastorales se agregaba

38. Scalia, p. 833.

39. El conjunto del texto comprende los versículos 23 a 27 y de él, fray Salimbene ha extrapolado la mayor parte del 26 que se caracteriza formalmente por una reiteración formular del término “peligro”. Dice la Epístola: “23 ¿Ministros de Cristo? —¡Digo una locura!— ¡Yo más que ellos! Más en trabajos; más en cárceles; muchísimo más en azotes; en peligros de muerte, muchas veces. 24 Cinco veces recibí de los judíos los cuarenta azotes menos uno. 25 Tres veces fui azotado con varas; una vez lapidado; tres veces naufragué; un día y una noche pasé en alta mar. 26 Viajes frecuentes; peligros de ríos; peligros de salteadores; peligros de los de mi raza; peligros de los gentiles; peligros en ciudad; peligros en despoblado; peligros por mar; peligros entre falsos hermanos; 27 trabajos y fatigas; noches sin dormir, muchas veces; hambre y sed; muchos días sin comer; frío y desnudez.”, *II Corintios*, XI. El destacado es nuestro.

40. Scalia, p. 834.

el énfasis en el ejemplaridad de la Orden a los efectos de afirmar su imagen entre los fieles? Que los frailes Menores desempeñen un papel protagónico en todos los casos parece enfatizar la idea de la docencia ejemplar hacia el interior de la Orden más que respecto de la grey en su conjunto. Los franciscanos ya eran reclutados entre iletrados que podían recibir el mismo trato formativo que el resto de los creyentes. Como señalábamos, los tópicos ejemplificados podrían revestir alguna suerte de programa: la fe en la Eucaristía, la necesidad de la confesión.

En el final de estas breves notas no puede evitarse la consideración del diablo en las palabras de Arturo Graf como un “Proteo infernal”⁴¹. El principal aspecto en relación al tema que nos ocupa tiene que ver con esta **atenuación o mitigación de la imaginación teratológica** en relación con el demonio. Hay dos aspectos aquí a tener en cuenta a saber, la utilidad literaria que habilitaba este polimorfismo diabólico y, por otro, la relación que se establece entre cotidianeidad de la presencia del diablo y su principal accionar a través del engaño. Este hecho tiene significativas consecuencias en las conductas que debe incorporar el individuo para descubrir y resistir esos ardides y abre tanto un amplio marco de posibilidades narrativas-incidentales y proyecciones formativas en el creyente que permitían potenciar la inserción escogida por los mendicantes en el espacio social para desenvolver su actividad.

Frente a la **ejemplaridad hagiográfica** que pone su énfasis en el fundamento positivo de la virtud, este conjunto de *exempla* llama la atención sobre la presencia del demonio como obstáculo constante de su práctica. Sería necesario reflexionar sobre las consecuencias de este nuevo hincapié en plano de las mutaciones de la religiosidad en los siglos finales del período medieval.

41. Graf, A. (1991:45).

Monstruos míticos en el Infierno dantesco

ELENA TARDONATO FALIERE*
Universidad Nacional de Rosario

Dante Alighieri guiado por Virgilio como persona y poeta, atraviesa los nueve círculos del Infierno de la *Commedia*. Esta etapa anterior al Purgatorio y al Paraíso, cuando Virgilio debe abandonar el viaje, constituye la concepción arquitectónica del poeta florentino, quien escribe la obra más importante de la Edad Media.

En la etapa infernal se encontrará con todas las miserias humanas, se llenará de pavor, de misericordia, y hasta gozará en algún momento con el castigo al que son sometidos algunos de sus enemigos y contemporáneos.

De la lectura de los treinta y cuatro cantos del Infierno, se deduce su laberíntica geografía, y en el centro del hemisferio infernal, Dante ubica la boca del Infierno, enorme abismo que alcanza el centro del planeta y que afecta la forma de nueve conos trancos, con la base menor hacia abajo, los cuales dan lugar a nueve terrazas concéntricas. Es la vorágine que se abrió para recibir a Lucifer en su caída cuando fuera arrojado del Cielo.

El reino de los condenados está dividido en Ante infierno, bajo y alto, e Infierno donde se encuentra la Ciudad de Dite, provista de altos muros y torres, y defendida por un ejército de demonios. La división fundamental de los pecados asumida por Dante se conforma según la doctrina aristotélica, aceptada por Santo Tomás.

A través de las nueve terrazas del Infierno propiamente dicho, se ordenan las tres grandes categorías de culpas, de acuerdo con su motivación: incontenencia, o sea incapacidad de frenar los instintos con la razón; malicia por

* Docente e investigadora del área de Literatura Europea Contemporánea en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario

bestialidad, es decir violencia y malicia por engaño, y por último el fraude y la traición. La primera categoría es menos grave; gravísima la tercera porque emplea pecaminosamente la razón, don divino para la consecución del Bien. Por eso los incontinentes están fuera de Dite, y los maliciosos dentro. Quedan excluidos aquellos que no gozaron de la gracia de Dios por no estar bautizados quienes residen en el Limbo y los heréticos que no aceptaron esa gracia, y que habitan en las cercanías de los muros de Dite.

La violencia es tripartita, según se ejerza contra el prójimo, contra sí mismo o contra Dios. El fraude bipartito, según falte o esté presente el abuso de confianza, lo cual nos da a los simples fraudulentos (Malebolge) y a los traidores (Cocito).

A medida que el viaje avanza se profundiza la angustia del poeta ante las miserias aberrantes que encuentra a su paso; al mismo tiempo el camino se hace más escabroso, los círculos se estrechan cada vez más, y el avance se vuelve dificultoso.

El descenso y ascenso significa superar pruebas pero Dante no es elegido porque las supere, sino que las supera porque es el elegido. Conserva la epopeya medieval en la cual Dante se constituye en peregrino, no habla pero sí lo hacen los condenados, y tácitamente emite su juicio cuando les designa el lugar de la pena.

Dante es un estudioso en camino hacia el humanismo en revalorización de los antiguos: Homero, Catón, Cicerón, Salustio, Boecio, Estacio, Virgilio, árabes y griegos.

Historia viva como respuesta a su destierro, que ofrece a través del mundo de la Edad Media: épico, mitológico, filosófico y retórico. Más de medio millar de personajes agrupan cerca de 250 historias; incorporando papas, emperadores, reyes, prelados, hombres de estado, dictadores, capitanes, hombres y mujeres de la nobleza, de la burguesía, gremios, escuelas, artesanos, ladrones, asesinos, santos, poetas y filósofos.

El arte en esta obra no es expresión sino construcción, reelaboración, prolongación de la naturaleza, que es obra divina. Es como una comedia humana para la que nada de lo humano es demasiado alto o bajo. Toda la poética es imagen; la temporalidad y la atemporalidad se superponen, y se funden.

Dante es el peregrino laico, quien emprende el viaje hacia el poema a través del exilio, y su obra es la única verdad. La presencia de Dante se revela en las discontinuidades; no es la historia la que acepta las secuencias del tiempo sino que son estallidos de momentos históricos, monádicos: habitar en el más allá, un regreso para describir su contemporaneidad, cultural y política, y el más allá se vuelve aquí y ahora con ira, le permite estar presente. Escribir el

mundo: lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social desarrollan una utilidad intersticial que cuestiona.

Existir para Dante significó estar en relación con la otredad; identidad desde el campo de la escritura que produce el efecto de lo real de Barthes, de la significación lograda sosteniendo el signo lingüístico, en su función simbólica, y su significante mítico. Escribe sin respuestas, está identificado consigo mismo; se yergue solo sin pares, el otro al que busca o encuentra es la negación de una identidad primordial, que introduce el sistema de diferencias. Discrimina, sin utilizar la mimesis, y acusa al otro identificándolo con el poder o el vicio, mezclando nobleza y horror.

Utiliza los mitos porque en ellos reside la esencia y la singularidad eterna de la humanidad, y el tiempo, que todo lo deshace, no se cumple en Dante quien accede a un Tiempo Occidental que le permite entrar en un Tiempo Absoluto.

No hay acción en la obra de Dante; pero sí en el relato de los condenados sublimizada a través del horror pues lo sublime es insondable e informe.

Dante expresa una nueva concepción del acto poético, del papel civil, moral y político del poeta. Dante considera que la poesía tiene dignidad filosófica, y cree en la verdad alegórica de los mitos clásicos que le permiten ofrecer un sentido metafórico para reordenar el cosmos metafísico de lo trascendental, y el cosmos astrofísico del universo.

En el Infierno triunfa la materia, la pena no borra el pecado sino que la perpetúa; la materia para Dante es torpe, aquello que es terrenal al Poeta le parece contaminado, y esta degradación encuentra la imagen en un paisaje roto, desolado, con precipicios, rocas, ríos de sangre, vapores espesos, selvas espectrales con árboles retorcidos, desiertos de arena, inmensas extensiones de hielo. La *Commedia* se transforma así en un templo gótico lleno de espacios de sombras, y de tinieblas.

En la noche entre el jueves y el viernes santo —8 de abril de 1300—, año del Jubileo, Dante atormentado entra en una selva oscura, y así emprende el camino hacia el descenso infernal y encuentra en el bestiario simbólico un leopardo, un león y una loba que según la alegoría medieval significan la lujuria, la soberbia, y la avaricia.

Recordemos cómo imagina Borges el Infierno de Dante en *Del Infierno y del cielo* y su asimilación al leopardo:

“El Infierno de Dios no necesita/ el esplendor del fuego. Cuando el Juicio/ Universal retumbe en las trompetas/ y la tierra publique sus entrañas/ y resurjan del polvo las naciones/ para acatar la Boca inapelable,/ los ojos no verán los

nueve círculos/ de la montaña inversa; ni la pálida/ pradera de perennes asfodelos/ donde la sombra del arquero sigue/ la sombra de la corza, eternamente;/ ni la loba de fuego que en el infierno/ piso de los infiernos musulmanes/ es anterior a Adán y a los castigos; (...) Dios no requiere/ para alegrar los méritos del justo/ orbes de luz, concéntricas teorías/ de tronos, potestades, querubines,/ ni el espejo ilusorio de la música/ ni las profundidades de la rosa/ ni el esplendor aciago de uno solo/ de Sus tigres."

y especula acerca de un lugar de inmortalidad para la figura amada del tigre o del leopardo encontrada en el *Infierno*, Canto I, vs 12:

"Desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche, un leopardo, en los años finales del siglo XII veía unas tablas de madera, unos barrotes verticales de hierro, hombres y mujeres cambiantes, un paredón y tal vez una canaleta de piedra con hojas secas. No sabía, no podía saber que anhelaba amor y crueldad y el caliente placer de despedazar y el viento con olor a venado pero algo en él se ahogaba y se rebelaba y Dios le habló en un sueño: *Vives y morirás en esta prisión para que un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padece cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema.*"

Dante apela a los mitos para ofrecer el castigo a través de personificaciones enriquecidas por las creencias y tradiciones, corporiza el pensamiento del castigo en los guardianes míticos como una forma de nombrar lo impenetrable.

Todo mito tiende a inscribir el destino humano en el destino universal a través de una historia que relata un acontecimiento que ha tenido lugar en tiempos primordiales. Sus características son las historias de los actos de seres sobrenaturales, y al conocer el mito se acerca al origen de las cosas, para así dominarlas y poder proporcionar modelos a la conducta humana, y conferir significación y valor a la existencia.

La estructura mítica produce la sustitución del tiempo lineal y sucesivo por un tiempo circular, sin principio ni fin, autosuficiente y superior a toda contingencia de los hechos superiores. En el tiempo mítico todo ha sucedido, todo puede volver a suceder en un continuo presente, en un eterno retorno, y así el objetivo del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción. El mito pone orden en el caos de la realidad deformándola en un intento de abordar el origen de las cosas, o explicar los hechos. No tiene

importancia que sean verdaderas o no; es un sistema ideográfico y podemos decir que transforma un sentido en forma. de manera estática y dramática.

En el Canto I Dante es salvado de las fieras por Virgilio, y ya en el Canto II invoca a las Musas para que lo ayuden a iniciar el viaje que hace "temblar las venas" y narrarlo a los vivos, y por ello inquiere a Virgilio si sus dotes serán capaces de tal empresa.

Virgilio había narrado en la *Eneida* la peregrinación cumplida por Eneas en la ultratumba en búsqueda de una nueva patria, y para recabar noticias de su futuro y de la estirpe de la que será origen; desciende guiado por la Sibila Cumana al mundo de los muertos donde encuentra el *Vestíbulo* poblado por fantasmas monstruosos como las Enfermedades, el Miedo, la Vejez, el Hambre, la Pobreza, la Muerte, el Dolor, la Guerra, y también las Furias y la Discordia. A la izquierda de su descenso, Eneas encuentra a los monstruos mitológicos como los Centauros, las Gorgonas, las Harpías y Gerión. Habiendo transpuesto el Vestíbulo llega a orillas del Aqueron que supera llevado por Caronte en su barca, y en el paso también están Cerbero y Minos. Llega junto a la Sibila a los *Campos del Llanto* donde residen los muertos antes de tiempo junto a los suicidas, y habiendo abandonado este Campo encuentran a la izquierda el *Tártaro*, castillo con triple muro rodeado por el río Flegetonte donde son arrojados los malvados, y a su derecha los *Campos Eliseos* donde descansan los justos, lugar donde encuentra a su padre Anquises. Estas figuras, mitos y sus circunstancias son las que toma Dante mientras recorre el Infierno guiado por Virgilio alejándose en parte del concepto de santidad y castigo del catolicismo y como reverencia al poeta admirado; sólo cuando Virgilio se aleja, pues le está vedada la entrada en el Paraíso, Dante asume el Antiguo Testamento.

Ya en el Canto III, Dante después de haber encontrado a Virgilio y reconocerlo como su guía, se encontrará con los monstruos míticos presentados por Virgilio en la *Eneida*, y que retomados por Dante serán junto a otros, los guardianes del Imperio infernal. Así CARONTE el demonio que conduce a los condenados más allá del río Aqueron para que encuentren el lugar que les corresponde por sus pecados, es una divinidad infernal hijo de Erebo y de la Noche, que habita en las cercanías de la laguna Estigia y del río Aqueron, presentado por algunos como joven, y por Dante como un viejo de "mejillas lanosas", con ojos de brasa y mirada colérica, y es quien conduciendo las almas condenadas no permite la entrada a aquellas que no han sido enterradas. En el mito primitivo las almas debían pagar por su viaje con una moneda que sería el excedente de todas las cuentas saldadas, y por ello entre los etruscos se acostumbraba poner en la boca del muerto una moneda para que Caronte los

dejara pasar. Esta divinidad infernal que enarbola un solo remo aparece rodeado de muchas anécdotas, y es evocado por Virgilio cuando permite que pase Eneas pues lleva consigo un ramo de oro como ofrenda para Proserpina.

Dante supera el Limbo (Canto IV) donde residen quienes no tuvieron la oportunidad de conocer la salvación, y se encuentra luego con MINOS en el Canto V, demonio reconocido como justo por Virgilio (Canto VI de la *Eneida*) que con su larga cola indica en los giros que da alrededor de su cuerpo, el lugar que debe ocupar cada condenado.

Tanto Dante en la *Commedia* como Virgilio en la *Eneida*, hacen un comentario sobre el rey de Creta, y Virgilio lo ubica como juez infernal cerca pero no dentro de los Campos del Llanto; Dante aún concediéndole el rol de juez de todo el Infierno, lo coloca dentro del espacio del segundo círculo:

Così discesi del cerchio primai/ giù nel secondo, che men luogo cinghia,/ e tanto più dolor, che punge a guaio./ Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:/esamina le colpe nell' entrata;/giudice e manda secondo ch' avvinghia. D.C.-Inferno, Canto V, vv. 1-6¹

Minos es ubicado en el canto de los lujuriosos pues además de ser el custodio del segundo círculo, es el juez de todos los condenados. Dante transforma a Minos en un verdadero demonio al servicio de Dios representándolo con un aspecto monstruoso y bestial. La figura de Minos aparece como el personaje que examina imperturbable los pecados, y emite rápidas sentencias en forma de figura pues envuelve con la cola su cuerpo tantas veces cuantos son los círculos que el alma deberá descender para llegar hasta el lugar donde expiará la pena. Juzga a los condenados en lugar de Dios, y desarrolla su tarea de manera rápida y animal, además de no mostrar ninguna piedad frente a las almas condenadas.

Minos en la mitología griega fue un rey justo, y por ello Zeus lo hizo juez de los muertos junto a Radamanto. También en la *Eneida* (VI, vv 4-26) aparece como juez severo y justo, que ejerce la función jurídica con solemnidad y autoridad, diferenciándose de Dante que lo transforma en un inquisidor.

Los primeros versos de este Canto V viven en la desmesura de brutal y precisa eficiencia que marcará el contraste con la casualidad de los movimientos de las almas. Todo el Canto V está construido en el equilibrio de

correspondencias y de contrastes entre los lujuriosos transportados por el viento que jamás se detiene y que los arrastra como parte de la ley del contrapaso que emplea Dante como castigo. El viento semantiza la pasión que los arrastró en vida; de allí los lamentos y las protestas. Para aliviar la impresión de violencia Dante incorpora el pasaje de Paolo y Francesca tornándolo canto de amor concebido como dulzura y pecado; la piedad llega entonces como aceptación de la fragilidad humana. En la figura de Francesca tan sutilmente humana, Dante tácitamente se aleja del *Dolce stilnovismo* aceptando la pasión en la figura femenina, abandonando así la imagen etérea que de la mujer estableciera esta escuela.

En el Canto VI del Infierno son castigados los golosos flagelados por una lluvia de granizo y nieve inmersos en un fétido fango, y atormentado por CERBERO *fiera crudele e diversa*² que *caninamente latra e grafia e iscoia e isquatra*³ las almas.

Cerberos hijo del gigante Tifón y de la ninfa Equidna, es un monstruo mitológico encadenado por Hércules y seducido por la música de Orfeo, es el perro de tres cabezas, a quien Dante transforma en un demonio medieval concediéndole barba grasienta, manos, lomo erizado de serpientes y tres rostros, tres bocas como Lucifer desde donde destila ponzoña.

La figura de Cerbero en el Canto V de la *Eneida* acaricia a las almas que bajan al Erebo, río de las Tinieblas, y tiene una función precisa en el Canto VI de la *Commedia* que es aquella de crear la anulación total de paisaje que se reduce efectivamente a un cuadro de lluvia violenta y hedor, es decir crea la impresión de un oscuro desierto poblado por sonidos inhumanos. Cerbero o Cancerbero en la denominación de otros, es un severo guardián que vigila la puerta del Hades, y mora en el Estigia.

PLUTÓN en el Canto VII, el maldito lobo como lo llama Virgilio, se ocupa en la creación dantesca de las almas de los avaros y pródigos que se mueven en semicírculo en direcciones opuestas mientras empujan enormes rocas, y al encontrarse se lanzan recíprocamente injurias; en ese lugar Dante ubica a personajes de la historia especialmente a Papas, y el primer verso *Papè Satan, Papè Satan, aleppe* que con valor fono simbólico pronuncia este monstruo, alerta sobre su castigo.

Plutón vigila a quienes hicieron mal uso del dinero, Plutón dios de los Infiernos, en Grecia llamado Hades por su capacidad de volverse invisible y citado por Eurípides, hijo de Saturno y de Rea, quien habiendo escapado de

1. "Así descendí del primer círculo / abajo hacia el segundo que menos desequilibra / y tanto más dolor que empuja al lamento. / Estaba Minos que horriblemente ruge / examina las culpas a la entrada / juzga y manda según como envuelve".

2. "fiera cruel y diversa".

3. "caninamente ladra y araña" y "despelleja y descuartiza".

la muerte recibió como herencia el reino de las sombras; Plutón quien raptara a Proserpina en el valle de Enna y con quien reina en las sombras. Según Homero, Plutón se hace presente frente a las imprecaciones de los hombres, honrado en Atenas y en Roma, coinciden todos los cultos en reconocer su duro carácter y su inalterable sentido de justicia. Larga fila de prelados entre los avaros, pero que no merecen la atención según explica Virgilio sino más bien meditar acerca de la fortuna como una diosa vendada que distribuye los bienes y cuya razón va *oltre la difension de 'senni umani*.⁴

Asociado a la riqueza de los terrenales va montado en un carro de oro cubierta su cabeza con una corona, y vistiendo túnica.

Este es también el reino y lugar de quienes concibieron la ira, y más tarde ya en la ciudad de Dite, Canto IX, hacen su aparición las tres FURIAS con la rabiosa invocación para que acuda Medusa y petrifique al poeta que osa caminar vivo en el reino de los sufrientes. Virgilio las individualiza, y señala:

*Quest'è Megera dal sinistro canto;/ quella che piange dal destro è Aletto; Tesifon è nel mezzo; e tacque a tanto.//Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;/ battiensi a palme e gridavan sì alto,/ ch' i mi strinsi al poeta per sospetto.*⁵

aceptando de esta manera los nombres que se les otorgaba en Roma, representando cada una diferentes formas de violencia: la primera es la vengadora de la cólera, la segunda de los celos, mientras Tesifon venga el crimen.

Las Furias, confundidas a veces con las Ericnias o las Euménides, personifican deidades del Remordimiento, asimiladas así mismo a la Venganza y persiguen la reparación moral y castigan a los culpables vivos, y torturan a los muertos. En la *Iliada* moran en el Erebo y castigan el crimen. Hesíodo las reconoce como hijas de Urano y Gea como vengadoras de injusticias con un aspecto negro y rapidísimas en el actuar, razón por la que no eran advertidas, mientras que Esquilo las describe con los cabellos enredados con víboras y en desorden, con los ojos inyectados en sangre vistiendo túnicas negras de las que también penden víboras. Según la mitología Cronos castró a Urano, y algunas gotas de esta herida se transformaron en las Furias que cayeron sobre la tierra para vengar los crímenes del parricidio. Homero las considera guardianas y

celadoras de los derechos especialmente de la familia, y protectoras de los daños cometidos a la madre pues la tarea de ellas era salvaguardar las leyes y garantizar el respeto al juramento. Tuvieron templos en Atenas donde se les ofrecía agua con miel, y el sacrificio de ovejas negras preñadas.

Dante y Virgilio en su descenso llegan hasta la orilla de un río que desemboca en un pantano; es el Estige, y en el fango yacen las almas golpeándose con rabia.

Son casi las tres de la tarde del 9 de abril, sábado santo. Los poetas han llegado hasta el primer giro del séptimo círculo, donde son castigados los violentos contra el prójimo y el paso está custodiado por el MINOTAURO.

El mito de Minotauro se inicia en Tiro donde reinaba Agenor, hijo de Poseidón y de la mortal Libia, que tenía como hermana a Europa, particularmente bella de quien se enamoró Zeus; de esta unión nacieron tres hijos y uno de ellos –Minos– reinó sobre Creta, y como señor de los mares solicitó a Poseidón, dios del mar, que le mandara un toro. Poseidón cumplió con el pedido como signo de que el Olimpo aprobaba su reinado, y por ello le mandó un ejemplar de un blanco resplandeciente destinado al sacrificio. Minos fascinado por la belleza de este toro, decidió utilizarlo para la reproducción, decisión que hizo montar en cólera a Poseidón al conocer la desobediencia e hizo que Pasifae, esposa de Minos se enamorara del toro, y cuando ésta cayó seducida pidió a Dédalo que le construyera un artificio para poder cometer un acto de animalidad con el toro. Dédalo construyó una yegua de madera que permitió a Pasifae recibir al extraño amante, y de esta unión nace el Minotauro monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro, monstruo peligroso y de alta estirpe que amenazaba la paz del reino.

Minos lo encierra en un palacio cuya construcción confía a Dédalo quien lo organiza en forma de laberinto, conocido como el laberinto de Cnossos, que era un inextricable sucesión de habitaciones, corredores, salas, falsos ingresos y puertas, un lugar donde perderse. En esta cárcel queda solo el Minotauro arañando con sus cuernos las paredes y esperando el día de su libertad, o de su muerte.

Andrógono, hijo de Minos es muerto por el toro de Maratón en los juegos atenienses de tauromaquia, y su padre acusa y maldice a los atenienses por tal homicidio, debiendo como pena cada nueve años pagar el tributo de catorce súbditos atenienses, siete doncellas vírgenes y siete jóvenes, que desaparecían en el laberinto sacrificadas por el Minotauro.

Hubieron pasado ya dieciocho años cuando Teseo venció al toro de Maratón, período que coincidía con la tercera entrega que debía hacer Atenas de sus púberes: es Teseo entonces quien decide ir en busca del Minotauro en la

4. "va más allá de del razonar humano".

5. "Esta es Megera del siniestro canto / aquella que llora a la derecha es Aletto; Tesifon está en el medio y calla.//Con las uñas se hería cada una en el pecho/ golpeábanse con las palmas y gritaban tan fuertemente/ que me abracé al poeta por miedo".

embarcación de su padre para aniquilarlo, con velas negras y blancas para marcar la derrota o la victoria.

Ariadna, hermana del Minotauro, y señora del laberinto por amor del bello ateniense, le entrega la punta del hilo que tejía para que lo fijara a la entrada llevando consigo el ovillo; en efecto Teseo encuentra al Minotauro dormido en la parte interna del laberinto, y lo atraviesa con su espada. Aclamado por los jóvenes atenienses que debían ser sacrificados. Teseo vuelve victorioso a la nave junto a la ya amada Ariadna, y en el camino de retorno desembarcan en la isla de Naxos donde Dionisios lo obliga a ceder el amor de Ariadna. En la tristeza, Teseo enarbolaba las velas negras del barco, y su padre desesperado se arroja al mar que luego habría de tomar su nombre, Egeo.

Virgilio hace referencia a este personaje en la *Eneida* (Libro VI, vv 14/33) en oportunidad de Dédalo, y de cómo pudo huir con la ayuda de su hijo ICARO con alas hechas de plumas y cera, y volar hasta las gélidas islas Orsadas. El Minotauro en la *Commedia*, tiene la función de ser el custodio del VII círculo:

*l' infamia di Creti era distesa/ che fu concetta nella falsa vacca;/ e quando vide noi,
sè stesso morse/ sì come quei cui l' ira dentro fiacca./ Lo savio mio inver lui gridò:
"Forse/tu credi che qui sia 'l duca d' Atene,/ che su nel mondo la morte ti porse?
Partiti, bestia: chè questi non venerdì/ ammaestrato dalla tua sorella,/ ma vassi
per veder le vostre pene."/ Qual è quel toro che si slaccia in quella/ c' ha ricevuto
già 'l colpo mortale,/ che gir non sa, ma qua e là saltella,/ vid' io lo Minotauro far
cotale;/ e quello accorto gridò: "Corri al varco".⁶*

El monstruo se muere de rabia pero Virgilio le advierte que debe dejar libre el camino, y el Minotauro se aleja grotescamente, y así los dos poetas pueden asomarse para contemplar a los tiranos homicidas y depredadores.

Para Dante, el Minotauro claramente representa la naturaleza humana bestializada que empuja hacia la violencia, y por ello lo ubica en este canto. El Minotauro como los otros custodios infernales es una figura mitológica que Dante transforma en un verdadero demonio al servicio del dios cristiano, y que simboliza la violencia ciega, descontrolada, y hostil, con fuerza

6. "La infamia de Creta estaba extendida/ cuando fue concebida la falsa vaca/ y cuando nos vio, se mordió/ como aquel que la ira dentro quema./ Mi Sabio gritó: "Quizás / tu crees que aquí esté el duque de Atenas/ que en el mundo te acarreo la muerte?/ Aléjate que éste no es futuro/ ammaestrado por tu hermana/ pero va para ver tus penas."/ Como el toro que se desata donde/ ha recibido el golpe mortal/ que alejarse no sabe sino que acá y allá salta/ vi yo al Minotauro hacer semejante/ y dándose cuenta gritó: "Corre más allá".

desmesurada y brutal. Representa la muerte y el envejecimiento, y también simboliza el poder, la fecundidad y la vida.

El Minotauro que presenta Dante en el Canto XII del Infierno, tiene cuerpo de toro y cabeza de hombre, (vv 1-33), es el canto de los violentos contra el prójimo –tiranos, homicidas– y su castigo es estar inmersos según la gravedad de la culpa, en la sangre hirviente del Flegetonte, donde aparecen también los CENTAUROS, custodios del primer giro que son seres de doble naturaleza, humana en el tórax y equina en la parte inferior que representan como el Minotauro, la violencia bestial. Estos salvajes y violentos monstruos son hijos de Ixión y de la Nube, y llevan siempre una maza y manejan el arco, reconocidos además por sus desbordes en la ingesta de bebidas, que los hicieran unirse a las yeguas de Magnesia. Corren a lo largo de la orilla del río saetando a los condenados que intentan rebelarse, pero se separan Nexo y Quirón ante la presencia de Dante y Virgilio, y será el primero en llevarlo sobre su grupa en el descenso.

La primera impresión que tiene el poeta de los centauros es una impresión de movimiento: *Correan*.⁷ Es necesario recordar el estatismo del Minotauro para captar la diferencia entre aquel monstruo y estas fieras a las que Dante señala como ágiles –*snelle*–, y Dante insiste en lo imponente de su corporeidad. Veloces y poderosos o quizás poderosos por cuanto son veloces, el poeta los observa con placer que le hace olvidar el rol de condenados, y a su vez guardianes de los condenados.

La piedad y el espanto sobrecogen en el Canto XIII donde un bosque más allá del Flegetonte, conformado por árboles retorcidos contienen las almas de quienes rechazaron el cuerpo: son los suicidas que deben soportar sobre sus ramas dolientes el apoyo monstruoso de las HARPIAS que clavan sus garras, y provocan un coro de lamento, también son mordidos por hambrientas perras en esta escenificación híbrida de hombres-plantas.

Las Harpías son hijas de Poseidón y de Ozomena, y hermanas de Iris, y cumplían con el mandato de ser mensajeras del dios infernal, y de raptar a los mortales. La velocidad que despliegan se debe a las alas, y como hijas del mar podían levantar tempestades, y provocar olas. Genios maléficos de la mitología griega y latina no aparecen, sin embargo, mencionadas por Homero pero sí por Hesíodo que las describe como aves sucias, fabulosas y crueles con rostro y senos de doncella, y ostentando narices en forma de pico.

Después del cuadro espectral de la selva de los suicidas, se abre el horrendo espectáculo de una tierra desolada cubierta por la arena donde

7. El poeta utiliza el imperfecto antiguo y poético por *correvano*, esto es corrían.

yacen los blasfemos, los sodomitas y sobre ellos se desliza una lluvia de fuego. En este escenario solemne aparece la figura de Capaneo, uno de los siete reyes que asediaron Tebas y que fuera fulminado por Júpiter, aunque continúa su eterna rebeldía.

Los poetas continúan caminando a lo largo de esta tierra incendiada y Virgilio explica a Dante el origen de los ríos y le explica que en mitad del Mediterráneo está la isla de Creta y sobre ésta se levanta una montaña y dentro de la montaña una gruta donde reside un viejo que da las espaldas a Oriente y mira hacia Roma. Su cabeza es de oro, los brazos y pecho de plata, el tronco de cobre, las piernas de hierro y el pie derecho de cerámica. Su cuerpo tiene hendiduras de donde surgen lágrimas que perforan la gruta y forman los tres ríos infernales cuyas aguas corren al centro del Infierno para juntarse en el pozo helado de Cocito donde Lucifer está prisionero.

Dante y Virgilio prosiguen su camino a orillas del Flegeton preservados de la lluvia de fuego que es martirio de los sodomitas, y el rumor del agua que se convierte en un martirio sonoro, que alerta acerca del territorio de los fraudulentos; allí Virgilio se desvincula de Dante a quien estaba unido sobre la grupa del centauro en el descenso, y ven surgir del abismo a GERION (Canto XVII) como nadando en el aire, el monstruo del falso rostro de hombre justo, con cuerpo de serpiente tortuosa y seductora con una cola venenosa escondida. Gerión hijo de Crisaor y de la oceánida Calirroe, de triple cuerpo se desplaza por la fuerza de sus cuatro alas, y su potencia consiste en un rebaño de bueyes rojos, y su fama se debe a que fuera muerto por Hércules en el relato de Hesíodo.

Continúan los pecadores que no tienen necesidad de monstruos que los gobierne porque ellos mismos representan la monstruosidad, la corrupción de lo sagrado: son los simoníacos, los adivinadores del futuro donde aparece Tiresias, los hipócritas en la figura de Caifás, los ladrones que son sometidos a transformaciones, y están obligados a correr entre serpientes que los entrelazan.

En el Canto XXV aún entre los ladrones, la justicia divina actúa desde las transformaciones horribles en medio del silencio, y si bien en el canto precedente habíamos asistido a las transformaciones en las cenizas de los condenados, aquí presenciábamos el castigo ejercido por las serpientes, y será justamente Caco un centauro que castiga pero es castigado con culebras sobre su grupa, quien anuncia el tema de las horribles transformaciones.

Después del silencio ante las preguntas que Dante dirige a Virgilio, la respuesta llega con el arribo de una serpiente que se enrosca a uno de los ladrones confundiendo en un monstruoso abrazo, y quedan pegados como "cálida cera", se funden hasta confundir el propio color.

La METAMORFOSIS continúa y no existe más el hombre y la bestia sino una imagen perversa, pero esto no es suficiente a la imaginación dantesca pues llega otra serpiente que atraviesa a otros dos condenados pero en esta ocasión el prodigio es doble pues la forma humana adquiere caracteres bestiales, y la bestia se convierte en hombre quien herido observa como hipnotizado a la serpiente y su herida emana humo, y humo surge de la boca del animal; el hombre convertido en serpiente se aleja, mientras que la serpiente convertida en ser humano, escupe y habla.

La locura de las pasiones organiza un desfile de horrores perpetrados por el ser humano que en este descenso supera a los monstruos: son ellos mismos monstruos del mal concretados en la imaginación dantesca en el pozo de los GIGANTES, en el Canto XXXI entre los fraudulentos y los traidores: Homero los describe como una raza de talla desmesurada y de fiera indomable, residentes en la parte occidental de Sicilia, mientras que Hesíodo alude a su origen divino, no así Ovidio que los ofrece con cien brazos, y sin pies.

Virgilio explica a un Dante confundido que no son torres, y luego al reconocerlos los designa directamente por sus nombres: Nemrod responsable de la torre de Babel, Fialte que osara desafiar a Júpiter, y luego Anteo matado por Hércules quien ayuda a los poetas a bajar al hielo de los traidores, y reinado de Lucifer.

Así en el Canto XXXIII donde yacen los traidores rige la presencia directa de Lucifer al principio confusamente entrevista, dilatada por una gruesa neblina, pues como un gran molino mueve sus seis alas, y Dante suspendido entre el asombro y la maravilla, observa a quien ostenta la fealdad y la bestialidad proporcional a la belleza perdida. Dante desciende por el costado viscoso del rey del Infierno pues desea abandonar este reinado para encaminarse por el hemisferio austral hacia la montaña del Purgatorio, y llegar a Jerusalén junto a Virgilio para volver a ver las estrellas *e quindi uscimmo a riveder le stelle*⁸.

Dante cree en lo sobrenatural porque es cristiano y teólogo, y el paisaje aparece como paisaje interior en la necesidad del pasado y de su vínculo con el futuro. El pasado no es un país extranjero, y por eso reterritorializa la historia que le da vigencia, y el presente se convierte en memoria persecutoria y de identidad; la historia no es entonces una serie de acontecimientos sino una forma de espectáculo. En la muerte y en lo demoníaco resurge una memoria que sobrevive en el signo del mundo como la verdad despojada de subjetivismo. Así ilustra Dante una experiencia directa de vida, imponiendo la figura del hombre a la de Dios.

8. "y entonces salimos a volver a mirar las estrellas".

En un sustrato de niebla.
Antonio Tabucchi: monstruos, obsesiones y miedos

TERESA BERTAINA*
Universidad Nacional de Rosario

El acercamiento a una tópica específica en la obra de A. Tabucchi requiere delimitar aunque sea parcialmente, el hipotético rostro de su universo temático. "Sus temas predilectos (son) la imposibilidad de conocer la verdad, los vericuetos del tiempo, la muerte y los fantasmas que nos obsesionan, el motivo del doble, la indagación en la memoria a la búsqueda de la identidad"¹. La escritura nos traslada desde la experiencia cotidiana hasta un más allá, donde el horror y la fascinación nos dejan, por lo menos, perplejos. Tabucchi, no olvidemos, ha sido también proclive a considerar los problemas propios de la condición humana, tales como el amor, el sufrimiento y la soledad.

Su narrativa se presenta a sí misma como trabajo del lenguaje, es decir, como producción significativa que se coloca en la intersección de dos caminos, uno de los cuales presenta los hechos y los personajes en una versión coherente del mundo, que si bien es plural y compleja, no es problemática; y el otro, alude al armado mismo de la escritura poniendo al descubierto el proceso de productividad, en cuanto a tal, delatando el momento en que la literatura se vuelca sobre sí misma y se cuestiona..

En el primero de los seis relatos de *L'Angelo nero*² "Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa", se desnuda dicho proceso de escritura como

* Docente e investigadora en las áreas de Literatura Europea II, Literaturas Comparadas y Análisis del Texto en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

1. Gumpert, C. (1995).

2. Tabucchi, A. (1996).

formando parte de un *giocco facile*³, no sujeto a reglas, que consiste en prestar oídos a los que pasan para extraer de su conversación una frase que el narrador toma y, como un cirujano, aísla para armar el relato “un pezzo assurdo ma logico che le voci degli altri ti hanno regalato”⁴. Con el decir ajeno que va recortando, con los fragmentos de sus conversaciones, va a conformar un mosaico desordenado que comienza con las voces del entorno, luego con las provenientes de otros lugares que se incorporarán al entorno y finalmente la voz de Tadeus, personaje pirandelliano que el narrador no puede contener porque, siendo personaje de otras obras, “parece saltar de libro en libro”⁵. Ellas logran reunir temas y estilos, tramas y personajes y construyen un mundo que aunque provenga del azar, no carece de rigor constructivo. Es aquí que, como dijimos, la escritura muestra el proceso de su productividad (articula distintas voces en distintos enunciados) porque pone al descubierto un texto integrado por fragmentos de otros discursos. Construye aquello que llamamos “la realidad” y sus múltiples dimensiones en el transcurrir cotidiano. No obstante, dentro de esa vida surge lo inesperado –imaginado o soñado– lo monstruoso. Los mundos así superpuestos, por momentos, se desarrollan paralelamente. A veces coexisten asimétricamente.

De una u otra forma, son diversas las tradiciones que se ponen en contacto con la obra de Tabucchi.

Entre otras, la lectura de Ovidio⁶ nos introduce en la frontera entre lo real y lo fantasmagórico. La voz que se va encarnando en diferentes personajes, es la voz de Tadeus y su eco o su fantasma, destacándose en medio de la cotidianeidad más absoluta. Con estos hechos “la realidad” deja de ser una monolítica certeza y el enigma aparece en los huecos del vivir común. Más que un doble contacto con la realidad hay una realidad “otra” revisitada en los sueños, en los recuerdos, en la creación artística o en el inconsciente.

La voz de Tadeus⁷ que en su repetición, representa la monstruosidad, dice “...ti porta una voce inequivocabile, nasale e lievemente ironica, che rimbomba nelle tue orecchie come se fosse gridata da un altoparlante: una cosa che anche tu puoi scoprire, basta che ascolti in giro dal luogo più alto della città”.

3. Tabucchi, A. (1996:3).

4. Tabucchi, A. (1996:3).

5. Gumpert, C. (1995, Prólogo:17).

6. Ovidio, *Metamorfosis* (1997:293 y ss.). En relación con Tabucchi, A. (1996:18-19 y 25).

7. Tabucchi, A. (1996:25).

Es una manifestación extraordinaria, un signo con un significado oculto; está ligada al presente y al pasado pero se proyecta hacia el futuro como un aviso de lo que está por suceder.

Tadeus también nos remite a la *Divina Comedia*. “*Si trova già in un luogo di maledetti*”⁸. Es un anticipo de lo que luego va a suceder en el relato “Notte, mare o distanza”, el mismo personaje parece empujar con su voz a cuatro amigos. La frase engañosa empuja al grupo no hacia el futuro sino hacia el pasado donde la repetición es eterna “...springeva i quattro amici all’ indietro, come un film proiettato a ritroso”⁹. Los monstruos se manifiestan en “quella sera ostile, quella notte, con le sue onde malefiche” antes de la caída del salazarismo, la dictadura de Portugal ocurrida en noviembre de 1969.

El recuerdo dibuja una zona oscura que el discurso trata de evadir pero que, por el contrario, repite, y las palabras que tienen el poder de la evocación hacen que todo vuelva a comenzar “...e tutto ricominciava, nell’immaginazione”¹⁰.

Al respecto y con relación a las apariciones, Antonio Solano¹¹ nos dice que Tito Livio recuerda que cuando estalla una guerra civil o que cuando el enemigo está a las puertas de la ciudad aparecen prodigios diversos, monstruos al fin, a los que es necesario sacrificar como expiación por los pecados de los hombres. Agrega que a partir de la Edad Media estos fenómenos parecen mucho más próximos a la realidad cotidiana. Se trata de los llamados “monstruos posibles”.

La palabra monstruo –en el corpus que nos ocupa– no necesita definición. Las percepciones que tenemos frecuentemente de algunos personajes forman parte de las experiencias de todos los hombres. Pero a veces en los personajes de Tabucchi domina la ambigüedad. En *L’Angelo nero*, entre la mentira y el equívoco y la precariedad de un mundo en ruinas, se mueven personajes comunes, pero, en medio de ellos nos encontramos con seres atormentados y contradictorios. El narrador parece estar siempre del lado de los perdedores. Ellos se deslizan como si buscaran a otro o se buscaran a sí mismos, y entre ellos siempre surgen los monstruos. A veces se trata de ángeles sin plumas, algunos de alas negras que se encuentran en los bordes de la locura y la tragedia, otros son fantasmas como el Capitán Nemo recorriendo siempre el fondo del mar o la presencia inusitada de peces como la cernia, los lucios o la trucha,

8. Tabucchi, A. (1996:23).

9. Tabucchi, A. (1996:31).

10. Tabucchi, A. (1996:36).

11. Solano, A. (2002).

que a pesar de no ser manifestaciones extraordinarias de la naturaleza, funcionan como si lo fueran, por su forma de aparición y porque, como los portentos o los prodigios, tienen la misión de advertir. Son signos que, como dijimos, aluden a un significado oculto que es necesario descifrar. Parecen formar parte de un mundo regido por leyes diferentes¹².

También se reaviva en forma considerable la presencia de monstruos humanos. No son ni enanos, ni gigantes, ni bufones, no tienen dos cabezas ni formas inverosímiles. El monstruo es el ser en el cual leemos la ruptura del pacto. Ofende a la naturaleza humana y la escandaliza. La narración habla de hechos violentos y rompe el sosiego y el narrador recuperando, tal vez, la voz del autor, toma una postura ante la vida y ante la libertad. Son paradigmáticos el policía, durante la dictadura de Salazar¹³ y el policía llamado "il signore vestito di azzurro"¹⁴ porque son seres monstruosos que actúan por el poder que detentan por encima de la razón y del sentido común. Son la más clara personificación de la fuerza descontrolada de los que tienen el poder y carecen de moral. Encarnan el peligro y el terror.

Con relación a ellos dos hechos inesperados vienen a interrumpir una situación angustiante.

Uno, la mano del policía¹⁵, gruesa con el dorso hinchado y los dedos cortos penetra en el bolso violando un espacio privado, con violencia y maldad. La mano, el automóvil y la voz funcionan como construcciones metonímicas. Son significantes que aluden a la policía como amenaza, miedo y muerte.

El otro hecho inesperado es la aparición de un pez —la cernia— que se asoma por la ventanilla del auto negro. En este caso una mano y un pez son hechos sobrenaturales ya que suponen una grieta en el orden de las cosas¹⁶. La escritura dibuja casi con inocencia la aparición del pez, pero la lectura recupera como terrible el mismo hecho. El horror y la fascinación como estilo ético y estético operan como elementos de ruptura de lo conocido. Es el monstruo como experiencia de lo anormal lo que desconcierta pero es el

alegato contra la dictadura lo que vuelve a instalar el orden. La cernia es una siniestra caricatura de la situación política y es una muestra de lo que debe desaparecer¹⁷.

El narrador mira y nos hace mirar la "otra" realidad pero con los ojos vueltos hacia "esta realidad": en suma, nos obliga a indagar si el sueño o la sombra o cuanto de oscuro e inexplicable hay en la existencia misma constituyen lo monstruoso o lo demoníaco.

En sus apariciones esos fenómenos ocultos se nos muestran desde la escritura como si no se pudiera perder de vista lo real sensible, lo que no podemos dejar de tocar, ver y vivir. Este dualismo reúne los aspectos opuestos y complementarios de la vida misma. El relato se mueve entre la alucinación y la cotidianidad creando cuerpos y algo que está más allá del cuerpo —¿monstruos? ¿fantasmas?— Demonismo inquietante, casi grotesco. ¿Dónde está la línea que separa o une la imaginación con la realidad?... Solamente en la escritura.

Nombrado en tercera persona la narración introduce a aquel que imaginaba o pensaba acerca de lo sucedido¹⁸. Allí es donde coinciden lo vivido y lo imaginado. La línea que objetivamente es imposible, es discursivamente posible. El relato dibuja un incubo allí, donde la estructura de la vida es pensada como patológica. Entre el sueño y lo cotidiano se ubica la otredad: es decir, lo antinatural, en tanto cuestiona el orden establecido.

La oscura amenaza del mal, apariencias, presencias nefastas espectros, fantasmas y hasta ángeles es explicitada por el mismo Tabucchi: "Gli angeli sono esseri impegnativi, specie quelli della razza di cui si tratta in questo libro. Non hanno soffici piume, hanno un pelame raso, che punge"¹⁹.

Tal vez los significados de estas apariencias haya que buscarlos en las diversas tradiciones, ya mencionadas, y en la sutil relación que se establece con otros textos.

En primer lugar, la cita anterior nos hace pensar en la tradición judía²⁰. Los ángeles aparecen en el Antiguo Testamento, luego surgen en toda la *Biblia*, y en libros que quedaron fuera del canon, designados como Apócrifos y Seudo-epígrafos.

En el Antiguo Testamento no hay indicios de que los ángeles puedan convertirse en seres malignos, sí en los Apócrifos. El *Talmud*, donde se traza la estructura básica de liturgia judía considera la existencia y la posición de los

12. Solano, A. (2002): "Podemos hallar reminiscencias en el verdadero retrato del monstruo pescado que se halló en Alemania en un río del reino de Colonia, cuya lectura es de carácter simbólico. El género del bestiario se desarrolla en Europa (siglos XI y XII) y supone una revisión de las historias naturales del período clásico, enriquecida con elementos de la tradición oriental y generalmente con una lectura simbólica de índole moralizante".

13. Tabucchi, A. (1996:37 y ss.), "Notte, mare o distanza".

14. Tabucchi, A. (1996:73 y ss.): *¿Il battere de'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?*

15. Tabucchi, A. (1996:37 y ss.), "Notte, mare o distanza".

16. Tabucchi, A. (1996:39).

17. Tabucchi, A. (1996:47).

18. Tabucchi, A. (1996:41).

19. Tabucchi, A. (1996:9). Nota (del autor).

20. Margolies, M. (1995).

ángeles en el contexto de las plegarias. En el siglo XIII, la Cábala, tradición mística del judaísmo, describe a ángeles y demonios: los ángeles hacen el bien y los demonios el mal.

Si bien hay muchos sueños relatados en la Biblia hebrea, cabe destacar que los encuentros entre ángeles y seres humanos son siempre sueños. Originalmente los ángeles eran espíritus, ni buenos ni malos. Se cree que por influencia zoroastriana²¹ se transforman en buenos (ángeles guardianes, guías) y malos (ángeles caídos).

Los ángeles son emisarios y llevan consigo el Ser mismo que los envió. Presentan lo sagrado y la gloria del Señor. No obran por sí mismos. En ellos obra Dios. Veamos por ejemplo la lucha que Jacob sostiene con el ángel (Génesis XXXII, 22-31), los tres varones que entran en la tienda de Abraham (Génesis XVIII), el ángel que lanza la peste sobre la gente y sobre la ciudad (II Samuel XXIV, 15-16), el ángel con espada desenvainada que aparece ante Josué y le manda quitarse los zapatos porque está en lugar Santo (Josué V, 13-15) y la visión de Isaías cuando los serafines claman (Isaías VI, 1-4).

En segundo término recordemos que en la era cristiana se reemplaza el término *daimon* (sustantivo) por *daimonion* (adjetivo) que tiene una connotación negativa, conectando los *daimonia* con los ángeles caídos. El cristianismo identifica *demonios* (ángel malo) y ángel (ángel bueno). Suaviza el carácter de los ángeles. Generalmente en sus apariciones las primeras palabras que pronuncian son "no temáis".

Ejemplos a tener en cuenta son la presencia del Arcángel Gabriel ante Zacarías junto al altar del incienso (Lucas I, 11-13), la anunciación a María (Lucas I, 26-38), el ángel que acompaña a los pastores (Lucas, II.9) y en la resurrección el ángel que abre el Sepulcro y se manifiesta a las mujeres (Mateo XXVIII, 2-5).

La tradición de las Sagradas Escrituras se relaciona con la obra de Tabucchi de manera indirecta. Metáforas, imágenes, representaciones del mundo que forman parte de su quehacer literario nos revelan, al menos, al referirse a ángeles y demonios, la lectura de Dante y nos marcan una especie de corte longitudinal en la *Divina Comedia*²².

Los ángeles de la *Commedia* son enteramente cristianos²³. Intervienen rodeando la suerte de Dante con cuidados que al principio son apenas perceptibles, pero que van haciéndose cada vez más claros.

21. Margolies, M. (1995:165). Doctrina dualista propugnada por Zoroastro (600 a. C.) que impone el concepto de los Hijos de la Luz en combate mortal con los hijos de las tinieblas.

22. Dante (1993).

23. Guardini, R. (1961).

Aparece el ángel por primera vez en el Canto IX del Infierno aunque ya en el Canto VIII Dante y Virgilio han recorrido las partes superiores del Infierno. Flegias los lleva, sobre la Estigia, hasta los muros de la ciudad de Dite. Frente al mal propiamente dicho no pueden avanzar²⁴. En el Infierno, ésta es la única vez en que aparece el ángel.

En el Purgatorio, los ángeles tienen mayor presencia; intervienen para prestar servicio. Ya al comenzar el ascenso aparece un ángel, "un lume per lo mar venir sì rato, / che'l mover suo nessun volar pareggia ..." ²⁵. Generalmente se identifican por las alas y por la luminosidad. Dante hace hincapié en el color de las alas y de las vestiduras. El rostro en cambio es tan imponente que no pueden resistirlo²⁶.

La presencia del mal, el enemigo, se hace visible también en el Purgatorio²⁷. Es una presencia hostil al anochecer "...era una biscia / forse qual diede ad Eva il cibo amaro...". Es la tentación que acecha. Luego encuentran al ángel guardián ante el tercer escalón que conduce a la región del Purgatorio propiamente dicho, les indica cómo han de seguir ascendiendo e inscribe con la punta de la espada en la frente de Dante, las siete P, signo de los *Pecata*, los pecados capitales. "El servicio del ángel asume la forma de una liturgia"²⁸.

En el Paraíso, los ángeles, con excepción del Arcángel San Gabriel²⁹, no aparecen como figuras individuales. Se manifiestan en coros celestiales³⁰. Dante recorre las esferas guiado por Beatrice mientras los ángeles rodean todo el proceso. Ya no cumplen ninguna misión, pues todas están cumplidas. Realizan un quehacer eterno que "abarca la perfección y el servicio"³¹.

La presencia intertextual de Dante se inscribe en la escritura de Tabucchi como huella (de la emergencia) del personaje literario que a manera de principio constructivo se relaciona con la tópica de la otredad, de la búsqueda de la identidad y marca o intenta marcar los límites entre la "realidad" y el sueño o la imaginación.

En "Staccia buratta"³², conocido en la versión española como "Aserrín, aserrán", tercer relato de *L'Angelo Nero*, el personaje que narra es una mujer

24. Dante (1993:I - IX - 64-103).

25. Dante (1993:II - II - 10-51).

26. Dante (1993:II - VIII - 22-36).

27. Dante (1993:II - VIII - 97-108).

28. Guardini, R. (1961:51).

29. Dante (1993:III - XXXII - 103-114).

30. Dante (1993:III - XXXI - 130-135).

31. Guardini, R. (1961:72).

32. Tabucchi, A. (1996:51 y ss.).

que se pregunta cómo contar la propia historia, se siente burlada por el hombre que ama y decide burlarse a su vez de él, el que había usado su trabajo intelectual y su esfuerzo físico, sin siquiera darle las gracias. Pero los pecadores, y ella se siente en falta, deben pagar su culpa. A modo de expiación, se entrega al anciano desconocido, compañero de viaje, al que ni siquiera desea. Cuando siente que ha expiado la culpa, siente al mismo tiempo que también ha traicionado y se ha traicionado. Entonces se desliza fuera de la cama y se arrodilla en la alfombra. Cumple así con el ritual aprendido en su niñez y se siente nuevamente niña. Mientras, su imagen infantil con trenzas oscuras reza: "...Angelo Custode, che sei il mio guardiano, sveglia e custodisceme..."³³. En ese instante no sabe cómo continúa la plegaria, pero cuando se mira en el espejo, lo que ve ya no es la niña arrodillada; es la imagen de su ángel de la guarda con un pelaje oscuro y raso como el de un topo.

Aquí, al representar el mundo interior en los intersticios de la cotidianidad, la narración se torna inquietante y misteriosa. En un mundo que parecía sujeto a la razón lo sobrenatural promueve la incertidumbre. La relación con el más allá, con la aparición del mal, deja al personaje desprotegido. El enemigo siente la debilidad del alma de esa mujer y el ángel del Purgatorio, ya no está allí, como ella suponía, para prestarle su servicio.

La relación Ángel de la Guarda / espejo se produce también en la imaginación de Duccio, el niño personaje de "Capodanno"³⁴. Duccio, a quien cuando pequeño le decían Cino, debía subir las escaleras para ir a dormir y sentía que los ojos de los viejos que poblaban los cuadros de la galería, lo seguían. Todo le daba miedo. A modo de ritual pisaba las baldosas tratando de no equivocarse, una negra, una blanca. Al mismo tiempo, sentía siempre la presencia del Ángel de la Guarda. Y quería confiar en que estuviera allí. Pero simultáneamente, y como aún sin quererlo, desconfiaba de lo que había aprendido, de la religión inculcada, quería sorprenderlo. Necesitaba la certeza. Al respecto usaba algunas estrategias, como darse vuelta sorpresivamente o espiar los espejos, y aunque no lograba verlo, sentía el crujido de las alas. Se preguntaba cómo sería su aspecto, si estaría desnudo, si acompañaría a los humanos aún después de muertos, y especialmente se preguntaba si su padre muerto ahogado, tendría la compañía del ángel aún en el agua, donde suponía que estaba su cadáver. Aquí la escritura se acerca más a la mirada medieval, donde estas presencias angelicales parecen mucho más cercanas a la cotidianidad. Ya no parecen leyendas o mitos de tiempos pasados, cantados por poetas y clérigos, sino historias

33. Tabucchi, A. (1996:69).

34. Tabucchi, A. (1996:107 y ss.).

cercanas de alguien que dice haberlos visto con sus propios ojos. Aquí, en este relato, es el punto de vista de un niño el que lo hace parecer casi natural. Estamos en presencia, como decíamos, de un "monstruo posible"³⁵. Sólo resulta asombroso a los ojos de quien no lo conoce o le teme.

Además del ángel, Duccio tiene otros miedos. Construye sus propios fantasmas. En la marisma toscana reviven los rasgos del Capitán Nemo, personaje de Julio Verne, producto de sus lecturas. Es el que conjura sus miedos. Es su Virgilio. Lo guía en su descenso a los infiernos. Su infierno está en el agua. En el bosque de algas. Debe descender por el estrecho pasaje de coral que se abre entre las hierbas. El hecho constituye un peregrinaje. Es casi un rito iniciático. En su recorrido encuentra la cruz de coral de largos brazos purpúreos, en cuyo centro la imagen de su padre muerto lo saluda eternamente. También siente el temor de los árboles monstruosos y de la flora de los abismos. En el fondo de la cripta, siempre con Nemo (su Virgilio) ve a su madre prisionera de una valva monstruosa, hasta que Nemo lo eleva a la superficie.

El relato en un perpetuo vaivén temporal mezcla los recuerdos, la imaginación y las lecturas del niño con sucesos verosímiles: la vida en la casa de verano, los regalos del tío, las empleadas domésticas, las otras lecturas, las cenas en la terraza. Simultáneamente, a intervalos, se escuchan voces que nombran lo subterráneo confirmando el carácter de experiencia mística. Hay hechos, como la presencia de Nemo que altera la linealidad de los sucesos. Con él, Duccio habla mezclando permanentemente tiempos y espacios.

Sorpresivamente otros seres aparecen. La presencia de las ratas y los lucios resignifica la oscura presencia del mal. Estos animales no están fuera del orden natural por su apariencia; no obstante y aunque parezca paradójico rompen el orden natural.

Ellos también pueden ser pensados como "monstruos posibles" porque con su tangibilidad, la narración instaura una trama de universos que parecen coexistir en dimensiones diferentes y que operan como vehículos de transformación momentánea, provocando la experiencia de la otredad y el enigma de lo inefable: el mundo narrado es casi indescriptible por lo monstruoso.

En definitiva, estos seis inquietantes relatos abordan cada uno a su manera los cuestionamientos que la vida misma plantea pero además y a través de los diferentes narradores que la escritura va dibujando, crean un entorno que amenaza desde la monstruosidad. El mundo ordenado y racional se vuelve una pesadilla que hace que la existencia humana sea casi caótica. La vía que

35. Ver nota 11.

como lectores atravesamos para la construcción del sentido es tortuosa y por momentos, hermética. Sin embargo, no por eso deja de ser placentera, gracias al arte mágico de novelar.

Tal vez no avizoremos la realidad que queda en un sustrato de niebla. Hallamos sí, el extrañamiento, y aunque sin certezas, en los detalles nimios de las entrelíneas, más que en la totalidad del texto, encontramos, felizmente, el asombro, pues la monstruosidad que se desliza en el discurso, se dispara en polos opuestos: lo positivo / lo negativo; la razón / la sinrazón; lo bueno / lo malo; lo bello / lo feo; el más acá / el más allá.

El absurdo, el enigma y la transgresión construyen una poética porque permean las situaciones más cotidianas e introducen lo irracional en la narrativa de Tabucchi como modo de hacer literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRY, J. H. (1988) "Auguste: La Balance et le Capricorne", *REL*, 66, pp. 103-121.
- ACHARD, G. (2003) *Rhétorique à Herennius*. Paris.
- AELIANO (1991) *Varia Historia*, Paris.
- (1972) *On the Characteristics of Animals*, London.
- AGUIRRE CASTRO, M. (2002) "Scylla: Hideous monster or *femme fatale*?" *CFC* 12.
- ALGER DE LIEGE *De sacramentis corporis et sanguinis Dominici*, PL 180, coll. 739-852.
- ALIGHIERI, D. (1993) *Divina Commedia – Inferno – Purgatorio – Paradiso*, Roma.
- ÁLVAREZ, C. y M. R. IGLESIAS (1995) *Ovidio: Metamorfosis*, Madrid.
- ANDERSON, W. S. (1993) *Ovidius Metamorphoses*, Stuttgart.
- ANDREA, B. (2000) *Il Gruppo di Polifemo di Villa Adriana*. Adriano. Architettura e Progetto. Milano.
- APULEI PLATONICI MADAURENSIS (1914) *De magia liber*. Ed. Concetto Marchesi, Bologna.
- APULEI PLATONICI MADAURENSIS OPERA QUAE SUPERSUNT (1968) Vol. I: *Metamorphoseon libri XI*. Leipzig.
- (1959). Vol. II, fasc. I: *Pro se de magia liber (Apologia)*. Leipzig.
- APULEIUS OF MADAUROS (1997) *Pro se de magia*. Vols. 1-2 (*Text & Commentary*) Amsterdam.
- ARENAS, B. (1984) edición de *El Cantar de Rolando*, Versión castellana, estudio preliminar y notas, 2 tomos, Buenos Aires.
- ARISTÓTELES (1953) *Generation of Animals*, Londres.

- ARISTÓTELES (1970) *Historia Animalium*, London.
- ARRIANO (1976) *Anabasis*, London.
- (1927) *Indica*, Paris.
- ATENEO (1927-1941) *Deipnosophistae*, London.
- ATIENZA, A. M. (2003) "El canto amansa a las fieras. Los relatos monstruosos en *Odisea*", *Argos*, 27, pp. 25-40.
- (2004) "¿Quién le teme a Polifemo? La construcción del monstruo en la *Odisea*", *Actas del III Coloquio Internacional: Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad*, UNLP, pp. 40-53.
- AUBEL, M. l'Abbé (1884) *Histoire et Théorie du Symbolisme Religieux*, Paris, Tomo 1.
- AUCTOR INCERTUS *Miscellanea*, PL 177, coll. 469-900.
- AUERBACH, E. (1979) *Studi su Dante*, Milano.
- (1950) Capítulo V "Nombran a Rolando jefe de la retaguardia del ejército francés" en *ancés*" en *Mimesis: la realidad en la literatura*, México.
- BACZKO, C. (1984) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires.
- BAILEY, C. (1947) *T. Lucretii Cari De rerum natura*, Oxford, 3 vol.
- (ed.) (1947) *Lucretii Cari De Rerum Natura libri sex*, Oxford, 3 vol.
- BAJTIN, M. M. (1985) *Estética de la creación verbal*, Madrid.
- BALTRUSAITIS, J. (1983) *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid.
- (1987) *La Edad Media fantástica*, Madrid.
- BARBA, E. 1992, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, México.
- BARCHIESI, A. (1993) *Il poeta e il principe, Ovidio e il discorso Augusteo*, Laterza.
- BARTHES, R. (1972) "La imagen fotográfica" *La semiología*, Buenos Aires
- (1986) *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires.
- BAUML, F. H. (1980) "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy", en, *Speculum*, 55, 3, , pp. 237-265.
- BEARE, W. (1972) *La escena romana*, Buenos Aires.
- BEIGBEDER, O. (1995) *Léxico de los símbolos*, Madrid.
- BELTING (1998) *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, París.
- BERNARD DE CLAIRVAUX (1866) *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici abbatis*, PL 182, coll. 893-918, trad. fr. dans *Oeuvres complètes de Saint Bernard*, traduction nouvelle par M. l'Abbé Charpentier, Paris, Librairie Louis de Vivès, t. II, mise en ligne par l'abbaye de Saint-Benoît de Port-Valais en Suisse () et distribuée par .
- *De consideratione*, PL 182, coll. 727-808.
- BERNARD DE CLAIRVAUX *De gradibus humilitatis et superbiae*, PL 182 coll. 939-972.
- *In Psalmum XC Qui habitat*, PL 183, coll. 185-254.
- BETTINI, M. (1986) *Antopologia e Cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma.
- BIANCHI BANDINELLI, R. y PARIBENI, E. (1998) *El arte de la Antigüedad Clásica, Grecia*, Madrid.
- BIEBER, M. 1961, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton.
- BLANCHOT, M. (1976) *La risa de los dioses*, Madrid.
- BLOCH, R. (1963) *Les prodiges dans l'Antiquité classique*, Paris.
- (1968) *Los prodigios en la Antigüedad Clásica*, Buenos Aires.
- BOBES NAVES, M. (1987) *Semiología del Teatro*, Madrid.
- BOEDEKER, D. (1997) "Becoming Medea, Assimilation in Euripides" en CLAUS, J. & S. JOHNSTON (eds.) *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton.
- BOESCH GAJANO, S. (2004) *Gregorio Magno. Alle origini del Medioevo*, Roma.
- BÖMER, F. (1969) *Ovidius Naso Metamorphosen*, Heidelberg.
- BONNASSIE, P. (1994) *Vocabulario básico de la historia medieval*, Barcelona.
- BORGES, J. L. (1982) *Nueve estudios dantescos*, Madrid.
- BOURDIEU, P. (1985) *¿Qué significa hablar?*, Madrid
- (2000) (2000) *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires.
- BOUREAU, A. (1993) *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris.
- (1984) *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine (+ 1298)* Paris.
- BRAGA, C. (1999) *10 Études d'Archétypologie, Dacia* .
- BRECHT, B. (1981) "Coriolano", en *Teatro completo*, tomo XIII, Buenos Aires, pp. 126-198.
- BROWN, P. (1981) *The Body and Society*, New York.
- BRUNT, P. A. (1994) "The Bubble of the Second Sophistic", *BICS* 39, pp. 25-116.
- C. PLINI SECUNDI (1892-1909) *Naturalis Historiae Libri XXXVII*. Vols. 1-5.
- CABALLERO DE DEL SASTRE, E. (2004) "Lucrecio: de *Rerum natura* 22. 1-61. *Suauitas, natura et ratio*. GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. *Ética y Estética. De Grecia a la modernidad*. Facultad de humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, pp. 285-299.
- (2002) "Envidia y Fama: Dos esquemas colectivos de percepción del otro, cristalizados en la literatura latina.", *Actas de las II Jornadas de Reflexión: Monstruos y Monstruosidades*, IIEG (UBA) pp. 68-73.

- CABALLERO DE DEL SASTRE, E. (1993) "El hombre entre la filosofía y el mito (Ovidio *Metamorfosis* 1.76-88)", en *Faventia* 15.1, pp. 91-96.
- CABY, C. (2002) "Faire du monde un ermitage: Pietro Orseolo, doge et ermite", dans *Guerriers et moines. Conversion et sainteté aristocratiques dans l'Occident médiéval (IXe-XIIe siècles)* M. Lauwers éd., Nice, (Collection du Centre d'Études Médiévales, 4). Distribué en format digital par "Reti Medievali",
- CAIRNS, F. (1971) "Horace, Odes 1, 2", *Eranos*, 69, pp. 68-88.
- CALCANTE, C. M. (2002) *Miracula rerum. Strategie semiologiche del genere didascalico negli Astronomica di Manilio*, Pisa.
- CAMILLE, M. (1992) *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge.
- CARR, J. E. (1982) "The view of woman in Apuleius", *CB*, 58, pp. 61-64.
- CARROLL N. (1987) "The Nature of Horror", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 1, pp. 51-59.
- CASSIN, B. (1995) *L'effet sophistique*, Paris.
- CERRATO, L. y M. E. VELARDE, Introducción a SHAKESPEARE, W., *El Mercader de Venecia*, Buenos Aires, pp. 9-42.
- CIAPUSCIO, G. E. (1994) *Tipos textuales*, Buenos Aires.
- CICERON, M. T. (2003) *Ret. Ad. Her.*, Paris.
- COARELLI, F. (1973) "Sperlonga e Tiberio", *Dialoghi di Archeologia*, 1, pp. 97-122, Roma.
- COHEN, J. J. (1996) (ed.) *Monster Theory*. University of Minnesota.
- (1996) "Monster Cultures (Seven theses)", en Cohen, J. J., *Monster theory. Reading culture*, Minneapolis.
- COLLART, J. (1979) *Plaute. Mostellaria*, col. *Erasme* n° 26, Paris.
- CONTE, G. B. (1991) *Generi e lettori*, Milano.
- CRAMER VOS, M. (1978) "Aspects démoniaques de quelques protagonistes rolandiens" en *Charlemagne et l'épopée. Actes du VII Congrès International de la Société Rencesvals*, Tome II, Paris.
- CROATTO, J. (2002) *Experiencia de los sagrado - Estudio de fenomenología de la religión*, Villatuerta.
- CROS, E. (1997) *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires.
- CROUZET, M. (1980) *Roma y su Imperio*, Barcelona.
- CHALMERS, W. (1965) "Plautus and his Audience" en *Roman Drama*, T.A. Dorey et Ronald Dudley eds., London.
- CHANTRAINE, P. (1980) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, t.V.
- COMMAGER, S. (1959) "Horace, *Carm.* I, 2", *AJPh*, 80, pp. 37-55.
- COMMAGER, S. (1961) *The odes of Horace. A critical study*. New Haven-London.
- CONNOR, P. (1987) *Horace's lyric poetry: the force of humour*. Melbourne.
- CREMONA, V. (1981) *La poesia civile di Orazio*. Milano.
- CURTIUS, E. (1955) *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Tomos I y II, México.
- D'ALATRI, M. (1976) "Predicazione e predicatori francescani nella Cronaca di fra Salimbene", en *Collectanea Franciscana* 46 p. 88. (Ahora en D'Alatri, M. *La Cronaca di Salimbene. Personaggi e tematiche*, Roma, 1988, pp. 159-89).
- DALARUN, J. (1995) "Francesco nei sermoni: agiografia e predicazione", en, *La PREDICAZIONE dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300, Atti del XXII Convegno internazionale*, Assisi, 13-15 ottobre 1994, Società Internazionale di Studi Francescani / Centro Interuniversitario di Studi Francescani, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 339-404.
- (1996) *La Malavventura di Francesco d'Assisi*. Per un uso storico delle leggende francescane, Milano.
- DELPECH, F. (1987) "Culture folklorique et rapports de pouvoir" (note critique) en, *Annales ESC*, mai-juin, 3, pp. 687-695.
- DALE, T. E. A. (2001) "Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa", *The Art Bulletin*, 83, 3, pp. 402-436.
- DALZELL, A. (1996) *The Criticism of Didactic Poetry. Lucretius, Vergil, Ovid*. Toronto.
- DANGEL, J. (1997) "Faunes, Camènes et Muses : Le premier art poétique latin? *Bolletino di Studio Latini*. XXVII, 1, pp. 3-33.
- (1999). "Rhétorique et poésie à Rome (Art et parole)", *Helmantica*, 50, pp. 185-208.
- (2001) "Sénèque, *poeta fabricator* : lyrique chorale et évidence tragique", en *Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins*, Louvain - Paris, Peeters, p. 185-292.
- DAREMBERG, C. y E. SAGLIO (ed.) (1877-1926) *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris.
- DE BARROS RIBEIRO, M. E. (1999) "O inferno na cartografia medieval. Localização e paisagem (Séculos XIII-XIV). En *Temas Medievales*, 9, Buenos Aires.
- DE BRUYNE, E. (1946) *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 vol., De Tempel, Brugge.
- DE MARINIS, M. (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires.
- DEBIDOUR, V. H. (1961) *Le bestiaire sculpté du Moyen Age*, Paris.
- DEFILIPPO, J. G. (1990) "Curiositas and the Platonism of Apuleius' golden Ass", *AJPh*, 111.4, pp. 471-492.

- DELEUZE, G. (1989) *Lógica del sentido*, Barcelona.
- DESNIER, J. L. (1998) "Les débordements du fleuve", *Latomus*, 57, pp. 513-522.
- DESTREZ, J. y M. D. CHENU (1953) "'Exemplaria' universitaires des XIIIe. et XIVe. siècles", en *Scriptorium*, VII.
- DETIENNE, M. (1982) "Rethinking Mythology", en IZARD, M. and SMITH, P. ed. *Between Belief and Transgression: Structuralist Essays in Religion, History and Myth*, Chicago.
- DE TORO, F. (1987) *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires.
- DIELS, H. y W. KRANZ, (1964) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, t. II.
- DIODORO (1967) *Bibliotheca Historica*, London.
- DIODORUS OF SICILY, Loeb, (el texto se basa en la edición teubneriana de Vogel-Fischer 1888) con variantes de Bekker y Dindorf (1866-8).
- DIONYSOS DE HALICARNASO (1990) *Les antiquités romaines*, Paris.
- DIXON, S. (1988) *The Roman Mother*. Routledge.
- DUBATTI, J. (1992) *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires.
- (2002a) "Volumnia, la reescritura de Coriolano de William Shakespeare (Entrevista con Eduardo Pavlovsky)", en PAVLOVSKY, E. 2002, pp. 35-43.
- (2002b) *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires.
- (2003a) "Diálogo con Eduardo Pavlovsky: vsky: La Gran Marcha, reescritura de Coriolano de William Shakespeare", en DUBATTI, J. editor, *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, pp. 233-239.
- (2003b) "Eduardo Pavlovsky: vsky: 'La revolución será alegre o no será' (entrevista)", *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, n. 1 (noviembre) pp. 6-11.
- (2003c) Entrevista con Eduardo Pavlovsky en la Escuela de Espectadores, Buenos Aires, julio de 2003, inédito. to.
- (2004a) "Pavlovsky reescribe a Shakespeare: estudio genético de co de La Gran Marcha, de los manuscritos pre-textuales al texto dramático post-escénico", *Actas XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, UBA (en prensa).
- (2004b) "Poética del texto dramático", en su en su *Filosofía del teatro II* (en prensa).
- (2004c) "¿Shakespeare nuestro contemporáneo? áneo? Coriolano según Bertolt.

- DUBY, G. (1983) *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Traducción de Arturo Firpo, Barcelona.
- (1995) *Año 1000, Año 2000. La huella de nuestros miedos*, Santiago de Chile.
- DUCKWORTH, G. (1952) *The Nature of de Roman Comedy*, New Jersey.
- DUPONT, F. (1985) *L'acteur-roi*, Paris.
- (1988) *Le Théâtre Latin*, Paris.
- (1990) *La vie quotidienne du citoyen romain sous la république*, Paris.
- (1995) *Les monstres de Sénèque*, Paris, Berlin.
- DUTOIT, E. (1936) *Le thème de l' adynaton dans las poésie antique*. Paris.
- ECO, U. (1997) *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano.
- EDMONDS, B. P. (1971) "Le portrait des Sarrasins dans La Chanson de Roland", *The French Review*, 44, pp. 870-880, U.S.A.
- EFFE, B. (1977) "Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des Antiken Lehrgedichts", *Zetemata*, 69.
- ELM, K. (1993) "Francescanesimo e movimenti religiosi del Duecento e Trecento. Osservazioni sulla continuità e il cambiamento di un problema storiografico", en *Gli STUDI francescani dal dopoguerra ad oggi*, A cura di Francesco Santi. Atti del Convegno di studio, Firenze, 5-7 novembre 1990, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Firenze, pp. 73-90.
- ELMORE, J. (1931) "Horace and Octavian (Carm. I, 2)", *CPh*, 26, pp. 258-263.
- ERNOUT, A. y A. MEILLET (1959) *Dictionnaire étymologique de la Langue latine*, Paris.
- (1967) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots. Festus. De Verborum Significatu cum Pauli Epitome*, Paris.
- ERNOUT, A. (1932-1940) *Plaute*. Paris, 7 vol.
- ESTRABÓN (1954) *Geographia*, London.
- FACCHINI TOSI, C. (2000) *Euphonia. Studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)* Bologna.
- FANTHAM, E. (1995) "Aemilia Pudentilla: or the Wealthy Widow's Choice", en HAWLEY-LEVICK (eds.) *Women in Antiquity*.
- FELDHERR, A. (2002) "Metamorphosis in the *Metamorphoses*", Hardie, Ph. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge.
- FERABOLI, S.; E. FLORES y R. SCARCIA (2000-01) *Manilio: il poema degli astri*, Milano.
- FILÓSTRATO (1960) *Vita Apollonii*, London.
- FINKELPEARL, E. (1990) "Psyche, Aeneas and an Ass: Apuleius' *Metamorphoses* 6.10-6.21" en HARRISON, S. J. (ed.) *Oxford Readings in the Roman Novel*, Oxford.

- FINLEY, M. I. (1978) *El mundo de Odiseo*, México.
- FOCIO (1959) *Bibliotheca*, Paris.
- FOSSIER, F. (1985) *Historia del campesinado en el Occidente medieval*. Barcelona.
- FRAENKEL, E. (1940) *Elementi Plautini in Plauto*, Firenze-Torino.
- (1945) *Ovid: A Poet between two Worlds*, Berkeley-Los Angeles.
- (1957) *Horace*. Oxford.
- FRANCISCO (2003) *Del texto a la imagen. Una revisión de la leyenda edesana del siglo IV al VIII*. Inédito.
- FRECCERO, J. (1986) *Dante. The poetic of conversion*, Harvard.
- FREUD, S. (1979) "La feminidad" en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* 33, *Obras Completas*, Volumen XXII (1932-1936) Buenos Aires.
- FRIEDMAN, J. B. (2000) *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Nueva York.
- GALÁN, L. (2000) "El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca", *Auster. Revista del Centro de Estudios Latinos* 6/7.
- (2003) "El poder y la ira en Thyestes de Séneca", en *Discurso, Poder y Política*, B. Aires, Homo Sapiens.
- GALAND-HALLYN P. (1994) *Le reflet des fleurs, description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz.
- GALE, M. (1994) *Myth and poetry in Lucretius*, Cambridge.
- GALINSKY, K. (1999) "El discurso de Pitágoras en *Las Metamorfosis* de Ovidio", en *Auster* 4, pp. 21-40.
- GALLAVOTTI, C. (1949) "Il secondo carme di Orazio", *PP*, 4, pp. 217-219.
- GARELLI-FRANÇOIS, M. H. (1998) "Tradition littéraire et création dramatique dans les tragédies de Sénèque: l'exemple des récits de messagers". *Latomus*.
- GESZTELYI, T. (1973) "Mercury and Augustus. Horace, Odes 1, 2: some contributions to the problem of their identification", *Acta Classica*, 9, pp. 77-81.
- GIGANDET, A. (1998) *Fama deum. Lucrèce et les raisons du Mythe*, Paris.
- GINZBURG, C. (1991) *Historia Nocturna. Un desciframiento del aquelarre*. Barcelona.
- GIORDANO, O. (1983) *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Madrid.
- GLEASON, M. W. (1995) *Making Men: Sophists and Self-presentation in Ancient Rome*, Princeton.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, J. (2003) *Los griegos. Un legado universal*, Madrid.
- GÓMEZ PALLARÉS, J. (2003-2004) "Tras las huellas de Horacio: *Carm.* 1, 2 y 4, 15", *Auster*, 8-9, pp. 31-79.
- GOOLD, G. P. (1977) *Manilius Astronomica*, Cambridge.

- GOOLD, G. P. (1998) *Astronomica*, Stuttgart.
- GRAF, A. (1991) *El diablo*, Barcelona.
- GRAF, F. (2002) "Myth in Ovid", en HARDIE, PH. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge.
- GRATIEN DE PARIS (1947) *Historia de la fundación y evolución de la Orden de Frailes Menores en el siglo XIII*, Desclée de Brouwer, Buenos Aires, (Paris, 1926).
- GRAVES, R. (1993) *Los mitos griegos*, Argentina.
- GRIMAL, P. (1982) *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona.
- (1963b) *Apulei Metamorphoseis IV 28-VI 24: le conte d'Amour et Psyché*, Paris.
- (1963a) *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris.
- GROSSATO, A. (2000) *El libro de los Símbolos. Metamorfosis de lo humano entre oriente y occidente*, Barcelona.
- GUARDINI, R. (1961) *El ángel en la Divina comedia del Dante*, Buenos Aires.
- GUEY, J. (1954) "L'Apologie d'Apulée et les inscriptions de Tripolitaine", *REL* 32, pp. 115-119.
- GUGLIELMI, N. (1998) *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires.
- GUILLEMIN, A. M. (1938) *Les lettres de Pline le Jeune*, Paris.
- (1929) *Pline et la vie littéraire de son temps*, Paris.
- GUMPert, C. (1995) *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona.
- GURVAL, R. A. (1998) *Actium and Augustus. The politics and emotions of civil war*. Ann Arbor.
- HARDIE, P.R. (1990) "Aeneas and the omen of the swans (Verg. Aen. 1-393-400)" *CP*, 85, pp. 145-150.
- HARDIE, PH. (2002) *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge.
- HARRISON, S. (2002) "Ovid and genre: evolutions of an elegist", en HARDIE, PH. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge.
- (2000) *Apuleius: A Latin Sophist*, Oxford.
- HARTOG, F. (1999) *Memoria de Ulises*, México.
- HAUSHERR, I. (1999) *Paternitatea si indrumarea duhovniceasca în Rasaritul crestin*, Deisis, Sibiu.
- HAYBRON, D. (2002) "Moral Monsters and Saints", *The Monist*, 85, pp. 260-284.
- HEINZE, R. (1915) *Vergils epische Technik*, Leipzig.
- HELBO, A. (1987) *Teoría del Espectáculo*, Buenos Aires.
- HELLEGOUARC'H, J. (1972) *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris.
- HERÓDOTO (2001) *Los nueve libros de la Historia*, Madrid.

- HERVE DE BOURGUEIL *Commentaria in Isaiam*, PL 181, coll. 17-592.
- HESIODE (1947) *Théogonie - Les travaux et les jours - Le Bouclie*, Paris.
- HINDS, S. (1998) *Allusion and intertext, dynamics of appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- HOMERE (1955) *Iliade*, Paris.
- HOPE, V. (2000) "The city of Rome: capital and symbol", en HUSKINSON, J. (ed.) *Experiencing Rome. Culture, identity and power in the roman empire*, London, pp. 125-152.
- HOUSMAN, A. E. (1913) "Manilius, Augustus, Tiberius, Capricornius and Libra", *CQ*, 7, pp. 109-114.
- HÜBNER, W. (1994) "Manilius als Astrologe und Dichter", *ANRW*, 32.1, pp. 126-320.
- HUGUES DE SAINT-VICTOR *De institutione novitiorum*, PL 179, coll. 925-950.
- *Eruditio didascalica*, PL 176, coll. 739-838.
- HUNINK, V. (1998) "Comedy in Apuleius' *Apology*", *GCN* 9, pp. 97-113.
- IACOPI, G. (1963) *L'Antro di Tiberio a Sperlonga*, Roma.
- IRIARTE GOÑI, A. (2002) *De Amazonas a Ciudadanas. Pretexto ginocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid.
- JAEGER, W. (1953) *Alabanza de la Ley*, Madrid.
- JAUSS, H. R. (1970) "Littérature médiévale et théorie des genres", en *Poétique*, 1, pp. 79-101.
- JONES, W.R. (1974) "Franciscan Education and Monastic Libraries. Some Documents", en *Traditio*, XXX, pp. 435-444.
- JONIN, P. (1986) edición de *La Chanson de Roland*, Préface, notes et commentaires, France.
- KAPPLER, C. (1986) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid.
- KARTTUNEN, K. (1984) "Kunokfaloi and Kunamolgo... in Classical Ethnography" en *Arctos. Acta Philologica Fennica*. Vol. XVIII, pp. 31-36.
- (1989) *India in Early Greek Literature*. Helsinki.
- (1997) *India and the Hellenistic World*. Helsinki.
- KENNEDY, D. (2002) *Rethinking Reality*. Ann Arbor.
- KLINGNER, F. (1959) *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig.
- KOENEN, M. (2004) "Loca loquuntur. Lucretius' explanation of the echo and other acoustic phenomena in *DRN4*. 563-614" *Mnemosyne*, series IV, LVII, fasc. 6; pp. 698-724.
- KONSTAN, D. (1993) "Foreword: to the Reader" en SCHIESARO, A.; PH. MITSIS y J. STRAUSS CLAY (ed.) *MD*, 31, pp. 11-22.
- (1986) "Comparative Methods in Mythology" *Arethusa* 19.1.
- KRISTEVA, J. (1981) *El texto de la novela*, Barcelona.
- KUPCIK, I. (1981) *Cartes géographiques anciennes: évolution de la représentation cartographique du monde de l'Antiquité à la fin du XIXe s.*
- KUPCHIK, C. (1999) *En busca de Cathay*, Buenos Aires.
- LABHARDT, A. (1960) "Curiositas. Notes sur l'histoire d'une mot et d'un notion", *MH*, 17.4, pp. 206-224.
- LA PENNA, A. (1972): "Atreo e Tieste sulle scene romane". En: *Studi in onore di Q. Cataudella*. Tomo1, Catania.
- LE GOFF, J. (1977) "Cultura clerical y tradiciones folklóricas en la civilización merovingia", en: NICOLET, C. y OTROS *Niveles de cultura y grupos sociales*. México.
- (1985) *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona.
- (1977) *La Baja Edad Media*, México.
- (1998) *La civilización del Occidente Medieval*, Barcelona.
- (1981) "Franciscanisme et modèles culturels du XIIIe. siècle", en, *FRANCESCANESIMO e vita religiosa dei laici nel'200*, Atti dell'VIII Convegno Internazionale, Assisi, 16-18 ottobre 1980, pp. 83-128, Assisi.
- (1985) "Le temps de lps de l'exemplum (XIIIe. siècle)", en, ID. *L'Imaginaire médiévale*, pp. 99-102, Paris.
- (1977) "Les rêves dans la culture et la psychologie collective de lve de l'Occident médiéval", en, ID. *Pour une autre Moyen Âge*. Temps, travail et culture en Occident, Paris.
- (1985) *L'Imaginaire médiévale*, Paris.
- LEACH, E. W. (1997) "Horace and the material culture of Augustan Rome: a revisionary reading", en HABINEK, T. y A. SCHIESARO (eds.) *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, pp. 105-121.
- (1998) "Personal and communal memory in the reading of Horace of Horace's Odes, Books 1-3", *Arethusa*, 31, pp. 43-74.
- LEUSEUR, R. (1980) "Latinus ou la paternité manquée (*Énéide* VII-XII)" *REL*, 57, pp. 232-253.
- LECLERC-MARX J. (1997) *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien*, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Bruxelles.
- LECOUTEUX, C. (1993) *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris.
- LINDSAY, W. M. (1903-1910) *Plautus*. Oxford, 2 vol.
- (1913) *Sex. Pompeius Festus. De Verborum Significatione (Sexti Pompei Festi De Verborum Significatu Quae Supersunt cum Pauli Epitome*, Oxford.

- LINDSAY, W. M. (1913) *Festus De Verborum Significatu cum Pauli Epitome*, Teubner.
- LINS BRANDAO, J. (1992) "Primórdios do épico: Iliada", *As Formas do Épico*, pp. 40-55, Brasil.
- LITTLE, D. (1982) "Politics and augustinian poetry", *ANRW*, 2, 30, 1, pp. 254-370.
- LITTLEWOOD, C. (1997) "Seneca's Thyestes: the tragedy with no women?", *MD*.
- LLARENA, I. y M. XIBILLE (1994) *Personae plautinae (aproximació a la tècnica teatral de Plaute)* Barcelona, Universitat de Barcelona.
- LODGE, G. (1962) *Lexicon Plautinum*, Hildesheim.
- LÓPEZ LÓPEZ, M. (1991) *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida.
- LOTMAN, J. M. et al. (1979) "El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX. Sobre el mecanismo sémico de la cultura" en *Semiótica de la Cultura*, Madrid.
- LOW, P. (2003) "You Who Once Were Far Off": Enlivening Scripture in the Main Portal at Vézelay", *Art Bulletin*, 85, 3, pp. 469-489.
- LUCRECIO (1963) *De rerum natura*, ed. by C. BAILEY, Oxford, vol. III.
- LYNE, R. O. A. M. (1995) *Horace behind the public poetry*. New Haven, London.
- LLOYD, R. B. (1957) "The Character of Anchises in the *Aeneid*" *TAPA*, 38, pp. 44-58.
- MAC KAY, L. A. (1962) "Horace, Augustus and Ode I, 2", *AJPh*, 83, pp. 168-177.
- MACEO, J. R. (2001) "Os Filhos de Cam: A África e o Saber Enciclopédico Medieval", en *Signum*, n° 3, San Pablo.
- MAGISTRINI, S. (1970) "Le descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio" en *Dioniso*, vol. XLIV.
- MALBY, R. (1991) *A Lexicon of ancient latin etymologies*. The University of Leeds.
- MAMELI LATTANZI, G. (1933) *Il "De genio Socratis" di Plutarco*, Roma.
- MANZI O. y P. GRAU-DIECKMANN (2003) "Las imágenes en los márgenes. Entre el juego y la transgresión". Inédito.
- MANZI, O. (2002) "La cotidianeidad de una imagen, el rostro de Cristo" en *Mirabilia*, n° 2, Frankfurt, Barcelona, Río de Janeiro.
- (1995) "Formas de reconocimiento y representación del otro: un ejemplo medieval", en *Revista Estudios e Investigaciones*, n° 5, Buenos Aires.
- MANZI, O. y F. CORTI (1984) *Teorías y realizaciones del arte medieval*, Buenos Aires.
- MORETTI, F. (1995) *Specchio del mondo. I "bestiari fantastici" delle cattedrali*, Brindisi.
- MARÉCHAU, P. (2000) *Énigmes romaines. Une lecture d'Ovide*, Paris.
- MARGOLIES, M. (1995) *Los ángeles en la vida y la literatura judías*, Buenos Aires.
- MARROW, J. (1977) "Circumdederunt me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance", *Art Bulletin*, 59, 2, pp. 167-181.
- MARTIN E. (1880) *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris.
- MAYER, A. (2000) *The first Fossil Hunters*, Princeton.
- MCCREIGHT, T. (1990) "Invective Techniques in Apuleius' *Apology*", *GCN* 3, pp. 35-62.
- MCLEISH, K. y S. UNWIN (2000) *Shakespeare, una guía*, Buenos Aires.
- MERKELBACH, R. (1962) *Roman und Mysterium in der Antike*, Munich y Berlín.
- MERLO, G. G. (2003) *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*, Padova.
- (1996) "'Membra del Diavolo': la demonizzazione degli eretici", en, *Ibid.*, *Contro gli eretici. La coercizione all'ortodossia prima dell'Inquisizione*, pp. 51-74, Bologna.
- MEYERHOLD, V. (1979) *Teoría teatral*, Madrid.
- MILLER, P. A. (1991) "Horace, Mercury and Augustus, or the poetic ego of Odes 1-3", *AJPh*, pp. 365-388.
- MOMIGLIANO, A. (1984) "How to Reconcile Greeks and Trojans", *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma.
- MONTI, M. (2000) "Epigenesis of the Monstrous Form and Preformistic 'Genetics' (Lémery - Winslow - Haller)", *Early Science and Medicine*, 5, 1, pp. 1-32.
- MORELLO, G. y G. WOLF (compiladores) (2000) *Il volto di Cristo*, Milán.
- MORESCHINI, C. (1965) "La demonologia medioplatonica e le Metamorfosi di Apuleio", *Maia* 17.1, pp. 30-46.
- MOUSSY, C. (1957) "Esquisse de l'histoire de 'monstrum'. *REL*, LV, 1957; pp. 345-369.
- MÜLLER, M. (mayo 1995) "Fonctions du profane et du 'ridiculum' dans l'enluminure médiévale". En: *Histoire de l'art*, Revue du CNRS, Paris.
- MUSEE DES AGUSTINS (1997) *Sculptures romanes*, Toulouse.
- NAAS, V. (2002). *Le projet encyclopédique de Plinie l' Ancien*, Rome.
- NASTA, M. (2001) "*Scelus fraternae necis*: Rómulo, del asesinato a la apoteosis (Horacio, Ep. VII y Carm. III 3)", *CFC*, 20, pp. 67-82.

- NENADIC, R. (2001) "Creer en la erudición, creerle a la erudición. Para una lectura de la *Apología* de Apuleyo", en CABALLERO DE DEL SASTRE, E. y A. SCHNIEBS (comps.) *La fides en Roma. Aproximaciones*, Buenos Aires, pp. 181-208.
- NETHERCUT, W. R. (1968) "Invasion in the *Aeneid*" *G&R*, 15, pp. 82-95.
- NISBET, R. G. M. y M. HUBBARD (1990) *A commentary on Horace Odes, Book I*. (Oxford).
- NORBERG, D. (1946) "La divinité d' Auguste dans la poésie d' Horace", *Eranos*, 44, pp. 389-403.
- NORMAN J. y W. THROWER (1999). *Maps & Civilisation. Cartography in Culture and Society*, Chicago.
- NUSSBAUM, G. (1961) "A postscript on Horace, *Carm. I, 2*", *AJPh*, 82, pp. 406-417.
- O'HARA, J. (1996) *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, Ann Arbor, Michigan.
- OLIENSIS, E. (1998) *Horace and the rhetoric of authority*. Cambridge.
- ONIAN, J. (1996) *Arte y pensamiento en la Época Helenística*, Madrid.
- OSBORNE, J. (1973) *A Place Calling Itself Rome*, London.
- OTIS, B. (1970) *Ovid as an epic poet*, Cambridge.
- OTTO, W. (1962) *Die Manen*, Darmstadt.
- OVIDIO (1997) *Metamorfosis*, Madrid.
- OVIDIUS NASO METAMORPHOSES (1977-1984) Vols. I & II., Cambridge.
- PAAPAIOANNOU, S. (1998) "Charite's Rape, Psyche on the Rock and the Parallel Function of Marriage in Apuleius' *Metamorphoses*", *Mnemosyne* 51, pp. 302-324.
- PANAYOTAKIS, S. (1998) "On Wine and Nightmares: *Apul. Met. 1.18*", *GCN* 9: pp. 115-129.
- PÂNZARU, I. (1991) "Du monstre à la beauté idéale. L'imagination à la fin du Moyen Age", *Analele Universitatii din Bucuresti, Istorie*, 40, 1, pp. 79-88, traduit en italien comme "L'immaginazione moderna: dal mostro al bello ideale", *Scienze e Società*, 55, gennaio-aprile 1993, pp. 11-16.
- PARATORE, E. (1958) *Il Teatro di Plauto e di Terenzio*, Roma.
- PARE, A. (1573) *Des monstres tant terrestres que marins avec leurs portraits plus un petit traité des plaies faictes aux parties nerveuses*, Paris, Wechel.
- PARDINI, A. (1992) "Ociur aura tollat (Hor. *Carm. I 2*, 48 s.)", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 34, pp. 147-153.
- PASCAL, C. (1912) *Le credenze d' oltretomba*, Catania, 2 vol.
- PATERICUL (1999) *Arhiepiscopeia Ortodoxa Romana*, Alba Iulia.
- PAUL, J. (1988) *La Iglesia y la cultura en Occidente (siglos IX-XII)* (1985) 2 v., Barcelona.

- PAUPHILET, A. (1958) *Poètes et romanciers du Moyen Âge*, Bibliothèque de la Pléiade, Bruges.
- PAVIS, P. (1983) *Diccionario del Teatro*, Barcelona.
- (1994) *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana.
- PAVLOVSKY, E. (1994a) *La ética del cuerpo. Conversaciones con J. Dubatti*, Buenos Aires.
- (1994b) *Rojos globos rojos*, Buenos Aires.
- (1997) "Rojos globos rojos (nueva versión)", en su *Teatro completo*, tomo I, Buenos Aires, pp. 75-101.
- (1999) *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires.
- (2001) *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con J. Dubatti*, Buenos Aires.
- (2002) "Volumnia", en su *Teatro completo*, tomo IV, Buenos Aires, pp. 49-92.
- PÉGOLO, L. (1998) "El carácter de lo monstruoso en la *Psychomachia* de Prudencio", en: Zurutuza, H. Buenos Aires.
- PERNA, R. (1955) *L'originalità di Plauto*, Bari.
- PERRY, B. E. (1967) *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, California.
- PERUS, F. (1994) (comp.) *Historia y literatura*, Instituto Mora, México.
- PERUTELLI, A. (1989) "Il testo come maestro", *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, tomo 1, pp. 277-310.
- PETRUCCI, A. y F. M. GIMENO BLAY (de.) (1995) *Escribir y leer en Occidente*, Valencia.
- PETRUS ABAELARDUS *Theologica christiana*, PL 178, coll. 1113-1330.
- PHILLIPS III, C. R. (1991) "Nullum crimen sine lege: Socioreligious Sanctions on Magic", en FARAONE-OBINK (eds.) *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, Oxford, pp. 260-276.
- PICE, N. (1993) "Una proposta didattica: lettura dell' ode I, 2, di Orazio", *Aufidus*, 21, pp. 73-93.
- PINI, A. I. (1991) "Bologna e la Romagna nella 'Cronica sive Liber exemplorum ad usum predicantium' di Salimbene de Adam", en, *Salimbeniana*, Atti del Convegno per il VII Centenario di Fra Salimbene, Parma, 1987-1989, Bologna, pp. 174-197.
- PLAUTO (1989) *A comédia da marmitta*, int. e notas de W. de Medeiros, Coimbra.
- PLAUTUS (1967) *Amphitruo*, ed. by W.B. Sedwick, Manchester.
- (1964) *Mostellaria*, ed. by E. Sonneschein, Oxford.

- PLINE LE JEUNE (1927) *Lettres* par A. M. Guillemin, Paris, t. III.
- PLINIO (1953: IV, 13, 95; VII, 2, 30) *Naturalis historiae*, París.
- (1933-1966) *Naturalis Historia*, Cambridge.
- PLINIUS (1953) *Naturalis Historia*, París.
- PLUTARCO (1998) *Vidas paralelas: Alcibiades-Coriolano, Sertorio-Eumenes*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Clásicos de Grecia y Roma. Introducción general de BRAVO GARCÍA, A. y traducción, edición e introducciones parciales de OZAETA GÁLVEZ, M.
- PRAZ, M. (1975) *La literatura inglesa. De la Edad Media al Iluminismo*, Buenos Aires.
- (1956) *Moralia*, Cambridge.
- (1914-1926) *Vita Alexandri*, London.
- (1914-1926) *Vita Lycurgi*, London.
- POCIÑA, A. y B. RABAZA (eds) (1998) *Estudios sobre Plauto*, Madrid.
- PÖHLMANN, E. (1973) "Charakteristika des römischen Lehrgedichts", *ANRW*, 1.3, pp. 813-901.
- POLLIT, J. J. (1993) *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge.
- POZZI, M. (2001) "Yo Sé que Tú sabes que Yo Sé: Esquemas de la autoridad discursiva en Manilio" CABALLERO DE DEL SASTRE, E. y A. SCHNIEBS (comps.) *La fides en Roma: Aproximaciones*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 125-150.
- (2002) "Identidades lingüísticas: la egestas linguae latinae en Manilio" en *Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, pp. 220-225.
- PREZ, M. (1978) *La Literatura inglesa. De la Edad Media al Iluminismo*, Buenos Aires.
- PRICCO, A. (1992) "La 'dramaticidad': el espectáculo como operación retórica" en PELLETTIERI, O. (ed.) *Teatro y teatristas*, Buenos Aires.
- PUCCINI, G. (1998) "La folie amoureuse dans les Métamorphoses d'Apulée" *Bulletin de L'Association G. Budé Lettres d'Humanité*, LVII, 4, pp. 318-336.
- RANDALL, L. (1966) *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, California.
- RECKFORD, K. (1961) "Latent Tragedy in Aeneid VII 1-285" *AJP*, 82, pp. 252-269.
- REGNAULT, L. (1997) *Viata cotidiana a Parintilor desertului în Egiptul secolului IV*, Deisis, Sibiu, 1997.
- REAU, L. (1996) *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo 1, vol. 2, Nuevo Testamento, Barcelona.
- (1996) *Iconografía del Arte Cristiano*, Tomo 2, Vol. 3, Iconografía de los santos, Barcelona.
- RHODE, E. (1948) *Psique*, México.
- RIQUER, M. DE (1994) edición de *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y El Roncesvalles Navarro*, Texto original, traducción, introducción y notas, Barcelona.
- (1952) *Los cantares de gesta franceses: sus problemas, su relación con España*, Madrid.
- RIVET, S. (2003) *Saint Bernard et les laïcs. Figures et spiritualité des laïcs à travers l'hagiographie et la correspondance de saint Bernard de Clairvaux*, Mémoire de DEA, non-publié, Université de Poitiers.
- RIVOLTELLA, M. (1998) "Un modello drammaturgico senecano: l'assimilazione dell'eroe tragico alle sue vittime". *Aevum*.
- ROSATI, G. (1983) *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.
- ROSCHER, W. H. (1884-1890) *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig.
- ROSENMEYER, T. G. (1989) *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, California.
- ROUSSET, P. (1956) "Le sens du merveilleux à l'époque féodale", en *Le Moyen Âge*, LXII, 1-2, pp. 25-37.
- ROWELL, H. T. (1957) "The Scholium on Naevius in *Parisinus Latinus* 7930" *AJP*, 78, pp. 14-22.
- RUBIN, G. (1996) "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" en LAMAS, M. (ed.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México.
- RUDOLPH, C. (1997) *Violence and Everyday Life: Reading, Art and Polemic in the Citeaux Moralia in Job*, Princeton University Press.
- RUSSELL, J. B. (1984) *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Ithaca.
- SALEMME, C. (1983) *Introduzione agli Astronomica di Manilio*, Napoli.
- SAN AGUSTIN (1977) *Civitas Dei*, Madrid, t. I.
- (1958: XVI, 8) *De civitate Dei*, Madrid.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA (1951) *Etimologías*, Madrid.
- SANCHEZ LEÓN, J. C. (1996) *Los Bagaudas: rebeldes, demonios, mártires. Revueltas campesinas en Galia e Hispania durante el bajo Imperio*, Jaén.
- SANDY, G. (1993) "West Meets East: Western Students in Athens in the Mid-Second Century A.D.", *Groningen Colloquia on the Novel*, Groningen, Egbert Forsten, vol. V, pp. 163-173.
- SANTINI, C. (1996) "I personaggi della poesia didascalica dalla letteratura greca a quella latina", en ESTEFANÍA, D. y A. POCIÑA (eds) *Generos literarios latinos*, Madrid, pp. 147-163.
- SARTRE, J. P. (1966) *Lo imaginario*, Buenos Aires.
- (1973) *La imaginación*, Buenos Aires.

- SCOTT, J. (1986) "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en LAMAS, M. (ed.) (1996) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México.
- SEGAL, C. (1986) *Language and Desire in Seneca's Phedra*, Princeton.
- SEGRE, C. (1970) "Esquemas narrativos en la *Chanson de Roland*" en *Crítica bajo control*, Barcelona.
- SEGURA MUNGUÍA, S. (1980) *Apuleyo: Apología*. Flórida, Madrid.
- SERRES, M. (1977) *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce* Paris.
- SEVERINO POLICA, G. (1982) "Cultura ecclesiastica e culture subalterne: Rilegendo alcuni saggi di H. Grundmann", en *Studi Storici*, gen-mar, pp. 137-166.
- SEYFFERT, O. (1995) *The Dictionary of Classical Mythology, Religion, Literature and Art*, Nueva York.
- SEZNEC, J. (1985) *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid.
- SHAKESPEARE, W. (1947) "Coriolano", en *Obras completas*, Madrid, pp. 1549-1601. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín.
- SHAW, G. B. (1891) *The Quintessence of Ibsenism*, London.
- SHERWIN-WHITE, A. N. (1966) *The Letters of Pliny*, Oxford.
- SILVEIRA CERQUEIRA, A. L. (1992) "O ver e o conhecer na Odisséia", *As Formas do Épico*, pp. 56-71, Brasil.
- SINGLETON, C. S. (1957) *La poesia della Divina Commedia*, Bologna.
- SKUTSCH, O. (1985) *The Annals of Q. Ennius*, Oxford.
- SLATER, N. W. (1998) "Passion and Petrification: The Gaze in Apuleius", *CPh*, 93, pp. 18-48.
- SMITH, R. (1995) *Hellenistic Sculpture*, New York.
- SOLANO, A. "Monstruos y prodigios",
- SOURY, G. (1942) *La démonologie de Plutarque*, Paris.
- STOCK, B. (1983) *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, University Press, Princeton.
- SCHAPIRO M. (1947) "On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art", in *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. K. B. Iyer, London, Luzak, pp. 130-150.
- SCHLAM, C. (1978) "Sex and sanctity: the relationship of male and female in *Metamorphoses*" en HIJMANS, B. L. y VAN DER PAARDT (eds.) *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen.
- SCHIESARO, A. (2002) "Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric", en Hardie, Ph. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge.
- SCHIESARO, A.; PH. MITSIS y L. STRAUSS CLAY (eds.) (1993) *MD*, 31. (Mega *Nepios*).
- SCHMITT, J. C. (1992) *Medioevo "superstizioso"*, Laterza, Roma-Bari.
- SCHRADER, J. L. (1986) *A Medieval Bestiary*, Nueva York.
- SCHRIJVERS, P. H. (1970) *Horror ac diuina uoluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrece*. Amsterdam.
- STAROBINSKY, J. (1974) *La relación crítica*, Barcelona.
- STARRY WEST, G. (1979) "Vergil's Helpful Sisters: Anna and Juturna in the *Aeneid*" *Vergilius*, 25, pp. 10-19.
- STEELE, R. B. (1932) "The *Astronomica* of Manilius", *AJPh*, 53, pp. 320-343.
- STIERLIN, H. (1996) *The Roman Empire*, Italy.
- STRONG, D. (1988) *Roman Art*, USA.
- SUETONE (1961) *Vies des douzes Césars*, Paris.
- TABACCO, C. (1989) "La genesi culturale del movimento comunale italiano", en, *Civiltà comunale: libro, scrittura, documento*, Atti del Convegno di Genova, Genova, (ahora en ID., *Sperimentazioni del potere nell'Alto Medioevo*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 320-338).
- TABUCCHI, A. (1996) *L'Angelo nero*, Feltrinelli, Milano. Hay versión española *El ángel negro*, Barcelona, 1997.
- TACITE (1953) *Annales*, Paris.
- TALADOIRE, B. (1965) *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco.
- TARRANT, R. J. (1995) "Greek and Roman in Seneca's tragedies". *HSPH*.
- TATEO, F. (1990) "Geografia della cultura letteraria", en, Gensini, S. (a cura) *Le Italie del Tardo Medioevo*, Centro di Studi sulla Civiltà del tardo Medioevo, San Miniato, Pisa, pp. 257-273.
- TATUM, J. (1969) "The tales in Apuleius' *Metamorphoses*", *TAPhA* 100, pp. 487-527.
- TAYLOR, L. R. (1975) *The divinity or the roman emperor*. New York.
- TEOPRASTO (1977) *Enquiry into Plants*, London.
- THILO, G. (1961) *Servii grammatici et alii in Vergilii Aeneidea Commentarii*, Hildesheim, t. I.
- T. MACCIUS PLAUTUS (1895). *Plauti Comoediae*, F. Leo, Berlin.
- TODOROV, T. (1975) *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca.
- (2001) *La conquista de América. El problema del otro*, México.
- TOLA, E. (2004) "La métamorphose poétique chez Ovide: *Tristes et Pontiques*. Le poème inépuisable", Louvain-Paris.
- TOLA, E. y C. DRAGONETTI (1998) "India y Grecia antes de Alejandro (I)" en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXXIV, pp. 357-377.

- TOLA, E. y C. DRAGONETTI (1998) "India y Grecia antes de Alejandro (II)" en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXXV, pp. 247-258.
- (2001) "India, Grecia y Roma. De Alejandro a Augusto (II)" en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXXVII, pp. 245-266.
- TRAMONTANA, S. (1990) "Percezioni e immagini da fonti e letteratura", en: Gensini, S. (a cura) *Le Italie del Tardo Medioevo*, Centro di Studi sulla Civiltà del tardo Medioevo, San Miniato, Pisa, pp. 7-25.
- TRONCARELLI, F. (2001) "Ke la malonta ve don Dé". Herneis le Romanceeur, Bartolomeo Guiscolo e lo scandalo dell'"Evangelium Aeternum", en *Quaderni medievali*, giugno.
- TUCHERMAN, I. (1999) *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa.
- ÜBERSFELD, A. (1997) *La escuela del espectador*, Madrid.
- ÜBERSFELD, A. y P. PAVIS et alii. (1980) *La relation théâtrale* (textes réunis par Régis Durand) Lille.
- URE, A. (2003) *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires.
- VALGIGLIO, E. (1992) "Dagli *Ethiká* ai *Bioi* in Plutarco", en AAVV., *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, 33, 6, pp. 3963-4051.
- VAN DIJK, T. (2000) Capítulo 1 "El discurso como interacción en la sociedad" en *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, Barcelona.
- VASOLI, C. (1978) "La cultura dei Mendicanti", en: *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)* Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, 11-14 ottobre 1976, Todi, pp. 437-470.
- VAUCHEZ, A. (1995) *La espiritualidad del Occidente medieval* (Siglos VIII-XII) Cátedra, Madrid.
- VERNANT, J. P. y P. VIDAL-NAQUET (1986) *Oedipe et ses mythes*, Paris.
- VILLENEUVE, F. (1946) *Horace. Odes et Épodes*. Paris.
- VOFCHUK, R. y R. BUZÓN (1990) "Egipto ruta entre la India y Occidente. Testimonios papirológicos y epigráficos" en *Argos*, 13-14, pp. 13-38.
- VOGEL "Pratiques superstitieuses au début du XIe. siècle. d'après le *Corrector sive medicus* de Burchard, évêque de Worms (965-1025)". En: *Melanges E. R. Labande (ETUDES DE CIVILISATION MEDIEVALE)* Poitiers.
- VOISENET, J. (1994) *Bestiaire chrétien*, Toulouse.
- VOLK, K. (2002) *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford.
- VON ALBRECHT, M. (1981) "Les comparaisons dans les *Métamorphoses* d'Ovide", *BAGB*, p. 24-34.
- VON MOOS, P. (1989) "Le dialogue latin au Moyen Âge: l'exemple d'Evrard d'Ypres", en: *Annales ESC*, juin-août, pp. 993-1028.
- WALSH, P. G. (1970) *The Roman Novel: The "Satyricon" of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge.
- WECKER, O. (1925) *Kynokephaloi*, RE, XII.
- WEST, D. (1967) *Reading Horace*. Edinburgh.
- (1969) *The imagery and poetry of Lucretius*. Edinburgh University.
- (1995) *Horace Odes I. Carpe diem*. Oxford.
- WHITE, P. (1993) *Promised Verse. Poets in society of augustan Rome*. Cambridge.
- WICKHAM, E. C. (1896) *Quinti Horati Flacci Opera Omnia*. Oxford.
- WILLIAMS, G. (1968) *Tradition and originality in roman poetry*. Oxford.
- WILLIAMS, J. (2003) "Meyer Schapiro in Silos: Pursuing an Iconography of Style", *Art Bulletin*, 85, pp. 442-468.
- WILKINSON, L. P. (1958) "The World of the *Metamorphoses*", en HERESCU, N. I. (ed.) *Ovidiana*, Paris, p.p. 231-244.
- WINKLER, J. J. (1985) *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, Berkeley, Los Angeles, Londres.
- WITTKOWER, R. (1979) *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, Barcelona.
- WOLF, G. (2000) "'Or fu si fatta la sembianza vostra?'. Sguardi a la 'vera icona' e alle sue copie artistiche", en *Il volto di Cristo*, Milán.
- (2002) *La vida doble de las imágenes. Tensiones y constelaciones históricas entre la vida ritual y mimética de las imágenes*. Seminario de doctorado Fac. Fil. y Letras, UBA.
- YEVZLIN, M. (1999) *El jardín de los monstruos. Para una interpretación mitosemiótica*, Madrid.
- ZUMTHOR, P. (1985) *La Mesure du Monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris.
- (1984) *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris.
- (1991) Capítulo 6 "La epopeya" en *Introducción a la poesía oral*, Barcelona.
- (1987) *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid.
- ZURUTUZA, H. (1992) "Imaginarios y culturas en la Antigüedad Tardía". En: *Boletín de Historia Social Europea*, n° 4.
- ZURUTUZA, H.; H. BOTALLA y F. BERTELLONI (1996) *El Hilo de Ariadna. Del Tardoantiguo al Tardomedioevo*, Rosario.
- ZURUTUZA, H. y H. BOTALLA (2001) *Centros y márgenes simbólicos del Imperio romano. I-II*. Buenos Aires.