

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección *Studia et Nugae*



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección *Studia et Nugae*

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones : homenaje a la Dra. Alicia Schniebs / Darío Pascual Roque Maiorana ... [et al.] ; Compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; Editado por María Eugenia Martí ; Stella Maris Moro. - 1a ed. - Rosario : Stella Maris Moro, 2025.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae ; 2)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-01-0305-1

1. Literatura Antigua. 2. Literatura Clásica Latina. 3. Literatura Clásica Griega. I. Maiorana, Darío Pascual Roque II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Martí, María Eugenia, ed. V. Moro, Stella Maris, ed.
CDD 880

Foto de tapa: Darío Maiorana

Diseño de tapa: Luciano Duyos / Cintia Espinosa

El recurso de la prosopopeya en el *Pro Caelio* de Cicerón: una lectura retórico-performativa¹

Enzo Diolaiti

Universidad de Buenos Aires, Universidad Pedagógica Nacional
enzodiolaiti@gmail.com

Resumen: La construcción de sí en la oratoria ciceroniana ha sido objeto de múltiples estudios en la medida en que se ha demostrado de qué manera la configuración discursiva del *êthos* del orador fue decisiva en la consolidación de un espacio de poder en el interior del *establishment* romano, cuyo punto de auge coincide con su llegada al consulado en el 63 a. C. Ahora bien, tanto en los discursos de defensa cuanto en los de invectiva, reviste la misma relevancia la representación de la imagen de los adversarios en virtud de los efectos pragmáticos buscados. En esta oportunidad, nos proponemos analizar los mecanismos implicados en la construcción del personaje de Clodia en el *Pro Caelio*, discurso pronunciado por el orador en el año 56 a. C., lejos ya de la posición política que el arpinate ostentaba al momento de la conjuración de Catilina. En particular, y en atención a la intergenericidad que se advierte entre comedia y oratoria, nos interesa desentrañar los procedimientos intervinientes en la dimensión performativa del texto con la finalidad de probar que la *prosopopeya* es el recurso retórico-dramático estructurante del dispositivo cómico puesto en escena, el cual, mediante la risa, mina la imagen del blanco elegido para la ocasión.

Palabras clave: persuasión; comedia romana; oratoria; *persona*; *theatrum mundi*

Abstract: The construction of the self in Ciceronian oratory has been the subject of many studies insofar as it has been shown how the discursive configuration of the orator's *êthos* was decisive in the consolidation of a space of power within the Roman establishment, whose peak coincided with his arrival at the consulship in 63 BC. However, in both defensive and invective speeches, the representation of the image of the adversaries is equally relevant in terms of the pragmatic effects pursued. On this occasion, we propose to analyse the mechanisms involved in the construction of Clodia's character in the *Pro Caelio*, a speech delivered by the orator in 56 BC, far from the political position the arpinate held at the time of Catiline's conspiracy. In particular, and in view of the intergenericity between comedy and oratory, we are interested in unravelling the procedures involved in the performative dimension of the text in order to demonstrate that *prosopopeia* is the rhetorical-dramatic resource structuring the comic device put on stage, which, through laughter, undermines the image of the target chosen for the case.

Key words: persuasion; Roman comedy; oratory; *persona*; *theatrum mundi*

¹ Estas líneas surgen, en parte, de un recuerdo indeleble; en parte, de una honda motivación: de un recuerdo indeleble, porque fue en 2011, durante el curso de Latín III dictado por Alicia Schniebs en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuando, de su mano, entré en contacto profundo con la prosa ciceroniana; de una honda motivación, porque, desde entonces, las intrincadas relaciones entre retórica, teatro y filosofía se me presentan como la tríada que guía mis intereses y, por ende, las investigaciones que humildemente pueda emprender. A su vez, este trabajo es también efecto de un proceso de duelo por la ausencia de quien fuera inspiradora de tantas generaciones de filólogas y filólogos. De alguna manera, y como contracara de la pérdida, este volumen da cuenta de las innumerables y acaso insospechadas huellas que permanecen y se resignifican frente al sinsentido de la muerte.

I. Introducción

La praxis oratoria ciceroniana constituye un territorio textual privilegiado para analizar la relación *actor/orator*. En efecto, la crítica especializada se ha dedicado a estudiar las condiciones de ejecución de los discursos forenses, la relación entre Cicerón y el teatro, la preceptiva de los gestos, ademanes y movimientos del orador a la hora de pronunciar un discurso, los intertextos cómicos o los recursos humorísticos (y su límite, el *decorum*) orientados sea a ganarse el favor del auditorio, sea a minar la imagen del adversario político.² Con modulaciones, en los discursos supérstites encontramos diversas instanciaciones de lo teatral o, como lo llama Axer (1989: 303-304), de la “para-teatralidad” que estiliza la *pronuntiatio*, entre las que advertimos referencias explícitas a la relación entre política y teatro,³ al rol del actor,⁴ a las condiciones de ejecución del discurso,⁵ a la comedia romana mediante citas o alusiones.⁶ En este orden de cosas, juzgamos que la recurrencia del paradigma teatral –que se advierte de un modo particular en el *Pro Caelio* en virtud de la recreación del entramado prototípico de la *palliata*– constituye un aspecto crucial en las estrategias empleadas por el orador para consolidar no solo su espacio de poder en la política tardorrepública, sino también su lugar en el sistema literario romano.⁷

Como es sabido, la construcción de sí en la oratoria ciceroniana ha sido objeto de múltiples estudios (v. gr. May, 2009; Dugan, 2005; Kenty, 2020) en la medida en que se ha demostrado de qué manera la configuración discursiva del *ethos* del orador fue decisiva en la disputa por el ejercicio del poder en el interior del *establishment* romano, cuyo punto de auge coincide con su llegada al consulado en el año 63 a. C. Ahora bien, tanto en los discursos de defensa cuanto en los de invectiva, puesto que la estructura dialéctica es común a ambos, reviste la misma relevancia la representación de la imagen de los adversarios en virtud del efecto pragmático buscado. En esta oportunidad, nos

² Respecto de los modos en que se realizan las interfaces entre oratoria y teatro (relación *actor-orator*, la recurrencia al código de la comedia, la preceptiva gestual, la orientación performativa), cf. Axer (1989), Dupont (2000), Fantham (2002), Faure-Ribreau (2012: 389-392), Dutch (2013). En particular, sobre el *Pro Caelio*, cf. Geffcken (1973), Leigh (2004), David (2020). Para una reflexión anclada en la preceptiva clásica y proyectada a otras formas teatrales, cf. Pricco (2015).

³ Cf. Cic.*Sest.*106

⁴ Cf. Cic.*Q.Rosc.*

⁵ Cf. Cic.*Cat.*11

⁶ Cf. Cic.*Cael.*37

⁷ Entendemos el gesto de consolidación de una *auctoritas* como decisivo para la constitución del canon literario latino. Al respecto, Habinek (2001: 45) apunta: “At Rome literature participates in the ‘formation’ of the aristocracy in both senses of that word, that is, by defining, preserving, and transmitting the standards of behavior to which the individual aristocrat must aspire and by valorizing aristocratic ideals and aristocratic authority within the broader cultural context”.

proponemos analizar, desde una perspectiva retórico-performativa, los mecanismos implicados en la construcción del personaje de Clodia –centro de la ofensiva– en el *Pro Caelio*, discurso pronunciado por el orador en el año 56 a. C., tiempo después de su retorno del exilio, lejos ya de la posición política que el arpinate ostentaba al momento de la conjuración de Catilina. En particular, y en atención a la inter-genericidad que se advierte entre comedia y oratoria, nos interesa desentrañar los procedimientos que intervienen en la proyección escénica del texto con la finalidad de probar que la *prosopopeya* es el recurso retórico-dramático por antonomasia seleccionado por el orador para poner en escena un dispositivo cómico –vinculado, por cierto, con la esfera del *ludus*–⁸ el cual, mediante la risa, mina la imagen del blanco elegido para la ocasión. Para ello, centraremos nuestra mirada en: (a) el *exordium* (§ 1-2) del discurso como condensación de sentidos que operan como clave hermenéutica de toda la *oratio*; (b) la prosopopeya de Apio Claudio (§34); y (c) los contornos discursivos inmediatos a dicho discurso (b) de segundo grado (§33-§35).

Partimos, pues, de la base de las siguientes hipótesis de lectura:

1. comedia y oratoria experimentan relaciones de inter-genericidad sobre la base de la relación antitética entre los roles *actor/orator* en la Roma republicana;⁹
2. el dispositivo forense-judicial supone la configuración de una escena teatral¹⁰ en virtud de la *performance* implicada: entendemos como elementos performativos clave las marcas de oralidad, la asignación de roles en sintonía

⁸ Por *ludus* es preciso entender, en primer término, el espacio-tiempo ritual en que tienen lugar las representaciones teatrales en la Roma antigua. Asimismo, el ludismo, en sentido técnico, hace referencia a las estrategias metateatrales mediante las cuales se refuerza el vínculo entre *actores* y *spectatores* en el marco del convivio. Al respecto, cf. Faure-Ribreau (2012: 354-355), Dupont y Letessier (2010: 20-21).

⁹ Al abordar el entramado sociocultural en que se insertan *actor* y *orator*, Dupont (2000: 79) propone la siguiente esquematización antinómica (y paradójica): “Face à l’orateur, l’histrión est la figure de l’Autre, avec ce que cela implique d’horreur et de fascination. Ils sont le masculin et le féminin, la liberté et la servitude, le Romain et le Grec, la dureté et la mollesse, la dignité et la beauté, la persuasion et la séduction, la vérité et la fiction”. A nuestro modo de ver, esta formulación en términos opositivos funciona a la manera de una frontera: allí donde *actor* y *orator* se oponen, se abre el espacio también para los vasos comunicantes que habilitan la parcial implicación que se produce entre ambos. Dicho de otro modo, aquello que los separa es a un tiempo lo que los une.

¹⁰ Los *prologi* terencianos constituyen un contrapunto crucial y especialmente productivo para analizar las reapropiaciones que, en términos de procedimientos estéticos, un género opera en función de otro. En un gesto de variación respecto del código de la *palliata*, los prólogos del africano –polémicos, así como los ha denominado la tradición crítica– ficcionalizan una situación judicial en el marco de la cual el poeta se defiende las críticas de sus detractores y reflexiona en torno a los modos de composición dramática. Cf., por ejemplo, Ter.*Hec.*9: “*Orator ad vos venio ornatu prologi*”.

con la lógica de un *convivio* teatral (acusadores, defensores, jueces, público), esto es, la co-presencia de cuerpos en un enclave cronotópico definido;¹¹

3. la particular realización del paradigma teatral en el *Pro Caelio* opera como compensación de la puesta en suspenso de los *Ludi Megalenses*: dado que los jueces no pueden asistir a los *Ludi* organizados por el estado, será Cicerón el encargado de entretenerlos (y, por ende, de disponerlos a su favor);

4. en este contexto, el orador trans-codifica el vínculo entre Celio y Clodia en términos de los roles estereotipados¹² de la *palliata* latina: *adulescens/meretrix*;¹³

5. la prosopopeya, entendida aquí como una forma de teatralidad de segundo grado, se erige como el recurso retórico-dramático privilegiado para a un tiempo minar la imagen de Clodia y persuadir al auditorio;

6. por todo lo anterior, el teatro se revela, finalmente, en su dimensión epistemológica como forma de conocimiento, esto es, como una instancia de representación e interpretación del mundo.

II. El caso

En el marco de la fragmentación de la escena política entre *populares* y *optimates*,¹⁴ y de su enfrentamiento contra el tribuno de la plebe Publio Clodio Pulcro – disputa que, en cierta medida, explica el exilio del arpinate en el 58–, Cicerón se dispone, al año siguiente de su regreso, a defender a un discípulo suyo, el joven Marco

¹¹ En la actualidad, los así llamados *Performance Studies* han ganado un espacio destacado en el ámbito académico internacional. Herederos de múltiples tradiciones disciplinares (antropología, filosofía, lingüística, teatrología, entre otras), centran su mirada sobre un amplio espectro de formas (actividades) que se desarrollan en la vida cotidiana. Así, se entiende por *performances* puestas en acto que salen de las paredes del teatro y tienen lugar en distintas esferas de la praxis social. Para una reflexión teórica sobre el fenómeno de la *performance* desde un punto de vista interdisciplinario, cf. Fischer-Lichte (2014) y Schechner (2013).

¹² Como sostiene Amossy (2010: 46), los individuos conocemos el mundo social a partir de categorías preexistentes que circulan bajo la forma de constructos estereotipados. La desarticulación de los estereotipos puede configurarse como gesto en todo caso posterior, pero, por así decirlo, no hay una manera ‘aséptica’ de decodificar la realidad. El repertorio de estereotipos de la *palliata* desplegados opera como un sistema de referencia que permite al auditorio anclar un universo conocido y, por ende, promueve su adhesión a la posición que se defiende.

¹³ Geffcken (1973: 31) analiza la construcción de Clodia como una *meretrix* en estos términos: “item by item, by inverting her social status, he [Cicero] constructs this damning portrait of Clodia the prostitute. He does not attack Clodia in only one section of the speech but repeatedly comes back to her, directly and indirectly, suggesting in supremely urbane manner numerous obscene stories about her”. Por lo demás, no se trata el *Pro Caelio* del único discurso en que Cicerón recurra al *stock* de caracteres de la *palliata*. Cf., por ejemplo, *Phil.*2.15.1-5, donde el orador recurre a las máscaras del *leno* y el *parasitus* para lanzar su artillería retórica en contra de Marco Antonio.

¹⁴ El propio Cicerón, en el *Pro Sestio* (§ 96-97), analiza este clivaje al interior de la *nobilitas* en el sistema político tardorrepblicano.

Celio, de una serie de acusaciones *de vi* (es decir, acciones de violencia contra las leyes) que comprenden distintos acontecimientos desde conflictos de diplomacia con la dinastía ptolemaica hasta el intento de envenenamiento de Clodia, hermana del propio tribuno. Dada la gravedad de los hechos mentados, se constituye en el espacio público del foro¹⁵ el proceso contra Celio en medio de la celebración de los *Ludi Megalenses* (3-4 de abril del 56), lo que supone un estado de excepción precisamente por considerarse que la *salus* del estado está en peligro.¹⁶ La configuración hiperbólica de una situación *in extremis* contribuye, en esta ocasión, a la ridiculización con que, progresiva y sutilmente, nuestro orador va cubriendo la insistencia en el caso por parte de los acusadores, a saber, la tríada conformada por L. Sempronio Atratinio –hijo de L. Calpurnio Bestia, defendido previamente por el mismo Cicerón a raíz de una causa iniciada por Celio–, L. Herenio Balbo y –no podía faltar– P. Clodio, quien, por ese año, ostenta el cargo de edil, por lo que es el encargado, justamente, de organizar y presidir los *Ludi* en cuestión.

En este entramado de coincidencias y de complejas relaciones políticas, la estrategia ciceroniana consiste en reducir todo el catálogo de acusaciones a una sola, la del intento de envenenamiento a Clodia, a los efectos de minar su imagen en pos de la absolución de Celio. De hecho, sin ambages, el orador afirma: *Res est omnis in hac causa nobis, iudices, cum Clodia, muliere non solum nobili verum etiam nota; de qua ego nihil dicam nisi depellendi criminis causa* (Cic.Cael.31.8-32.1: “Para nosotros, jueces, todo el asunto en esta causa está con Clodia, mujer no solo noble, sino conocida, de quien yo nada diré, si no es para refutar la acusación”).¹⁷

El centro de la contra-ofensiva está ubicado, en efecto, en la figura de Clodia.¹⁸ A partir de la estructura correlativa *muliere non solum nobili verum etiam nota* queda en evidencia, desde una perspectiva androcéntrica, la tensión irreconciliable para una mujer entre la pertenencia a la *nobilitas* y su condición de ser ‘conocida’ (“*nota*”), estatuto por el cual ingresa a la esfera pública, territorialidad reservada para los *vir*. A tal punto llega la transgresión de este personaje que, en una panoplia de caracterizaciones que

¹⁵ Millar (2005: 166) subraya la importancia de ganar *físicamente* el espacio público (concretamente, el foro) para una y otra facción política en un contexto, aunque de progresiva desintegración de la república, en que todavía la palabra funciona como un instrumento de poder.

¹⁶ Para un desarrollo acerca de las condiciones de ejecución del discurso, cf. Geffcken (1973: 9), Dyck (2016).

¹⁷ Todas las traducciones son nuestras.

¹⁸ De hecho, Cicerón trata con mucho respeto a los distintos integrantes del grupo acusador e incluso cuida la imagen de estos al morigerar las motivaciones detrás de lo que juzga como una acusación infundada. Respecto de este llamativo comportamiento del orador, cf. Vasaly (1993: 182-183).

entrecruzan variados intertextos, queda confinada a la marginalidad de una *out-sider* respecto de la mujer modélica (es decir, la *matrona*).

III. Retórica y teatro en el *Pro Caelio*

III.1. Exordio

Encontramos en el *incipit* del discurso acaso la cifra de la estrategia discursiva toda: hacer del juicio un espacio propicio para el teatro. Leemos, entonces, al comienzo:

Si quis, iudices, forte nunc adsit ignarus legum iudiciorum consuetudinisque nostrae, miretur profecto quae sit tanta atrocitas huiusce causae, quod diebus festis ludisque publicis, omnibus forensibus negotiis intermissis, unum hoc iudicium exerceatur, nec dubitet quin tanti facinoris reus arguatur ut eo neglecto civitas stare non possit (Cic.Cael.1.1-1.6).

Si alguien, jueces, por casualidad, ahora se hiciera presente ignorante de las leyes, de los procesos judiciales y de nuestra práctica consuetudinaria, seguramente se asombraría de cuál podría ser tal monstruosidad de esta causa, puesto que en días festivos y en juegos públicos, suspendidas todas las actividades forenses, este solo juicio continúa, y no dudaría de que el acusado es inculpado de un hecho tal que, si se lo desconociera, no podría sostenerse la ciudad.

Como sabemos, el exordio apunta, *captatio benevolentiae* mediante, a disponer al auditorio a favor del orador y, además, a demarcar los *límites de la interpretación* de la causa. A nuestro modo de ver, en este segmento inaugural del discurso, Cicerón explicita la puesta entre paréntesis de los *Ludi* para dar lugar al desarrollo del proceso contra Celio, con la intención *ex professo* de volver permeables los límites entre comedia y oratoria, y sacar provecho, en consecuencia, de los efectos persuasivos del repertorio de rutinas y máscaras propias del código de la *palliata* que funcionan como conocimiento compartido entre todos los presentes. Así, el contraste *diebus festis ludisque publicis, omnibus forensibus negotiis intermissis* funciona como materialización discursiva de la tensión antitética teatro/foro que, de manera paradigmática, entra en correlación con la oposición *otium/negotium* y el tándem *actor/orator*. En esta línea, el paralelismo *tanta atrocitas/tanti facinoris*, en tono hiperbólico reforzado, a su vez, por el *polyptoton* (*tanta-tanti*), pone en jaque el contenido de la acusación contra Celio en tiempos festivos. Parece, entonces, que, si no resulta de tal gravedad la acusación contra su defendido, es oportuno recurrir al género cómico para montar el teatro impugnado *de facto* por la insistencia en una causa infundada.

Así pues, el correlato inmediato de este marco de referencia es la modelación de Celio como un *adulescens* (1.12) y de Clodia como una *meretrix* (2.14), en virtud del doble movimiento que supone, por un lado, atribuirle a esta última un accionar desenfrenado a raíz de su *libido* (1.15) y, por el otro, cuidar la imagen de Atratino (2.7-9) y de su defendido (§ 3 y ss.) en compás con la referencia a sus respectivos padres. En esta apelación al rasgo de la *pietas* en relación con el *paterfamilias*, se abre la posibilidad de evocar otra relación codificada por la *palliata*, la del *adulescens* con el *senex* y, en particular, la dicotomía entre la indulgencia y la severidad con que puede asumirse dicha máscara a propósito del vínculo con los hijos.¹⁹ En este enclave, Cicerón mismo jugará el papel del padre suave frente a Celio en un gesto de actualización del paradigma terenciano acerca de los dos modelos antagónicos de ejercer la paternidad.²⁰ Pero, previamente, es preciso invocar, desde la *dignitas* del *orator*, la *auctoritas* de un antepasado de la *gens Claudia* para dejar en *evidencia* en qué consiste la *in-famia* de Clodia.

III.2. Los contornos de la prosopopeya de Apio Claudio

El territorio textual se prepara para la emergencia del discurso directo de un muerto en estos términos:

Sed tamen ex ipsa quaeram prius utrum me secum severe et graviter et prisce agere malit, an remisse et leniter et urbane. Si illo austero more ac modo, aliquis mihi ab inferis excitandus est ex barbatis illis, non hac barbula qua ista delectatur sed illa horrida quam in statuis antiquis atque imaginibus videmus, qui obiurget mulierem et qui pro me loquatur ne mihi ista forte suscenseat. Exsistat igitur ex hac ipsa familia aliquis ac potissimum Caecus ille; minimum enim dolorem capiet qui istam non videbit. Qui profecto, si exstiterit, sic aget ac sic loquetur (Cic.Cael.33.1-33.10).

Pero, sin embargo, le preguntaré a ella misma primero si prefiere que me dirija severa, grave y agrestemente, o suave, delicada y urbanamente. Si es por la costumbre y el modo austero de antaño, alguien de entre aquellos barbudos será evocado desde los infiernos por mí, no estas barbitas por las que esta es deleitada, sino aquellas tupidas que vemos en las antiguas estatuas e imágenes, alguno que refrene a esta mujer y hable en lugar de mí, para que esta, por caso, no se irrite conmigo. Que se levante, por consiguiente, alguien de esta misma familia y, de

¹⁹ En Terencio, esta antinomia queda cristalizada en *Adelphoe* y *Heautontimoroumenos*. Nótese la predilección ciceroniana por la obra del africano, probablemente a raíz de la ponderación, ya desde antiguo, de que gozaba el *usus scribendi* del comediógrafo.

²⁰ Precisamente señala David (2020: 148): “Cicéron ne cite donc pas seulement les vers d’un père de comédie, il interprète véritablement un rôle de père, reprenant le motif térentian de l’hésitation paternelle sur le rôle à tenir et imitant cette hésitation, du point de vue énonciatif, pour préciser les contours du rôle de père qu’il souhaite se donner dans le *Pro Caelio*, celui du père doux”.

preferencia, el mismo Ciego. De hecho, como no podrá verla, mínimo será su malestar. Él, sin duda, si se levantara, así la trataría y así le hablaría.

El contraste campo-ciudad se ancla a través de los adverbios *prisce-urbane* y entra, a su vez, en correlación con la tensión entre el padre severo y el indulgente (*vid. supra*), representación que se corresponde con el imaginario social romano, como lo exhibe el monólogo de Mición al comienzo de *Adelphoe*.²¹ Dado que es preciso refrenar los desbordes de una mujer que, de acuerdo con las relaciones de género en la Roma antigua, tensiona los límites de lo femenino, se explicita la convocatoria a un personaje conocido de la política romana, no sin un guiño jocoso (dentro de los límites del *decorum*)²² a propósito del cognomen de Apio Claudio (“el ciego”) y la desventura aun mayor que supondría mirar directamente a Clodia. En el mismo registro irrisorio, la forma *profecto* (‘sin duda’) conlleva un gesto irónico, si tenemos en cuenta que la prosopopeya o *fictio personae* consiste precisamente en atribuir parlamentos inexpressados por personajes históricos, míticos, muertos o entidades abstractas.²³ En términos performativos, y como parte de la maquinaria ficcional puesta en marcha, Cicerón necesariamente instrumenta cambios en el tono o timbre de la voz, en los gestos y ademanes, al asumir la máscara de Apio Claudio, de modo tal que se advierta en su ejecución que él es *otro*.

Apuntemos también que, concluida esta prosopopeya de Apio Claudio, Cicerón pone en evidencia que se trató de una representación: *Sed quid ego, iudices, ita gravem personam induxi ut verear ne se idem Appius repente convertat et Caelium incipiat accusare illa sua gravitate censoria?* (Cic.Cael.35.1-3: “Pero ¿por qué, jueces, yo representé a un personaje tan respetado, que temo que el mismo Apio se dé vuelta de repente y comience a acusar a Celio con aquella gravedad suya de censor?”). Subrayemos, pues, el valor metateatral de la locución *ita gravem personam induxi*, que tiende un puente efectivo entre la escena forense y la teatral. El verbo *ducere* (junto con sus cognados) aparece, primero, en contextos vinculados con el ámbito rural y, con sentido traslaticio, en un espectro más amplio de actividades como lo verifican las expresiones *carmen deducere* o *domum uxorem ducere*, siempre sobre la base semántica de la raíz p.i.e. **deuk-*, que significa ‘conducir’, ‘guiar’.²⁴ Ernout-Meillet (2001: s. v. ‘duco’) consignan incluso para *ducere* e *inducere* (la forma derivada aquí empleada), en

²¹ Cf. Ter.Ad.40-77.

²² Acerca de las formas de comicidad y la práctica oratoria, cf. Corbeill (1996) y Mas (2015).

²³ Lausberg (1999: § 820-826).

²⁴ Cf. de Vaan (2008: s.v. ‘duco’).

la lengua familiar, la idea de ‘engañar’, esto es, a partir de ‘conducir’, ‘manipular’, se desprenden sememas asociados con el campo del engaño. De modo que se trata de haces de sentido especialmente productivos para ponerlos en correlación con la dimensión ficcional y dramática del pasaje en cuestión. En la misma tesitura, hay que leer el término metateatral por antonomasia: *persona*.²⁵

III.3. La prosopopeya de Apio Claudio

En tanto *fictio personae*, la prosopopeya constituye una “figura afectiva”, pues manifiesta cercanía con la *evidentia* (y con la *phantasia*). En términos de Lausberg (1991, § 810), esta implica, justamente, hacer *evidente* el personaje invocado, esto es, volverlo *visible* en la representación para el auditorio. Se erige, entonces, Apio Claudio:

‘Mulier, quid tibi cum Caelio, quid cum homine adulescentulo, quid cum alieno? Cur aut tam familiaris fuisti ut aurum commodares, aut tam inimica ut venenum timeres? Non patrem tuum videras, non patruum, non avum, non proavum, non atavum audieras consules fuisse; non denique modo te Q. Metelli matrimonium tenuisse sciebas, clarissimi ac fortissimi viri patriaeque amantissimi, qui simul ac pedem limine extulerat, omnes prope cives virtute, gloria, dignitate superabat? Cum ex amplissimo genere in familiam clarissimam nupsisses, cur tibi Caelius tam coniunctus fuit? cognatus, adfinis, viri tui familiaris? Nihil eorum. Quid igitur fuit nisi quaedam temeritas ac libido? Nonne te, si nostrae imagines viriles non commovebant, ne progenies quidem mea, Q. illa Claudia, aemulam domesticae laudis in gloria muliebri esse admonebat, non virgo illa Vestalis Claudia quae patrem complexa triumphantem ab inimico tribuno plebei de curru detrahi passa non est? Cur te fraterna vitia potius quam bona paterna et avita et usque a nobis cum in viris tum etiam in feminis repetita moverunt? Ideone ego pacem Pyrrhi diremi ut tu amorum turpissimorum cotidie foedera ferires, ideo aquam adduxi ut ea tu incestu uterere, ideo viam munivi ut eam tu alienis viris comitata celebrares?’ (Cic.Cael.33.10-34.19).

“Mujer, ¿qué relación tienes tú con Celio, con un muchachito, con un extraño? ¿Por qué fuiste tan familiar con él para prestarle el oro y tan enemiga para temer el veneno? ¿No viste que tu padre había sido cónsul? ¿No escuchaste que tu tío, tu abuelo, tu bisabuelo, tu tatarabuelo habían sido cónsules? ¿No sabías, entonces, que hasta recién estabas casada con Q. Metelo, varón ilustre, valeroso y amante de la patria en grado máximo, quien, tan pronto como entraba en acción, superaba a casi todos los ciudadanos en virtud, gloria y dignidad? Habiendo pasado de la estirpe más grande a la familia más ilustre, ¿por qué Celio llegó a estar tan unido a ti? ¿Acaso era tu pariente, allegado o amigo de tu esposo? Nada de esto. ¿Qué fue, entonces, si no cierta temeridad y pasión? Si las imágenes de los varones de nuestra familia no te conmovían, ¿no te recordaba mi proge que la gloria de la mujer

²⁵ Como término técnico, *persona* refiere a un conjunto de convenciones tipificadas que confieren una primera identidad a la máscara. Como sostiene Faure-Ribreau (2012: 165), se trata de una identidad dramática que engloba un conjunto de gestos, actitudes, rutinas en relación con otras máscaras. Una vez instanciada la *persona* en una ficción particular, con una identidad anclada en una historia determinada, puede hablarse, entonces, de personaje, el cual es encarnado en escena por un *actor* entendido como *performer*.

está en la emulación del culto doméstico, como las famosas Quinta Claudia o la virgen vestal Clodia que, abrazada a su padre triunfante, no dejó que su enemigo, el tribuno de la plebe, la bajara del carro? ¿Por qué te movieron más los vicios fraternos que los logros de tu padre y de tus abuelos, reivindicados constantemente por nosotros, tanto por los varones como por las mujeres? ¿Para eso rompí yo la paz con Pirro, para que tú negociaras todos los días el acuerdo de unos amores tan vergonzosos? ¿Para eso traje el agua, para que tú, inmoral, la aprovecharas? ¿Para eso construí la Vía, para que tú la recorrieras, acompañada por extraños??"

Como resulta notorio, el discurso de Apio Claudio está estructurado sobre la base de una *congeries* de preguntas retóricas al punto de la saturación en sintonía con un efecto de graduación que parte de una revista por el panteón de la *gens Claudia* para arribar a la grandeza del locutor fingido que hace uso de la palabra. Así, el núcleo del ataque gravita en torno a la inmoralidad de la Clodia,²⁶ que no se condice con la mujer modélica en Roma, mucho menos con la *fama* de su familia. En una sutil torsión discursiva, Cicerón invierte la carga de la prueba y proyecta dos de las acusaciones contra Celio (el endeudamiento y el intento de envenenamiento) sobre Clodia: se juzgan, entonces, incompatibles la cercanía por estrecho vínculo (prueba de ello, el préstamo) y el temor por el veneno. De esta manera, el orador recurre a la *conciliatio*,²⁷ una estrategia retórica consistente en aprovechar el argumento del adversario en favor de uno, técnica especialmente eficaz, pues, en un solo gesto, se refuerza el propio discurso y se socava el contrario. En esta línea, la sucesión de *exempla* cataliza la elevación del *êthos* del orador (aquí, disfrazado del censor), que se respalda en hechos históricos configurados como universo de referencia al alcance del auditorio (la paz con Pirro, el acueducto, la Vía Apia), y desencadena como contrapartida la debacle de la imagen de la adversaria –resultado recurrente en el ámbito de un esquema de argumentación binario–. En términos sintácticos y performativos, por último, la secuencia *ideo... ut* –estilizada por la superposición de la anáfora prosaica y la aliteración en /r/– se emplea como mecanismo textual para generar un clímax en la ejecución del parlamento y, por ende, sacar rédito persuasivo del alto grado de patetismo conferido a la escena.

En este orden de cosas, la prosopopeya se entrama en una serie de discursos contenidos en el *Pro Caelio* que operan un desplazamiento de los hechos, tal como se supone los ha presentado la parte acusadora, lo que da lugar a la figura de la *anticategoria*, definida por Lausberg (1999: § 197) de este modo:

²⁶ Cf. Edwards (2002: 179).

²⁷ Cf. Lausberg (1999: § 783).

En respuesta a la acusación del acusador el acusado le echa en cara otro *factum* distinto como *crimen*. [...] Esta especie de *anticategoria* presupone entre acusador y acusado una relación de confianza (pareja amorosa), cuya ruptura consiste precisamente en el acto de la acusación. El abuso de la confianza es lo que el acusado le echa en cara como un *crimen* al acusador (*dépit amoureux*).

En efecto, interpretamos la estrategia global ciceroniana como un corrimiento de foco hacia el personaje de Clodia, propulsado por una serie de discursos ficcionalizados, en el marco del cuasi-teatro montado para la ocasión: en este contexto, la prosopopeya de Apio Claudio (y las que tienen lugar a continuación) funciona como una suerte de teatralidad de segundo grado: al mostrarse doblemente denegada²⁸ por la flagrancia de su carácter dramático (*vid. supra*), el *orator* se apropia de recursos y módulos expresivos del *actor*, aun cuando no haya identidad entre ambos en virtud de la *fama* o *in-famia* que a uno y otro corresponden.

Por lo tanto, cabría preguntarse si de lo que se trata, en esta causa, es solo de entretener y de apelar a las emociones, o si hay lugar para la argumentación formal. Como señala Craig (1993: 121), aun cuando el auditorio puede, en líneas generales, sentirse a gusto por el espectáculo exhibido, los jueces también deben hacer honor a su investidura y, en función de ella, exigir argumentos de otro espesor. En este sentido, el empleo de *dilemmata* como formas de razonamiento –tópicas, por cierto, en Cicerón– contribuye a acompañar los enunciados anclados en la *dóxa* con los que pertenecen al campo de la lógica. De hecho, en la transición a la siguiente prosopopeya, la del tribuno Clodio, encontramos un *dilemma* directamente dirigido a Clodia: el orador la conmina o bien a desestimar las palabras de la tríada acusadora o bien a desacreditar su propio testimonio (35.13-16). En un gesto totalizador, se clausuran otros caminos posibles a partir de la delimitación de una disyuntiva que encierra a la rival en un callejón sin salida.

IV. Conclusiones

En atención al derrotero emprendido, el exordio (§ 1-2) del *Pro Caelio* exhibe, en términos retóricos, una *praeparatio*,²⁹ en la medida en que condensa la oposición espacial *teatro/foro*, a los efectos de proyectarla y resignificarla en el cuerpo de la argumentación –gesto que, ciertamente, encuentra su parangón en la relación entre

²⁸ Cf. Ubersfeld (1989: 37-38).

²⁹ Cf. Lausberg (1999: § 854): “La *praeparatio* consiste [...] en el aseguramiento de la propia causa por medio de una anticipación velada o manifiesta de ciertas partes (especialmente chocantes) del razonamiento propio o del contrario, con el fin de preparar la disposición anímica del público (los jueces) para el ulterior desarrollo de la *actio* o del discurso”.

prologus/fabula que se verifica en la *palliata* latina-. En tanto recurso retórico-dramático, la prosopopeya (a) se entrama en una discursividad revestida temática y estéticamente de teatralidad y, desde el punto de vista formal, (b) constituye la puesta en abismo de un discurso directo que *finje* las palabras inexpressadas por un personaje, por lo que (c) implica la adopción de una máscara (*persona*) por parte del orador para *actuar* como, en el caso analizado, Apio Claudio (§ 34) con los consecuentes cambios en el tono de la voz y en la gestualidad del cuerpo. En particular, (d) este pasaje se haya evidenciado, además, por la *mostración* –para evitar el quizás inexacto término de “ruptura”– de la ilusión dramática (§ 35), lo cual pone en primer plano la relevancia en términos retóricos de las modalidades enunciativas del teatro.

Puesto que la persuasión como orientación discursiva está sostenida no solo en la construcción de argumentos, sino también en la manipulación de las emociones del auditorio, (e) la activación de procedimientos teatrales vuelve ostensibles las marcas de un *theatrum mundi* que, en definitiva, se revela, en su dimensión epistemológica, como una forma de codificar y decodificar la realidad. Por esta razón, sostenemos que, en este discurso, si bien hay lugar para estructuras formales de razonamiento (como los *dilemmata*), (f) lo que predomina es un espectáculo que maniobra en el ámbito de la *dóxa* a partir de las manipulaciones dramáticas que posibilita la prosopopeya como instanciación crucial del paradigma teatral.

Bibliografía

Fuentes

- Clark, Albertus Curtis (ed.) (1905). *M. Tulli Ciceronis. Orationes*. Oxford: Clarendon Press.
- Dyck, Andrew R. (ed.) (2016 [2013]). Cicero. *Pro Marco Caelio*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kauer, Robert y Lindsay, Wallace (1958). *Terenti Afri. Comoediae*. Notas de Otto Skutsch. Oxford: Clarendon Press.

Instrumenta

- de Vaan, Michiel (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden-Boston: Brill.
- Ernout, Alfred y Meillet, Alfred (2001 [1932]). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Lausberg, Heinrich (1999 [1967]). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

Estudios

- Amossy, Ruth (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Axer, Jerzy (1989). "Tribunal-Stage-Arena: Modelling of the Communication Situation in M. Tullius Cicero's Judicial Speeches". *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*. 7 (4): 299-311.
- Craig, Christopher (1993). *Form as Argument in Cicero's Speeches. A Study of Dilemma*. Atlanta: The American Philological Association.
- Corbeill, Anthony (1996). *Controlling Laughter. Political Humor in the Late Roman Republic*. Princeton: Princeton University Press.
- David, Isabelle (2020). "Prosopopées de pères et de fils dans la comédie latine y dans le *Pro Caelio* de Cicerón: théâtre ou rhétorique?", en Favreau-Linder, Anne-Marie; Franchet d'Espèrey, Sylvie y Reh binder, André (eds.): *Dialogue, dialogisme et polyphonie. Questions d'énonciation dans les textes rhétorique et philosophiques de l'Antiquité*. Bordeaux: Ausonius, 143-156.
- Dugan, John (2005). *Making a New Man: Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Dupont, Florence (2000). *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dupont, Florence y Letessier, Pierre (2011). *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin.
- Dutch, Dorota (2013). "Towards a Roman Theory of Theatrical Gesture", en Harrison, George y Liapis, Vayos (eds.): *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden: Brill, 409-431.
- Edwards, Catharine (2002 [1993]). *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantham, Elaine (2002) "Orator and/et actor", en Easterling, Pat y Hall, Edith (eds.): *Greek and Roman Actor*. Cambridge: Cambridge University Press, 362-376.
- Faure-Ribreau, Marion (2012). *Pour la beauté du jeu*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London-New York: Routledge.
- Geffcken, Katherine (1973). *Comedy in the Pro Caelio*. Leiden: Brill.
- Gotoff, Harld (1986). "Cicero's Analysis of the Prosecution Speeches in the *Pro Caelio*: An Exercise in Practical Criticism". *Classical Philology*. 81(2): 122-132.
- Habinek, Thomas (2001 [1998]). *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press.
- Hugues, Joseph (1997). "Inter tribunal et scaenam: Comedy and Rhetoric in Rome", en Dominik, William (ed.): *Roman Eloquence. Rhetoric in Society and Literature*. New York: Routledge, 182-197.
- Kenty, Joanna. (2020). *Cicero's Political Personae*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Leigh, Matthew (2004). "The *Pro Caelio* and Comedy". *Classical Philology*. 99 (4): 300-335.
- Mas, Salvador (2015). "Verecundia, risa y decoro: Cicerón y el arte de insultar". *Isegoria*. 53 (1): 445-473.
- May, James (2009 [1988]). *Trials of Character. The Eloquence of Ciceronian Ethos*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Millar, Fergus (2005 [2002]). *The Crowd in Rome in the Late Republic*. Ann Arbor: The Michigan University Press.
- Prizzo, Aldo (2015). "Relación retórica-teatro", en *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editora - Biblos, 79-107.
- Schechner, Richard (2013). *Performance Studies. An Introduction*. London-New York: Routledge.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vasaly, Ann (1993). *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*. Berkeley-Los Angeles: California University Press.



Colección Studia et Nugae

hya Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR

C E L
Centro de Estudios Latinos
Prof. Beatriz Rabaza

UNR