

Trato de comprender algo incomprendible: la transformación del erotismo de los griegos en la Roma imperial. Esa mutación no ha sido pensada hasta ahora por una razón que ignoro y por un temor que entiendo. Durante los cincuenta y seis años del reinado de Augusto, que reacondicionó el mundo romano bajo la forma del imperio, tuvo lugar la metamorfosis del erotismo alegre y definido de los griegos en melancolía espantada. Esa mutación tardó apenas una treintena de años en imponerse (del 18 antes de nuestra era al año 14 de nuestra era), y sin embargo todavía nos rodea, y gobierna nuestras pasiones. El cristianismo sólo fue una consecuencia de esa metamorfosis, retomando ese erotismo en la forma en que lo habían reformulado los funcionarios romanos y que el Imperio, durante los cuatro siglos siguientes, multiplicó hasta la obsequiosidad.

Cuando los bordes de dos civilizaciones se tocan y se superponen se produce una conmoción. Uno de esos sismos ocurrió en Occidente cuando el borde de la civilización griega tocó el borde de la civilización romana y el sistema de sus ritos: cuando la angustia erótica se convirtió en la *fascinatio* y cuando la risa erótica se transformó en el sarcasmo del *Indibrium*.

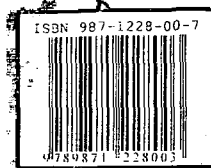
Rascal Quignard



Pompeya. Fresco de la Villa dei Misteri.

EL SEXO Y EL ESPANTO

EL SEXO Y EL ESPANTO



Ediciones Literales



Pascal Quignard nació en Verneuil-sur-Avre (Francia) en 1948. Ha sido profesor de la Universidad de Vincennes y de la Escuela Práctica de Estudios Superiores en Ciencias Sociales. Pintor, organista y violoncelista, fue secretario general de la Editorial Gallimard y fundó el Festival de Ópera Barroca de Versailles. En 1994 abandonó toda actividad profesional y social para consagrarse enteramente a la literatura. Entre sus obras publicadas se destacan los ocho tomos de *Pequeños tratados*, donde la ficción se mezcla con la reflexión, *La lección de música*, *El nombre en la punta de la lengua*, *El odio de la música* y *Retórica especulativa* (de próxima publicación en El cuenco de plata). También ha escrito numerosas novelas, entre las que se destacan *Todas las mañanas del mundo* (adaptada al cine en 1991 por Alain Corneau), *El salón de Wurtemberg*, *Las escaleras de Chambord*, *Terraza en Roma* y *Las sombras errantes* (Premio Goncourt 2002).

ediciones literales

- | | |
|----------------|---|
| Jean Allouch | <i>El psicoanálisis, una erotología de pasaje</i>
<i>El sexo de la verdad.</i>
<i>Erotología analítica II</i>
<i>Faltará la cita.</i>
<i>Erotología analítica III</i>
<i>El sexo del amo</i> |
| David Halperin | <i>Por qué Diótima es una mujer?</i> |
| Annie Le Brun | <i>De pronto un bloque de abismo, Sade</i> |

el cuenco de plata

- | | |
|-----------------|---------------------------------------|
| Jean Allouch | <i>La sombra de tu perro</i> |
| Ines Rieder | <i>Sidonie Csillag</i> |
| Diana Voigt | <i>la joven "homosexual" de Freud</i> |
| David Halperin | <i>San Foucault.</i> |
| Jacques Le Brun | <i>El amor puro de Platón a Lacan</i> |

- | | |
|-----------------------|---|
| Henry James | <i>La protesta</i> |
| D. H. Lawrence | <i>Inglaterra, mi Inglaterra</i> |
| Leopold Sacher-Masoch | <i>El amor de Platón</i> |
| Marguerite Duras | <i>India Song</i> |
| Pier Paolo Pasolini | <i>La música</i>
<i>Pasiones heréticas</i> |

- | | |
|-------------------|---------------------------------------|
| Giuliano Campioni | <i>Nietzsche y el espíritu latino</i> |
|-------------------|---------------------------------------|

Cuando Augusto reorganiza el mundo romano bajo la forma del imperio, el erotismo jubiloso, antropomorfo y preciso de los griegos se transforma en melancolía espantada.

Rostros de mujeres llenos de miedo, la mirada lateral, fijan un ángulo muerto.

La palabra *phallus* no existe. Los romanos llamaban *fascinus* lo que los griegos llamaban *phallos*. En el mundo humano, como en el reino animal, fascinar obliga a aquel que ve a no apartar su mirada. Está inmovilizado en su lugar, sin voluntad, en el espanto.

¿Por qué, durante tantos años, yo he escrito este libro? Para afrontar ese misterio: es el placer el que es puritano.

El goce arranca la visión de lo que el deseo sólo había comenzado a desvelar.

Pascal Quignard

El sexo y el espanto

Pascal Quignard

Cuadernos de Litoral

El sexo y el espanto

Pascal Quignard

Cuadernos de Litoral

EL SEXO Y EL ESPANTO

Pascal Quignard

El sexo y el espanto

Traducción de Silvio Mattoni

Ediciones literales

el cuenco de plata



Quignard, Pascal
El sexo y el espanto – 1° ed.
Buenos Aires, El cuenco de plata, 2005
188 pgs. - 21x14 cm. - (Ensayo)

Título original: *Le sexe et l'effroi*
Traducción: Silvio Mattoni

ISBN 987-1228-00-7

1. Ensayo I. Mattoni, Silvio, trad. II. Título
CDD 844

© 1994. *Éditions Gallimard.*

© 2000. *Ediciones Literales*

Ediciones Literales de la *école lacanienne de psychanalyse*
Directora: Marta Olivera de Mattoni
Comité editorial: Silvia Halac, Ernesto Lansky, Vicente Mattoni
y Ricardo Pon.
Tucumán 1841. (5001) Córdoba, Argentina.
ed_literales@ciudad.com.ar

El cuenco de plata
Director: Edgardo Russo
Diseño y producción: Pablo Hernández
Mexico 474 Dto. 23 (1097) Buenos Aires
www.elcuencodeplata.com.ar
info@elcuencodeplata.com.ar

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización previa del editor y/o herederos.

Advertencia

Llevamos con nosotros el trastorno de nuestra concepción.

No hay imagen que nos afecte que no recuerde los gestos que nos hicieron.

La humanidad no deja de surgir de una escena que enfrenta a dos mamíferos macho y hembra cuyos órganos urogenitales, a condición de que la anormalidad se apodere de ellos, desde el momento en que se han vuelto claramente deformes, se encajan.

En el sexo masculino que crece, y que luego salpica, la vida misma se desborda súbitamente en la simiente fecundante, mucho antes de los rasgos que definen a la humanidad. Que no podamos distinguir la pasión animal de poseer como un animal el cuerpo de otro animal de la genealogía familiar y luego histórica nos perturba. Y esa perturbación se incrementa con que la selección que efectúa la muerte no pueda ser disociada de la sucesión genealógica de individuos que no extraen la posibilidad de ser “individuos” sino a partir de la reproducción sexual azarosa. También la reproducción sexual aleatoria, la selección por la muerte imprevisible y la conciencia individual periódica (que el sueño restaura y fluidifica, que la adquisición del lenguaje reorganiza y oscurece) son una sola cosa vista al mismo tiempo.

Pero nunca podemos ver esa “cosa vista al mismo tiempo”.

Venimos de una escena en la que no estuvimos.

El hombre es aquel a quien le falta una imagen.

Ya sea que cierre los ojos y que sueñe por la noche, que los abra y que observe atentamente las cosas reales en la claridad que derrama el día, que su mirada se desvíe y se pierda, que dirija la vista al libro que sostiene entre sus manos, que espíe sentado en la oscuridad el desarrollo de un filme, que se deje absorber en la contemplación de una pintura, el hombre es una mirada deseante que busca otra imagen detrás de todo lo que ve.

Las patricias representadas en los frescos que compusieron los antiguos romanos están como ancladas. Se mantienen inmóviles, la mirada lateral, en

una espera atónita, fijadas justo en el momento dramático de un relato que ya no comprendemos. Quiero meditar acerca de una difícil palabra romana: la *fascinatio*. El *fascinus* es en latín lo que en griego se dice *phallos*. Los cantos que lo rodean se llaman "fesceninos". El *fascinus* detiene la mirada hasta el punto de que ésta no puede apartarse de él. Los cantos que inspira están en el origen de la invención romana de la novela: la *satura*.

La fascinación es la percepción del ángulo muerto del lenguaje. Y es el motivo de que esa mirada sea siempre lateral.

Trato de comprender algo incomprendible: el transporte del erotismo de los griegos a la Roma imperial. Esa mutación no ha sido pensada hasta ahora por una razón que ignoro y por un temor que entiendo. Durante los cincuenta y seis años del reinado de Augusto, que reacondicionó el mundo romano bajo la forma del imperio, tuvo lugar la metamorfosis del erotismo alegre y preciso de los griegos en melancolía espantada. Esa mutación tardó apenas una treintena de años en imponerse (del -18 antes de nuestra era al año 14 de nuestra era) y sin embargo todavía nos rodea y domina nuestras pasiones. El cristianismo sólo fue una consecuencia de esa metamorfosis, retomando ese erotismo por así decir en la forma en que lo habían reformulado los funcionarios romanos que el principado de Octavius Augustus suscitó y que el Imperio durante los cuatro siglos siguientes fue llevado a multiplicar en la obsequiosidad.

Hablo de dos terremotos.

El eros es una placa arcaica, prehumana, totalmente bestial, que aborda el continente emergido del lenguaje humano adquirido y de la vida psíquica voluntaria bajo las dos formas de la angustia y de la risa. La angustia y la risa son las cenizas dispersas que caen lentamente de ese volcán. Nunca se trata del fuego ardiente ni de la piedra todavía en fusión y viscosa subiendo del fondo de la tierra. Las sociedades y el lenguaje no dejan de protegerse ante ese desborde que las amenaza. La fabulación genealógica tiene entre los hombres el carácter involuntario del reflejo muscular; son los sueños para los animales homeotérmicos entregados al dormir cíclico; son los mitos para las sociedades; son las novelas familiares para los individuos. Inventamos padres, es decir, historias a fin de darle sentido al azar de un arrebató que ninguno de nosotros - ninguno de los que son frutos de él tras diez oscuros meses lunares - puede ver.

Cuando los bordes de civilizaciones se tocan y se superponen se producen conmociones. Uno de esos sismos ocurrió en Occidente cuando el borde de

la civilización griega tocó el borde de la civilización romana y el sistema de sus ritos - cuando la angustia erótica se convirtió en la *fascinatio* y cuando la risa erótica se convirtió en el sarcasmo del *ludibrium*.

Se ha descubierto que el 24 de agosto del año 79 otro sismo, propiamente telúrico, cubrió, en el instante de ese hecho, cuatro ciudades cuyos testimonios se han conservado. Al menos ni Dios ni Titus ni los hombres salvaron los vestigios de Pompeya, Oplontis, Herculaneum y Stabies. Es a la lava ardiente, por la cual fueron exterminados los habitantes de esas ciudades, que hay que agradecerle haber almacenado durante siglos esas imágenes "fascinantes" bajo la piedra pómez y luego bajo los alcornocales.

Atrani, junio de 1993

Capítulo I

Parrhasios y Tiberio

En septiembre del año 14 Tiberio sucedió a Augusto. Tiberio ha quedado en la historia bajo la forma de dos enigmas y de dos atributos. El *cunnilingus* y la *anacoresis* son los enigmas. La *nictalopía* y la *pornografía* son los atributos. El emperador Tiberio coleccionaba dibujos y cuadros del pintor griego Parrhasios de Efeso. Los antiguos decían que Parrhasios había inventado la *pornographia* alrededor del -410 en Atenas. *Pornographia* quiere decir palabra por palabra “pintura-de-prostituta”. Parrhasios amaba a la puta Teodota y la pintó desnuda. Sócrates sostenía que el pintor era lujurioso (*abrodiaitos*).

Suetonio relata que el emperador Tiberio hizo colocar en su cuarto de dormir un cuadro de Parrhasios que representaba a Atalanta sintiendo por Meleagro una “vergonzosa complacencia” (*Meleagro Atalanta ore morigeratur*). Es Luis XIII ordenando de pronto poner un San Sebastián de Georges de La Tour en su habitación, haciendo sacar todas las demás telas que hasta entonces estaban colgadas allí. Suetonio prosigue: “En su retiro de Capri, Tiberio pensó en acondicionar una pieza provista de bancos para sus deseos secretos (*arcandarum libidinum*). Allí reunía grupos de muchachas y de jóvenes libertinos para cópulas monstruosas que él llamaba *spintrias* (esfínteres), que ponía en escena siguiendo una cadena triple, y que se prostituían entre sí para reanimar mediante esa visión sus deseos desfallecientes (*deficientis libidines*). Adornó habitaciones con imágenes y estatuillas representando los cuadros y las esculturas más lascivas (*tabellis ac sigillis lascivissimarum picturarum et figurarum*), a las cuales había agregado los libros de Elefantis para que cada figurante hallara siempre el modelo de las posturas (*schemae*) que él ordenaba. Llamaba “pececitos” (*pisciculos*) a niños de la más tierna edad que había acostumbrado a permanecer y jugar entre sus piernas mientras nadaba para excitarlo con sus lenguas y sus mordiscos (*lingua morsuque*). Daba de mamar a manera de seno sus partes naturales a

niños aún no destetados a fin de que lo descargasen de su leche. Es lo que prefería. En los bosques y arboledas de Venus, hizo disponer grutas y cavernas en las cuales los jóvenes de uno y otro sexo se ofrecían al placer vestidos de Silvanos y de Ninfas (*Paniscorum et Nympharum*)”.

En el imaginario de los antiguos la felación derivaba del cunnilingus de las mujeres griegas de Lesbos. El verbo *lesbiazein* significaba chupar. Y lo que era una práctica tolerable en los gineceos era una infamia para un hombre libre desde el momento en que la barba le había crecido.

Nunca hubo homosexualidad ni griega ni romana. La palabra “homosexualidad” apareció en 1869. La palabra “heterosexualidad” apareció en 1890. Ni los griegos ni los romanos distinguieron nunca homosexualidad y heterosexualidad. Distinguan actividad y pasividad. Oponían el falo (el *fascinus*) a todos los orificios (los *spintrias*). La pederastia griega era un rito de iniciación social. Mediante la sodomización ritual del *pais*, el esperma del adulto le transmitía la virilidad al niño. El verbo griego para expresar la sodomía, *eispein*, es traducido literalmente por el latín *inspirare*. El amado se somete al *inspirator*, al ciudadano de más edad, y recibe de él la cacería y la cultura, que se resumen ambas en la guerra. La vida propiamente humana, social, comercial, artística, en otros términos la guerra, es la cacería cuya presa es el hombre.

No había intercambio de roles en la pareja pederástica griega. En Atenas la prostitución masculina acarrea la pérdida de los derechos cívicos y un homosexual pasivo, si era sorprendido ejerciendo la política, era castigado con la muerte. Era considerado como más infame que la mujer adúltera (cuyo castigo no podía ser la muerte). El sentido del rito de pasaje pederástico es funcional: hacer abandonar el gineceo al niño en los brazos de un hombre emancipándolo de la sexualidad pasiva del gineceo a fin de hacer de él un reproductor (un padre) y un ciudadano (un *erastés*, un amante activo, un guerrero-cazador). La pilosidad marcaba la frontera entre los dos comportamientos sexuales: los pilosos activos en el seno de la *polis*, todo lo que es lampiño y pasivo en el gineceo. Así Hermes será representado en las encrucijadas ya sea imberbe y flácido, ya sea barbudo e itifálico. Ningún hombre, ninguna mujer podían desear al que era barbudo. Sólo el que era imberbe era hermoso. La oposición griega intangible es la siguiente: el *erastés* barbudo y ebrio opuesto al *eromenos* imberbe y en ayunas. De allí los dos rituales o ceremoniales de la persecución de la liebre con las manos desnudas, que signa el amor pederástico (la presa se vuelve predador), y de la supinación por el barbudo itifálico del pene flácido del imberbe (todo

adulto es activo). Son los dos escenarios convencionales que representan la mayoría de los vasos eróticos griegos.

El rito pederástico derivaba de la oposición en Grecia entre el gineceo y la *polis*. Al ignorar la institución del gineceo, los romanos ignoraron esa oposición. El amor romano se distingue del amor griego por los siguientes rasgos: la orgía de la *gens*, la indecencia verbal política opuesta a la *castitas* de la matrona protectora de las *gentes* (de la casta), por último la obediencia (*obsequium*) de los esclavos. La moral sexual romana era rígida. Era estatutaria y estrictamente activa en los hombres. El padre de Séneca la resume (*Controversias*, IV, 10) cuando le hace pronunciar al cónsul Quintus Haterius esta sentencia: *Impudicitia in ingenio crimen est, in servo necessitas, in liberto officium* (La pasividad es un crimen en un hombre libre de nacimiento; en un esclavo, es un deber absoluto; en un liberto, es un servicio que tiene el deber de hacerle a su patrón.) Séneca Padre agrega que esta *sententia* de Quintus Haterius alegró al emperador Augusto después de que le fuera referida a causa del empleo novedoso que hacía el rétor de la palabra *officium*.

Las costumbres romanas son estrictas: la sodomía y la “irrumación” son virtuosas; la felación y la pasividad anal son infames. *Pedicare* era sodomizar el ano. *Irrumare* era sodomizar la boca. La felación es una palabra moderna que dice mucho sobre la sociedad que la eligió. *Fellare*, es decir, succionar espontáneamente, es incomprensible para un romano. Sólo se puede *irrumare* activamente al congénere, es decir, obligarlo a recibir en la boca el *fascinus*, obligarlo a chuparlo y a mordisquearlo hasta que reciba su savia.

La prohibición de la pasividad (de la impudicia) concernía en Roma a todos los hombres libres cualquiera fuese su edad. En Grecia esa prohibición afectaba a los hombres libres desde el momento en que les había crecido la barba (mientras que todos habían sido pasivos, es decir, femeninos, cuando eran imberbes). Un hombre es llamado púdico en Roma en tanto que no ha sido sodomizado (en tanto que es activo). La *pudicitia* es una virtud de hombre libre. Todos los jóvenes nacidos libres (*praetextati et ingenui*) son intocables - en lo cual los romanos se opusieron a la iniciación *paid-erastike* de los *paides* (los jóvenes) por los *erastés* (los adultos) que la *polis* griega había instituido. No fue sino bajo el principado que Roma, que algunos poetas de Roma propusieron adoptar el amor “político”, pedagógico, de matriz igualitaria, de los *erastés* hacia los *paides* (de los mayores hacia los *pueri*). En primer lugar transportaron esa forma de amor a las mujeres venales, luego a las concubinas. Por último, a las patricias. El mártir de esa metamorfosis fue

el caballero Publius Ovidius Naso. Ovidio es el primer romano en quien la *voluptas* es recíproca y para quien el deseo masculino debe ser dominado para anticiparse de manera impúdica (para un romano el sentimiento es un impudor y la voluntad de ponerse en el lugar de otro *status*, una locura) al placer que experimentará la matrona: *Odi concubitus qui non utrumque resoluunt* (Odio los abrazos en que uno y otro no se entregan). Empleando el mismo término de *officium* que había utilizado el cónsul Haterius, Ovidio agrega: *Officium faciat nulla puella mihi* (No quiero servicio en una mujer). Inmediatamente después de la publicación del *Ars amatoria*, Augusto desterró al caballero Ovidio a los "confines del mundo", a Tomes, en las riberas del Danubio. Tiberio confirmó ese destierro. La muerte le sobrevino a Ovidio en el año 17.

Ninguna huella de pecado o incluso de culpabilidad ensombrecía ni enmarañaba las relaciones sexuales de los antiguos de cualquier naturaleza que fueran. Pero en Roma las domina el espanto estatutario. El puritanismo nunca se refiere a la sexualidad sino a la virilidad. El acto de amor siempre es preferible a la continencia pero su valor depende íntegramente del estatuto del objeto que lo satisface: matrona, cortesana, ciudadano, liberto, esclavo. La legislación del divorcio, la poligamia efectiva que resultó de ello, la emancipación de las matronas y la extensión del *obsequium* llegaron a desordenar la moral tradicional. El amor en el matrimonio apareció como una victoria del desenfreno. Augusto se indignó. Virgilio reforzó la indignación. Ovidio combatió esa reacción. Augusto la impuso en la forma de una nueva teología y de una nueva legislación. Mandó exiliar a un actor simplemente porque una matrona se había hecho cortar el pelo: al cortarse el pelo como las esclavas se colocaba fuera de su *status*, se convertía en esclava, se ponía al servicio (*obsequium*) del hombre al que amaba. A causa de sus amoríos, Augusto desterró a su hija Julia en una isla minúscula de Pandataria, a la altura de las costas de la Campania. Tiberio, su esposo, confirmó ese destierro. La muerte le sobrevino a Julia a fines del año 14. Tácito dice que la pena la llevó a no tocar más sus alimentos y que se dejó morir.

El amor pasivo de parte de un patricio es un crimen tan grave como el amor sentimental o el adúltero para una matrona. Pero la homosexualidad activa masculina o una masturbación manual efectuada por una matrona sobre su amante son inocentes. Todo ciudadano puede hacer lo que le parezca con una mujer no casada, con una concubina, con un liberto, con un hombre servil. De allí la coexistencia en el mundo romano de los actos más chocantes y del más puntilloso rigor moral. Virtud (*virtus*) quiere decir potencia sexual. Siendo la virilidad (la *virtus*) el deber del hombre libre, la señal de

su poderío, el fiasco estaba signado de vergüenza o de brujería. El único modelo de la sexualidad romana es la *dominatio* del *dominus* sobre todo aquello que es distinto. La violación es la norma dentro de los *status* inferiores. Gozar sin poner la propia potencia al servicio del otro es respetable. Un epigrama de Marcial define la norma: "Quiero una chica fácil, que se entregue delante mío a mi joven esclavo y que por sí sola haga gozar a tres a la vez. En cuanto a la que habla fuerte (*grandia verba sonantem*), que vaya a hacerse azotar por la verga de un imbécil de Burdeos (*mentula crassae Burdigalae*)". Todo hombre activo y no sentimental es honesto. Todo goce puesto al servicio (*officium, obsequium*) del otro es servil y de parte de un hombre constituye un signo de carencia de *virtus*, de carencia de virilidad, por lo tanto de *impotentia*. De allí la represión feroz de faltas que por contraste nos parecen leves frente a otras más audaces que nos parecen por el contrario escandalosas. La muchacha violada es intachable pero la matrona violada debe entregarse a la muerte. El beso del liberto al niño libre está penado con la muerte. Valerio Máximo relata que Publius Maenius mató a un pedagogo que le había dado un beso a su hija de doce años.

El esclavo no puede sodomizar a su amo. Es la prohibición capital según Artemidoro. Aun surgiendo durante un sueño, esa visión crea un determinado número de problemas a quien la ha visto en la clandestinidad de su alma y en el silencio de la noche. La sodomía de los esclavos por parte de los amos era la norma. Los patricios apuntaban con el dedo. Decían: *Te paedico* (Te sodomizo) o *Te irrumo* (Lleno tu boca con mi fascinus). Era la sexualidad de Cicerón al final de la República. Es la de Séneca bajo el Imperio.

*

La ciudad romana es *pietas* masculina, *castitas* de las matronas, *obsequium* de los esclavos. Estas tres palabras romanas permiten comprender el rigor codificado de las anécdotas sexuales que Suetonio ha consignado acerca de Tiberio, el emperador cunnilingüe al que le apasionaban las pinturas pornográficas de Parrhasios.

La *pietas* romana no tiene en absoluto el sentido de la "piedad" que deriva de ella. La *pietas* es Eneas llevando sobre sus hombros a su padre Anquises. Es el vínculo romano por excelencia. No es el sentimiento de la ternura filial como a menudo se complacieron en traducirla los latinistas. Es un comportamiento obligatorio, cuyo origen es funerario, que pesa sobre los "hombros" de los hijos. Es la devoción no recíproca que va del hijo hacia el padre. Curiosamente, no es Venus (la madre de Eros y de Príapo antes de ser la madre de Eneas, la patrona de Roma, la madre del mundo físico antes de convertir-

se en el ancestro genealógico de los Césares) la que resulta celebrada en el mito fundador: es la relación del hijo hacia el padre, es el piadoso Eneas que lleva sobre sus hombros al esposo de Venus, Anquises. La relación filial está tan exenta de reciprocidad como tenía el deber de estarlo la relación sexual romana. La piedad es la obligación inflexible que va del más reciente al más anciano. Es esa afección exclusivamente filial lo que inclina el crepúsculo ante el alba, lo que inclina el fruto ante la simiente, lo que inclina la mirada ante el fascinus. (Esa piedad ha formado los vínculos de clientela viril, de patronazgo, de padrino que tomaron el relevo del mundo antiguo: la cofradía de sacerdotes en el catolicismo romano, la mafia siciliana).

Homero muestra a Afrodita acercándose a Anquises, pastor de bueyes, sobre el monte Ida. Anquises desata el cinturón de Afrodita y la fecunda de Eneas. Anquises pierde a Venus al romper el silencio que le había prometido. Al igual que Anquises pierde a Venus, del mismo modo Eneas abandona a su esposa (Creúsa) para salvar a su padre (Anquises) y a su hijo (Ascanio). Sólo entre el padre y el hijo hay un amor divino (*pietas*) que es un deber. Entre la esposa y el marido hay un vínculo humano (un apretón de manos constitutiva todo el matrimonio romano) al que el deseo no obliga para nada pero al cual se confía la esperanza de fecundidad.

De la misma manera Eneas abandona a Dido: sacrifica el deseo al deber hacia su *gens*. Resulta así que tres veces el hijo de Venus sacrifica a Venus ante la *pietas*.

*

La *castitas* romana no tiene en absoluto el sentido de la "castidad" que deriva de ella. La *castitas* es Lucrecia violada por Sextus y matándose ante la violencia tiránica y "etrusca" del deseo masculino: su suicidio con un puñal de bronce funda la república "romana". La república ha surgido de la oposición entre deseo y fecundidad, mostrando el ejemplo del mismo desgarramiento entre Venus y *pietas*, entre tiranía fratricida y república de los Padres. Más precisamente: entre mundo etrusco y valores romanos. De manera comparable, durante la fundación de la ciudad, Rómulo había matado a su hermano Remo violentamente. También los Padres habrían matado a Rómulo y habrían pretendido que se había vuelto un dios en el cielo a fin de ya no sufrir un rey en la tierra.

¿Por qué Lucrecia, la esposa fiel (nunca acostada, siempre sentada, incluso de noche, hilando la lana) de Tarquino Collatino, se mata tras haber sido violada por Sextus? *Mater certissima, pater semper incertus* (La madre es

segura, el padre es siempre incierto). La fecundidad es mancillada por la violación. La fidelidad no es un sentimiento conyugal, sino una consecuencia de la fiabilidad del linaje espermático. La *castitas* es el único fin asignado a la fecundidad del matrimonio. No solamente una *matrona* que no está embarazada no puede serle infiel al *patronus*, sino que no tiene derecho a ser violada. En caso de violación, si es sorprendido, el violador puede ser castigado, pero la matrona violada se entrega a la muerte. El estupro brinda la definición negativa de la castidad. A las mujeres se les permite todo mientras todavía no sean madres o en tanto que nunca lleguen a serlo. El *stuprum* afecta sólo a las madres y a las viudas. El *stuprum* es una deshonra de la sangre que resulta de las relaciones carnales ilegítimas. Una madre violada o una viuda violada es culpable de estupro. Ésa es la *pubicitia*: integridad activa de la carne. La *castitas* es la integridad de la "casta" que resulta de aquellas que llevan el embrión, que proviene exclusivamente, en el imaginario de los antiguos, de la simiente viril. Lucrecia violada debe matarse y se mata.

Nada es menos casto que esa castidad. Una anécdota de Macrobio nos hace comprender la *castitas* (*Saturnales*, II, 5, 9). Se sorprendían delante de Julia la mayor del increíble parecido que sus tres hijos tenían con su padre (Agrippa). Julia la mayor respondió: *Numquam enim nisi navi plena tollo vectorem* (No subo pasajeros sino cuando la bodega está llena). La mujer preñada que se acopla es casta, puesto que permanece intacta en cuanto al linaje. El placer no tiene que ser fiel puesto que es casto: no es sino fecundante. El vínculo no va del fecundante al fecundado, puesto que la *pietas* no va sino del fecundado al fecundante (la piedad sólo se dirige del fiel al dios, del hijo al padre, de la *vulva* al fascinus, del siervo al *dominus*, de la *domus* a los dioses de la Familia, es decir, a las "imágenes" de los Padres muertos impresas en la cera o antiguamente confeccionadas en tierra cocida y colocadas sobre el techo de las casas en Etruria). El placer (*voluptas*) es la naturaleza, reproducción animal tanto como crecimiento vegetal, esperma u ola donde se corporeifica Afrodita, vientre creciente de la madre o crecimiento de la luna en el cielo nocturno, movimientos de los astros en la pulsación de la noche y el día. La única fidelidad es del hijo hacia el padre. La tierra es "patria" porque sólo el fascinus es el germinador, el "genealogista".

Genius, Muto, Fascinus, Liber Pater eran los diversos nombres de los dioses que tenían a su cargo el talismán triunfador. ¿Qué es el Fascinus? Es la divinidad de los dioses desvestida. Sin cesar la naturaleza goza y los Padres engendran. Para los dioses, haber engendrado y engendrar es lo mismo. Es la escena primitiva incesante. La divinidad de los Grandes Dioses es *aeter-*

nalis operatio: es un coito infinito. Tal es su *actualitas* sin límite. Cada hora es la flor que hay que recoger en el instante porque Dios está sin cesar en el instante eterno. Es el dios que Augusto le impone al Imperio: *Semper vetus, semper novus* (Siempre viejo, siempre nuevo). Fue la decisión política del emperador Augusto, durante la reevaluación del panteón romano, imponerle al Imperio la unión de Marte y de Venus. Al conjugar al padre de Rómulo con la madre de Eneas, inventó una escena primitiva imposible (Eneas era el fruto de los amores de Anquises y Venus como Remo y Rómulo lo eran de la violación de Rea Silvia por Marte). Constituyó una inverosímil y atractiva pareja ancestral de Roma. También la mayor parte de los frescos que se han exhumado representarían esa audaz unión.

Las vestales, guardianas de los penates y de los fetiches del pueblo romano, veneraban un sexo masculino erecto. Sobre la colina Velia, el dios Mutunus Tutunús era una piedra fálica sobre la cual la desposada iba a sentarse. Todos los 17 de marzo, los *pueri* que acababan de vestir la toga viril, ingresando en la clase de los *Patres*, tiraban del carro de Fascinus. La obscenidad lingüística era ritual: son los versos fesceninos. La obscenidad romana puede ser definida como el lenguaje nupcial eficaz. La decencia en ese caso estaba prohibida por esterilizante. Obscenidad ritual del lenguaje y orgía ritual de la *gens* forman el anverso y el reverso de la potencia activa, fecunda en los vientres, victoriosa sobre las naciones, propiciatoria en las estatuillas obscenas en cada casa, sobre cada techo, en cada esquina, bordeando cada campo, coronando los faros en el mar. Las orgías rituales fueron limitadas a cinco personas en el -186 y el sacrificio humano que las acompañaba fue prohibido.

Los romanos estimaban que en la unión de los esposos el papel primordial le correspondía a la mujer (casada entre los siete y los doce años), que era ella quien comprometía más de sí misma en el pacto de *castitas* (y no de virginidad) que cerraba con el hombre y del cual ella era dueña en todo momento puesto que dependían esencialmente de su iniciativa, de su fecundidad, de su "maternidad" el éxito del coito, los cuidados brindados al esposo, la crianza de los niños y la administración de la *domus*. También el "patronazgo" de las matronas era atribuido a una diosa, Juno Jaga. También la palabra romana que designa el matrimonio sólo concerniría a la mujer. En su forma

latina la palabra matrimonio (*matrimonium*) expresa el devenir-madre de la mujer, que se transforma en *matrona*, en "matri-monje"*.

El matrimonio romano era una *societas*, una asociación de procreación. La fórmula ritual pronunciada por la novia durante el apretón de manos ritual había ya perdido todo sentido para los romanos históricos y es verosímil que nunca llegue a esclarecerse el enigma que presenta: *Ubi tu Gaius, ego Gaiai* (Donde tú seas Gaius, yo seré Gaiai). Se entiende que la fórmula establece un yugo: duplica algo misterioso sin que entrañe no obstante la duplicación patronímica que la expresión parece indicar. Las matronas conservaban el nombre con el que habían nacido y su personalidad no era absorbida durante el matrimonio por la del hombre que desposaban.

En el -195 las matronas salieron a la calle para reclamar la derogación de la ley Oppia. Juvenal habla de una turba de mujeres gritando con energía: *Homo sum!* Libres de repudiar a su marido en cualquier momento, se liberaron también de la tutela de sus padres. Ninguna comunidad fundiría los bienes de los esposos. Los testamentos de los cónyuges eran por separado.

El matrimonio era un rito por el cual la mujer era sustraída a toda tarea servil (incluso el amamantamiento) excepto el tejido. Tanto Venus como el vino estaban prohibidos para las matronas, lo mismo que la posición recostada en la mesa (al contrario que las esposas etruscas). A la *matrona* (con respecto a la *gens*), a la *domina* (con respecto a los esclavos) le estaba reservado el sillón. Se consideraba que la dote entregada compensaba los gastos de alimentación de los esclavos que ingresaban en la casa (la *domus*) como sirvientes para evitarle a la *domina* las cargas contrarias a su estatuto. La única carga que incumbía a las mujeres era el espanto estatutario. El espanto ante la violación del Fascinus: es la cámara de los Misterios. Los esponsales entre clanes (*gentes*) se celebraban en la cuna, los patricios se casaban con mujeres de siete a doce años de edad, impúberes, infantilizadas por su traslado, aterrorizadas por su carga. Se declaraba que la pubertad de las mujeres ocurría a los doce años, pero los placeres eróticos y pedagógicos extraídos de la impubertad eran ponderados. La regla romana, en este como en otros puntos, era rígida: del nacimiento a los siete años de edad la infancia era intocable (*infans* quiere decir incapaz de hablar, bestial, que ya no responde de sus actos como "el hombre *furiosus* o la teja que cae del techo"). De los

* Traducción literal de *matri-moine*, juego de palabras que acentúa la diferencia antes establecida entre *mariage* (matrimonio, casamiento) y la palabra latina, que en español en cambio es etimológicamente obvia. (N. del T.)

siete a los doce años, los placeres ligados a la impubertad. Más allá, la reproducción y la pérdida estatutaria de todo atractivo erótico. (No es la virginidad lo que le garantiza al romano la pureza; son la impubertad y sus placeres los que domestican a la muchacha; su aislamiento establece su *castitas*. La continencia nunca es un reflejo romano. Es una invención del estoicismo.) El matrimonio reproducía en ese caso la *pietas*. La protección (*tectus* quiere decir techo) del marido hacia la niña, como el *obsequium* del hijo hacia el padre, forman los vínculos no recíprocos del matrimonio e invitan a “reproducirlos” en las posturas en el momento de la “reproducción” sexual. Las esposas son pequeñas Eneas niñas a quienes los *Patres* llevan de la mano. Cada esposo es el viejo Anquises que sus hijos futuros llevarán sobre sus hombros y cuyo Lar mantendrán. Plauto dice que la mera palabra amor es un tabú (*infandus*) entre las matronas. La matrona sentimental está fuera de estatuto. Una hija no debe ser afectuosa con su padre sino temblar. Es la duodécima oda de Horacio: “Desgraciadas las muchachas que no pueden entregarse al juego del amor (*amori ludum*), a las que hacen temblar de miedo las palabras hirientes de un tío austero (*exanimari metuentes patruae verbera linguae*)”. El avasallamiento de la pasión amorosa (volverse *servus* de un hombre) es un preludio inadmisibles para el matrimonio (volverse la *matrona* de la *gens* y la *domina* de los *servus*). La representación de ese sentimiento de prostituta (la pasión) hubiera sido abucheada por los romanos y su autor desterrado de inmediato a una isla o a las brumas rumanas de Ovidio: “La *voluptas* es destructora de la *castitas*. Venus es la diosa patrona de las “*Jobas*”, Juno de las “*matronas*”. Una pieza de Terencio que data del -165 pone en escena a Philumena que ha sido violada una noche mientras se dirigía a los misterios en la oscuridad. Desposa a Pamphilus sin revelar esa violación pero su nuevo esposo no la toca porque ama apasionadamente a Bacchis la prostituta. Pamphilus se va de viaje. Philumena descubre que está encinta del violador puesto que su marido la ha dejado intacta. Espera llena de terror el regreso de su marido. Finalmente Pamphilus descubre que fue él mismo quien la había violado, una noche, antes de su matrimonio, sin saber quién era ella. Todo el mundo llora de alegría: el violador es el marido. Ese *happy end* es en el sentido romano “casto”.

*

El *obsequium* es el respeto debido al amo por el esclavo. Poco a poco pasó a ser el respeto debido al príncipe por el ciudadano. Ésa fue la mayor mutación del Imperio que preparó el cristianismo: la extensión del respeto estatutario, de la piedad que el *Populus Romanus* empezó a deberle al *Genius* del *princeps*, la funcionarización de la libertad convertida en obsequiosa

para todas las clases y para todos los estatutos (incluidos los Padres del senado con respecto al príncipe) y el nacimiento de la culpabilidad (que no es más que la organización psíquica del *obsequium*). Tácito cuenta que Tiberio, forzado a ser emperador, nostálgico de la república, cada vez que salía de la curia decía en griego: “¡Oh hombres que aman la esclavitud!” y señalaba a quienes lo rodeaban su descorazonamiento al ver a los Padres, a los cónsules, a los caballeros mendigando la renuncia de las libertades públicas y reivindicando el servicio al príncipe (es decir, el *officium*, en la frontera del impudor pasivo y vergonzoso de los libertos, en el límite de la obediencia de los esclavos).

Una población obsesionada por el temor al *rex*, que había fundado la república, cambió súbitamente de rumbo. Rechazó la lucha fratricida civil (que era sin embargo el mito fundador). Se precipitó (*ruere* es la palabra de Tácito) en la servidumbre: le otorgó el poder institucional más ilimitado en el espacio que se haya dado nunca (una hegemonía mundial, sin bloque adverso), el más solitario en su ejercicio (separando íntegramente a quien era investido con él de la restricción de las leyes que en adelante se imponían a los jefes de clanes convertidos en obsequiosos), a un solo hombre, sin modo de designación, sin regla de sucesión. Es lo que los modernos llaman el imperio - y lo que los antiguos llamaban el principado.

Octavio convertido en Augusto disciplinó al senado, paralizó el Forum, cerró la Tribuna, suprimió las asociaciones, censuró las costumbres, incrementó las legiones en las fronteras, multiplicó las flotas en los mares, insertó el comercio en el orden y la opulencia, exilió a los hombres libres que extrañaban la república o que no se plegaban al *obsequium* que él extendía. Las termas, los teatros, los anfiteatros, los circos contribuyeron a la “servidumbre ociosa de las ciudades” (Séneca, *De ira*, III, 29).

En el -18 Augusto reglamentó la sexualidad de los ciudadanos. Fue la *lex Julia de adulteriis coercendis*. El emperador llegó incluso a hacer deportar a su hija Julia que había desposado su yerno Tiberio. El castigo previsto para el amor de las matronas ya no fue la muerte, sino la *relegatio in insulam* (el destierro a una isla a partir de Augusto, antes de que se volviese otra vez a la pena de muerte bajo el emperador Constantino). Fue el comienzo de una larga era represiva de la cual el partido cristiano extraerá dos siglos más tarde todo el provecho. *Plenus exiliis mare*, escribió Tácito: los mares estaban cubiertos de exilados y de deportados en las islas. La política imperial fue tan contradictoria como implacable. Durante dos siglos la tiranía pretendió indignarse por la expansión de la obsequiosidad, de la pasividad viril (de

la *impudicitia*) que ella misma organizaba en las cabezas de los jefes de clanes y que redactaba en las leyes.

El poder en Roma une en un solo haz (la palabra *fascis*, que designa las varillas de abedul enlazadas por una correa que sostienen los lictores que preceden a los Padres que se dirigen a la curia, es la misma que designa el *fascinus*, la fascinación, el fascismo) la potencia sexual, la obscenidad verbal, la dominación fálica y la transgresión de las normas estatutarias. Hay que pensar juntos la afectación en la rusticidad verbal, la reivindicación del lenguaje que excluye obsesivamente la idea de mentir, de mentirse, es decir, de volver estéril, el terror supersticioso a la suerte echada acerca de la erección viril, indistinta para los romanos de la noción de *potentia* (*fertilitas*, *victoria*).

Así la fuerza física, la superioridad guerrera, la erección fascinante, el carácter obstinado, la *voluptas* insumisa formarían de manera indivisible la virtud masculina (la *virtus* del *vir*). Al igual que la circuncisión era la marca de la alianza en el seno de las tribus judías, la renuncia a la pasividad fue la marca que impuso su ley al pueblo cuyo tótem es la loba. Podemos comprender entonces la transgresión ritual que asume el *princeps*: pasividad homosexual, bestialismo, felación. Nerón privilegió las uniones homosexuales. Tiberio eligió el cunnilingus (e incluso el cunnilingus de las matronas). Suetonio cuenta que Tiberio hizo llevar a los aposentos privados de su palacio, bajo las pinturas de Parrhasios, a una patricia que se llamaba Mallonia. Mallonia rehusó someterse a las exigencias sexuales del emperador. Dijo que era un "viejo de boca obscena y que era velludo y hediondo como un chivo" (*obscaenitate oris hirsuto atque olido seni*). Siguiendo el ejemplo de Lucrecia, Mallonia se atravesó con una espada (aun cuando su *castitas* no estuviera en duda). En los juegos que siguieron a su suicidio, el pueblo romano se puso a aplaudir este verso: *Hircum vetulum capreis naturam liguri* (El viejo chivo mama las partes naturales de las cabras).

Los príncipes se proclamaron hijos de Venus. Esa proclamación es la *Eneida*. ¿Quién es el hijo de Venus y de Marte? Eros. Los emperadores se convirtieron en los *erotikoi*.

Cuanto más sobreabundante y casi exuberante era la agresividad sexual imperial, más se reforzaba la paz del Imperio y más despreocupados estaban los ánimos. La libido transgresiva (o las leyendas libidinosas) de los emperadores se convirtió en un rol sexual estatutario atribuido al príncipe. Ese deseo sin límites era la ley del imperio sin fronteras. Al Genius del príncipe se le confió toda la genitalidad del territorio del Imperio. A él (a él que es el

único en el mundo que no está sometido a las leyes) le corresponde toda la prohibición del mundo. A él toda la cólera, a él todo el capricho, a él toda la femineidad, a él el incesto, lo animal, etc. Esos relatos milesios que se adornaban o se inventaban en todas sus piezas acerca de los príncipes ofrecían una función apotropaica. En ese plano el emperador no es sino un gran *tinnabulum* que ahuyenta la impotencia.

*

El 19 de agosto del 14, cerca de Nápoles, en Nola, tres horas después del mediodía, murió Augusto durante una diarrea.

La angustia sucedió al terror y el silencio al silencio. Se comentaban las palabras que el emperador que acababa de morir había dicho sobre su yerno: *Miserum populum qui sub tam lentis maxillis erit!* (¡Pobre pueblo que caerás bajo mandíbulas tan lentas!) Se comentaba en susurros la muerte de un hombre que expiraba el día de su cumpleaños en la misma habitación donde había emitido su primer llanto y había salido del sexo de su madre. Había sido tribuno treinta y siete años, trece veces cónsul, en veintiuna ocasiones imperator.

Tiberio fingió rechazar el poder vacante. Velleius Paterculus dijo que estaba ansioso de salvaguardar lo que su padre adoptivo había edificado y que tenía miedo del poder hasta el punto de que pidió que fuera fraccionado. Dion Cassius dijo que alegó sus cincuenta y seis años y que expuso que su vista no era muy buena durante el día y que no poseía toda su agudeza más que por la noche. El 17 de septiembre del 14 Tiberio todavía vacilaba ante el senado, preguntándose si no se podía restaurar la república de los Padres.

Tiberio es el único emperador que se sintió espantado a lo largo de todo su reinado ante la omnipotencia. Tiberio es el *taedium* (el hastío) del príncipe ante la servidumbre apetecida y por así decir voluntaria de los Padres. Temía supersticiosamente el poder con el que había sido investido. Estaba lleno de vergüenza ante los cálculos, los intereses y la apatía por los cuales la república había deseado perecer. Decía que eran las mismas víctimas quienes ilimitaban su servidumbre, consagrando a un hombre aislado a la omnipotencia y a la divinización (es decir, a la muerte violenta a la manera de un nuevo Rómulo).

Ocho de los doce emperadores perecieron de muerte violenta como salteadores de caminos, como esclavos, como Jesús de Nazareth, a falta de una regla de sucesión.

Tiberio aceptó finalmente el poder expresando la esperanza de que se desembarazaría muy rápidamente de él, pero toda su vida, cuando le preguntaban cómo soportaba esa carga, invariablemente respondía que tenía la impresión de “sostener a un lobo de las orejas (*lupum se auribus tenere*)”. Entiéndase bien ese mundo donde sólo existe el padre (salvo Venus, una loba y el fantasma de Rea Silvia): es una jauría de lobos. La loba es el animal tótem. Lupa, la verdadera madre de Rómulo y Remo. *Lupa*, el nombre de la prostituta. En latín, burdel se dice *lobería (lupanar)*. El latín *Vixit* en las tumbas traduce el etrusco *Lupu*. Tiberio pretendía que solamente veía en la oscuridad. Afirmó que veía lo que los demás hombres no veían. ¿Qué hay en el fondo de la noche? La nictalopía está ligada a la pornografía. Lo que está en la oscuridad es lo que ese hombre sostenía de las orejas. Ese hombre era un lobo. Suetonio dice: “Tenía ojos muy grandes que, extraordinariamente, veían incluso de noche y en las tinieblas (*noctu etiam et in tenebris*)”. Plinio el Viejo escribió (antes de que el Vesubio se despertara y lo sepultase bajo las cenizas): “Cuentan que el emperador Tiberio, único entre todos los mortales, cuando se despertaba en medio de la noche, tenía la facultad de ver por unos instantes como en pleno día”. También se decía que su carácter era tan suspicaz que había hecho circular ese rumor para prevenir los atentados nocturnos. De lobo pasó a ser búho, antes de convertirse en chivo, tal como lo insultó la aristocrática Mallonia antes de hundir la hoja de su espada bajo la faja que envolvía sus senos.

En griego, *anakhoresis* quiere decir apartarse, retirarse, alejarse. *Eremus* es el desierto. Eremita es el que parte hacia allí. Tiberio es uno de los casos más extraños de la historia del poder: es el emperador anacoreta.

Antes de su reinado, se retiró del mundo durante siete años en Rodas (del -6 al 2). Para convencer a Augusto y a Livia de que lo dejaran partir, se privó de alimento durante cuatro días. Cedieron. Los dejó sin decir una palabra. Desde enero del 21 a la primavera del 22, cuando hacía siete años que reinaba, se retiró más de un año en Campania. Terminó su reinado tras un retiro de once años en la isla de Capri (del 26 al 37). Fue la *auto-relegatio in insulam*. *Capreae* le parecía inaccesible; estaba rodeada de escollos; el acantilado caía a pique en el mar. Su apariencia era *horridus*. Es la palabra secreta de la belleza en Roma y la misma palabra que define los versos fesceninos. Cuando un hombre toma la decisión de dejarlo todo en tres ocasiones en su vida, es porque los impulsos que interiormente lo llevaban a repetir esas partidas o a reorganizar su desierto surgen de lo más profundo de sí.

Tiberio el ermitaño era muy alto, muy robusto, salvo la mano derecha, que era débil. Su rostro era taciturno y pálido. Le gustaba mucho el vino. El pueblo romano decía que le gustaba mucho el vino porque esa bebida se parecía a la sangre. Tiberio era un gran conocedor de vinos. Decía que el coito y la embriaguez eran los únicos medios que se le habían dado al hombre para caer súbitamente en la muerte del dormir. Amó a Cossus porque este último deseaba ahogarse en el vino.

Esperaba el cambio de luna para hacerse cortar el pelo. Odiaba su alta estatura que lo obligaba a inclinarse. Siempre tenía mucho cuidado en saludar a aquél o aquélla que estornudara. Nunca estaba sin un astrólogo. Le gustaba escuchar leer a los griegos, los relatos de los rétores, las discusiones filosóficas. Vivió rodeado de literatos. Se cubría la cara con emplastos. Se negaba a ver a los médicos. Siempre despreció a los médicos. En el momento de morir, Tácito cuenta que rechazó al médico Charicles en Misena diciendo que quien había pasado tantos años dentro de su cuerpo era mucho más capaz de conocer la morada que un visitante de una hora. Suetonio ha relatado que el emperador Tiberio murió así: tuvo un decaimiento en Astura, Campania. Quiso seguir hasta Circeies. Le arrojó un venablo a un jabalí en la arena y de inmediato sintió una puntada en el costado (*latere convulso*). Quiso seguir hasta Misena. Estuvo de fiesta. Retenido por las tempestades, murió en su cama. Al menos lo creyeron muerto. Calígula se proclamó emperador prematuramente. El 16 de marzo del 37 Tiberio recobró la conciencia. Llamó a un sirviente. Séneca Padre cuenta que se levantó y se desplomó tratando de levantarse. Tácito dice que Macrón fue forzado a ayudar a morir al viejo apoyando con fuerza un almohadón sobre los labios que tanto habían amado la concha (*cunnius*) de las patricias.

*

Vuelvo al instante de la muerte. En el instante de la muerte, Tiberio, “sintiéndose débil, se sacó su anillo como si quisiera ponerlo a alguien pero, tras tenerlo unos instantes en la mano, volvió a ponerlo en su dedo. Permaneció con la mano izquierda cerrada (*compressa sinistra manu*). Entonces murió”.

El ideal de los romanos se dividía entre el heroísmo y la gloria. Ambos se resumen en el instante de la muerte. La “bella muerte” fue su obsesión: *carpere*, recoger ese instante, aferrar el instante de la muerte. Tiberio murió a causa del esfuerzo que había realizado a los 73 años de edad arrojando el venablo contra un jabalí en la arena de Circeies. El instante de la muerte no es sólo la pintura. No es solamente el fondo de las odas o de los anales. El

instante de la muerte está en el anfiteatro: sacrificios humanos, corridas, desuellos, torturas y escenas carnívoras. Los antiguos romanos habían tomado de los etruscos el juego de Phersu. El *Populus Romanus* apostaba sobre hombres que serían ejecutados en las próximas horas. El *jus gladii* es el imperio romano (el derecho de la espada, el derecho de vida y de muerte).

Los frescos de los pintores, como la arena en la urbs, eran las ganancias de la muerte afrontada. Solamente Tiberio se apasionó por Parrhasios el Pornógrafo. Una página de Séneca Padre construye una pequeña novela en torno a Parrhasios que vincula la mirada y la muerte que llega. Es la mirada del espanto - y el mismo Parrhasios cuatrocientos años antes escribió en una de sus pinturas que la atribuía a las *visiones nocturnae* que traen los sueños.

Séneca Padre dice (*Controversias*, X, 5) que cuando Filippo vendió a los Olintios como prisioneros de guerra, Parrhasios de Efeso, pintor ateniense (*pictor atheniensis*), compró a uno de ellos que era ya viejo, lo hizo torturar a fin de poder pintar con ese modelo (*ad exemplar*) un Prometeo clavado que los ciudadanos de Atenas le habían encomendado para el templo de Atenea.

- *Parum, inquit, tristis est* (No está lo bastante triste), dijo Parrhasios cuando hizo posar al viejo en el medio de su taller.

El pintor llamó a un esclavo y le pidió que lo torturase para que sufriera más.

Empezaron a torturar al viejo.

Todo el mundo sentía piedad.

- *Emi* (Lo he comprado), replicó el pintor.

Clamabat (El hombre gritaba). Clavaron sus manos.

Los que rodeaban al pintor protestaron de nuevo.

- *Servus, inquit, est meus, quem ego belli jure possideo* (Es mío y lo poseo en virtud del derecho de la guerra).

Entonces por un lado Parrhasios preparó sus polvos, sus colores y sus aceites, por el otro el verdugo preparó sus llamas, sus látigos, sus potros*.

- *Alliga* (Átalo), agregó. *Tristem volo facere* (Quiero darle una expresión de sufrimiento).

El viejo de Olinto lanzó un grito desgarrador. Al oír ese grito, le preguntaron a Parrhasios si le gustaba la pintura o la tortura. No contestó. Empezó a gritarle al verdugo:

- *Etiamnunc torque, etiamnunc! Bene habet; sic tene; hic vultus esse debuit lacerati, hic morientis!* (¡Tortúralo más, más! ¡Perfecto; manténlo así; ahí está el rostro de Prometeo desgarrado cruelmente, de Prometeo moribundo!)

El viejo dio muestras de debilidad. Lloró.

Parrhasios le gritó:

- *Nondum dignum irato Jove genuisti* (Tus gemidos todavía no son los de un hombre perseguido por la ira de Júpiter).

El viejo se empezó a morir. Con voz débil el viejo de Olinto le dice al pintor de Atenas:

- *Parrhasi, morior* (Parrhasios, me muero).

- *Sic tene* (Mantente así).

Toda pintura es ese instante.

* En francés, la palabra *chevalet* designa a la vez el "potro" de tortura y el "caballete" del pintor. (N. del T.)

Capítulo II

La pintura romana

Un diálogo de Jenofonte muestra a Sócrates interrogando a Parrhasios sobre la esencia de la pintura. Sócrates fue condenado y ejecutado en el -399. Jenofonte compuso las *Memorables* hacia el -390, en Scillonte.

Un día Sócrates entró al taller ateniense de Parrhasios el *zôgraphos*. La palabra pintor se dice en griego *zôgraphos* (el que escribe lo viviente). En latín se dice *artifex* (el que hace arte, una obra *artificialis*).

“Dime, Parrhasios, declaró Sócrates, ¿no es la pintura (*graphiké*) una imagen de las cosas que vemos (*eikasia tôn orômenôn*)? De modo que los hundimientos y las protuberancias, lo claro y lo oscuro, la dureza y la blandura, lo erizado y lo liso, la lozanía del cuerpo y la vejez del cuerpo, ¿los imitan ustedes por medio de colores?

- Dices la verdad, le respondió Parrhasios.

- Y entonces si quieren representar formas bellas (*kala eidé*), y puesto que no es fácil encontrar a un hombre en el cual todo sea irreprochable, ustedes unen varios modelos. Toman de cada uno lo más bello que tiene. Tras lo cual, componen un cuerpo totalmente bello.

- Así lo hacemos en efecto, dijo Parrhasios.

- ¡Pero cómo!, exclamó Sócrates, lo más persuasivo que existe, lo más suave que existe, lo más conmovedor, lo más apreciado, lo más digno de ser buscado, lo que más deseamos, la expresión del alma (*to tes psychés ethos*), ¿eso no lo imitan? ¿O acaso no es imitable (*mimeton*) en absoluto?

- ¿Y con qué medios imitarlo, Sócrates?, respondió Parrhasios. No tiene proporción (*symmetrian*) ni color (*chrôma*) ni ninguna de las cualidades de las que acabas de hablar. No es visible (*oraton*).

- ¡Eh!, respondió Sócrates, ¿no vemos a los hombres tener miradas (*blepein*) que expresan la benevolencia y otras miradas, en otros momentos, que traslucen el odio?

- Me parece cierto, respondió Parrhasios.

- ¿No habría pues que imitar esas expresiones por medio de los ojos (*ommasim*)?

- Seguramente, dijo Parrhasios.

- Cuando los amigos son felices o desdichados, ¿son iguales los rostros (*ta prosôpa*) en quienes están preocupados por su felicidad o su desgracia que en quienes se desentienden de ello?

- No, ¡por Dios!, dijo Parrhasios. En la felicidad la alegría brilla en el rostro. En la desgracia la sombra ocupa la mirada (*skythrópoi*).

- ¿Es posible entonces hacer una imagen (*apeikazein*) a partir de esas miradas?, preguntó Sócrates.

- Seguramente, respondió Parrhasios.

- La altivez y la apariencia noble, la humildad y la apariencia servil, la moderación y la justa medida, el exceso (*hybris*) así como lo que no contiene ninguna idea de la belleza (*apeirokalon*) se trasluce (*diaphainei*) mediante el rostro (*prosôpou*) y a través de las actitudes (*schematôn*) que toman los hombres en su manera de pararse y de moverse.

- Es verdad lo que dices, dijo Parrhasios.

- Es preciso entonces que esas cosas sean imitadas (*mimeta*), dijo Sócrates.

- Seguramente, respondió Parrhasios” (Jenofonte, *Memorables*, III, 10, 1).

Este diálogo entre Sócrates y Parrhasios expresa el ideal de la pintura antigua. Tres etapas jalonan el ascenso de lo visible hacia lo invisible. Primero la pintura representa lo que vemos. Seguidamente la pintura representa la belleza. Por último la pintura representa *to tes psychês ethos* (el *ethos* de la *psychê*, la expresión moral del alma, la disposición psíquica en el instante crucial).

¿Cómo representar lo invisible en lo visible? ¿Cómo captar la expresión en el instante crucial del mito (cómo mostrar el *ethos* del *mythos* detenido en la imagen)? En la discusión entre Parrhasios y Sócrates varias palabras hacen difícil la lectura. La palabra *prôsopon* quiere decir en griego a la vez el

rostro visto de frente y la máscara de teatro (designa además las personas gramaticales; “yo”, “tú” son *prosôpa* griegos, *phersu* etruscos, *personae* latinas: “rostros-máscaras” para los hombres que hablan). En la *Poética*, Aristóteles dice: La mirada ante la consecuencia del acto, ése es el mejor *ethos*. Por ejemplo, Troya conquistada y en llamas, los muertos en el Hades. Sólo después vienen el rostro, las actitudes, los movimientos, las vestimentas según el papel del héroe en la acción en el instante *éthikos*, en el instante “crucial” (la *crucifixio* romana es el instante ético en el relato de la ejecución del dios nazareno).

En otras palabras, detrás de una pintura antigua siempre hay un libro - o al menos un relato condensado como instante ético.

Los escultores y los pintores griegos eran letrados y eruditos. Los equivalentes modernos de Parrhasios o de Euphranor no son Renoir o Picasso, sino Miguel Ángel o Leonardo. Euphranor el Ateniese pretendía poseer la universalidad del saber de su siglo. La asamblea de los Anfictions, gran consejo de Grecia, decretó que Polignoto recibiera en todas partes la hospitalidad pública y que todos los gastos de su alojamiento le correspondieran a la ciudad en la que solicitara permanecer. Vivían rodeados de gloria. Platón denigraba a esos “manuales” (Séneca Hijo dirá esos “sórdidos”) que eran colmados de honores de los que no gozaban los matemáticos ni los filósofos. Platón se irritaba al ver la importancia que Atenas le concedía a Parrhasios, ese “sofista de lo visible”, ese ilusionista, ese nuevo Dédalo cuyo oficio era la apariencia engañosa, ese vanidoso que tenía la audacia de ponerse mantos bordados. El manto de púrpura bordada de Parrhasios es su más célebre atributo en la Atenas de finales del siglo V.

A nuestro alcance no queda nada más que el recuerdo de un manto.

De las obras más elogiadas sólo poseemos informaciones dispersas en viejos volúmenes o fragmentos hechos trizas de copias de copias en las paredes de las villas. La arqueología y la lectura las exhuman. Dos mil años después, las deducimos a partir de formas que son tan inciertas como las siluetas de la bruma cuando el final de la noche y los primeros rayos del sol llegan a sacralas de los matorrales y de los techos y las borran en el día.

El tiempo no ha conservado obras de Polignoto, Parrhasios o Apeles como lo ha hecho con obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Los hombres que los admiraban hasta el punto de otorgarles semejantes privilegios a expensas de ciudades libres debían admirar pinturas de caballete y frescos que eran tan bellos como esas tragedias.

Nosotros nunca las veremos.

Este libro es una colección de sueños ofrendados a restos de ruinas.

Parrhasios provenía de Asia Menor. Era de Efeso. Su padre ejercía allí el oficio de pintor y se llamaba Euenor. Parrhasios se convirtió en el pintor más grande de su época. Era más conocido que Zeuxis. Su soberbia no tenía límites. Un día levantó su mano derecha y dijo: “Esta mano alcanzó los términos del arte (*technés termata*)”. Además de su manto rojo, Clearcos cuenta que llegó a ponerse una corona de oro. Sus dibujos sobre cuero y sus moldes en madera (de los que se servían los orfebres y los ceramistas) eran tan bellos que los ciudadanos coleccionaron sus *vestigia* mientras aún vivía. Teofrasto dice que era dichoso y que cantaba al realizar su trabajo. Tarareando (*hypokinuromenos*), buscaba hacer más leve la fatiga del oficio. La técnica de Parrhasios todavía era convencional; los colores todavía eran éticos (como en la actualidad en nuestras sociedades negro y luto, azul y muchacho, verde y esperanza). El pintor ateniense Euphranor, a comienzos del siglo IV, decía que el Teseo de Parrhasios no tenía un rosa humano sino un rosa de rosál.

Parrhasios no fue sólo el inventor de la pornografía. Inventó la línea extrema (la *extremitas*, el contorno, los *termata technés*). Lo que Plinio el Viejo traducía como *extremitas* fue llamado por Quintiliano *circumscriptio*, que en retórica quiere decir el “período” de la frase. Plinio precisa: *Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat* (Porque la extremidad debe curvarse y acabarse de manera que dé la impresión de que hay algo más por detrás, y que incluso haga ver lo que oculta). Parrhasios es finalmente el pintor que añadió el fantasma a la visión de lo visible. Es la sorprendente inscripción chamánica que el mismo pintor escribió en la parte inferior de su Heracles afrontando la muerte frenética: “Tal como a menudo en sueños se me apareció (*phantazeto*) el dios en las tinieblas de la noche (*ennychios*), así pueden verlo (*oran*) aquí”.

El diálogo entre Parrhasios y Sócrates dice: el naturalismo está en la base del arte; si su belleza está en la apariencia (el *phantasma*), su fin es la expresión ética (las grandes emociones divinas o sobrehumanas). Aristides de Tebas precisó que el arte debía añadir la representación de los *pathos* a la de los *ethos*. ¿Cuál era el gran pintor? El gran pintor era aquel que volvía sensible en el interior del personaje representado la lucha entre el carácter y la emoción. Plinio el Viejo ha descrito un cuadro de Aristides de Tebas que Alejandro apreciaba a tal punto que lo robó durante el saqueo de la ciudad

en el -334: “Una ciudad conquistada; una madre herida de muerte; su bebé trepa hacia su pecho desnudo. La mirada de la madre expresa su espanto al verlo mamar su sangre en lugar de la leche secada por la muerte” (Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXV, 98). Aristides de Tebas con la muerte lactante pinta el mismo momento *crucialis* que Parrhasios de Efeso al pintar a Prometeo clavado a partir del rostro del prisionero de Olinto. Es el instante de la muerte.

*

¿Cómo descifrar una pintura antigua? Aristóteles en la *Poética* explica que la tragedia está constituida por tres elementos distintos: el relato, el carácter, el final (el *mythos*, el *ethos*, el *telos*). La intención del pintor apunta a cómo la situación revela el carácter. Se trata de hacer coincidir el *mythos* que cuenta el fresco y el *ethos* del personaje central en el momento del *telos* o justo antes del *telos*. La mejor ética puede ser o bien la consecuencia del acto: Troya en llamas, Fedra ahorcada, Cinegira con las manos cortadas; o bien el instante precedente: Narciso ante su reflejo, Medea ante sus dos niños que va a ejecutar. La consecuencia ética se vuelve el atributo que permite que ya no se inscriba el nombre del héroe junto a la figura. En la Edad Media, Alcuin escribió: “Una mujer con un niño en su falda no basta para que encuentre el nombre de la figura. ¿Se trata de la Virgen y de Cristo? ¿De Venus y Eneas? ¿De Alcmena y Hércules? ¿De Andrómaca y Astianacte?” Recomendaba o bien escribir el nombre debajo del personaje, o bien representar el atributo. ¿Qué es un atributo? Cuando Neacles tuvo que representar el Nilo, pintó un río y puso un cocodrilo en la orilla. Virgilio acentuó la codificación de los atributos: el fresno es lo que configura el bosque. El pino es lo que configura el jardín. El álamo es lo que configura el sendero difícil que bordea el arroyo. El abeto es lo que configura la ladera de la montaña. Cada lugar posee su atributo y su sola presencia lo indica.

Era una pintura letrada. Más libresca incluso que aquella que pretendía desafiarla en el Renacimiento. El *Ut pictura poesis* de Horacio tenía un verdadero sentido en la Antigüedad, que se extravió en la necesidad en el Renacimiento. El pintor no es en absoluto un poeta taciturno; tampoco el poeta sería un pintor verbal. La pintura antigua es un relato poético condensado en imagen. Simónides decía: “La palabra es la imagen (*eikôn*) de las acciones”. El instante ético es la “palabra muda” de la imagen. Para decirlo en griego, la *zôgraphia* (la escritura de lo viviente) corresponde a la intriga que se ha callado concentrándose en la imagen, que habla - agregaba Simónides - “callándose” (*siôpôsan*). Las imágenes-acciones hacen que los hom-

bres ingresen en la memoria de los hombres condensándose en *ethos* (convirtiéndose en Dios).

El ideal de belleza de la estatuaria era ético. Es difícil discernir entre la ataraxia y la petrificación. Es la *tranquilla pax*, la *placida pax*, la *summa pax* de los divinos. De allí el extraño fin que Lucrecio le asigna al arte: “darle por un momento el reposo del sabio a quien no tiene sabiduría”. Es la apoteosis (la teomorfosis): revestirse del cuerpo de los dioses. Unirse a los Atarácicos. Aquellos cuya alegría es inmovible, exentos de dolor, exentos de piedad, exentos de ira, exentos de la benevolencia, exentos de la codicia, exentos del deseo, exentos del temor a la muerte, exentos del sentimiento del amor, exentos de la fatiga ligada al trabajo, ellos no gobiernan el mundo. Miran. Son máscaras de teatro divinas que la ciudad concedía a algunos hombres según su *ethos* propio.

En Virgilio, en el momento de su suicidio, pálida por su muerte cercana, las mejillas temblorosas, con destellos de sangre en los ojos, Dido declara: “Terminé de vivir (*Vixi*). Y ahora voy a descender bajo la tierra como una gran imagen (*magna imago*)”.

La belleza pertenece al dios detenido. Es ofrecerles a los seres la hospitalidad de la ociosidad y del silencio (del *otium* y de la *quies*) que acechan en la muerte que se acerca. La “gran imagen” es la escultura en la tumba. La pregunta de la pintura es: ¿Cómo aparecer como un dios que aparece en su instante eterno?

*

Los ceramistas griegos usaban “cartones” que recortaban a partir de siluetas marcadas con tiza o carbón vegetal reproducidas mediante sombras proyectadas sobre las paredes. Es a lo que llaman moldes. Aristóteles definía la pintura por la yuxtaposición de manchas no mezcladas vistas de cerca. La apariencia lejana de los colores consistía en un problema de escultor de frisos, de tapicero de templos, mucho antes de ser el de los mosaístas. Era la técnica *poikilos* (o también la *skiagraphia*, el *trompe-l'oeil* del *proscenium* donde los colores sólo se mezclan a la distancia). Los romanos eligieron para los frescos de sus villas la *skiagraphia* de los griegos (la pintura de decorado de teatro).

La *zôgraphia* de los griegos se divide en pintura de caballete y pintura decorativa (donde los colores por lo tanto no están mezclados, abigarrados, “taquigráficos”). A la lentitud legendaria de Zeuxis se opone la frase de Antípatro: “Tardé cuarenta años para poder pintar en cuarenta días”. Los

romanos llamaron *compendiaria via* a esa técnica rápida en la que sobresalieron los asianistas (los pintores alejandrinos). La *via compendiaria* es el resultado de esa pintura inacabada, en *trompe-l'oeil*, de colores no confundidos, dibujada a partir de moldes, que se opone a la pintura de las sombras y los colores. Agnès Rouveret ha mostrado que la *scaenographia* se descomponía en dos operaciones distintas: por una parte la *adumbratio* (la *skiagraphia* propiamente dicha) que es la pintura en *trompe-l'oeil* arquitectónica de los muros y de los ángulos laterales; por otra parte la *frons*, el relieve frontal y la correspondencia de todas las líneas horizontales y verticales en el centro del círculo (*ad circini centrum omnium linearum*). Una página de Lucrecio que describe un pórtico expresa esa “perspectiva” difícil y extraña, que no es una verdadera perspectiva y que los romanos definían como la impresión de un “cono oscuro que aspira la visión distante”. Lucrecio precisa: “El pórtico en fin aunque tenga un trazado constante y se eleve continuamente (*in perpetuum*) sobre columnas iguales, si es lo bastante extenso y es visto íntegramente desde su cabecera, estira poco a poco la punta angosta de un cono (*angustia fastigia coni*) uniendo el techo al suelo y todas las partes derechas a todas las de la izquierda hasta llevarlos hacia la punta oscura de un cono (*in obscurum coni acumen*)”.

El *De natura rerum* de Lucrecio multiplica los cuadros. Lucrecio evoca la torre cuadrada que se vuelve redonda a lo lejos. Dice que la inmovilidad no es más que una lentitud que no es perceptible a simple vista, como el rebaño que pasta en la lejanía, como el navío que se agita en el mar. El gran poeta epicúreo define una vez más el instante trágico de la pintura ética. El *De natura rerum* de Lucrecio (junto a las tragedias de Séneca Hijo) es la mayor galería de frescos romanos que se haya conservado.

E incluso además: el *De natura rerum* expresa el secreto de la pintura romana. Las pinturas del segundo estilo de Pompeya se organizan como el pórtico que describe Lucrecio: la mitad superior de los paneles sólo está para ser decorada de modo de crear la ilusión de un espacio en profundidad, formando la parte inferior un primer plano en relieve. Surge entonces la *frons* del pórtico de Lucrecio, donde convergen las líneas de los muros laterales, las paralelas falsas van a fundirse en un punto a medio camino de las líneas de los paneles, concerniendo la “punta oscura del cono” sólo a la mitad superior (el espacio verdaderamente pintado del muro).

Para Lucrecio, como para toda la escuela epicúrea, un objeto *incertus* habita el centro del *locus certus*. Es el *Adelos* (como el *fascinum* de la villa de los Misterios está bajo su velo). El latín *incertus* traduce el griego *adelos*

(invisible). Inmostrable, invisible es lo real. Invisible es el tejido atómico del mundo. Anaxágoras decía: *Ta phainomena opsis tôn adelôn* (Los fenómenos son lo visible de las cosas desconocidas). El pórtico en la lejanía se adelgaza como un cono y va a fundirse en un punto *incertus* (*adelos, obscurum coni*). Una *res incerta* habita ese punto imaginario tan focal como oscuro. Ese misterio del punto *incertus* donde se adelgaza la perspectiva se opone al extenso plano panorámico que despliega lo que los arquitectos romanos llamaban por el contrario el *locus certus*. Asociando la noción de buena distancia con la de perspectiva incierta, denominaban *locus certus* a la escena (*proscenium*) en el teatro. Ese lugar era llamado *certus* porque el arquitecto, cuando proyectaba la construcción del teatro, anticipaba la deformación visual debida al alejamiento con respecto a la disposición de las gradas.

La innovación romana consistió en trasponer a los muros de las casas privadas esos *trompe-l'oeil* que reproducían los decorados de teatro helenísticos. La casa privada romana era el primer teatro político donde el *patronus* ejercía su poder sobre su *gens* y sobre su clientela. Pero el *patronus* se abstiene de rivalizar con el *tyrannus*. Las villas domésticas no deben ser palacios tiránicos: serán villas donde el palacio será ilusorio (donde la rivalidad con el príncipe no será palaciega sino sólo parietal; hay una relación filial entre la villa y el palacio como entre Eneas y Anquises).

Al igual que los ciudadanos podían gozar de un símil de cacería real en el *opsis* (el espectáculo) de los *ludus* (de los juegos) en la arena, las paredes de sus villas se volvieron "taquigrafías" de palacio, de cacerías ficticias, de escenas de teatro.

Quien no comprende el teatro, la arena, los triunfos, los juegos, no ve a Roma. Todo poder es un teatro. Toda casa (*domus*) es una *dominatio* simulada del *dominus* sobre su *gens* y sobre sus libertos y sus esclavos. Toda pintura sería también una máscara de teatro (*phersu, persona, prosôpon*) para quien la encarga y que lo dignifica a la manera de un príncipe privado, que lo monumentaliza a semejanza de los dioses de la familia. Los artistas antiguos no eran impotentes para individualizar los rostros. Los latinos veneraban con el nombre de *imagines* las máscaras veristas de sus Padres que guardaban en un pequeño armario en el atrio. Pero la asamblea griega o la aristocracia romana que encargaban los cuadros no encomendaban sobre todo la semejanza: le solicitaban al artista la transformación de su rostro en *colossos* o en ícono, es decir, su metamorfosis en dios o en *ethos* heroico. Fue esa aptitud irrealista para quitar la máscara privada y personal transfi-

gurándola en un estado más ideal y teomórfico lo que le dio éxito a Polignoto.

Fue así que ocurrió una curiosa metamorfosis: la *scaenae frons* trágica, creada a mediados del siglo V en Atenas y debida a Esquilo, tres siglos más tarde reviste las casas italianas, suministra su teoría visual, impone la arquitectura trágica y fingida y subordina la ilustración parietal a la ilusión ética. El coturno que sobreelevaba en la *scaena tragica* también sobreelevada en forma de estrado sobre el *proscenium* explica el carácter sobreelevado de la parte superior de los frescos que se apoyan sobre una línea de zócalo. Esa línea, concebida como un estrado sobre el muro, es el primer sentido de la palabra *orthographia*.

*

Cicerón le escribe a Atticus: "Como yo criticaba delante suyo la estrechez de las ventanas (*fenestrarum angustias*) de la vivienda, el arquitecto Vettius Cyrus me replicó que los puntos de vista hacia los jardines no tenían tal encanto si se procuraban desde aberturas amplias". Añade que el flujo de luz que parte del ojo se producía más fácilmente; el cono de luz proveniente del jardín concentraba y embotellaba el choque de los átomos formando los simulacros en el borde de la ventana; resultaba así un mayor resplandor, más contraste, más emoción, más *suavitas*. Los romanos soñaron el paraíso en forma de jardín. *Paradeisos* es una palabra griega que quería decir "parque". Una escuela filosófica se llamó la Academia; otra se llamó el Liceo; otra el Pórtico; la más austera y ciertamente la más profunda, la que ejerció en Roma la influencia dominante (desde el -230), se llamó el Jardín. Las grandes familias romanas bajo el principado de Augusto, despojadas de sus privilegios políticos, trataron de distinguirse de las otras clases mediante la belleza de las villas y de los jardines, el número de esclavos, los gastos de mesa, la rareza de los objetos, la antigüedad de las obras esculpidas y pintadas, la colección de maravillas tomadas de los pueblos vencidos y que formaban el "botín del mundo" que se repartían los dignatarios del imperio victorioso. La inutilidad del servicio (*officium*) imita el *otium* (la ociosidad) de los príncipes. Y el *otium* de los príncipes imita la *ataraxia* de los dioses en el fondo del cielo.

¿Qué es un jardín en Roma? La edad de oro vuelve a visitar el presente. Se trata de recobrar algo de la inactividad divina. Mantenerse inmóvil como los astros en el cielo. Rodeado de un nimbo. Mantenerse inmóvil como la fiera se queda inmóvil antes de saltar sobre la presa. Mantenerse inmóvil como el instante de muerte que diviniza. Mantenerse inmóvil como un follaje antes

de la tormenta, como las estatuas de los dioses erigidas en los bosques, así debe ser la vida frente a la muerte. Mantenerse como la visión del jardín embutida en el marco de la ventana, detenida por los dos rayos que le oponen los ojos fascinados.

Platón reprobaba que se diera una apariencia fingida a los paisajes. La *physis* era irrepresentable porque era divina. Platón escribió que habría que llamar "profanador" al *artifex* o al pseudo-demiurgo que haya tenido la audacia de rivalizar con la misma demiurgia que surgía del fondo de la *physis* bajo la forma de mundo (*cosmos*). Fue bajo Augusto que aparecieron los paisajes y las riberas. Virgilio aportó en diez años los arroyos, la sombra leve que los atraviesa al igual que la culebra, la vieja haya, los bordes del sendero, el seto donde liban las abejas, el canto ronco de las palomas, las castañas cocidas, la golondrina en la cima del olmo, las sombras de nubes que avanzan sobre los campos.

Virgilio fue un genio. En quince años trajo la naturaleza. Fue el único que lo hizo. Murió el 21 de septiembre del 19 en el puerto de Brindisi, donde había desembarcado dos días antes proveniente de Grecia, sudando cerca de la chimenea donde se había encendido un fuego porque temblaba de fiebre, mostrando sus tablillas en la mano, pidiendo que se arrojara, en la llama que ardía, la *Eneida*.

El pintor Ludius inventó las siluetas. Antes de Ludius los pintores llamaban *topia* a los paisajes típicos. Lejos de esforzarse por representar paisajes reales, el deber de los *topia* consistía en reunir los rasgos típicos de la *suavitas* de las escenas que evocan: la orilla del mar, el campo y sus pastores, el puerto y sus barcos, las riberas y las ninfas, los paisajes sagrados. Plinio el Viejo cuenta que fue Ludius quien empezó a animar los *topia* con la ayuda de pequeños personajes silueteados yendo a pie por los caminos, montando pequeños asnos o en carreta (*asellis aut vehiculis*), cruzando los puentes curvados, pescando con línea y asando la pesca, cosechando a lo lejos, atrapando pájaros con red sobre la ladera de la colina (Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXV, 116).

¿Qué quiere decir la palabra *suavis* en latín? Cuando Lucrecio comienza el segundo libro de *La naturaleza de las cosas*, procurando definir la sabiduría griega de Epicuro (la *eudaimonia* accesible al hombre), describe la *suavitas* (la dulzura). Empieza así: *Suave* es observar desde la costa el naufragio ajeno. *Suave* es contemplar desde lo alto del monte a los guerreros que se matan mutuamente en la llanura. *Suave* es volver a hundir el mundo en la muerte y contemplar la vida sustrayéndose de todos los lazos y de todos los

miedos. Lucrecio agrega que la *suavitas* no es de ninguna manera la *crudelitas* (la crueldad): la *crudelitas* consiste en la *voluptas* ante el sufrimiento de los hombres.

La *suavitas* es el instante de la muerte, pero es el instante de muerte en el que uno participa aun cuando podría evitarlo. La contemplación de la muerte cura a los hombres, decían los epicúreos al igual que los estoicos, a partir de argumentaciones diametralmente opuestas. Séneca Hijo también decía que "considerar la muerte con desprecio" (*contemne mortem*) era un medicamento (*remedium*) para toda la duración de la vida.

La ventana que da al jardín debe ser *angusta* (estrecha). Angustia es lo que aprieta la garganta. La belleza es centrípeta. Toda belleza se concentra en islote, en entidad insular, atómica, disociándose de la mirada que la contempla. Los enmarcadores son fabricantes de fronteras. Es hacer un lugar sagrado. La ventana, como el marco, forma un templo con un pedazo del mundo. La ventana forma el jardín como el marco intensifica la escena que aísla. Las formas que buscan el aislamiento dentro del marco provocan el retroceso interminable del que se aproxima sin embargo lentamente, paso a paso, hacia ellas.

Una representación de la vida inmiscuible en la vida significó lo viviente (*zôe*) matado (*zô-graphia*).

Ese movimiento ya es en sí mismo una "anacoresis". La pintura retira del mundo.

El pudor es otra anacoresis. La anacoresis sexual, por la cual uno se retira a una habitación oscura para amar, reviste al cuerpo con una delgada aura (esa *extremitas* que inventó Parrhasios según palabras de Plinio). Envuelve al cuerpo humano con una invulnerabilidad ficticia y una barrera impalpable: es un *templum* invisible. Es el tema de la "vestimenta" que no se ve, del "rópaje" de Adán, del tejido libidinal mágico, del nimbo. Es tanto una inhibición de la repugnancia como una sustracción de la proximidad violenta.

Es el aura de respeto como la que rodea los astros (que son los cuerpos de los dioses). Posidonius decía que los elementos de la belleza de una obra eran los del cosmos. Distinguía la forma, el color, la majestad y el tornasol de los astros en forma de halo.

Capítulo III

El fascinus

El deseo fascina. El fascinus es la palabra romana que significa el falo. Hay una piedra donde está esculpido un fascinus tosco que el escultor ha rodeado con estas palabras: *Hic habitat felicitas* (Aquí habita la felicidad). Todas las cabezas asustadas de la villa de los Misterios - que hubiera sido más inspirado llamar la villa de lo Fascinante o incluso la cámara fascinante - convergen hacia el fascinus disimulado bajo el velo en su hornacina.

Como la *mentula* (el pene) no es en absoluto lo propio de la humanidad, las sociedades humanas evitan exhibir un órgano erecto (*fascinum*) que recuerda de manera demasiado obvia su origen bestial.

¿Por qué la naturaleza dividió las especies en dos, en -2 millones de años, y las sometió a esa herencia muy antigua cuya función es tan aleatoria como imprevisible, que vuelve siempre incierto el origen de cada uno, que atormenta los cuerpos y obsesiona a las almas?

Ni las plantas ni los lagartos ni los astros ni las tortugas están sometidos para su reproducción a una relación libidinosa que requiere mucho tiempo y que obliga a sumar a la vez la búsqueda, la selección visual, el cortejo, el acoplamiento, la muerte (o la proximidad de la muerte), la concepción, el embarazo y el parto.

Los romanos estaban obsesionados por la fascinación, por la *invidia*, por el mal de ojo, por la suerte, por la *jettatura*. Todo lo echaban a la suerte: las copas de los banquetes, los coitos, los días fastos, las guerras. Vivían rodeados de prohibiciones, de ritos, de presagios, de sueños, de signos. Los dioses, los muertos, los parientes, los clientes, los libertos, los esclavos, los extranjeros y los enemigos - todos estaban celosos de lo que ellos deseaban, comían, emprendían. Las miradas rodaban sobre toda cosa y sobre todo ser dejando una marca, arrojando una *invidia*, contaminando cada cosa con su veneno, lanzando una especie de esterilidad y de impotencia.

Marcial escribió: *Crede mihi, non est mentula quod digitus* (Créeme, no se gobierna ese órgano como a un dedo, *Epigramas*, VI, 23). Plinio llamaba al fascinus el "médico de la envidia" (*invidia*). Es el amuleto de Roma. Un hombre (*homo*) no es un hombre (*vir*) sino cuando está en erección. La ausencia de vigor (de virtud) era la obsesión. De la concepción romana del amor los modernos han conservado el *taedium vitae*: el "hastío de la vida" que sigue al placer, la detumescencia del universo simbólico que acompaña la detumescencia fálica, la amargura que nace del abrazo y que nunca distingue el deseo del terror ligado a la *impotentia* súbita, involuntaria, hechizada, demoníaca.

La indecencia ritual caracteriza a Roma: es el *ludibrium*. La complacencia romana en la obscenidad verbal deriva de los poemas fesceninos cantados durante la ceremonia de la priapea (el cortejo de Liber Pater). La priapea consiste en blandir el fascinus gigante contra la *invidia* universal.

En el -271, Ptolomeo II Filadelfo, para celebrar el fin de la primera guerra de Siria, encabezó un gran cortejo de carros que exhibían frente a todos las riquezas de la India y de Arabia. Uno de esos carros llevaba un enorme falo de oro de ciento ochenta pies de largo que los griegos llamaban Priapos. El nombre de Priapus suplantó poco a poco en Roma el nombre de Liber Pater.

Sean cuales fueran las formas de los torneos de obscenidades, las *saturae*, las *declamationes*, los sacrificios humanos en la arena, las cacerías simuladas en parques simulados (*ludi*), el ritual propiamente romano es el *ludibrium*. Ese rito de sarcasmos priápicos se extiende sobre todo el imperio. Ese juego sarcástico fue lo que Roma le aportó al mundo antiguo. Más allá del castigo, más allá del espectáculo de la muerte enfrentada o de los sacrificios puesto en escena en forma de combates a muerte, la sociedad se venga y se une mediante la ejecución risible. Es el *ludus* (el "juego" por excelencia, la misma palabra *ludus* es etrusca) que antes de ser representado en el anfiteatro es imitado en la danza y la grosería fesceninas: es la pompa sarcástica del fascinus incluso en la más mínima parcela del territorio de cada grupo. Todo triunfo contiene su secuencia de humillaciones sádicas que desencadena las risas y que asocia a los que ríen en la unanimidad vindicativa. A la punición prevista por la ley se añade la puesta en escena sarcástica donde la sociedad en masa y como masa unánime - como una lluvia de átomos agregados de repente en *Populus Romanus* - van a concurrir al espectáculo legislativo participando colectivamente en la venganza de la infracción.

Un *ludibrium* inaugura nuestra historia nacional. En septiembre del -52, tras la conquista de Alesia, César hace conducir a Vercingetorix en carro a Ro-

ma. Lo encierra durante seis años en un calabozo. En septiembre del -46, César reúne en un haz los cuatro triunfos (sobre Galia, sobre Egipto, sobre el Ponto y sobre el África) que le fueron concedidos. El cortejo parte del Campo de Marte, pasa por el circo Flaminius, atraviesa la Via Sacra y el Forum y desemboca en el templo de Jupiter Optimus Maximus. La *imago* de César en bronce es llevada sobre un carro tirado por caballos blancos. Setenta y dos liectores preceden a la estatua, con los *fasces* en la mano. El botín, los tesoros, los trofeos los siguen en largas columnas. Después están las máquinas, los mapas geográficos que ilustran las victorias y pinturas coloridas sobre grandes paneles de madera (los afiches). Uno de esos paneles representa a Catón en el instante de morir. Al término del cortejo, centenares de prisioneros desfilan bajo los sarcasmos populares, entre los cuales se distinguen Vercingetorix cubierto de cadenas, la reina Arsinoe y el hijo del rey Juba. Inmediatamente después de la celebración del cuádruple triunfo, César hace ejecutar a Vercingetorix en la oscuridad de la prisión del Mamertinum.

Un *ludibrium* funda la historia cristiana. La escena primitiva del cristianismo - el suplicio servil de la cruz reservado a quien se pretende Dios, la *flagellatio*, la inscripción *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, el manto púrpura (*veste purpurea*), la corona real hecha de espinas (*coronam spineam*), el cetro de caña, la desnudez infamante - es un *ludibrium* concebido para hacer reír. Los chinos del siglo XVII que los sacerdotes jesuitas procuraban catequizar lo tomaron de entrada como tal y no comprendían que se pudiera hacer un artículo de fe con una escena cómica.

Originalmente los versos fesceninos eran sarcasmos lo más groseros posibles y los insultos sexuales alternados que los jóvenes de ambos sexos se dirigían unos a otros. A esos versos (esas réplicas alternadas y danzadas) se agregaban las *saturae* y las farsas atelanas. Los hombres se disfrazaban de macho cabrío atando delante de sus vientres un *fascinum* (un consolador, un *olis-bos*). En las Lupercales se disfrazaban de lobos, purificando a todos los que encontraban a su paso flagelándolos. En las Quinquatries se disfrazaban de mujeres. En las Matronalia las matronas se volvían siervas. En las Saturnales los esclavos usaban las ropas de los *Patres* y los soldados se disfrazaban de prostitutas. Jesús está disfrazado de "rey de las Saturnales" llevado hacia su *crux servilis*. Antes de que *satura* significara novela, el recipiente llamado *lanx satura* quería decir popurrí de las primicias de todos los productos de la tierra. Cuando Petronio compuso bajo el Imperio la primera gran *satura*, hizo un popurrí de historias obscenas cuyo objeto consistía siempre en despertar la *mentula* desfalleciente del narrador del relato para volver a transformarla en fascinus.

*

Carior est ipsa mentula (Mi pene es más precioso que mi vida). Las vestales eran seis, confiadas al cuidado de la mayor, la *Virgo maxima*. Cuidaban el objeto talismánico irrevelable y mantenían la llama de la tribu. La que violaba el voto de castidad era enterrada viva en el Campo Infame, cerca de la Puerta Collina, donde las lomas (las prostitutas vestidas con la toga marrón obligatoria que más tarde retomaron los monjes penitentes) daban el 23 de abril sus acciones de gracias a Venus Salvaje y se desnudaban completamente ante el pueblo para someter sus cuerpos a su juicio. Las vestales protegían a Roma (fuego y sexo). El sexo de cada hombre estaba bajo la protección de un *genius* al cual le sacrificaba flores (órganos sexuales femeninos) bajo la protección de *Liber Pater*. Son las *Floralia*. *Genius* es aquel que engendra (*gignit* o también *quia me genuit*). El primer "ángel guardián" es un ángel sexual. De la misma manera la cama conyugal de dos plazas se llamaba el *lectus genialis*. Cada hombre tiene un *genius* que salvaguarda sus *genitalia* de la *impotentia* y protege a su *gens* de la esterilidad. Galeno escribió de manera más sorprendente que el *logos spermatikós* era para los testículos lo que el oído era para la oreja y lo que la mirada era para los ojos.

La impotencia (*languor*) es la obsesión romana y converge con el espanto. En el libro III de los *Amores*, Ovidio relata un fiasco y describe los terrores supersticiosos que lo rodean: "En vano la tuve entre mis brazos. Estaba inerte (*languidus*). Yacía como un fardo sobre la cama. Yo sentía deseos. Ella sentía deseos. Pero no pude esgrimir mi sexo (*inguinis*). Mis riñones estaban muertos. Por más que ella rodeaba mi cuello con sus brazos más blancos que la nieve de Sithonia, deslizaba su lengua dentro de mi boca, provocaba mi lengua. Por más que pasaba su pierna debajo de la mía, me llamaba su dueño (*dominum*), susurraba todas las palabras que excitan. Mi miembro adormecido, como frotado con la fría cicuta, no me secundó. Yacía inerte, pura apariencia, peso inútil, a medio camino entre el cuerpo de un hombre y una sombra de los infiernos. Ella se fue de mis brazos tan pura como la Vestal que va piadosamente a velar la llama eterna. ¿Acaso un veneno de Tesalia paraliza mis fuerzas? ¿Acaso un hechizo? ¿Son hierbas que me hacen mal? ¿Acaso una maga escribió mi nombre en la cera roja? ¿Hundió una aguja acerada en medio de mi hígado? Si se le lanza un sortilegio, Ceres no es más que una hierba estéril. También las fuentes se secan cuando les hacen una brujería. El encantamiento separa la bellota del roble. El racimo de uvas cae de la vid. Los cantos funestos hacen caer los frutos del árbol antes de que se lo haya sacudido. ¿No podrían también las artes de la magia dormir ese nervio (*nervos*)? ¿Eso fue lo que me volvió impotente

(*impatiens*)? A todo esto se añadió la vergüenza (*pudor*). La vergüenza amplificó la flaqueza. ¡Y qué maravillosa mujer tenía sin embargo ante mis ojos! La tocaba tan de cerca como su túnica la roza durante el día. Pero la infortunada no tocaba a un hombre (*vir*). La vida junto a la virilidad se habían separado de mí. ¿Qué placer les puede provocar a oídos sordos el canto de Phemius? ¿Qué placer puede darles a los ojos muertos de Thamyras un cuadro pintado (*picta tabella*)? ¿Qué placeres no me había prometido secretamente para esa noche? Había soñado los gestos. Había imaginado las posiciones. Y todo para mi miembro, lamentable, como muerto por anticipado (*praemortua*), más languideciente que una rosa cortada la víspera. Pero sucede que ahora se endurece, recobra un vigor a destiempo (*intempestiva*). Y entonces reclama servicio y quiere emprender el combate. ¡La peor parte de mí mismo (*pars pessima nostri*), no tienes pudor! Traicionaste a tu dueño (*dominum*). Dulcemente ella acercó su mano, lo tomó, lo movió (*sollicitare*). Pero cuando todo su arte resultó sin efecto exclamó: "¿Te burlas (*ludis*) de mí? ¿Quién te forzaba, insensato, a venir a extender tus miembros en mi cama si no tenías deseos? ¿O acaso la envenenadora de Ea anudó sus tablillas para lanzarte un sortilegio? ¿O antes de venir aquí te agotó otra muchacha?" En seguida saltó de la cama, cubierta simplemente con su túnica, sin tomarse el trabajo de atar sus sandalias. Luego, para disimular que estaba intacta de mi semen, fingió que se lavaba la ingle".

*

El sexo está ligado al espanto. En Apuleyo, Psique se pregunta (*Metamorfosis*, VI, 5): "¿En qué noche (*tenebris*) puedo esconderme (*abscondita*) para escapar (*effugiam*) de los ojos inevitables (*inevitabiles oculos*) de la gran Venus (*magnae Veneris*)?" Lucrecio habla de un "deseo ansioso", de un "deseo aterrador" (*dira cupido*) y define la *cupiditas* de ese deseo como la "herida secreta" (*volnere caeco*) de los hombres. Virgilio define al mismo amor: "una antigua y profunda herida que arde con un fuego ciego o secreto" (*gravi jamdudum saucia cura volnus caeco igni*). Catulo lo transforma en una enfermedad mortal (*Carmina*, LXXVI): "Oh Dioses, si la piedad les pertenece, si conceden a los hombres algo más que el espanto a la hora de morir, dirijan sus ojos hacia mí (*me miserum adspicite*), hacia mi miseria. Mi vida ha sido pura. Ayúdenme a cambio. Librenme de esta peste (*pestem*): el amor, ese veneno (*torpor*) congelado en mis huesos, que se destila en mi sangre, que ahuyenta la alegría (*laetitia*) del corazón".

El orgasmo era descrito como la *summa voluptas*, primero cálida, luego fricativa, luego tempestuosa, finalmente explosiva. Explota en la cresta de la

ola (antes de la espuma masculina) por la cual la carne mortal conoce el poder de reproducirse y se revela capaz de asegurar la continuidad del cuerpo social. Las sociedades griega y romana no disociaban biología y política. El cuerpo, la ciudad, el mar, el campo, la guerra, la obra eran confrontados con una sola vitalidad, estaban expuestos al mismo riesgo de esterilidad, sujetos a las mismas exigencias de fecundidad.

El hombre no tiene el poder de permanecer erecto. Está condenado a la alternancia incomprensible e involuntaria de la *potentia* y la *impotentia*. Unas veces es pene y otras falo (*mentula* y *fascinus*). Razón por la cual el poder es el problema masculino por excelencia ya que es su fragilidad característica y la ansiedad que absorbe todas sus horas.

La eyaculación es una pérdida voluptuosa. Y la pérdida de la excitación que resulta de ella es una tristeza puesto que es el agotamiento de lo que brotaba. Sucede que no hay otra civilización que haya experimentado más esa tristeza que la civilización romana. Es cierto que la pérdida del semen puede mostrarse fecunda pero esa fecundidad nunca puede ser percibida como tal en el instante humillante del encogimiento y la retracción del *membrum virile* fuera de la *vulva*.

El *fascinus* desaparece dentro de la vulva y resurge como *mentula*.

La virilidad del hombre se hunde en el goce zoológico de la misma manera que el cuerpo del hombre desaparece en la muerte. Porque el sí mismo más íntimo del hombre (*vir*) nunca está en el interior de su cabeza ni en los rasgos de su rostro: el sí mismo está allí donde se dirige la mano masculina cuando el cuerpo se siente amenazado.

A una religión contagiosa, cada vez más sincrética ya que asociaba a su propio triunfo, a su propia "piedad", todas las religiones de los pueblos a los que vencía, le corresponde un temor cada vez más maléfico. Los romanos, que estaban atestados de gestos conjuratorios, se atestaron de *apotropaion* de toda naturaleza para apartar el mal de ojo e incluso para desarmarlo mediante el sarcasmo del *ludibrium*, para "devolverlo al remitente" como Perseo devolvió con su escudo la mirada de Medusa. *Apotropaion* designa en griego la efigie que aparta el mal y cuyo carácter *terribilis* provoca al mismo tiempo la risa y el espanto. El griego *apotropaion* se dice en latín *fascinum*. El *fascinum* (el *fascinus* artificial) es un *baskanion* (un preservativo contra el mal de ojo). Plutarco dice que el amuleto itifálico atrae la mirada del fascinador (*fascinator*) para impedirle que se fije sobre la víctima. De allí el increíble arsenal, nunca exhibido en los museos, de amuletos, de colgantes

obscenos, cintos, collares, gnomos burlescos, todos de forma priápica, en oro, en marfil, en piedra, en bronce que constituyen lo esencial de lo desenterrado en las excavaciones arqueológicas. Los dedos mayores extendidos (*digitus impudicus*, el puño cerrado excepto el dedo mayor, *mesos dactylos*, apuntando hacia arriba, era el insulto supremo), los amuletos que representan la *fica* (asomar la punta del pulgar entre el índice y el mayor), los pies de mesa fálicos, los pies de lámparas, por último los *tintinnabulum* de bronce o de metal (*fascinus* a los que se colgaban pequeñas campanillas y que se ataban a la cintura, en los dedos, en las orejas, de las vigas, en los candlabros, en los trípodes). El cuerpo humano no presenta más que una parte singularmente tintineante, el pene del hombre y, en menor grado, el escroto, luego las mamas y las nalgas femeninas cuando están plenas de adiposidad. A ese respecto lo que resulta afectado es la sexualidad humana en las partes que suscitan el deseo, es decir, en las partes que atestiguan el deseo mediante la vacilación. Son esas formas eminentemente signadas por metamorfosis, ubicadas en el límite del cuerpo, amenazando con caerse, las que de hecho son las más protegidas. Las mujeres de la antigua Roma al igual que las de Roma imperial atestiguaron esa obsesión con el vendaje de los senos. El corpiño, que en griego se dice *strophion* y en latín *fascia*, está ligado pues al *fascinum* de los hombres. Bajo el velo de esa tela no cosida se disimulaban unas cintas de cuero de vaca que comprimían las mamas. Raras son las pinturas eróticas que revelan el pecho femenino. Tácito (*Anales*, XV, 57) muestra a Epicharis, implicada en la conjuración de Pisón, sacándose su *fascia* para estrangularse con ella.

"Nuestro barrio rebosa a tal punto de divinidades protectoras que es más fácil encontrar a un dios que a un hombre", declara de pronto Quartilla en la novela de Petronio. (Se encuentra más frecuentemente en las calles de Roma, de Pompeya o de Nápoles, un *fascinus* de piedra o de bronce que una *mentula* de hombre.) En Nápoles, a Anicetus que venía a asesinarla en su cama, Agripina le gritó: "¡Golpea en el vientre!" "¡Golpea en el vientre!", es la palabra de Roma. En la novela de Apuleyo, Photis se vuelve hacia Lucius y percibe su sexo erecto que levanta su túnica (*inguinum fine lacinia remota*). Ella se desnuda, sube encima de él y, disimulando con su mano rosada su vulva depilada (*glabellum femina rosea palmula obumbrans*), le grita: *Occide moriturus!* (¡Mata al que debe morir!)

*

Mario había sido el amo de Roma cuando debió huir escondido en una cava. Llegó a la costa. Se tira en una barca, agotado de cansancio. Los mari-

nos abandonan los remos y lo dejan solo mientras duerme. Sacado de las marismas de Minturmes, arrojado en prisión, el vencedor de los Cimbros sólo encuentra refugio en las ruinas de Cartago. Un romano le da caza como si no fuera más que un esclavo. Mario recupera el poder y durante seis días hace correr la sangre en las calles de la Ciudad. Ni Octavius ni Merula se salvaron por su dignidad de cónsules. Mario tiene setenta años. El vino lo ha vuelto tembloroso. Muere después de haber ejercido siete días su séptimo consulado. Había usado tan violentamente su *mentula* en el desenfreno que un guardia, al ver su túnica levantada en la agonía de la muerte, observó que el pedazo de carne que le quedaba no alcanzaba el tamaño de una uña.

En el -79 Sila abdica su dictadura. Se retira a su casa de Cumas. "El dichoso Sila" (*Felix Sylla*) muere tras haberse visto atormentado en vida por los versos que habían atacado en primer lugar su *mentula*.

Recordamos las palabras de César sobre Bruto: "No me asustan los que aman el desenfreno ni sospecho de los que codician el lujo: le temo a los magros y a los pálidos". El día de los Idus de Marzo, luego de que Metelo tomara la toga de César con las dos manos y descubriese su espalda, Casca fue el primero en herirlo con su espada. Todos lo hirieron a su vez o juntos y algunos se lastimaron entre ellos deseando herir. Plutarco dice que César murió atravesado por veintitrés estocadas. El golpe de Bruto, su sobrino, fue en la ingle de César, porque su tío había metido su *mentula* en el sexo de su madre. Cuando César vio a Bruto hundir la espada en su bajo vientre, no opuso más resistencia a los asaltantes. Se cubre el rostro con su toga y se abandona enteramente al hierro y a su fin.

*

Afrodita nació de la espuma de un sexo de hombre cortado. O bien es representada surgiendo de una ola - que de todas maneras no es sino la espuma de ese sexo arrojado al mar. Los antiguos griegos decían que lo que el falo evacuaba se parecía a la espuma del mar. Galeno, en el *De Sémine*, describe el esperma como un líquido blanco (*dealbalum*), espeso (*crassum*), espumoso (*spumosum*), animado y cuyo olor es cercano al que esparce el saúco.

¿De qué coito nace Afrodita? Uranos abraza a Gaia. Emboscado detrás del seno de su madre, Cronos con la hoz curva (*harpé*) en su mano derecha agarra con su mano izquierda las partes genitales de Uranos, las corta junto con el falo y después tira todo detrás suyo teniendo cuidado de no darse vuelta (Hesíodo, *Teogonía*, 187). Las gotas de sangre caen sobre la tierra:

son las guerras y los conflictos. El sexo por su parte todavía erecto cae en el mar y en seguida Afrodita surge de las olas.

Si bien las secreciones de las mujeres son más abundantes (la sangre y la leche), parecen menos misteriosas que el "eyaculado" viril, activo, surgiendo del fascinus a la manera de una brusca fuente minúscula. El fondo indígena de la sexualidad romana es espermático. *Jacere amorem, jacere umorem*. Amar o "eyacular" no se distinguen. Es la *jaculatio*, la *jactantia* viril. Es Anquises y Venus y la incapacidad de Anquises para conservar el secreto que le pidió Venus (*jactantia*). Es lanzar dentro del cuerpo el licor brotado de su cuerpo (*jacere umorem in corpus de corpore ductum*). Es derramar su semen sometiendo indiferentemente *pueri* sin vello (llamados "mejillas frescas" o "mejillas de durazno") o mujeres. Es satisfacer con una piedad obsesiva el crecimiento religioso del deseo que la belleza del otro ha acumulado en todo el cuerpo.

La naturaleza de las cosas, como la naturaleza del hombre, es un solo e idéntico crecimiento. En griego *physis* designa ese brotar, ese crecimiento de todos los seres sublunares o celestes. Lucrecio describe en el canto IV del *De natura rerum* el ascenso, la invasión, el crecimiento del esperma en el cuerpo del hombre, el combate que deriva de ello, la enfermedad (*rabies*, rabia, dice Lucrecio; *pestis*, peste, dice Cátulo) que engendra: "Desde que la edad adulta (*adultum aetas*) fortifica nuestros órganos, el semen fermenta en nosotros. Para hacer brotar el semen humano del cuerpo humano es preciso que lo solicite otro cuerpo humano. Y entonces el semen es expulsado (*ejectum*) de sus propias moradas. Parte, descende por todas las partes del cuerpo, miembros, venas, órganos, los abandona y se concentra en las partes genitales del cuerpo (*partis genitales corporis*). En seguida irrita (*tument*) el sexo. Lo hincha de esperma. Nace entonces el deseo de la eyaculación (*voluntas ejicere*), de lanzarlo hacia el cuerpo al que nos lleva un terrible deseo (*dira cupido*). Hombres heridos, caemos siempre del lado de nuestra herida (*volnus*). La sangre salta en la dirección de donde partió el golpe, salpicando al enemigo con su líquido rojo (*ruber umor*). Así, bajo los rasgos de Venus, cualquiera sea el atacante, muchacho de miembros de mujer o mujer toda arqueada por el deseo, el hombre se extiende hacia quien lo ha herido. Arde por unirse a él (*coire*), por rociar en ese cuerpo el licor brotado de su cuerpo - deseo sin lenguaje (*muta cupido*) que prevé el placer (*voluptatem*). Así se define Venus para nosotros, epicúreos. Eso es lo que significa la palabra amor (*nomen amoris*). Esa es la dulzura que destila Venus gota a gota en nuestros corazones antes de paralizarlos de angustia. ¿Está ausente aquel que amamos? Su imagen está allí, delante nuestro. La

dulzura de su nombre resuena obstinadamente en la cavidad de las orejas. Otros tantos simulacros de los que hay que huir sin descanso. Alimentos del amor (*pabula amoris*) de los que hay que abstenerse. Hay que dirigir la mente hacia otra parte y arrojar en un cuerpo cualquiera ese esperma acumulado en nosotros, antes que reservarlo al único amor que nos posee y asegurarnos la angustia y el dolor. Porque si se alimenta la úlcera (*ulcus*), se aviva y se arraiga. Día tras día aumenta su locura (*furor*). Día tras día el malestar se hace cada vez más grave si no sabes curar la herida originaria multiplicando las heridas, si no acrecientas con vagabundeos la Venus de las calles, errante (*volgiva*), si no puedes ofrecerle derivados a la pulsión (*motus*). Huir del amor es lo contrario de privarse de gozar. Huir del amor es acercarse a los frutos de Venus sin ser extorsionado. La voluptuosidad es mayor y más pura para quienes piensan fríamente, antes que para las almas desdichadas cuyo ardor se tambalea en las olas de la incertidumbre en el instante de la posesión. Sus ojos, sus manos, sus cuerpos no saben de qué gozar primero. Aprietan estrechamente ese cuerpo tan codiciado hasta hacerlo gritar. Sus dientes imprimen su huella en los labios que aman. Puesto que no es pura, su voluptuosidad es cruel y los incita a herir el cuerpo, cualquiera sea, que hizo levantarse en ellos los gérmenes (*germina*) de esa rabia (*rabies*). Nadie apaga la llama con el incendio. La naturaleza se opone a ello. Es el único caso en que cuanto más poseemos, tanto más la posesión envuelve el ánimo con un terrible deseo (*dira cupidine*). Beber, comer, esos deseos se colman y el cuerpo absorbe más que la imagen del agua o la imagen del pan. Pero de la belleza de un rostro, del brillo de una tez, el cuerpo no puede absorber nada. Nada: come simulacros, esperanzas extremadamente livianas que el viento raptá. Como un hombre al que la sed devora en medio del sueño. En medio de su fuego ningún agua se le facilita. No recurre sino a imágenes de arroyos. Se encarniza en vano. Muere de sed en el medio del torrente en que bebe. Así los amantes en el amor son juguetes de los simulacros de Venus. Finalmente sus cuerpos presienten la inminencia de la dicha (*gaudia*). Es el instante en que Venus va a sembrar el campo de la mujer. Hincan (*adfigunt*) ávidamente sus cuerpos. Unen sus salivas (*jungunt salivas*). Con la boca sólo aspiran el aire de los labios donde aplastan sus dientes. Es en vano. No pueden arrancar ninguna parcela de ese cuerpo. No pueden sumergir completamente sus cuerpos en un cuerpo. No pueden pasar completamente al otro cuerpo (*abire in corpus corpore toto*). Por momentos se creería que eso es lo que quieren, tanto cierran con avidez en torno a ellos los lazos que los unen. Cuando por último los nervios ya no pueden contener el deseo que los tensa, cuando el deseo hace erupción (*erupit*), se produce una breve tregua. Por un breve momento, el violento

ardor se calma. Y luego regresa la misma rabia (*rabies*), el mismo frenesí (*furor*). De nuevo buscan lo que anhelan. De nuevo se preguntan qué desean. Extraviados y ciegos, se consumen, atormentados por una invisible herida (*volnere caeco*)”.

*

Morpho es el sobrenombre de la Venus de Esparta. Para los lacedemonios Afrodita es la *morphé* (en latín *forma*, la belleza) que se opone a lo masculino, a la divinidad fálica fascinante, al dios *amorphos* (o incluso *kakomorphos*, o también *asemos*, en latín *deformis*). Aristóteles define así al sexo masculino (*De las partes de los animales*, 689, a): “lo que aumenta y disminuye de volumen”. *Metamorphôsis* es el deseo masculino. *Physis* en griego significa tanto la naturaleza como el *phallos*.

De *augere* deriva *auctor* lo mismo que *Augustus*. El nacimiento del Imperio coincide con ese epíteto que expresa ya el destino al cual va a estar sujeta la sexualidad imperial. El 16 de enero del -27, Octavio se convierte en Augusto y el mes sextilis se convierte en agosto. Augustus, aumentador, tal es la función estatutaria imperial. Queremos que vuelva la primavera, que crezcan las cosechas, que abunde la caza, que los niños salgan del vientre de las madres, que los penes se alcen como fascinus y entren al lugar de donde aquéllos salen para que los mismos niños vuelvan de nuevo. Caelius decía que había cuatro etapas en las enfermedades: el ataque (*initium*), el acceso (*augmentum*), la disminución (*declinatio*), la remisión (*remissio*). El momento de la pintura es siempre el *augmentum*.

La *eudaimonia* de los griegos se convirtió en esa *augmentatio*, esa *inflatio* que es la solemne *auctoritas* romana. Los modernos ya no perciben la palabra inflación en el sentido de dar forma inflando. *Flare*, *inflare*, *phallos*, *fellare* giran en torno a una misma forma propia de quienes tocan la flauta dionisiaca o quienes soplan el vidrio. Es darle a lo real una consistencia excitada, aumentada.

En la filosofía de Epicuro, medicina y filosofía se confunden. En la filosofía estoica, el *logos* espermático rige el mundo. El universo es un gran animal, el *cosmos* es un gran *zôon* - que el pintor (*zô-graphos*) escribe. Platón afirma en el *Menexemo* (238 a): “Pues no es la tierra la que ha imitado (*memimetai*) a la mujer en el embarazo y el parto sino la mujer a la tierra (*alla gyné gen*)”. Plutarco refiere estas palabras de Lamprias (*De Facie*, 928): “Los astros son ojos portadores de luz insertados en el rostro del Todo. El sol envía con la fuerza de un corazón la luz a todas partes como si fuera sangre.

El mar es la vejiga de la naturaleza. La luna es el hígado melancólico del mundo". Siendo Venus la madre de Roma, una gran invocación a Venus le brinda su rostro a la "naturaleza de las cosas" según Lucrecio: "Madre de la raza de Eneas, *voluptas* de los hombres y de los dioses, oh Venus nutricia, tú que bajo los signos errantes del cielo haces fecundo el mar que trae los barcos, fertilizas la tierra que trae las cosechas, pues toda concepción tiene su origen en ti, ya que por ti toda especie viviente nace a la luz del sol, diosa, los vientos desaparecen cuando te acercas, las nubes se disipan, crecen las flores, se hinchan las olas, el cielo resplandece, los pájaros vuelan, los rebaños saltan. Madres, montañas, ríos impetuosos, campos reverdecientes, tú trabajas con el deseo. Aseguras la propagación de las especies. Sin ti nada arriba a las orillas divinas de la luz. Sólo tú gobiernas la naturaleza". Lucretius Carus engloba en una sola e idéntica *voluptas* igualmente a la Venus *Forma* de Esparta, a la Venus *Calva* del Capitolio, a la Venus *Obsequens* (obediente) del Valle del gran circo, a la Venus *Verticordia* de las matronas (que aparta a los corazones del desenfreno), a la Venus Salvaje cercana a la puerta Collina. Esa Venus Salvaje (o también Erycina o Africana o Siciliana) se convirtió en la diosa de Sila, la Venus *Victrix* (victoriosa) fue la de Pompeyo, la Venus *Genitrix* (madre de Eneas y madre de todos los Julii) fue la de César y finalmente la Venus patrona del Imperio al punto de que Vespasiano la identificó con *Roma*. Es la diosa patrona de todo lo que es dichoso, del vino, del 23 de abril, de cada primavera, de cada floración, de toda profusión, de toda exuberancia, de todo lo que exalta la vida.

Los jugadores de dados llamaban "golpe de Venus" a la combinación más favorable (1, 3, 4, 6 de una sola vez).

Tres siglos más tarde, hacia el 160, las *Metamorfosis* de Apuleyo termina con un himno a la divinidad lunar que gobierna la generación de los hombres y la formación de los sueños, de los demonios y de las sombras. Lucius acaba de despertarse en la playa de Cenchrées con un miedo repentino (*pávore subito*). Abre los ojos: ve el disco lleno de la luna emergiendo de las olas del mar Egeo. El héroe corre hacia el mar y hunde siete veces su cabeza en las aguas. Entonces se atreve a invocar a la reina del cielo (*regina caeli*) bajo todos sus nombres: Venus, Ceres, Hebe, Proserpina, Diana, Juno, Hécate, Rhamnusia... y vuelve a dormirse en la costa de Cenchrées.

La reina de la noche, bajo la forma de Isis, se le aparece en sueños. Está coronada con un espejo, envuelta en un inmenso manto negro - un inmenso manto de una negritud tan oscura que resplandece (*palla nigerrima splendescens atro nitore*). Isis le responde a Lucius: "Soy la naturaleza, madre de

las cosas, señora de todos los elementos, origen y principio de los siglos, divinidad suprema, reina de los Manes, primera entre los habitantes del cielo, arquetipo de los dioses y las diosas. Yo gobierno las bóvedas luminosas del cielo, las brisas saludables del mar, los silencios desolados de los infiernos". Fue así que el *daimôn* de la luna o más bien la diosa de los demonios, la única diosa que influye en el mundo sublunar, el "hígado melancólico del mundo" de Lamprias, la demonio guardiana de los dioses, defensora de la sangre de las mujeres y de la reproducción, protectora de los Genius de los hombres y de los Manes de los padres, sustituyó súbitamente a la Venus de Lucrecio, de César, de Augusto, que había fundado el linaje de la ciudad romana desde Anquises, que había legitimado la genealogía imperial, que había autorizado la divinización de los primeros emperadores.

Isis expulsa a Venus. Al devorar el imperio toda la superficie del mundo conocido, la religión integró las escenas mitológicas de las religiones de las diferentes provincias para reformular sin cesar la misma escena: Isis buscando en la tierra el falo de Osiris que ella misma ha cortado. Attis castrándose a sí mismo para Cibeles.

Una inscripción mucho más tardía que el texto de invocación a Isis de Apuleyo fue exhumada en Tívoli. La estela fue erigida por Julius Agathemerus. La inscripción frontal dice así: "Al Genius del divino Priapus, potente, eficaz, invicto. Julius Agathemerus, liberto imperial, ha edificado este monumento, con el apoyo de sus amigos, advertido por un sueño (*somno monitus*)". La inscripción posterior dice así: "Salud Inviolable (*Sanctus*) Priapus, Padre de todas las cosas, Salud. Dame una juventud floreciente. Concédeme que le guste a los muchachos y a las chicas por mi fascinus provocativo (*fascino procaci*) y que expulse mediante juegos (*lusibus*) frecuentes y bromas (*jocis*) las preocupaciones que agobian el ánimo. Que no tema demasado la penosa vejez y que no me angustie en absoluto el espanto (*pávore*) de una muerte desdichada, muerte que me arrastrará hacia las moradas odiosas del Averno donde el rey mantiene a los Manes que sólo son fábulas (*fabulas*), lugar de donde los destinos prohíben regresar. Salud Santo Padre Priapus, Salud". Las inscripciones laterales dicen así: "Reúnanse todas, jóvenes chicas que veneran el bosque sagrado. Muchachas que veneran las aguas sagradas. Reúnanse todas y díganle al encantador Priapus con voz halagadora: Salud Santo Padre de la Naturaleza Priapus. Abracen las partes genitales (*inguini*) de Priapus. Rodeen luego su fascinus con mil coronas que lo adornen y díganle de nuevo juntas: Oh Priapus Poderoso (*Potens*), Salud. Ya sea que quieras ser invocado como Creador (*Genitor*) y Autor (*Auctor*) del Mundo o sea que prefieras ser llamado simplemente Naturaleza (*Physis*)

y Pan, Salud. Es en efecto gracias a tu vigor (*vigore*) que son concebidas las cosas que llenan la tierra, que colman el cielo, que contiene el mar. Salud entonces Priapus, Salud Santo. Si tú lo quieres, Júpiter en persona depone espontáneamente sus crueles rayos y, de deseo (*cupidus*), abandona su residencia luminosa. A ti te veneran la bondadosa Venus, el ardiente Cupido, la Gracia y sus dos Hermanas, lo mismo que Baco dispensador de la alegría (*laetitiae dator*). En efecto, sin ti ya no hay Venus. Las Gracias no tienen gracia. Ya no hay Cupido ni Baco. Oh Priapus, Poderoso Amigo, Salud. A ti te invocan las vírgenes púdicas en sus plegarias para que desates sus cinturones por tanto tiempo atados. A ti te invoca la esposa para que su marido tenga a menudo el nervio rígido y siempre potente (*nervus saepe rigens potensque semper*). Salud, Santo Padre Priapus, Salud”.

¿Quién es Agathemerus el Libertor? ¿Acaso esta inscripción es una parodia del himno a Venus que abre el *De natura rerum*? ¿Es un *ludibrium*? ¿O fue grabada por un discípulo austero de Epicuro que, al igual que Apuleyo de Madauro, evidentemente leyó los libros de Lucrecio? A decir verdad, si se hallara una respuesta a estas preguntas no importaría demasiado. En Roma no es posible distinguir *lusus* y *religio*, sarcasmo y sacrificio, Dios burlado o Dios poderoso. Fascinus o Priapus fue honrado con estelas durante todo el Imperio. Priapus es el “primero de los dioses”, el dios *Prin*, el dios *Priopiein* (el dios que “crea-antes” de la misma creación). Sin la menor duda, Priapus fue el dios más representado del Imperio. Sarcasmo viene del griego *sarx*, que es la palabra que empleaba Epicuro para designar el cuerpo (*sôma*) del hombre y el único lugar de la felicidad posible. El *sarkasmos* es la piel tomada del cuerpo del enemigo al que se ha matado. Cosiendo esas pieles “sarcásticas”, el soldado formaba un manto de victoria. Con mayor frecuencia Atenea enorbola la cabeza de Gorgona sobre su escudo, pero en ocasiones la diosa lleva sobre su espalda el despojo (el *sarkasmos*) de Medusa. El latín *carni-vore* traduce literalmente el griego *sarko-phage*.

No se puede ubicar en ninguna parte ese *sarx* extraño, amorfo, del falo de los griegos, del fascinus de los romanos. Es *atopos*, su lugar es *atopia*. Está oculto bajo la toga de los Padres; no está en la ciudad; no está en la representación. Lo que no está se asienta sobre “lo que no es”: lo imaginario. Y sin embargo lo que no es surge de repente, se yergue entre los cuerpos. Lo que se yergue no es poseído por lo masculino ni suscitado por lo femenino. Lo que se yergue sin voluntad, lo que brota siempre fuera de lugar, fuera de lo visible, es el dios. Es obvio que la estatuaría está vinculada a lo permanentemente erguido. Mientras que el deseo que anima a la pintura es consagrarse al desvelamiento de lo que no puede aparecer, a la *alétheia* de lo que

no puede ser visto. Una y otra procuran hacer que la corrupción y la mortalidad vayan hacia la erección y la vida eternizada. Una y otra son el instante del salto del nadador justo antes de la zambullida en la muerte de la misma manera que Parrhasios el Zoógrafo pintaba, “justo antes” de que muriese, al viejo esclavo de Olinto.

Capítulo IV

Perseo y Medusa

Puede sucedernos que miremos algo bello con la idea de que puede aburrirnos. Lo admiramos sin alegría. Por definición la palabra admiración no es adecuada: veneramos algo en que la atracción que ejerce sobre nosotros se torna aversión. Al emplear la palabra "venerar" nos volvemos a encontrar con *Venus*. Reencontramos también la palabra de Platón que se negaba a distinguir la belleza y el espanto. Entonces nos acercamos al verbo "méduser" ["pasmarse"]: lo que impide la fuga de aquello de lo que deberíamos huir y que nos hace "venerar" nuestro propio miedo, haciéndonos preferir nuestro espanto a nosotros mismos, al riesgo de morir.

Esta es la historia de Medusa: Tres monstruos habitaban en el extremo Occidente, más allá de las fronteras del mundo, del lado de la Noche. Dos de esos monstruos eran inmortales, Esteno y Euriale. La tercera era mortal y se llamaba Medusa. Su cabeza estaba rodeada de serpientes. Tenían colmillos como los jabalíes, manos de bronce, alas de oro. Sus ojos refulgían. Cualquiera, dios u hombre, a quien atravesara su mirada era convertido en piedra.

El rey de Argos tenía una hija muy bella a la que amaba locamente. Su nombre era Dánae. El oráculo le advirtió que si ella tenía un hijo, el nieto mataría a su abuelo. Por eso el rey encerró a su hija en una habitación subterránea con paredes de bronce.

Zeus pudo visitarla en forma de una lluvia de oro. Y así nació Perseo.

El rey lloró. Fue hasta la orilla del mar. Hizo encerrar a Dánae y al niño en un cofre de madera. Los hizo arrojar al mar. Un pescador recogió el cofre en sus redes. Cuidó a la madre y crió al niño. Sucedió que el tirano Polidectes se enamoró de Dánae y codició su cuerpo. Perseo dijo que le ofrecería al tirano la cabeza del monstruo con cara de mujer si aplazaba su deseo.

Gorgo (*Medusa*) tenía la muerte en sus ojos. Quien pudiera poner en su bolsa la cabeza de mirada mortal sería consagrado "amo del espanto" (*mestôr phoboio*). ¿Qué rostro mostraba Medusa? Tenía dos ojos desorbitados y fijos, un ancho y redondo semblante de león, una melena salvaje o bien cabellos erizados en forma de mil serpientes, dos orejas de buey, unas fauces abiertas en un perpetuo rictus que hendía todo lo ancho de su rostro y que descubría unos colmillos de jabalí. Su lengua salía violentamente, por encima de un mentón barbudo que con sus pelos rodeaba su gran boca abierta y dentada.

Conociendo cómo era la apariencia de Medusa, Perseo tomó su lanza, ató su escudo en el brazo y partió hacia la muerte. Al oeste del mundo, se enfrentó con las Grayas que eran tres como las Gorgonas y que compartían un diente que se pasaban de mano en mano para comer. Sólo tenían un ojo siempre abierto que se intercambiaban en todo momento de rostro a rostro para entrever lo que comían.

Perseo se abalanzó, tomó el ojo único, agarró el diente único, penetró el secreto de la morada de las ninfas. A las ninfas les sustrajo los cuatro objetos mágicos contra el rayo visual de la muerte. El primer objeto mágico era la *kyné* (el bonete de piel de lobo del dios de los muertos que vuelve invisible porque la muerte "encapucha" de oscuridad a los vivos). El segundo eran las sandalias aladas (que permiten recorrer en un instante toda la extensión del mundo hasta las moradas subterráneas). El tercero era la *kibisis* (las alforjas o más bien la mochila donde guardar las cabezas cortadas). Por último la *harpé* (la hoz curva de la decapitación, aquella misma que había utilizado Cronos para emascular a su padre).

Perseo llega a la guarida de Medusa. Para evitar toparse con su mirada, toma tres precauciones. En primer lugar, Perseo decide penetrar de noche en la gruta monstruosa cuando las Gorgonas hayan cerrado sus párpados al dormir. Luego, al penetrar en la gruta oscura, Perseo desvía los ojos en la dirección opuesta a la mirada eventual de Medusa. Por último, Perseo pule su escudo de bronce.

Fue así que Perseo no miró a Medusa a la cara en el momento en que la enfrentó: se sirvió de su escudo como si se tratara de un espejo. Al devolverle el escudo su imagen, Medusa se petrificó a sí misma presa de espanto.

Entonces Perseo, la cabeza siempre cubierta con la *kyné*, los ojos siempre vueltos hacia el fondo de la gruta, levantó la hoz. Cortó la cabeza de la mujer con cara de mujer. Tanteando con las manos en la oscuridad, metió la

cabeza de Gorgo-Medusa en su *kibisis* y se la llevó a la diosa de la ciudad de Atenas que la puso en el centro de su égida.

*

Las tres Gorgonas son los monstruos anacoréticos por excelencia. Viven lejos de dioses y hombres, en el fin del mundo, no sólo en las fronteras de la noche, sino en los confines de la tierra y del mar. En el tiempo, preceden a la muerte.

Gorgo engendró el lobo de cincuenta cabezas, Cerbero, de voz bronceada, que custodia las "moradas resonantes" (*echeentes dômoi*) de Perséfone. Las dos mujeres "raptada" y "raptante" que dominan el mundo griego son hermanas. Son Helena y Perséfone.

Fue sólo tardíamente en el curso de la historia de los antiguos griegos que el raptó (sea por el amor o por la muerte) se distinguió en *éros* y en *pothos*. El *pothos* no es ni la pena ni el deseo. *Pothos* es una palabra simple y difícil. Cuando un hombre muere, su *pothos* nace en el sobreviviente: atormenta el espíritu. Su nombre (*onoma*), su imagen (*eidôlon*) visitan el alma y regresan en una presencia incomprensible e involuntaria.

En el que ama sucede lo mismo: un nombre y una imagen obsesionan el alma y penetran el sueño con una persistencia tan incomprensible como involuntaria (puesto que llega incluso a erigir un falo sobre el cuerpo del durmiente en el momento en que sueña).

Hay tres figuras aladas: Hypnos, Eros, Thanatos. Son los modernos quienes distinguen el sueño, la fantasía y el fantasma. En su origen griego, son esa única e idéntica capacidad de la imagen en el alma, a la vez inconsistente y violatoria. Esos tres dioses alados son los señores del mismo raptó fuera de la presencia física y fuera de la *domus* social. Perséfone raptada en los infiernos y Helena raptada en Troya forman un mismo raptó por el cual el deseo, el sueño y la muerte son indistintos en sus efectos. *Harpies* viene de *harpazein* (raptar). Sirenas y esfinges son las mismas potencias rapaces, ya sea que capturen en el sueño, ya sea que rapten en el deseo, ya sea que devoren en la muerte. El sueño es incluso un dios más grande que la muerte y el deseo. Hypnos (*Somnus*) es el señor de Eros y de Thanatos puesto que el placer masculino raptó a los hombres en el sueño como la muerte los eterniza en él.

La imagen del sueño se eleva entonces al dormir. Es la hipnosis de Hypnos. Y si el dormir intermitente tiene un sueño, ¿qué "gran sueño" no debe con-

tener el dormir eterno de la muerte? ¿Qué gran imagen no habitará en la tumba?

El fragmento III de Alcman es más preciso aún sobre la similitud de los efectos de esas tres potencias tan difícilmente discernibles: “Por el deseo (*pothos*) que rompe los miembros (*lusiméles*) la mujer posee una mirada más disolvente (*takeros*) que Hypnos y Thanatos”. Esa mirada erótica, hipnótica y “thanática” es la mirada gorgoneana.

Esa mirada brinda el secreto de las pinturas romanas.

Los antiguos romanos estaban aterrorizados por la operación misma de ver, por la potencia (la *invidia*) que podía lanzar la mirada a la cara. Entre los antiguos, el ojo que ve arroja su luz sobre lo visible. Ver y ser visto se encuentran en la mitad del camino - como los átomos de la mirada y los átomos del jardín sobre el marco de la ventana angosta en la anécdota de Cicerón y del arquitecto Vettius Cyrus. Al igual que los antiguos romanos dividían las actitudes amorosas en actividad y pasividad, del mismo modo la visión activa, proyectada, es violenta, sexual, maléfica. A la mirada que provoca espanto, a la mirada gorgoneana, a la mirada sobrecogedora le responde la noche repentina. Los mitos enumeran esas miradas maléficas, aterrorizantes, catastróficas, petrificadoras. En la novela de Apuleyo, el narrador es forzado por los magistrados a descubrir tres cadáveres del lienzo que los oculta a la vista. Él se rehúsa. Los magistrados le ordenan a los lectores que tomen la mano del narrador y lo obliguen a ver. El narrador se dice entonces *obstupefactus* - que es la palabra que mejor define las actitudes y los rostros de los frescos romanos - víctima a la vez de la inmovilidad y el estupor. El narrador prosigue: “Fijado (*fixus*) en la actitud con que había tomado la mortaja, me quedé frío como una piedra y totalmente semejante a las estatuas o a las columnas del teatro. Estaba en los infiernos”. El hombre *obstupefactus* es metamorfoseado en *imago* de tumba. La mirada de Diana sorprendida bañándose en el bosque transforma al mirón en ciervo. Medusa en su gruta del fin del mundo mata levantando sus párpados. En el *Éxodo* (XXXIII, 20), el mismo dios le dice a Moisés: *Non poteris videre faciem meam, non enim videbit me homo et vivet* (No puedes ver mi cara, porque el hombre no podría verme y vivir). Ver a la cara está prohibido. Ver el sol es quemarse los ojos. Ver el fuego es consumirse. El hombre que ha visto la escena primitiva (que ha sido la mujer y el hombre, que ha sido el sexo del hombre en el sexo de la mujer), Tiresias, es ciego. Ver a la mujer abierta o al hombre fascinante es siempre ver la misma escena. El *Levítico* (XVIII, 8) presenta el argumento de la manera más clara por ser la más condensada:

“No descubrirás la desnudez de la mujer de tu padre (*turpitudinem uxoris patris tui*) porque es la desnudez de tu padre (*turpitudinem patris tui*)”. Aquel que ve a la gorgona Medusa sacando la lengua en la boca hendida por el *rictus terribilis*, aquel que ve el sexo femenino (el agujero de la impureza*) de frente, aquel que ve lo “Pasmante” [*Médusant*], se sume de inmediato en la petrificación (en la erección) que es la primera forma de la estatuaria.

*

En 1898 en Prienes, en frente de Samos, en la desembocadura del Meandro, dos arqueólogos alemanes exhumaron un lote de pequeñas estatuillas de terracota que los desconcertó. Puesto directamente sobre un par de piernas, el agujero del sexo femenino se confundía con un amplio rostro visto de frente. En esas figuras trabajadas muy toscamente las dos bocas de arriba y de abajo se “fusionaban”. Se trataba de la sacerdotisa Baubo, la diosa femenina gastrocéfala. El *olisbos* (el *fascinum* de cuero o de mármol) se decía también en griego *baubôn*. Como Príapo, ese rostro apotropaico a la vez aterroriza y hace reír.

Este es el cuento de Baubo: Cuando Démeter perdió a su hija Perséfone, raptada por Hades, el dolor la hizo vagar por la tierra. Permanecía velada de la cabeza a los pies dentro de un *peplos* oscuro. Démeter llegó a Eleusis pero rechazaba todo: bebida, alimento, conversaciones. La sacerdotisa Baubo dijo: *Egô de lysô* (Yo la liberaré). Entonces Baubo se levantó su *peplos* más arriba de sus partes genitales y le extrajo una carcajada. Fue así que Baubo rompió el ayuno de la gran diosa que aceptó alimentarse con el *kykeôn* - una mezcla de agua, poleo y harina que le preparó Metanira.

Baubo designa el rostro púbico inmovilizado en el *terribilis rictus* (la risa espantosa de la generación invisible para los machos). En griego se llama *anasyrma* a ese levantarse el *peplos*. A la *anasyrma* de Príapo, cuyo sexo erecto levanta la túnica cargada de frutos, le responde la *anasyrma* de Baubo que con su gesto le devuelve a la tierra sus frutos (que le devuelve su rostro a la tierra cuya diosa es Démeter).

Un niño descubre el sexo femenino rodeado de pelos de donde ha salido. La exhibición de la *vulva* sume al que ve en la petrificación de la erección. Tal es el mito de Gorgo, de Medusa, de Baubo. Lo Medusante le responde a lo Fascinante.

* En el original: *turpitude*. (N. del T.).

El mito de Baubo es el levantamiento del vestido. El sexo de la mujer mostrado a una mujer desencadena la risa. Es un *ludibrium*. Decir que el sol sube, que las flores y los cereales crecen, que los árboles se cargan de frutos, es decir que el pene se ha convertido de nuevo en falo. Es decir: el Fascinus está allí.

A la mirada frontal, anonadante le responde la mirada lateral de las mujeres romanas. La mirada lateral, espantada, pudibunda de las mujeres revive el engaño de Perseo y responde tanto a la prohibición de mirar hacia atrás (Orfeo) como a la prohibición de mirar al frente (Medusa).

Todo mirón de diosas es un hombre de noche (o ciego o muerto o animal).

Si la mirada sobre el sexo está en el origen del rapto en la noche del deseo, del sueño o de la muerte, debe confiar esa mirada a un desvío que aparte del cara a cara estupefacto y mortal con lo que no tiene nombre. Hace falta una "reflexión" sobre un escudo, sobre un espejo, sobre una pintura, sobre el agua del río de Narciso. Es el doble secreto, según creo, de la mirada lateral (oblicua en tanto pictórica) de las mujeres romanas.

Caravaggio decía en los primeros años del siglo XVII: "Todo cuadro es una cabeza de Medusa. Se puede vencer el terror mediante la imagen del terror. Todo pintor es Perseo". Y Caravaggio pintó a Medusa.

La fascinación significa esto: aquel que ve no puede apartar su mirada. En el cara a cara frontal, en el mundo humano al igual que en el mundo animal, la muerte petrifica.

La máscara de Gorgo es la máscara de la petrificación misma; es la máscara que petrifica a la presa ante el predador; es la máscara que arrastra al guerrero a la muerte. Es la máscara (*phersu, persona*) que hace del hombre vivo una piedra (una tumba). Es la máscara del rictus que grita el grito de agonía en la bacanal de Hades. Cuando Eurípides describe la danza furiosa que bailan las bacantes de Hades, precisa que se trata de una danza de lobos o de perros salvajes que Lyssa hace bailar con una melodía de flauta llamada El Espanto (*Phobos*). Eurípides añade: "Es Gorgona, hija de la noche, de mirada petrificante, con sus víboras de cien cabezas" (*Herakles*, 884).

En Homero, Gorgo figura tanto sobre la égida de Atenea como sobre el escudo de Agamenón. Homero lo convierte en el rostro que aterroriza al enemigo sembrando la muerte. Homero dice que el rostro del Terror va acompañado de Espanto, Derrota y "Persécutión que hiela el corazón". En la *Ilíada*, la cabeza de Gorgo es la faz del furor (*menos*) guerrero, potencia

eficaz de muerte y del triple grito de muerte durante el asalto. En Esparta, Licurgo les impuso a los jóvenes que salían de la efebía que llevaran los cabellos largos para que parecieran más grandes y "más terribles" (*gorgoterous*). Los jóvenes guerreros lacedemonios aceitaban esas cabelleras que dejaban crecer y las dividían en dos partes a fin de volverlas "más aterradoras" (*phoboterous*).

En la *Odisea*, en el canto XI, cuando Ulises desciende a los infiernos, la multitud de los muertos aúlla en el espanto. Ulises confiesa: "Se apoderó de mí el gran temor de que Perséfone me enviara desde el fondo del Hades la cabeza gorgoneana del monstruo que aterroriza". En seguida Ulises aparta los ojos y da media vuelta.

*

La confidencia de Ulises en la *Odisea* tal vez expresa el secreto de esa máscara. Hay dos máscaras. La de la muerte y la de Phersu. Phersu en etrusco designa al portador de la máscara de la muerte. El Phersu etrusco sería el Perseus griego. El nombre de Phersu está anotado junto a la máscara en la tumba llamada de los Augures, en Tarquinia, que data del -530, y ese nombre está escrito justo al lado de una *kyné* (el bonete de piel de lobo que lleva Perseo). Entonces la Phersipnai etrusca sería la Perséfone griega. En Apuleyo, cuando Psique desciende a los infiernos, de repente los dragones "cuyos ojos obligados a vigilar no se cierran nunca, con las pupilas al acecho perpetuamente abiertas a la luz", vuelven su mirada hacia ella: Psique se convierte en piedra (*mutata in lapidem*). Son los ojos perpetuamente abiertos de los cadáveres. La máscara de la muerte es la cabeza cadavérica que sube por el rostro vivo en la agonía. Tal es la raíz común del mal de ojo, del ojo de la muerte, del ojo único del arquero que apunta. El guerrero tensa el arco, cierra el otro párpado, redondea y fija la mirada que mata. A ese ojo único le responden o bien la mirada apotropaica del ojo único de la vulva, o bien el ojo ciclópeo del falo (o bien el escudo-vulva, o bien la lanza itifálica).

En el templo de Lycosura, en Arcadia, había un espejo a la derecha empotrado en el muro del santuario. El fiel sólo veía de sí mismo un reflejo de muerte, tenebroso, indistinto (*amydrós*). En griego *amydrós* califica a los fantasmas. En el espejo, los fieles ven reflejada su propia muerte. El espejo de Lycosura ofrece la copia de muerte del viviente. La mirada de Medusa da la muerte a quien es fascinado. Por eso en el templo de Lycosura se decía que la superficie del espejo sólo reflejaba distintamente a los dioses.

Lycosura quiere decir en griego el santuario de los lobos.

Para los antiguos el espejo nunca imita a quien se refleja en él y la oscuridad de su superficie (los espejos se hacían de bronce como los escudos) remite siempre a otro mundo diferente a éste. Los espejos son extraños ojos únicos. El hombre y la mujer mirándose a los ojos, o mirando los ojos únicos de su sexo, son espejos. Por eso el amor, cuando engendra, al engendrar niños, engendra “reflejos de los progenitores” que pueblan el mundo, y que los sobreviven y se reproducen ellos mismos como reflejos. Es en ese sentido que el coito es el primer espejo, el engendrador de reflejos.

Psique mira la belleza insostenible del hombre al que abraza en la oscuridad cada noche. Porque el fascinus es insostenible para la vista de las mujeres. Como la erección fascinante es insostenible para la capacidad de los hombres. De inmediato el eros y la psique se alejan. De inmediato Eros, convertido en pájaro, pasa por la ventana y se posa sobre la rama de un ciprés.

La presencia real es invisible, salvo para la mirada única y ciclópea del fascinus erguido. Un verso brutal de Marcial lo recuerda: “Mi verga es sorda (*mentula surda*), pero aunque sea tuerta (*lusca*), ve (*illa videt*)”. La realidad es “insultada” por el deseo. Ojo único de las Grayas, del Cíclope, de Fascinus, es lo real que ingresa allí donde la realidad no lo requiere. Marcial dice que la mirada del fascinus sordo (*surdus*) ve. Más que sordo, “no lingüístico”, “iletrado” (*illitteratus*), agrega el epicúreo Horacio en el muy extraño, muy vigoroso y muy anti-estoico épodo VIII. El ojo único del fascinus no lee el lenguaje humano: “¿Te atreves, ruina de mujer centenaria, con tus dientes negros, con la frente surcada de arrugas, tú que entre las nalgas descarnadas (*aridas nates*) abres un agujero más repugnante que el culo (*podex*) de una vaca cagando (*crudae bovis*), te atreves a preguntarme por qué mi sexo no se para (*enervet*)? Acaso porque en tu casa haya obras estoicas (*libelli Stoici*) desordenadas sobre almohadas de seda (*sericos pulvillos*), ¿crees que mi sexo sabe leer? ¿Crees que lo excitan los libros? ¿Crees que por eso mi fascinus (*fascinum*) deje de estar paralizado (*languet*)? Si quieres que se pare arrogante sobre mi ingle desdeñosa: ¡chupa! (*ore!*)”.

Capítulo V

El erotismo romano

Los arqueólogos han mostrado que los dos condicionamientos de la apariencia vestimentaria en el hombre y en la mujer son la guerra y el eros. En latín: Marte y Venus. Marte es el combate a muerte. Venus es la desfiguración seductora que suscita la cólera (Marte) del coito para dominar su satisfacción y atemperar (pacificar) su violencia mortal. Al final de la invocación a Venus, Lucrecio evoca al dios Marte: “El señor de los combates feroces (*fera*), el potente dios de las armas, Marte vencido (*devictus*), Marte herido por la herida eterna del amor (*aeterno vulnere amoris*) se refugia contra tus senos, Venus. Allí apoya su nuca. Alzando entonces los ojos hacia ti, entreabriendo los labios, te mira, diosa. Sus ojos tienen sed de tu visión. Echando la cabeza para atrás, suspende su aliento en tus labios. ¡Tú, divina, cuando él descansa enlazado a tu cuerpo sagrado, fúndete en su abrazo y dulcemente pide para los romanos la tranquilizadora Paz!”

Esa paz no se da sin violencia. Es una pacificación fecunda, una paz que brota. Es la restauración de los *sperma*, de las simientes de la *lanx satura* de los trabajos agrícolas, de las ceremonias satíricas que los acompañan. Hércules acostado a los pies de Onfale. Eneas retirándose con Dido en la caverna tunecina, Marte en los brazos de Venus, todas esas escenas se aplican en primer lugar a la reparación de la *virtus* (de la fuerza, de la energía, del *vigor*, de la simiente que brota, de la *victoria**).

El goce, la demonio Voluptas, hija de Eros y de Psique, procura a la mirada ese “temblor luminoso” que entra en la mirada de la muerte al igual que en la locura (*furor*). Apuleyo dice acerca de la mirada de Venus: “Sus pupilas móviles a veces se velan en la languidez, a veces lanzan como dardos de visiones excitantes. La diosa danza sólo con sus ojos (*saltare solis oculis*)”.

* Las palabras en itálicas, homónimas de las castellanas, están en latín en el original. (N. del T.)

Una mujer enamorada se dirige a su amante (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 3): "Tus ojos (*tui oculi*), le dice ella, a través de mis ojos (*per meos oculos*), han penetrado hasta el fondo de mi corazón. Han encendido una llama que me quema. ¡Ay, piedad!" Los naturalistas hacen derivar del espanto las danzas animales propias del apareamiento. La conducta de la gaviota parada, amenazante, está en el límite del miedo con que realiza una ceremonia detenida. El espanto de la amenaza, tomando los esbozos de las secuencias de la hostilidad, exagerándolos hasta el énfasis, se vuelve llamado al combate sexual. El comportamiento agresivo y el comportamiento amoroso no están nunca completamente disociados. La seducción es una conducta de espanto ritualizada con énfasis.

*

Dos vías se le ofrecen al deseo de los hombres frente a la predación del cuerpo femenino: o bien el rapto con violencia (*praedatio*), o bien la *fascinatio* intimidante, hipnótica. La intimidación animal es ya una estética prehumana. Roma consagró su destino, su arquitectura, su pintura, sus arenas y sus triunfos a la intimidación hipnótica.

En su admirable ensayo titulado *Thalassa*, Sandor Ferenczi describe la pasión erótica en la forma de un combate donde debe decidirse cuál de los dos adversarios, cada uno obsesionado por la nostalgia del útero materno perdido, logrará forzar el acceso al cuerpo del otro para reencontrar la antigua *domus*.

La técnica de la hipnosis no sería sino un efecto de esa búsqueda animal de una violencia fascinadora cuyo espanto desembocaría en la obediencia (el *obsequium*) de la víctima, o al menos la sumiría de nuevo en comportamientos infantiles, catalépticos, pasivos, subyugados. Nunca se advierte con bastante claridad el fondo sádico de la ternura. Uno de los participantes es remitido a una situación intra-uterina donde penetra por efracción el participante activo. Pero para gozar, el que goza se ve forzado él también a alcanzar la pasividad.

Los romanos asociaban la mirada de pasividad (la temblorosa luz del *furor* que es la voluptuosidad) a los ojos moribundos, a las miradas de los muertos. Toda la obra de Ovidio multiplica la descripción de esos ojos que tiemblan: "Créeme, no desprecies la voluptuosidad de Venus. Aprende a demorarla. Hazla llegar poco a poco, con demoras que la diferencien. Cuando hayas encontrado el sitio que a la mujer le gusta que le acaricien (*loca quae tangi femina gaudet*): acarícialo. Verás en sus ojos brillantes (*oculos micantes*)

una temblorosa luz (*tremulo fulgore*), como un charco de sol en la superficie de las aguas (*ut sol a liquida refulget aqua*). Vendrán entonces los quejidos (*questus*), el tierno susurro (*amabile murmur*), los dulces gemidos (*dulces gemitus*), las palabras que excitan (*verba apta*)" (*El arte de amar*, II). Sin duda por la misma razón Ovidio es el único escritor de Roma que antes que a las mujeres prepúberes prefiere a las mujeres mayores que han dejado el espanto por el placer: "Prefiero una mujer que ha pasado la edad de treinta y cinco años. Que los apurados beban el vino nuevo (*nova musta*). Prefiero una mujer madura que conoce su placer. Tiene la experiencia que constituye todo el talento. Sabrá prestarse a tu gusto en el amor con mil posiciones. Ninguna colección de pinturas (*nulla tabellas*) te ofrecerá posturas (*modos*) tan variadas. La voluptuosidad en ella no es falsa. Y cuando la mujer goza al mismo tiempo que su amante es el colmo del placer. Odio el abrazo en que uno y otro no se dan enteramente. Motivo por el cual me veo menos afectado por el amor a los muchachos. Odio a una mujer que se entrega porque hay que hacerlo, que no se humedece, que piensa en sus labores. No quiero una mujer que me dé placer por deber (*officium*). ¡Que ninguna mujer sobre todo se sienta con deber hacia mí! Me gusta oír que su voz traduzca su alegría (*sua gaudia*), que murmure que es preciso ir más despacio, que tengo que contenerme todavía. Me gusta ver a mi señora (*dominae*) gozando con los ojos lánguidos (*victos ocellos*)".

La palabra aversión (*aversio*) tiene en Roma el sentido simple de apartar la mirada. No sé si la imagen de la mujer que se aparta, tan frecuente en lo que queda de la pintura romana, está ligada a la coquetería (al coito diferido) o a la destrucción (Orfeo dándose vuelta para anonadar a Eurídice). Apuleyo mezcla la mirada de reojo de la coqueta que se detiene, que se vuelve en varias ocasiones para mirar hacia atrás (*saepe retrorsa respiciens*), la mirada de soslayo, la nuca encorvada, guiñando el ojo (*cervicem intorsit, conversa limis et morsicantibus oculis*) y la mirada postrada en dirección a la muerte, los ojos bajados al piso (*in terram*), hacia los infiernos (*ad ipsos inferos dejecto*), deslizándose sin embargo una mirada lateral (*obliquato*). El hecho de que una adquisición exija esfuerzos y sacrificios aumenta la atracción que ejerce. Eso es la "coquetería" - palabra que recuerda en sí misma el fondo animal de donde la seducción humana toma lo esencial de sus recursos*. Es alargar el deseo. Es hacer largo el deseo y volverse largamente deseable. La imposibilidad de tomar es la esencia del precio - y esa prórroga

* Según la etimología de *coquetterie*, que viene de *coq*: "gallo". (N. del T.).

hace que la dicha parezca preciosa. Al sustraerse, el cuerpo aumenta su secreto. La coquetería es una finalidad sin fin. Es rehusar aquello cuya atracción se aumenta. Ser deseada sin fin es ser un valor que nada consume. Los frescos romanos representan frecuentemente el desnudamiento sin fin del sexo invisible de una mujer dormida. En el instante en que la mujer vuelve la espalda, es posible que la mujer crea que se sustrae pero ese signo de rechazo es también el signo animal de pasividad sexual, de la sumisión. En esos dos tipos de frescos, se trata siempre de la furtividad de un don que no da nada, sometido a un ritmo perpetuo de proximidad y alejamiento, de presencia y ausencia. Es la escena de Virgilio en la que Eneas reencuentra a Dido en los Infiernos: "Dido vagaba por el gran bosque. Desde el momento en que Eneas estuvo cerca de ella y pudo reconocerla, pálida sombra entre las sombras - así como en los primeros días del mes uno ve o piensa que ve a la luna elevándose a través de las nubes -, el héroe de Troya dejó correr sus lágrimas. Le dijo con voz dulce: 'Desdichada Dido, ¿era cierta entonces la noticia de tu muerte? ¿Tomaste tu espada y llegaste hasta el fondo de tu desesperación? Ay, ¿acaso fui yo la causa de tu muerte? Pero te lo juro por los astros de los cielos, por los dioses de lo alto y por todo lo que es sagrado en el mundo que está bajo tierra, no fui yo, oh reina, el que quiso alejarse de tus costas. Lo hice a pesar mío. Los dioses que hoy me empujan a descender entre las sombras, por senderos pestilentes, en la noche profunda, me empujaban. No podía creer que mi partida fuera para ti un dolor tan grande. Detente, Dido. Fija tus ojos en mí. ¿De quién piensas huir? ¡Es la última vez que el destino me permitirá hablarte!' Con estas palabras Eneas intentaba suavizar el alma ardiente de Dido, hacer que fluyeran lágrimas en esa mirada amenazante (*torva*, que mira de costado). Pero la reina, apartando los ojos, obstinadamente miraba fijo el suelo (*Illa solo fixos oculos aversa tenebat*)" (Virgilio, *Eneida*, VI, 460).

Ya la mirada de Dido muerta que se aparta (*aversa*) y que se calla.

Ya la mirada de Parrhasios que mata, mientras su modelo grita.

*

El velo, el pectoral y el calzado son los tres atributos del erotismo romano: *Alétheia* expresa también el desvelamiento de un velo. La verdad (*a-létheia*) es lo no-olvidado. El poeta oral, gracias a las Musas hijas de la Memoria, salva del olvido (*lethé*) los mitos que profiere. La verdad quita el velo del pasado. Vuelve jóvenes a los muertos subterráneos. La *alétheia* está ligada a la desnudez. La desnudez primordial no es nunca sexual, sino genésica. El desvelamiento se dice en griego *anasyrma*, en latín *objectio*. Objetar sus

senos es desvendar y exhibir los senos prohibidos por parte de la patricia. *Objectus pectorum* traduce *ekbolé mastôn* (desvelamiento de las mamas). Lo primero "desvelado" (el primer "objeto") es el seno. Las mujeres desnudas puestas en fila en las batallas constituían la apuesta de la batalla: es el raptó de Marte (el botín de la victoria). El *objectus* en el curso de la batalla, el levantamiento de la túnica sobre la vulva, la *anasyrma* del *peplos*, reaniman y dan nuevo vigor a los hijos y a los esposos que combaten ante sus madres y sus esposas. Tácito cuenta que las esposas de los germanos en el curso del combate desnudaban sus senos (*objectu pectorum*) para hacerles temer a sus maridos o a sus hijos el cautiverio inminente que las amenazaba si la victoria no estaba de su lado. Plutarco cuenta que los Lycios rechazaron a Belefonte levantando sus *peplos*. Pompeyo Trogo cuenta en el primer libro de su *Historia universal* que durante la guerra de los medos de Astyages contra los persas de Ciro, al retroceder los persas paso a paso, sus madres y sus esposas acudieron hacia ellos, levantaron sus vestidos (*sublata veste*) y apuntando hacia ellos sus partes obscenas (*obscena corporis ostendunt*) les preguntaron sarcásticamente si deseaban refugiarse en el útero de su madre o de su mujer (*in uteros matrum vel uxorem vellent refugere*). Entonces, como si hubieran sido forzados por la visión de esa desnudez, los persas recompusieron sus líneas y pusieron en fuga a los guerreros de Astyages.

Es contra el fondo de esa *anasyrma* que el descalce del pie, el desvelamiento del sexo, el desvendar los senos forman en la mayoría de los frescos romanos un único gesto detenido. Un día, Lucius Vitellius le pidió a Mesalina como una gracia el permiso de descalzarla. Tras haberle quitado el borceguí derecho, lo llevó constantemente entre su toga y su túnica. Se lo llevaba a la nariz, lo apoyaba sobre sus labios y lo besaba. Apuleyo cuenta a su manera la historia de Cenicienta utilizando un par de sandalias. Véase la sandalia desatada ante el asiento de Ariadna en la villa de los Misterios. En Roma una mujer raramente es representada completamente desnuda.

La escena erótica más obsesiva en los frescos es el desvelamiento.

La escena que constituye el centro de los misterios es el desvelamiento del falo (la *anasyrma* del *fascinus*). Alzar el velo es separar lo que separa. Es la efracción silenciosa.

Plutarco dice que *Alétheia* es un caos de luz. Que su propio resplandor borra su forma y hace imperceptible su rostro. Pero - agrega Plutarco muy curiosamente - esto no quiere decir que *Alétheia* esté velada: está desnuda. Somos nosotros los que estamos velados. Sólo los muertos ven lo que no está oculto.

Plutarco cuenta que Laïs, después de haberse entregado a Aristipo, volvió a ponerse la venda sobre sus senos. Luego le declaró a Aristipo que no lo amaba. Aristipo le respondió que nunca había pensado que el vino y los peces sintieran amor por él, y que sin embargo se servía con placer de ambas cosas.

*

Por último la cama, la sombra y el silencio.

En Roma una vela no puede ser encendida. Hay que confiarle a la noche lo que pertenece al deseo. La fascinación que ejerce el otro sexo está en la fuente de una hipnosis que la noche impide porque la oscuridad suspende su poder. Sin cesar el amante suplica, en los elegíacos, para obtener una lámpara encendida y uno el pedido de la luz al desvendamiento de los senos: "Venus no quiere que se ame a ciegas (*in caeco*). En el amor los ojos son los guías (*oculi sunt in amore duces*). ¡Oh, dicha de una noche luminosa! Oh, tú camita (*lectule*) feliz de mi placer. ¡Cuántas palabras intercambiadas bajo la claridad de las lámparas! Y al apagar la luz (*sublato lumine*), en la noche, cuántos combates del amor. Una sola noche puede hacer de cualquier hombre un dios (*Nocte una quivis vel deus esse potest*). A veces sucedía que ella luchara con los senos desnudos. Otra veces me hacía languidecer conservando su túnica. Si te obstinas en acostarte vestida, desgarraré con mis manos lo que llevas puesto. Unas mamas colgantes (*inclinatae mammae*) no te prohíben los juegos amorosos. Deja ese pudor a las que han tenido hijos. Mientras el destino lo permita, que vean nuestros ojos el amor. Se acerca a ti la larga noche. Ninguna aurora la seguirá" (Propertio, *Elegías*, II, 15). Las elegías de Propertio describen el carácter siempre fúnebre de esas cabezas de mujer casi hipnagógicas, esas cabezas de esfinges violentas, esas miradas en la superficie de las cuales lo visual es tentado por la escena originaria, el sueño, el furor, la muerte; "Anoche, iluminado por el fulgor de las antorchas, qué dulce me resultó tu violencia. Dulces las maldiciones lanzadas por tu boca enloquecida. Furiosa (*furibunda*), ebria de vino, empujas la mesa. Con una mano que ya no controlas me arrojas a la cabeza las copas llenas. Arrójate en verdad sobre mis cabellos. Arráncalos. Imprime en mis mejillas la huella de tus uñas. Acerca a mis ojos la llama de la antorcha. Quema mis ojos. Desgarra mi túnica. Desnuda mi pecho. Para mí son signos. Una mujer que ama se enfurece. Cuando una mujer presa de rabia (*rabida*) profiere injurias, cuando se revuelca a los pies de la gran Venus, cuando avanza por las calles semejante a una ménade (*maenas*) presa de delirios, cuando palidecen los rasgos de su rostro víctima de sueños insensatos (*dementia som-*

nia), cuando se deja conmover por un cuadro (*tabula picta*) cuyo tema es una mujer, puedo reconocer como un auténtico arúspice los signos más seguros del amor" (*Elegías*, III, 8).

La cama (*cubile, lectus, grabatus, grabatulus*) es representada frecuentemente en los frescos eróticos, ya sean muy trabajadas, retorcidas, o las más humildes que puedan existir. Juvenal muestra a Mesalina prefiriendo una estera (*teges*) antes que el lecho imperial (*pulvinar*). Si el sillón es el signo estatutario de la matrona, la cama es el del amor. Pertenece al mundo del silencio, o al menos de la ausencia de confesión, de la hostilidad ante el lenguaje social. Una página de Ovidio (*Amores*, III, 14) la describe: "Es un lugar donde la voluptuosidad es un deber. Haz de la cama el asilo de todos los goces (*omnibus deliciis*). Allí el pudor (*pudor*) debe ser desterrado. Pero cuando sales de allí, recobra tu pudor y deja dentro de tu cama (*in lecto*) tus crímenes. Allí debes sacarte sin pudor la túnica. Tus muslos (*femori*) deben sostener los de tu amante. Allí, que una lengua se meta entre tus labios rojos (*purpureis labellis*). Allí, deja que los cuerpos inventen las maneras de amarse. Es preciso que los movimientos del placer (*lascivia*) hagan crujir la madera de la cama. Después recupera tus túnicas. Después vuelve a tener un rostro temeroso (*metuentem*). Después, que el pudor desconozca tu obscenidad (*obscenum*). No le pido a una mujer que sea púdica (*pudicam*). Le pido que parezca púdica. Nunca hay que confesar. Una falta que se puede negar no existe (*non peccat quaecumque potest pecasse negare*). La confesión hace la falta (*culpa*). ¿Qué es entonces esa locura (*furor*) que consiste en revelar a pleno día lo que tu noche oculta? ¿Qué locura es la que impulsa a contar en público (*palam*) lo que se hace a escondidas (*clam*)? Antes de entregar su cuerpo al primer romano que llega, la loba echa el cerrojo (*sera*)".

Los dos demonios principales protegen la cama. En los frescos de la pintura, Cupido y Somnus se distinguen como el día y la noche; las alas blancas de Cupido se oponen a las alas negras de Somnus. Tibulo escribió (*Elegías*, II, 1): "Ya la Noche engancha sus caballos (*Nox jungit equos*). Tras el carro materno (*currum matris*), el coro excitado (*choro lascivo*) de los astros (*sidera*). Luego el Sueño envuelto por sombrías alas (*furvis alis*). Y por último las Pesadillas negras (*nigra*) de inseguro paso (*incerto pede*)". A la hora de la siesta, el demonio del mediodía (la esfinge) llega a cabalgar sobre el durmiente. La postura del *equus eroticus*, representada a menudo en los frescos romanos, es la escena del sueño. Lejos de remitir a un masoquismo o a una pasividad (una *impudicitia*) del hombre tal como esa postura es interpretada y privilegiada por las mujeres en nuestras sociedades modernas, el

equus es el placer masculino estatutario. Los patricios se acostaban para comer. Las matronas permanecían aparte y sentadas en el sillón de su *status*. El *equus eroticus* remite a las esfinges griegas del mediodía, demonios alados que se posan a la hora de la siesta sobre el sexo erecto de los durmientes y les roban su semen. Todavía persiste en la palabra francesa "*cauchemar*" ("pesadilla") el recuerdo de la yegua que se sienta sobre el pecho del hombre o que lo pisotea (*calcare*) mientras duerme. *Mare* es una lamia. Es la vampira nocturna que se encuentra también en el inglés *nightmare*. Lot duerme en la caverna y sus hijas se ensartan sobre su padre excitado y engendran a Ammon y a Moab. Booz duerme y la espigadora se acerca a su sexo erecto. Es la concepción masculina por sorpresa, es la "yegua sentada" (*equus eroticus*). O bien el *dominus* permanece acostado porque duerme y la mujer usa el deseo que exalta su sueño. O bien permanece acostado sobre el *lectus genialis* porque es el amo y no tiene que hacer esfuerzo. La *domina* viene a sentarse sobre él como sobre la efigie de piedra durante el rito de Muto, como en su sillón estatutario. O incluso la sirvienta va encima del hombre, en ningún caso para "dominar" al *dominus*, sino para ofrecerle, obsequiosa, la *voluptas* sin molestarlo.

*

Levantán el velo para ver. Lo femenino es para los hombres el sexo cortado que define a la diosa del amor. Es el nacimiento de Venus. Es lo que no pueden ver. Es lo que espían pero que no ven. Ven y no ven. Ven pero quieren conservar sus ojos.

El hombre tiene por noche su pasado y todo soñante tiene por casa la envoltura del pasado. El pasado más antiguo no es el útero sino la vagina. Ésa es la fascinación del *fascinus*, la morada fascinante, la primera *domus*, la funda arcaica (*vagina*). Es extraño que la fetalización suponga la vagina que la precede, que es primero la morada de una *mentula*. De allí la prohibición del incesto: el pene no puede regresar en el coito allí donde pasó durante el parto.

El coito es más antiguo que el feto.

Hay un *a origine* más antiguo que el *ab ovo*.

Hay que mirar de reojo porque no hay que perder de vista aquello cuya vista no se tiene, lo que hace perder la vista.

La mirada del hombre perfora a las mujeres. Esa mirada que perfora, que tiene en sí misma la posibilidad de perforar, puede perforar al que mira.

Todo mirón teme por su sexo, tiene miedo de que su sexo se vuelva un agujero. Entre los antiguos, lejos de dirigirse a su pene erecto como *fascinus*, la castración del que ve se convierte en la de sus ojos. El castrado, por condensación, es el ciego. Homero, Tiresias, Edipo. El que ha sido fascinado, el que ha visto de frente pierde sus ojos.

Es poco decir que desearíamos ver. Deseo y ver son idénticos. Es el sueño. la invención biológica y zoológica del sueño dice: el deseo ve. Entre los mamíferos hay un desear-ver que carece de todo. De allí deriva la función alucinatoria del sueño. Ese deseo es indestructible e insaciable. Suplanta una potencia de ostensión, de exhibición, de oferta visual que la naturaleza posee por sí misma en las flores, las montañas, los colores, las turgencias, los reflejos y los sueños que la vida ha engendrado por una multiplicación y una simetría espontáneas y casi necesarias, como los brazos, como las piernas, como los ojos mismos que se ofrecen a la mirada y la fascinan en la proporción con que captan mediante la vista. "Cuando mantienes tus ojos modestamente bajos hacia tu pecho, aprende a alzarlos. ¡Álzalos en proporción a lo que se te ofrece para ver!", le prescribe a la mujer la *Bucólica II* de Virgilio.

Los desnudamientos de los cuerpos del hombre y de la mujer no son simétricos. En el cuerpo de la mujer, es el sexo lo que para el hombre se ve poco, no se ve lo bastante, se ve como castrado, se ve como cuestión angustiante planteada al hombre. Durante el desnudamiento del hombre, es el sexo lo que para la mujer se ve demasiado, en una exhibición excesiva, erigida, tan visible que impulsa a la mirada femenina a desviarse, a mantenerse periférica, a confiarse a la lateralidad.

En el mito de Psique, Apuleyo no pretende decir cuál es la naturaleza del dios Eros que por nada del mundo debe ser visto. ¿Un monstruo? ¿Un niño? Es el mutante monstruoso, el mutante que va del animal al nacimiento de los niños. Es el dios romano Mutunus convertido en Príapo, senil y calvo, o bien pueril y *amorphos*. Ideal e inmundo.

"No trates de conocer el aspecto de tu marido (*de forma mariti*)", le dice Eros a su joven esposa. "¡Si lo ves, ya no lo verás más! (*Non videbis si vide-ris!*)" Psique acepta con obediencia (*obsequium*). Cada noche, espera a su "marido sin nombre (*maritus ignobilis*)".

Pavet (ella tiene miedo). Más que alguna desgracia, "lo que ella teme es lo que ignora". *Timet quo ignorat*: esta sentencia de Apuleyo de Madaura podría ser escrita en el piso de la cámara de los Misterios.

El sexo y el espanto

A la noche, Psique tiende la lámpara de aceite en el silencio mientras su esposo duerme en la cama. De inmediato queda consternada (*consternata*) y muda. El monstruo es hermoso. Pero en seguida Amor, convertido en pájaro, huye.

Una sirvienta de Venus, llamada Consuetudino, se acerca a Psique gritando: "¿Comprendiste al fin que tienes una dueña (*dominam*)?" La agarra de los pelos y la arrastra a los pies de Venus (cuyo hijo ha sido herido por la gota de aceite de la lámpara que Psique curiosa sostenía sobre su cuerpo).

Como lo muestra un mural en la cámara de la villa de los Misterios (que no tiene nada que ver con la gran novela de Apuleyo que fue escrita cuatro siglos más tarde), dos sirvientas, llamadas Sollicitudo y Tristitia, azotan a Psique encinta. Venus se levanta, arranca ella misma las vestiduras de Psique y la deja desnuda ante un montón de granos de trigo, cebada, mijo, amapola, garbanzo, lenteja y haba.

Finalmente está el matrimonio de Eros y Psique: Liber sirve el vino. Apolo toma su *cithara* y se pone a cantar. Venus baila mientras un Saturus "infla" su doble flauta (*inflaret tibias*) y un Panisque juega con su siringa de cañas atadas (*fistula*).

La niña que nace del abrazo nocturno entre Psique y Cupido recibe el nombre de Voluptas.

*

Hablar vela de inmediato la fascinación. El cuento moderno de "El rey está desnudo" condensa esta regla. El niño, el *infans*, aquel que todavía no ha accedido al lenguaje, no accedió todavía al velo: ve todavía la desnudez originaria. Los adultos, es decir, los cortesanos del lenguaje, sin que al hacerlo manifiesten la menor hipocresía, ven siempre un *fascinus* ya velado por el lenguaje que los hace hombres. Porque de inmediato hay dos cuerpos en aquel que comienza a hablar y que se vuelve lenguaje: un cuerpo sublime apoyado "ortográficamente" sobre un cuerpo obscuro. Una estatua divina y un falo deforme son indistintos. Un muerto y un vivo. Un padre y un amante. Una fantasía ideal y un cuerpo bestial. Un muerto y un moribundo. Un *pathos* y un *eros*.

Dos cuerpos que se extasían son invisibles; se retuercen uno sobre otro; se encajan uno en el otro; se abisman en el exceso de la voluptuosidad que es invisible para los ojos cerrados de aquellos que se sepultan como en una noche más nocturna que la noche. La intensidad de lo que proporciona para

el hombre la medida de su alegría está sustraída a su mirada. Su representación no la comunica. La niega al diferenciarla. Huye de ella. Y es también el motivo por el que huye de ella. Tenemos razón en odiar los grabados eróticos. No porque esas representaciones sean chocantes. Porque son falsas. Porque la escena nunca presente, la escena siempre "im-presentable" nunca podrá ser "re-presentada" para el hombre que es fruto de ella.

Capítulo VI

Petronio y Ausonio

Las caricias humanas se enfrentan sin cesar a repentinos límites libidinales o temporales que el deseo que las anima, que a menudo desfallece, nunca comprende y que la conciencia de los amantes no siempre comprende. Nuestra insuficiencia erótica, nuestras satisfacciones incompletas o desincronizadas en pleno centro de la felicidad, de la *eudaimonia*, nos dejan desamparados.

El placer nos quita el deseo.

Estamos condenados a las fantasías como los tiburones están condenados al mar.

En el cuerpo masculino lo sexual se manifiesta como una deformación completamente insoluble si no en la violencia del acto. El deseo sexual se manifiesta en cada ocasión bajo la forma de un retorno inadecuado, anacrónico, vivido como apremiante, intempestivo o vergonzoso, totalmente involuntario, siempre imperioso, siempre indecible puesto que el lenguaje, lejos de amoldarse a la libido, la divide. La libido es una palabra latina que los modernos tomaron para transformarla en una palabra sagrada intraducible - en una acepción que ningún romano hubiese admitido - con la intención de subrayar que en el deseo sexual hay un resto enigmático, un detritus bestial siempre idéntico a sí mismo, que el fascinus no expulsa con el semen, al cual la historia no afectaría en absoluto. A falta de una imposible sincronía o de un verdadero goce, lo sexual se intoxica sin cesar a sí mismo, extiende la insatisfacción irremediable, la parte maldita, la *pars obscena*, el hambre hambriente de excitación al cual ningún cuerpo masculino es capaz de responder.

El *Satiricón* es la obra de Caius Petronius Arbiter. El *Satiricón* es una *satura* (un popurrí de naturaleza erótica o indecente), estando ligada la *satura* en su origen a los versos fesceninos y al *ludibrium* que circulaban durante jueg^{os}

sarcásticos que acompañaban la procesión del Fascinus de Liber Pater. Los eruditos finalmente probaron que el autor del *Satiricón* y el gran consular que evoca Tácito en los *Anales* en el año 67 eran una sola persona. Petronio nació en Marsella en tiempos de la vejez de Ovidio exiliado. Fue procónsul y cónsul. El emperador lo protegía pero Tigellino obtuvo su cabeza. Tácito escribió que Caius Petronius Arbiter había dictado su *satura* antes de morir para vengarse de Nerón durante un viaje a Campania. En el lugar del codicilo en honor al príncipe, Petronio trazó el relato de los desenfrenos (*stupri*) de Nerón y de su corte “con los nombres de jóvenes impúdicos y de mujeres perdidas” (*sub nominibus exoleterum feminarumque*). Luego le envió ese sarcasmo en un “sobre lacrado”. Entonces, tras haber roto su anillo, se dio muerte, en Cumas, suicidándose muy lentamente en su baño, en el 67. Los editores del siglo XVII le pusieron erróneamente a esa verdadera *satura* el nombre de *satiricon* del que no poseemos más que algunos largos extractos y pequeños fragmentos. La acción sucede en Campania en una ciudad cercana a Nápoles - tal vez Pompeya, tal vez Oplontis, tal vez Herculano - luego en Cumas (donde la Sibila en su pompa murmura en griego: “Quiero morir” y donde Petronio es forzado por Tigellino a morir) y por último en Crotona.

El narrador tiene como amante a un jovencísimo *puer*, Gitón.

Ocupado en escuchar “novelas oratorias” (*controversia*) el narrador de la “novela escrita” (*satura*) no advierte que su amigo Ascyltus quiere robarle al joven Gitón.

El narrador se extravía en un burdel (*lupanar*).

En un albergue ruin vuelve a encontrar a Ascyltus. Se baten uno con el otro, cada uno pretende la propiedad exclusiva del joven adolescente.

Interrumpen el sacrificio a Príapo de una matrona, Quartilla, que los manda azotar haciéndoles jurar que callarán los misterios vistos en la capilla de Príapo (*in sacello Priapi*). La matrona Quartilla obliga a Gitón a desflorar delante suyo, sobre un tapiz que le ha mandado desenrollar a su sirvienta Psique, a una niña de siete años, Pannychis, mientras ella masturba al narrador.

El narrador se dirige a casa de Trimalción que ofrece un banquete suntuoso que se torna una parodia de orgía de *gens* tan barroca como nauseabunda. La orgía, a causa del vino, se vuelve melancólica. Uno dice: *Dies nihil est* (El día no es nada). Otro responde: *Dum versas te, nox fit* (El tiempo de irse, es de noche). Otro dice: “Volamos menos que las moscas (*muscae*)”. Otro finalmente suspira: “No somos más que una burbuja de aire (*bullae*)”. Se dice

que las mujeres son buitres o escupideras. El amor que dura es considerado un chancro (*cancer*). Mientras tanto los más bellos platos con metamorfosis y con efectos dramáticos que se hayan concebido en el mundo romano son presentados en el curso de ese banquete “imperial”.

Ascyltus aprovecha el sueño del narrador para sodomizar a Gitón y lo decide a partir con él.

El narrador parte en busca de Gitón, encuentra a un viejo poeta en una galería de cuadros (*pinacotheca*) y le confiesa su perplejidad ante algunos cuadros cuyo sentido se le escapa (*argumenta mihi obscura*).

El viejo poeta le contesta con los discursos sempiternos que a todas las épocas y a todos los periodistas, a todos los viejos les gusta sostener: “Ya no hay artistas. El dinero perdió al arte (*Pecuniae cupiditas haec tropica instituit*). La pintura ha muerto (*Pictura defecit*). El mundo despedazado va a caer en los manes de la Estigia (*ad Stygios manes laceratus ducitur orbis*)”.

El narrador, Gitón y el viejo poeta parten en un barco donde Tryphema, la mujer del capitán, se apodera de Gitón y lo hace su amante (su bajo vientre, *inguinum*, es tan hermoso, dice ella, que el mismo muchacho no parece ser sino el apéndice de su fascinus). Gitón quiere castrarse. El capitán por su parte sostiene que el divino Epicuro ha logrado ahuyentar las ilusiones (*ludibria*) de este mundo. “En cuanto a mí, siempre y en todas partes, he vivido gozando del día presente como si fuera el último y nunca fuera a regresar”.

El navío naufraga. El viejo poeta no quiere ser molestado durante el naufragio: “¡Déjenme terminar mi frase!” (*Sinite me sententiam explere!*).

En Crotona, el narrador se gana la vida prostituyéndose. Se encuentra con una patricia: “Es de las mujeres que sólo se excitan con la suciedad (*sordibus*) y cuyo deseo (*libidinem*) sólo se despierta a la vista de un esclavo con la túnica levantada (*servos altius cinctos*)”. En el momento de satisfacerla, se queda flácido. Ese *languor* se repite varias veces. La patricia parte en busca de un “placer más sólido” (*voluptatem robustam*). El narrador sospecha que ha sido objeto de un sortilegio (*venefico contactus sum*) y le pedirá a la anciana sacerdotisa Proselenos que lo cure de su impotencia. El narrador declara: “Siento que pesa sobre mí la cólera de Príapo que reina en el Helesponto” (*Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi*). La sacerdotisa Proselenos recita el siguiente himno priápico: “Todo lo que es visible sobre la tierra me obedece. Cuando lo deseo (*cum volo*) la tierra florida se seca y languidece. Cuando lo deseo la savia no circula más en las plantas. Y cuan-

do lo deseo ésta vierte a raudales sus riquezas y los horribles peñascos (*horrida saxa*) dejan brotar las aguas del Nilo. Gobierno el mar. Tengo bajo mis órdenes los ríos, los tigres y los dragones. Por mis encantos (*carminibus meis*) se ve bajar del cielo la faz de la luna (*Lunae imago*)”.

La sacerdotisa Proselenos golpea al narrador con su escoba pero no sucede nada. Se ve obligada a conducirlo ante una sacerdotisa de Príapo, Oenotha (en griego “aquella cuyo dios es el vino”). Oenotha le mete en el ano un *fascinum* de cuero (*scorteum fascinum*) untado con aceite y pimienta. Después golpea su sexo con un manojito (*fascem*) de ortigas verdes (*viridis urticae*). Entonces el sexo finalmente regenerado levanta la túnica del narrador.

Ignoramos de qué manera terminaba la novela. Es posible que ese fragmento incierto valga por todos los fines.

*

Petronio escribió su novela en el 66 y el 67. El entierro de Herculano, Oplontis, Pompeya y Stabies data del 79. La historia literaria romana en el sentido estricto termina con un *ludibrium*. El cónsul Decimus Magnus Ausonius fue el maestro de Paulino de Nola y del emperador Graciano. Ausonius es cristiano y se dirige a Paulus, también cristiano. El *ludibrium* de Ausonius es de dudoso gusto: hacer de la obra de Virgilio (apodado “la Virgen” a causa de su pudor: *Parthenien dictum causa pudoris*) un *ludibrium* (un sarcasmo obscuro) extirpando versos o fragmentos de versos de cada uno de sus poemas. Pero esa misma selección, que inaugura la Edad Media, mezclando imágenes extraídas de las *Geórgicas* con otras tomadas de la *Eneida*, muestra sin embargo una visión del amor y un puritanismo que no pertenecen de ninguna manera al etrusco Publius Vergilius Maro. Ausonius presenta su rompecabezas sarcástico de la manera siguiente: “Puesto que en la celebración de las nupcias (*celebritas nuptialis*) se gusta de los Fesceninos (*Fescenninos*) y que ese juego, de origen antiguo (*vetere instituto ludus*) requiere la licencia en el lenguaje, voy a recrear los secretos de la alcoba y de la cama (*cubiculi y lectuli*): Tendré así que sonrojarme dos veces ya que habré hecho del mismo Virgilio un impúdico (*Vergilium impudentem*)”.

El esposo se acerca a la joven esposa: “Ella, que durante mucho tiempo diera vuelta la cara, lo mira. Quiere rechazar lo que la espanta. Tiembla ante el dardo amenazante. Una vara, oculta bajo sus ropas, roja como las bayas sangrantes del yezgo y como el bermellón, presenta su cabeza descubierta. Una vez entrelazados los pies, ese monstruo horrible, espantoso, enorme y ciego (*monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum*) se aparta

del muslo y ardiente acosa a la esposa ardiente. En una esquina apartada, adonde conduce un angosto sendero, hay una hendidura que brilla. Su masa exhala hediondez. Ningún ser puro tiene derecho a pisar sin crimen ese umbral. Allí hay una caverna horrible. De sus sombras profundas esparce exhalaciones que hieren las narices. Allí hunde él los nudos y la ruda corteza de su venablo con un impulso en que pone todas sus fuerzas. El dardo se ha fijado y en su profundo empuje bebe la sangre virginal. Las cavernas huecas han resonado y gemido. Con una mano moribunda, ella quiere arrancar el arma pero entre los huesos la punta ha penetrado demasiado profundamente en la herida de la carne viva. Tres veces levantándose y apoyada en su codo ella quiso reincorporarse. Tres veces volvió a caer sobre la cama. Él sigue sin espanto, ni demora, ni descanso. Atado y adherido a su clavo, nada abandona; mantiene sus ojos dirigidos a las estrellas (*oculos sub astra*). Va y viene cadenciosamente. Golpea el útero. Cansados, se aproximan al final. Entonces un jadeo apresurado sacude sus miembros y sus labios secos. Arroyos de sudor corren por todas partes. Él desfallece agotado y su ingle destila un líquido (*distillat ab inguine virus*)”.

Capítulo VII

Domus y villa

Los frescos son resúmenes trágicos de libros. Esos resúmenes de relato eran también ayudas de la memoria para otros libros. El ejercicio de la memoria entre los pueblos antiguos desembocó en un determinado número de técnicas mnemotécnicas cuyo uso hemos perdido. Séneca Padre fue una de las mayores memorias de su tiempo. Bajo el reinado de Augusto, podía recitar del primero al último verso una tragedia que había oído bajo la dictadura de César. Los frescos, las estatuas, los jardines, las casas eran utilizados como manuales de memoria. Cicerón relata cómo Simónides había inventado el *ars memorativa* (el arte de la memoria artificial) ayudándose con la disposición de los lugares (*loci*) de una vivienda que se había quemado y aglutinando secuencias enteras de palabras a partir de sus imágenes (*imagines*). *Imagines* es la palabra que definía las cabezas de los Padres que había sido impresa en la pintura, en la arcilla fresca antes de ser cocida o en la cera el día en que habían muerto, después que se hubiera posado sobre sus labios el espejo de cobre, que los hijos guardaban en un pequeño armario en el atrio. Frances Yates ha estudiado esos procedimientos de memoria artificial propios de las literaturas orales antiguas. Más de dos siglos después Fabius Quintilianus seguía representándose la memoria como un edificio del cual se recorrían todos los lugares para reencontrar los objetos que habían sido depositados allí “artificialmente” (pintor en latín se decía *artifex*).

Las casas romanas eran en primer lugar libros, en segundo lugar memorias. Nunca hay que olvidar que uno pone el pie en la “página de un libro”, que entramos en un *memorandum* cuando penetramos en una casa romana y es preciso entonces repasar en seguida mentalmente las afirmaciones tan difíciles de entender para nosotros que sostenía Cicerón al final de la república (*Ad Herennium*, IV, *De Oratore*, II): “Porque los lugares se asemejan mucho a tablillas cubiertas de cera o a papiros. Las imágenes (*simulacris*) se asemejan a letras (*litteris*). La combinación y la disposición de las imágenes se

asemejan a la escritura. El hecho de pronunciar un discurso es comparable a una lectura”.

Estas son las afirmaciones de un orador que aprendía de memoria sus discursos mirando sus muros.

Cicerón añadía que, como las cosas que mejor se recordaban eran las cosas vergonzosas, uno utilizaría siempre con provecho las imágenes libidinosas para incrementar su memoria. Los cuadros interiores del alma empezaron a parecerse a escenas pintadas o a habitaciones. Las galerías o los pórticos empezaron a adquirir la apariencia de sueños. Los sueños se poblaron de retruécanos visuales porque se asemejaban a esas condensaciones inmóviles con las cuales la memoria se identificaba. Y porque eran inmóviles, eran patéticas. Y porque eran patéticas, conmovían íntimamente. Y porque conmovían íntimamente, eran retomadas en los muros, en los pórticos, en las habitaciones, en los frescos. Los frescos condensaban libros que el alma condensaba.

*

Cuando los primeros filósofos griegos pusieron los ojos en la sociedad civil y meditaron sobre la angustia cotidiana en la que sume el deseo, los pitagóricos, los cínicos, los epicúreos, los estoicos, los escépticos, los adeptos a religiones nuevas, cada uno a su turno pretendió separarse tanto de una como de la otra. Sostenían la idea de que todos eran ajenos a esa violencia exterior y a esa angustia interior. Cuando las tiranías se instauraron, consideraron que eran extranjeros en la tierra tiránica y que había que apartarse de esos déspotas y aislarse en el campo. Cuando el imperio se instaló, interiorizaron la idea misma de patria. Más rápidas que Narciso cuando descubrió, frente a su mirada, la espantosa petrificación de su reflejo, las almas parapetadas murmuraron: el cosmos es el ego.

Epicuro fue en el siglo III antes de nuestra era lo que fue Freud en el siglo XX y el rol social que sus doctrinas asumieron derivó de un contagio comparable. La tesis inicial es la misma: un hombre que no goza fabrica la enfermedad que lo consume. La angustia, agregan ambos, no es sino la libido sexual que fluctúa, se vuelve contra sí misma e intoxica. La semejanza se detiene allí. El fragmento 51 de Epicuro dice: “Todos los hombres se transmiten su angustia como una epidemia”. No pretendía ser filósofo sino terapeuta. *Epikouros* en griego significa “el que socorre”. *Therapeutikos* significa “el que cuida”. Despreciaba todas las filosofías en las que sólo percibía construcciones de evasión e ilusión. Epicuro fue el primero en comprender,

dice Lucrecio, que todo hombre en su intimidad (*domi*) tiene un corazón ansioso (*anxia corda*) que atormenta sin descanso con sus vanas angustias al espíritu (*De natura rerum*, VI, 15). La física por sí sola trae auxilio. “Ceres les dio a los hombres el trigo, Liber el vino, Epicuro los remedios para la vida (*solacia vitae*)”. Los remedios son cuatro: no hay que temer a lo divino; la muerte no es peligrosa; la felicidad puede obtenerse; todo lo espantoso es soportable.

Demócrito decía: “El coito es una pequeña apoplejía (*apoplexie smikré*). Porque un hombre sale de un hombre y se aleja, separado como por un golpe (*plegé*)”. Epicuro defendió la opinión contraria a la tesis de Demócrito. Todo placer deriva del placer de la *sarx* y cada placer tiene una unidad vital superior a la ausencia de dolor. La *voluptas* es la única sensación humana que diviniza y, sin volvernos inmortales, hace de nosotros algo más que el agregado de átomos que en efecto somos: le procura al cuerpo una sensación de sí superior. Hace del alma un *sum* divino. No hay más que una experiencia de “sentirse vivo”, es el placer, puesto que une el cuerpo y el alma. El coito que es la fuente del cuerpo vivo es el fin del cuerpo vivo en su más extrema salud. Es allí donde la vida totaliza verdaderamente al cuerpo humano, allí donde *Est* se vuelve *Sum*. La voluptuosidad puede definirse así: lo humano que se confunde con la vida. En el abrazo, el placer se siente a sí mismo. El placer que se siente a sí mismo es la felicidad. Nada en el dolor ni en el pensamiento puede ser comparado con esa experiencia totalizante.

Solón decía: “Nadie puede decirse feliz antes de su último instante”. Epicuro declaró: “Todo hombre debe agradecer la felicidad en el presente perfecto de la presencia (en la presencia colmada)”. Los romanos dirán: “Toda hora es suprema”. *Supremum* quiere decir también el “punto culminante”.

Tenue y distante es la naturaleza de simulacro de los dioses cuya forma universal se ofrece a los hombres en los sueños. Por la estructura atómica muy discreta y muy fluida de su naturaleza, los dioses son cuerpos diáfanos. Son cuasi pinturas. El epicureísmo fue una doctrina del átomo espacial y del átomo temporal: sólo hay simulacros e instantes (instantes de vida y un instante de muerte). La intensidad del instante es el único remedio. Es preciso trabajar contra el terror a la muerte mediante el furor de vivir instantáneo e imperturbable.

Átomos de tiempo, átomos sociales, los discípulos de Epicuro preferirán la soledad o al menos grupos humanos de laxa amplitud en la ciudad y en las multitudes. Epicuro decía que toda multitud era una tempestad. La palabra latina individuo traduce la palabra griega átomo. Epicuro oponía a la multi-

tud los seres altivos (*sobarous*) e independientes (*autarkeis*). El atomismo sin finalidad que es el fondo de la teoría y que constituye la única materia del mundo físico conduce a cada átomo humano a la "anacoresis" (a la independencia terapéutica, al individualismo social). Ese atomismo de la vida cotidiana se condensó en la imagen del jardín: poner un átomo de campo en la ciudad en el seno del cual vivir como un *individuum* de vida consagrado a un *atomos* de instante. Esta idea todavía le parecía a Plinio el Viejo una increíble novedad. Fue así que la secta de Epicuro tomó el nombre del Jardín.

*

En 1752, se extrajo de las excavaciones de Herculano una biblioteca epicúrea de 1700 rollos (*volumina*). La lava incandescente que había cubierto la ciudad había consumido sus bordes. Esa morada fue bautizada en seguida como la villa de los Papiros. Dado que estaban petrificados, endurecidos, y no podían desenrollarse, se cortó cada *volumen* en columnas cuyos fragmentos se reubicaron uno tras otro. La mayoría de esos volúmenes, además del gran tratado físico de Epicuro, pertenecían al amigo de un filósofo discípulo de Epicuro que había vivido bajo la República y bajo la dictadura de César y que se llamaba Filodemo. La obra de Filodemo es una serie de pequeños tratados sobre las enfermedades, la muerte, las riquezas, la salud, la cólera, la palabra franca, la poesía, los signos, los dioses, la piedad, la música. Desde 1752, todavía no han sido desenrollados, cortados, transcritos y publicados todos los volúmenes encontrados en la villa de Herculano.

"No es posible poseer ni siquiera en sueños el tiempo que despoja", escribe Filodemo de Herculano (*Sobre la muerte*, XIV). No hay que desearles una larga vida a los humanos. No hay "más" tiempo en una vida larga que en una breve. Sólo cuenta el instante máximo en su presencia plena. Pero los instantes son "inacrecerables". Las *Sentencias vaticanas* dicen: "Nunca hay que postergar una dicha". Horacio dijo bajo Augusto: *Carpe diem*. (La imagen de tomar cada día como si se tratara de una flor única que surge era entonces una imagen nueva. No hay dos días; no hay dos flores; no hay dos cuerpos; no hay dos rostros). Hay que decirle a cada instante: "¡Detente!" La vida no es sino el sobresalto de un renacimiento en cada ocasión, que así se reproduce, que surge en cada uno de sus puntos, que agota toda su felicidad en cada ocasión, cada vez más depurada de trastornos y temores. El hombre puede "concentrar" el presente.

¿Cuál es el fin de la vida? El hambre, el sueño, el espasmo. *Cibus, somnus, libido, per hunc circulum curritur* (El hambre, el sueño, el deseo, son el

círculo en el que giramos). Del espasmo nacemos. La depresión nerviosa corre a replegarse en la oscuridad anterior al nacimiento. La pasión erótica en el transcurso de nuestra vida es el único fin último al que nuestro cuerpo nos consagra. Las necesidades no son tan obsesionantes como los deseos. Y, al contrario que los deseos, la saciedad las extingue. Nunca el alimento, la bebida, el calor nos ofrecen objetos tan fascinantes. Llamo "objetos fascinantes" a los objetos que perduran más allá de la satisfacción que proporcionan, e incluso en el interior de la dicha que procuran. Epicuro dice que el placer erótico sigue siendo como el patrón en nosotros de todas las felicidades. El acto sexual hace inminente el orden macrocósmico. Aristóteles decía que el falo era la forja estelar donde se fraguaba la ciudadanía. El momento erótico es aquel donde la vida se revela con la mayor fuerza (la fuerza exasperada y casi dolorosa del miembro que desea) en la intensidad agradable. El placer es el presente saturado. En el placer es la vida misma la que se adhiere a sí y a su organismo (e incluso a la mortalidad de su organismo) como el calor al fuego o la blancura en la nieve.

*

El vacío rodea a las figuras pintadas. Hay que entender esa insularidad a partir de la física atómica de Epicuro. Lucrecio creía que el vacío rodeaba todas las cosas. El universo es infinito, por lo tanto desprovisto de centro. Es lo no reunible. Lucrecio se representa el espacio como un vacío ilimitado donde llueven infinitamente los átomos en un movimiento de arriba hacia abajo inmutable y eterno. Lucrecio se representa la vida como un idéntico surgimiento de simientes que se confunde con la lluvia de los simulacros en el espacio.

En griego *eikôn, eidôla* designan las imágenes (los íconos, los ídolos). En latín, los *simulacra*, los *simul* son los soportes de los fantasmas (de las imágenes luminosas). Los dioses eran sobre todo compañeros imaginarios - *simul*, dobles, *personae*, máscaras dionisiacas. Es la *Satura XV* de Lucilius (*Ut pueri infantes*): "Como los niños que aún no poseen el lenguaje creen que todas las estatuas de bronce viven y son hombres, del mismo modo la gente cree verdaderos los sueños fabricados (*somnia ficta*), creen que un corazón palpita en la estatua de bronce. Pero es una galería de pinturas (*pergula pictorum*). Nada es verdadero (*veri nihil*). Todas las cosas son fingidas (*omnia ficta*)". Estrabón añadía que toda la pintura antigua (*Geographia*, I, 2, 9) consistía en "máscaras de teatro para asustar a las almas débiles, fabricadas por escultores y pintores a quienes les pagaban los jefes de Estado".

Aristóteles decía: “No podemos pensar (*noein*) sin imagen mental (*anew phantasmatos*)”. Agregó (*De memoria*, 449 b) que no había memoria sin fantasmas. El latín *simulacra* traduce no solamente el griego *eidôla*, sino también el griego *phantasmata*. Hay que pensar conjuntamente los tres sentidos mediante los cuales Lucrecio define los simulacros (*simulacra*): la emanación material de los cuerpos que no son más que una película de átomos y que forman la totalidad del mundo, las sombras de los muertos, las apariencias de los dioses. Sólo existen átomos. Toda sensación es un choque de átomos. Ese contacto brusco es mudo, *alogos*, insensato, absoluto, infalible. Toda visión es una eyaculación de átomos que rebota contra una lluvia de átomos en el vacío. Por un azar que se repite a cada instante hay un mundo. Por un azar que se repite a cada instante pensamos. Es por azar que existimos.

*

El vacío rodea los cuerpos de los hombre átomos. El deseo de ser independiente (*autarkeia*) corresponde al anhelo de ser lo menos desdichado posible. El individuo llevará una vida más atómica apartado de las ciudades. El desprecio por la ciudad y el alejamiento que prescribe son los primeros pasos de la sabiduría. Plinio le escribió a Micinius Fundanus: “Tome uno por uno los días pasados en la ciudad (*in urbe*), creará llevar la cuenta de sus instantes. Tome varios días y la cuenta se pierde. Todas las ocupaciones que parecían indispensables (*necessaria*) el día en que se presentaban, se sienten vacías en la calma del campo y entonces surge este pensamiento: esos días se perdían. Es lo que me dijo una vez llegado a mi villa de los Laurentes. Leo (*lego*). Escribo (*scribo*). No oigo nada que me apene haber oído (*nihil audio quod audisse*). No digo nada que lamente haber dicho (*nihil dico quod dixisse paeniteat*). Nadie viene a criticar a quien fuera en mis oídos mediante discursos malintencionados (*sinistris sermonibus*). Yo mismo no censuro a nadie. Ningún deseo me arrastra, ningún temor me solicita, ningún rumor me inquieta. Solamente hablo conmigo mismo y con mis escritos (*mecum tantum et cum libellis loquor*). ¡Oh mar, oh costa, oh museo verdadero y solitario, ustedes dictan! (*O maris, o litus, verum secretumque mouseion, dictatis!*)”

Lo que Epicuro había llamado *autarkeia* (el rechazo a ser un esclavo, la libertad independiente de todas las cosas como fin asignado al hombre sabio) los romanos curiosamente lo tradujeron como *temperantia* (en el sentido del placer máximo, es decir, el placer cuyo límite es en cada instante el dolor). *Autarquia* significa también la posibilidad en todo momento de un retorno al

estado de naturaleza. Después de las guerras civiles, los romanos pensaban la inversión a partir del derrumbe ya sea político, nacional, imperial o cósmico. Guardaban en la memoria el recuerdo de las guerras civiles. Tenían ante los ojos las culturas aniquiladas y las ruinas de ciudades que ellos mismos habían contribuido a multiplicar en la superficie del mundo. Cada persona privada se veía llevada a unificar sus tierras en grandes dominios latifundistas privados, en el temor a ese instante.

Se pintaban los lugares anacoréticos no solamente en los palacios de las ciudades, sino también en los mismos lugares de anacoresis. Incluso las villas de Campania, rodeadas de jardines, muestran en sus paredes frescos de jardines. Cuando Plinio le describe a Romanus las villas que posee, cree ser ingenioso comparándolas con las piezas teatrales de los alejandrinos, mientras no hacía más que volver sobre las puestas en escena trágicas y dionisiacas que habían apasionado a los romanos cuatro siglos antes en Grecia: “Sobre la orilla del lago Larius poseo cierto número de villas, pero hay dos de ellas que me dan tanto placer como dificultades. Una, elevada sobre los peñascos a la manera de Bayas, mira al lago desde lo alto; la otra, también a la manera de Bayas, bordea el lago. Razón por la cual llamo a la primera tragedia (*tragoediam*) y a la segunda comedia (*comoediam*). La primera está como parada sobre coturnos (*quasi cothurnis*). La segunda está como sobre sandalias (*quasi socculis*). La primera, dispuesta sobre una loma prominente, separa dos bahías. La segunda bordea una sola bahía siguiendo una curva espaciosa. En la primera, el paseo para las literas describe líneas sinuosas de terraza en terraza. En la segunda, las literas siguen una larga calle que costea la orilla. La primera está exenta de olas que la segunda rompe. Desde la primera se pueden ver los botes de los pescadores. Desde la segunda uno mismo puede pescar (*ipse piscari*) y tirar el anzuelo desde la habitación (*de cubiculo*), desde la cama de dormir incluso (*etiam de lectulo*), como si uno estuviera en un bote (*naucula*)”.

*

El hombre no solamente habita en el interior de una *domus*. La *domus* habita su alma. La prohibición del amor y de la Venus apasionada que pesaba sobre las matronas romanas es paradójicamente inseparable de la noción de casa.

Roma había sido una aldea patricia campesina, una asamblea de jefes de casa (llamados *Patres*) representan a su clan en una familia más amplia (llamada *senado*), sometida a una religión familiar (los lares, las imágenes de los padres muertos). Esquilo dice en *Las Euménides*, en los versos 606-657, que las madres no procrean. Apolo dice que las madres no son más que

las nodrizas de un germen que la *mentula* de los *Patres* hecha *fascinus* deposita en el fondo de su matriz. En lo que concierne a la sexualidad, las mujeres son pues ajenas a los niños a los cuales sólo les brindan la casa de su vientre. Sólo cuenta lo “Emanante” (lo que se lanza, lo que brota) que deposita allí la simiente. Plutarco cuenta que Catón, un día en que argumentaba para prohibir el amor sentimental en las matronas, dijo que un hombre enamorado “permitía que su alma viviera en el cuerpo de otro” (Plutarco, *Catón*, XI, 5). Admirable definición que a la vez aclara el estatuto del *genius* y expone la naturaleza demoníaca de esa enfermedad que es el amor sentimental: no solamente es anti-estatutario, amenaza la identidad personal. Es lo que hace cambiar de casa.

En la antigua Grecia, luego en el mundo etrusco, luego en la misma Roma, el amor y la muerte son la misma cosa. El amor transporta a otra casa (el secuestro de Helena en la ciudadela de Troya). La muerte transporta a otra casa (el secuestro de Perséfone en el mundo subterráneo de los cuerpos quemados o inhumados). Eros y Thanatos constituyen los dos grandes raptos posibles. En primer lugar son los dos grandes dioses que “deslocalizan” socialmente (uno en la casa del esposo vivo, otro en la tumba del esposo muerto). Además, físicamente, esos dos raptos sumen en el mismo estado: el sueño intermitente o definitivo. Razón por la cual Hypnos está ligado tanto a Hades como a Eros. En el estertor del deseo o en el estertor de la agonía, esos *raptus* raptan en la noche. La psicología, en su estado más tosco, siguió siendo por mucho tiempo la misma. El raptó en su raíz elemental no divide el *pathos* y el *eros*. El deseo por el ausente, en el sueño o en la vigilia, no distingue al enlutado del enamorado. ¿Cuál es la *domus* del ausente? La tumba, el corazón. Cuando Electra lleva la urna de hierro que contiene las falsas cenizas de Orestes ante Orestes vivo que está de pie frente a ella, la escena es tan perturbadora como la sorprendente metáfora que introduce Tácito cuando afirma que el corazón es la “tumba” de los que hemos amado. Tácito construye una comparación cuya fuerza tan simple como antigua se ha perdido. El corazón es la “domus infernal” del fantasma de aquel que amamos, como la tumba es el “corazón viviente” donde habitan las “sombras” de quienes han dejado la “luz” de este mundo en el fuego.

Ahora bien, ese habitar del *genius* en una *domus* distinta al cuerpo personal es imposible para la matrona. La *domina* (la guardiana de la *domus*) no puede ser la esclava de una domiciliación fuera de casta. Esa ubicuidad psíquica (las sandalias aladas de Phersu, las alas de Cupido) es destructora a la vez de la identidad de los ciudadanos que nacerán de ella, de la pureza de la casta y del estatuto de la esposa. Los romanos pensaban que había que

proteger a los ciudadanos de la pasión amorosa satisfaciendo sus deseos en otro lugar distinto a su propia *domus*. Plutarco cuenta que un día Catón el Censor, al regresar del Forum, vio a un joven patricio que salía de un lupanar. El joven aristócrata disimuló súbitamente su rostro debajo de la tela de su toga al verlo llegar. El Censor, en lugar de censurarlo, exclamó: “¡Ten coraje, hijo! ¡Haces bien en frecuentar a mujeres sin valor y no enamorarte de mujeres castas!” Al día siguiente, el joven aristócrata, orgulloso de la aprobación de Catón, regresó al lupanar y tuvo cuidado en salir exactamente a la misma hora con visible ostentación. Catón le dijo: “Te elogíé por ir con las muchachas a expulsar un excedente de semen. ¡No te dije que hicieras del lupanar tu *domus*!”

Esa confusión de *genius* y de almas puede leerse en el nombre mismo que los amantes inventan para su amor y que ha persistido en las palabras francesas de “*Dame*” o “*Madame*”. *Domina* era el nombre que los esclavos le daban a la matrona. Ella es quien “domina” la *domus*. El amante al decirle *Domina* (Dama, señora) a aquella que ama rompe su *status* y se convierte en su esclavo. La elegía X del primer libro de Sextus Propertius lo atestigua: “Evita las palabras magníficas y los silencios prolongados. Para gozar de tu amor, hay que ser cada vez más humilde (*humilis*) y cada vez más sumiso (*subjectus*). Para ser feliz (*felix*) con la mujer que amas, la única mujer que amas, es preciso que ya no seas un hombre libre (*liber*)”. La recíproca femenina de esta situación aun ficticia es impositiva: una matrona “*domina-esclava*” es una contradicción en los términos.

La misma Roma se sometió a un orden contradictorio: hacer todo lo posible para que no se secaran las fuentes de la vida, de la savia viril, de la victoria sobre los demás pueblos y hacer todo lo posible para no poner en cuestión el orden de la ciudad en la ebullición de Venus. El resplandor de Venus surgiendo de las aguas es producto de las olas de las que surge. Su placer está ligado al sentimiento oceánico del cual es hija y que los hombres no experimentan en la voluptuosidad que les es propia. Lemnius decía que la mujer experimentaba un placer multiplicado por dos con respecto al del hombre: “Le arranca el semen al hombre y lanza el suyo con él”. La *impotentia muliebris* (la incapacidad de las mujeres para dominarse), la violencia en que las sume la pasión, la locura contagiosa ligada a Venus, son la cantinela de Roma. Es también su mito fundante, su dionisismo (que los griegos no conocieron hasta ese punto, por una parte a causa del ritual pederástico, por otra parte a causa de la institución social del gineceo). Ovidio en su *Arte de amar* escribió: *Acrior est nostra libidine plusque furoris habet* (El deseo de las mujeres es más intenso que el nuestro e implica mayor violencia y extravío).

Lo que escandalizó en los tres libros eróticos de Ovidio (*Amores*, *Arte de amar*, *Heroidas*) fue la idea de reciprocidad, la idea de mezclar fidelidad y placer, matronazgo y eros, genealogía y sensualidad, la *dominatio* estatutaria de la esposa y la servidumbre sentimental e impía del *vir*. El genial Ovidio fue desterrado por Augusto a las riberas del Danubio. Su mujer, como matrona virtuosa, no se dignó acompañarlo. Murió solo, dieciocho años después, sin que su esposa se dignara ir a visitarlo ni una sola vez.

Antonio hizo un pacto de muerte con Cleopatra. La pasión amorosa es experimentada por los mismos amantes como una lenta agonía. Al igual que Tibulo y Delia. Al igual que Propercio y Cinthia. Esos pactos de muerte tomados del Oriente, esas servidumbres psíquicas son lo contrario del pacto de reproducción y de domiciliación del matrimonio romano. Son lo contrario de la *pietas* (de la dependencia no recíproca del hijo hacia el padre).

Pompeyo se enamoró de su mujer (Julia, la hija de César). Se convirtió de inmediato en un sujeto de burla proverbial y ese amor declarado fue una de las razones que le hicieron perder el poder y la guerra. El poder no puede estar ligado al amor. Sólo puede estar ligado al deseo. ¿Cómo podría la dominación ser dependiente de la dependencia? La fidelidad de Pompeyo a su mujer le quitó su ascendiente político (su poder de aumentar la vitalidad del mundo romano, de acrecentar las victorias de Roma).

*

Al cabo de la anacoresis, el *ego* se ha vuelto la *domus* íntima. La idea de un alma *individuus* fue engendrada por el epicureísmo. La idea de una autonomía del alma en el recuerdo de la falta se construye con Ovidio en *Tomes* para adquirir su consistencia definitiva (la *conscientia*) con San Agustín en *Cartago*. El alma es una habitación interiorizada. Una recámara secreta e insonora se convirtió en el ideal del retiro epicúreo de Plinio de Como. De villa en villa, Caius Plinius Caecilius Secundus no dejó de perfeccionar su *zotheca*. La pintura se dice en griego *zôgraphia*. La biblioteca se convirtió en su alma (*zôtheca*). En griego, esta palabra quiere decir "lugar donde ordenar la vida" (recámara, pequeño cuarto). Plinio describe así su *zôtheca*, su "pequeño cuarto", su lugar donde guardar su vida (*Cartas*, XVIII, 22): "Al final de la terraza, al final de la galería, al fondo del jardín, hay un pabellón (*diaeta*, *dieta*) que merece todo mi amor (*amores mei*), mi amor de verdad (*vera amores*). Yo mismo lo puse allí (*Ipse posuit*). Dentro hay una estufa solar con vista a la terraza, y otra con vista al mar, estando las dos ventanas expuestas al sol. Un cuarto de dormir da a la columnata por una puerta doble y desde otra ventana se domina el mar (*prospicit mare*). La mitad de una de

las paredes está ocupada por una recámara (*zotheca*) que se empotra allí. Por medio de vidrios y de cortinas (*specularibus et velis*), uno puede a voluntad unirla con la habitación o separarla de ella. La recámara (*zotheca*) del pabellón contiene una cama (*lectum*) y dos sillas (*duas cathedras*). Uno tiene a sus pies al mar (*a pedibus mare*), detrás las villas (*a tergo villae*), en la cabecera el bosque (*a capite silvae*). Esas vistas se muestran por el mismo número de ventanas. Desde ese lugar no se perciben las voces de los esclavos (*vores servulorum*), ni el fragor del mar (*non maris murmur*), ni la agitación de las tormentas (*non tempestatum motus*), ni la claridad de los relámpagos (*non fulgurum lumen*), ni siquiera la luz del día salvo cuando las ventanas están abiertas. La profundidad de ese retiro y de ese aislamiento (*abitique secreti*) se explica por la existencia de un pasillo (*andron*) entre el muro de la habitación y el del jardín. Por eso los ruidos expiran dentro del vacío de las paredes. Frente a esa habitación hay una pequeñísima pieza de calefacción (*cubiculo hypocauston perexiguum*) que tiene una ventanita estrecha (*angusta fenestra*) a través de la cual se regula el calor que viene de abajo. Luego una antecámara (*procoeton*) y un cuarto de dormir (*cubiculum*) que tiene sol hasta el mediodía. Cuando me refugio en ese pabellón (*diaetam*), me parece que estoy lejos de mi propia villa (*abesse mihi etiam a villa mea*). Mi placer es grande sobre todo en la época de las Saturnales cuando todo el resto de la habitación salta con las locuras de esos días de fiesta y resuena con clamores de alegría. Yo no perturbo los juegos de los míos (*meorum lusibus*) y ellos no perturban para nada mi estudio".

*

El Imperio romano no tuvo decadencia, ni declinación, ni caída. La civilización del Bajo Imperio fue la más letrada que haya habido en la historia romana. A una revolución política y monárquica le respondieron un crecimiento arquitectónico continuo y un fervor artístico sin parangón. El epicureísmo fue una anacoresis. El cinismo fue una anacoresis (aunque el bárril se encontrara en la ciudad). El estoicismo fue una anacoresis. El cristianismo fue una anacoresis. Dejar este mundo (como en la actualidad las casas de campo de la burguesía, el turismo de las clases populares, los paraísos fiscales de los pequeños clanes acomodados) fue la consigna del mundo antiguo.

Las ciudades se incrementaron y se volvieron agrestes. Las ruinas se extendieron. Las fincas se multiplicaron en el *saltus* (en el campo salvaje y las montañas). Se renunció a la paridad aristocrática. Se instauró la jerarquía y nació la pasión jerárquica. No fue Constantino quien creó los obispos y funcionizó el clero: volvió estatutaria una pasión jerárquica de hombres que

El sexo y el espanto

habían abrazado las pasiones del imperio. Nuevos Padres transformaron en togas negras las togas blancas de los *Patres*.

El patronato imperial al extenderse sobre la tierra se alejó de ella. Todo se alejó. Todos se alejaron: aquellos que los tiranos desterraban en las islas, los hombres privados en los campos, los anacoretas en los desiertos. Los poderes municipales se emanciparon. Los dioses que habían perdido su poder al perder sus sacrificios se convirtieron en demonios. Las ceremonias que habían abandonado sus templos se oscurecieron pero no desaparecieron. Se familiarizaron. El *daimôn* personal, el *genius*, el ángel guardián, el gemelo celeste, el patronato invisible se mezclaron. La pirámide social se volvió interior, se relegó después de la muerte y ella misma se alejó en el cielo. La misma palabra *angelos* llegó a significar la autonomía de la persona interior, y ya no la afluencia vital de su generación que expresaba el antiguo *Genius* romano, desvinculándola así de todos los lazos de parentesco. Se añadieron a los dioses intermediarios esos dioses especiales que son los mártires de la arena o de las crucifixiones serviles. Uno buscaba su protector en un patronato invisible según una jerarquía única que escalonaba los más o los menos distantes: el *genius* convertido en ángel guardián, el patrón en santo, el emperador en patriarca, el Padre en Dios, un *imperium* transportado al cielo los sacaba de la tierra. La Iglesia reemplazó las distribuciones acostumbradas de pan y de ceremonias. Los sacrificios sangrientos y humanos dejaron la arena por preferirse el sacrificio sangriento y humano de un dios hecho hombre y puesto en la cruz como un siervo en el centro de una *basilica* (de un mercado cubierto, de una feria).

Al transformar el *angelos* la antigua dependencia vertical en lealtad vertical del alma hacia su fuente eterna, el prójimo dejó de ser su pariente: fue Dios. Ésa es la lección del Evangelio (*eu-angelon*). Dándole la espalda al *genius* que sólo afectaba los *genitalia* de los hombres, el *angelos* personal es lo que en verdad anuncia el *eu-angelon*. El alma personal se volvió también una villa apartada de la ciudad, una ermita apartada de la espórtula y del fisco. El culto de los muertos se interrumpió. Se dejó de alimentar sombras. Se hizo heredero a Dios: en los hechos se hizo heredera a la Iglesia de todos los bienes de la muerte y de la anacoresis.

La anacoresis, el reclutamiento del movimiento religioso ascético no tuvieron motivos extravagantes: son inseparables de la dotación de los monasterios, es decir, del rechazo al peso creciente del impuesto municipal. “Liberación fiscal” quizás sea la verdadera traducción de la palabra *anachôresis*. Una anécdota lo señala. En el 316, la granja de Aurelius fue ataca-

da. Aurelius declaró: “Aunque mis tierras sean bastante extensas, no tengo ningún vínculo con la gente del pueblo y me quedo en mi casa (*kata emauton anachôrountos*)”. La *anachôresis* es un retiro político y una liberación con respecto al pueblo (al fisco del pueblo). El ideal del anacoreta (del ermitaño) es el mismo ideal de autarquía que intentaba el romano que se hacía construir una villa fuera de Roma, por ejemplo en Pompeya. El “monje”, el *monos* (el solo), es el hombre que ya no se concibe ni siquiera como un *atomos* político sino como un muerto social, como independencia (*autarkeia*) con respecto al siglo, como un solitario cuyo epicureísmo se ha ensombrecido totalmente.



Pompeya. Fresco de la *Villa dei Misteri*.

Capítulo VIII

Medea

Medea es la figura de la pasión insensata. También es la fuente, en la literatura alejandrina y luego romana, del tipo de la maga (y luego de la hechicera). Hay dos grandes tragedias sobre Medea: la griega de Eurípides, la romana de Séneca. *Medea* fue representada en Atenas en el -431, inmediatamente antes de la guerra del Peloponeso. Eurípides no escogió un episodio de la leyenda; obró de modo que todos los episodios de la larga vida de Medea se acumulen hasta la crisis final. La historia es así: Jasón era el hijo del rey de Iolcos en la costa tesalia. Su tío Pelias despojó a su padre del reino y envió a Jasón a conquistar el Vello de oro en la Cólquide, en las orillas del mar Negro, que era custodiado por un dragón, a fin de que no regresara.

Jasón partió en el navío Argo, pasó las rocas Simplégades, llegó a la Cólquide, a la tierra del rey Eetes.

Eetes tenía una hija, Medea. Helios, su abuelo, era el sol. Circe, la hermana del rey, su tía, era asimismo la maga que en Homero transforma a los hombres en cerdos, en leones y en lobos, a la que Ulises había amado, durante meses de delicias, y de la cual había tenido un hijo, Telégono (que fundó Tusculum, donde vivió Cicerón, donde dio a luz y murió su hija Terentia). Cuando Medea vio a Jasón bajar del barco, se enamoró al instante, con un amor absoluto: "Lo contempla. Mantiene los ojos fijos en su rostro. En su demencia le parece que no son los rasgos de un mortal. Ya no puede apartar de él sus miradas" (Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 86).

Entonces el rey le impone trabajos irrealizables a Jasón. En cada ocasión, Medea lo salva de la muerte, ayudándolo contra los toros de aliento de fuego, ayudándolo a sembrar los dientes de serpiente en el campo de Ares donde germinan - "al igual que el niño toma forma humana en el vientre (*alvus*) materno donde se reúnen las diferentes partes de su ser y que, llegando fi-

nalmente a la madurez, sale de él para vivir en el ambiente de aire" - guerreros que se levantan en seguida armados.

Así, gracias a Medea, Jasón conquista el Vellocino de oro. En el momento de aparejar el navío para abandonar el reino, como su hermano Ascylos los amenaza, Medea lo mata. Sube a bordo; se ha entregado a Jasón en el "frenesí del deseo"; Jasón le ha prometido desposarla.

De regreso a Tesalia, Pelias se niega a restituírle el reino a Jasón. Entonces Medea persuade a Pelias de que entre en una cuba para rejuvenecer y lo hierva.

El asesinato de Pelias en la cuba los forzó a huir de Iolcos.

Medea y Jasón se establecieron en Corinto, en casa del rey Creonte. El rey Creonte le ofreció su hija, la princesa, a Jasón. Jasón aceptó porque ella era griega y rechazó a la extranjera Medea.

Medea contempla a los dos hijos que Jasón tuvo con ella cuando se amaban. Por él, ella traicionó a su padre, mató a su joven hermano, mató a Pelias, le ha dado dos hijos y él la repudia. La cólera la invade. Entra a la habitación de los niños. Uno se llama Mérmero, el otro Feres. Ella le dice al pedagogo: "Vaya, prepáreles lo que necesitan para cada día" cuando sabe que serán los objetos que los acompañarán en la tumba subterránea. Los mira. Va a matarlos. Ése es el instante de la pintura.

En el fresco de la casa de los Dióscuros, los niños juegan con huesecillos bajo la mirada de su pedagogo. Medea está parada a la derecha. Una larga túnica plisada cae hasta sus pies. La mano derecha tantea el puño de la espada que sostiene la mano izquierda. La mirada se dirige hacia los niños que continúan dedicados a su *lusus* con toda la seguridad y la *illusio* de su edad: uno está parado, con las piernas cruzadas, levemente apoyado sobre la mesa cúbica, el otro está sentado sobre la misma mesa. Ambos tienen las manos tendidas hacia los huesecillos en que se convertirán. La rabia de Medea está en calma. Es la inmovilidad, el espantoso silencio que precede al acceso de locura. En latín: el *augmentum*.

En el fresco de la casa de Jasón, las miradas de los niños y de su madre se cruzan. El pedagogo contempla a Mérmero y a Feres. Hay dos interpretaciones posibles de la actitud y de la mirada de Medea. O bien, ensimismada antes del crimen, está indecisa entre dos sentimientos contrarios: la piedad y la venganza; en ella se oponen la madre y la mujer; vacila entre la abstinencia del acto y la ferocidad de un doble infanticidio. O bien, ensimismada

antes del crimen, la va invadiendo la irresistible cólera, el irresistible acto, el irresistible instante de muerte. La primera interpretación es psicológica. La segunda es no psicológica, fisiológica, trágica. Es la única interpretación posible porque es la del texto que los frescos resumen. Porque es la de Eurípides.

*

La *Medea* de Eurípides del -431 describe la desintegración del vínculo civilizado a partir de la pasión de la mujer por el hombre. El amor se vuelve odio, el deseo violento hacia un amante se transforma en ferocidad asesina hacia la familia y desnuda la "homofagia" sobre la cual se funda el eros para los griegos.

La pasión es una enfermedad. Jackie Pigeaud ha escrito una profunda tesis sobre la medicina antigua. En la locura, escribía Crisipo, el alma toma impulso. El nadador que ha brincado ya no puede detenerse. La misma carrera a pie es una "locura" de la caminata y el hombre que corre no puede frenar de golpe sin caerse. Aristóteles decía que para los hombres que tiraban piedras era imposible volver a tomarlas. Cicerón en las *Tusculanas* (IV, 18) escribe: "Un hombre que se ha arrojado (*praecipitaverit*) desde lo alto del cabo Leucate no puede detenerse según su voluntad". La *praecipitatio* es la acción de caer cabeza abajo al abismo. En el *De ira* (I, 7) Séneca Hijo retoma la imagen de Cicerón del hombre que se lanza al abismo y comenta así la "zambullida de la muerte": no solamente el hombre precipitado no puede volver atrás sino que "tampoco puede no llegar allí donde hubiese podido no ir" (*et non licet eo non pervenire quo non ire licuisset*).

Medea es una mujer que se precipita en el abismo. No hay deliberación alguna. No hay un desgarramiento corneliano, un conflicto de potencias psicológicas. Como una planta o un animal, la locura tiene una simiente, un florecimiento y un final. La locura es un crecimiento; nace; erece; se vuelve irreparable; impulsa hacia su final feliz o desdichado. "La locura (*insania*) ya no puede conocerse (*scire*) como la ceguera (*caecitas*) no puede verse (*videre*)", escribe Apuleyo y agrega: "el destino de toda cosa (*fatum rei*) es semejante a un torrente violentísimo (*violentissimus torrens*) cuyo curso no podemos suspender (*retineri*) ni precipitar (*impelli*)".

El fresco traduce el verso más célebre en la Antigüedad de los que pronuncia Medea (Eurípides, *Medea*, 1079): "Comprendo qué crímenes voy a cometer. Pero mi *thymos* (mi vitalidad, mi libido) es más fuerte que mis *bouleumata* (las cosas que quiero)". Si *euthymia* es el secreto de la felicidad, *dysthymia*

es la fuente de la locura. Medea ve lo que va a hacer: ve que la ola del deseo invade su pensamiento y va a llevarse todo. El instante que ha escogido la pintura no es psicológico; la heroína no está desgarrada entre la locura y la razón. El instante es trágico: Medea asiste impotente al torrente que no logra contener en ella y que va a arrastrarla hasta la acción. El instante es tan poco psicológico que Eurípides aporta una explicación puramente fisiológica: toda la desgracia proviene de que las vísceras de Medea, cerebro, corazón e hígado, están demasiado hinchadas. Medea tiene demasiado *thymos*. Es lo que dice la nodriza: “¿Qué hará ella, la víscera hinchada (*megalosplangchnos*), mordida por el mal, incalmable (*dyskatapaustos*)?” Eurípides describe todos los signos de la grave *phren* (*bareia phren*) que agobia a Medea: no come, aborrece la compañía humana, los niños le producen horror; no deja de llorar; o bien mantiene la vista fija en el suelo, o bien tiene la mirada torva del toro; está sorda al lenguaje; oye a sus allegados que la exhortan con tanta atención como la roca “a las olas del mar”. La Medea de Séneca es todavía más precisa. No solamente la pieza concentra a la manera romana toda la acción en el último instante, sino que al término de la acción Medea declara que va a “escarbar” sus vísceras con su espada a fin de asegurarse que un tercer niño no esté ya en gestación, condensando de manera trágica cuál fue la causa de su *furor* (sus vísceras), cuál era la causa de su amor (su vagina y el deseo físico excesivo que experimentó), por último cuáles fueron sus frutos (en el útero). Son dos versos extraordinarios (Medea, 1012, 1013): *In matre si quod pignus etiamnunc latet, scrutabor ense viscera et ferro extraham* (Si algún testimonio se revelara escondido aún en el fondo de la madre, entonces escarbaré mis vísceras con la espada y lo extraeré). Ella aúna las tres causas empalmadas de sus desgracias que van a “aumentar” hasta producir el acto mediante el cual sus vísceras vengarán a su *vulva* en los frutos que su *vulva* ha expulsado (el pequeño Mérmero y el pequeño Feres). La Medea de Séneca puede finalmente decir: *Medea nunc sum* (Ahora soy Medea), y lo explica: *Sævit infelix amor* (Un amor desdichado causa rabia).

No hay un conflicto individual entre lo que deseo y lo que quiero. Hay un océano natural que rompe su dique y del cual todos los cuerpos en el fresco forman la ola creciente (aumentando hasta el *augmentum*). “No sé lo que mi alma salvaje ha decidido dentro mío” (*Nescio quid ferox decrevit animus intus*). Con la Medea de Séneca Hijo comprendemos lo que quiere decir para un romano Venus “apasionada”. En ella *ira*, *dolor*, *amor* y *furor* no se dis-

tinguen*. Más aún: en ella enfermedades y pasiones se confunden y danzan la bacanal de Hades.

¿Cuál es la mirada de *Medea furiosa*? La mirada está fija, fascinada o embotada, los ojos esquinados (los ojos de toro, los ojos torvos, los ojos bizcos son tanto el signo del *furor*, de la locura, como de la mirada afiebrada de Venus, del *amor*). El segundo signo consiste en la dificultad de pensamiento. El latín *mentes* traducía el griego *phrenes*. La *phrenitis* es en primer lugar la confusión de pensamiento. Traducida al latín la *difficultas* precede a la *anaesthesia* (la pérdida de la percepción de sí mismo) que los romanos llaman *furor*. En otros términos, la mirada fija precede a la tormenta, el acceso mismo en el curso del cual el frenético que alucina en su mirada un sueño no ve en la acción (*facinus*) que comete ni el crimen que está a punto de cometer ni el sueño que está persiguiendo. Quien comete el crimen (el *facinus*) es fascinado (*fascinatus*) en su mirada. Ve otro espectáculo. En Plinio las hechiceras son llamadas *fascinantes*. Ágave ve un león cuando mata a su hijo. Cicerón usa una expresión muy penetrante cuando dice que el espíritu obnubilado (anestesiado) tiene sus ventanas tapadas (*Tusculanas*, I, 146). Tras el acceso (*augmentum*) los ojos se destapan tanto que el héroe Edipo se los arranca: abre bien grandes las ventanas hacia el acto. La locura se cura por sí misma en el acto furioso, apenas el sujeto se reconozca y el actor reconozca en su acto su propia mano. Para los antiguos todo exceso en el pensamiento (todo frenesí de la *phren*) tiene un límite con que se topa el acceso (el *augmentum*) y contra el cual va a rebotar. El acto furioso no es más que la florescencia extrema que desemboca en la disminución y el apaciguamiento.

Fue así que luego Medea parte hacia Atenas. Se casa con Egeo y tiene con él un hijo, Medo, al que ama hasta el punto de ayudarlo a matar a Perses a fin de asegurarle un reino.

Posidonio decía que toda enfermedad tenía un germen (*sperma*) y una flor. El fresco representa la “flor” de la pasión y la concentra y sólo por la continuación de la acción se revela como “instante de muerte”. Horacio habla de “recoger” arrancándola de la tierra la “flor” del instante. Al igual que Ovidio decía que en la mujer madura la voluptuosidad había alcanzado su fruto, en Medea, el instante de la pintura es el *furor* en su madurez (*maturus*).

* Las palabras en itálicas, homónimas de las castellanas, están en latín en el original (N. del T.).

Motivo por el cual el arte entre los antiguos siempre se creyó dotado de una función terapéutica o catártica. Presenta el síntoma y, en tanto lo aísla, lo expulsa de la ciudad como un *phármakos*, como un chivo emisario. No habría que hablar de una estética antigua, sino más bien de ética. Comparemos una Medea antigua y una Medea moderna. Nada dramático se representa en la maduración concentrada que describen los frescos: muestran un instante que resume una tragedia y de ninguna manera desvelan su fin. Sucede que Delacroix pintó una Medea. Sucede que Théophile Gautier reseñó en 1855 el cuadro y que precisa su estética oponiéndolo con ello de manera sorprendente, a pesar de lo que diga, al espíritu de la pintura antigua: "La Medea furiosa de Delacroix está pintada con un ardor, un arrebato y un resplandor de color que Rubens no desaprobaría. El gesto de leona reuniendo a sus cachorrós con el cual Medea retiene a sus hijos que se escapan es una invención soberbia. La cabeza bañada a medias por la sombra recuerda esa expresión viperina que la señorita Rachel suele adquirir en los momentos feroces de sus papeles y, sin asemejarse a ningún mármol ni a yeso alguno, tiene un carácter verdaderamente antiguo. Los niños inquietos y llorosos, sin comprender la situación pero sospechando que no se trata de nada bueno para ellos, se agitan y se retuercen bajo el brazo que los aprieta y esgrime ya el puñal. Sus esfuerzos para liberarse han hecho que se levantaran sus pequeñas túnicas y sus jóvenes cuerpos, surcados de tonos rosas y frescos que contrastan con la palidez azulada y como venenosa de la madre, aparecen en su desnudez infantil". En París, hay gestos. En Roma, hay miradas. En París, niños inquietos, llorosos, que se retuercen. En Roma, niños que juegan y están absortos en sus juegos. En París, una Medea histérica que expresa la situación. En Roma, una Medea abismada en su rabia vindicativa y que la medita más de lo que la contiene. En París, el acto. En Roma, el instante precedente. No solamente el instante precedente sino el conjunto del texto de Eurípides concentrado en un instante que se retiene y que no indica lo que va a pasar.

En París, un grito de ópera. En Roma, el silencio *obstupefactus*.

Los romanos consideraban un buen tema la meditación terrible de Medea ultrajada por Jasón y espantada ante la necesidad en que se encuentra de matar a Mérmoro y a Feres cuando los sorprende jugando. Toda la Antigüedad admiró la Medea que había pintado Timómaco. César la juzgaba tan bella que la adquirió a precio de oro. Toda la Antigüedad repitió unánimemente la causa de la admiración que despertaba: los dos ojos de Medea. Esa mirada, según parece, era una maravilla. El borde del párpado estaba "inflamado". La cólera se notaba en la ceja. La piedad estaba en el ojo hú-

medo. "En el cuadro que pintó Timómaco, escribía Ausonio, la amenaza está en las lágrimas (*ira subest lacrimis*); la espada reluce en una mano que no ha sido manchada con la sangre de sus pequeños (*prolis sanguine ne maculet*)". Ausonio agrega que el pincel de Timómaco es tan doloroso como fue dolorosa la espada que Medea tiene en su mano izquierda cuando se cruza con las miradas de Mérmoro y de Feres.

*

Apuleyo también compuso su Medea. Al menos compuso un *ludibrium* sobre Medea. Es una Medea sorprendente que, separando la venganza de la muerte de los hijos, vincula la escena primitiva con el nacimiento de una manera todavía más concreta que la de las vísceras escarbadas de la Medea de Séneca.

Cae la noche; el héroe cansado de su viaje entra en un establecimiento de baños. Percibe sentado en el suelo a un viejo amigo, Sócrates, con la tez terrosa, flaco como un clavo, semejante a un mendigo que tiende la mano para recibir una *stips*. El narrador se acerca y se hace reconocer por él. Sócrates cubre en seguida con su manto remendado su rostro enrojecido por la vergüenza, desnudando el resto de su cuerpo desde el ombligo hasta el pubis (*ab umbilico pube*). El narrador obliga a Sócrates a levantarse y lo empuja al baño, lo refriega, lo lava, le da una de sus dos túnicas y luego lo conduce a un albergue. Sócrates le habla de la maga Meroe, de su deseo insaciable, como el de la ilustre Medea (*ut illa Medea*), y de sus hazañas: convierte a los hombres en castor, en rana, en carnero. Finalmente Sócrates y el narrador se duermen: de pronto la puerta se abre, o más bien sale lanzada hacia adelante, arrancados los pivotes de sus cavidades. La cama (*grabatulus*) del narrador se da vuelta y cae encima del narrador que permanece tendido en el suelo.

El narrador, desde abajo de su cama dada vuelta, arroja una mirada lateral (*obliquo*): ve a una vieja que lleva una lámpara encendida (*lucernam lucidam*) y a otra vieja que tiene una esponja y una espada desnuda (*spongiam et nudum gladium*). Esta última es Meroe que se dirige hacia Sócrates pero que muestra su mentón a su amigo el narrador debajo del jergón. La otra bruja, de nombre Panthia, propone despedazar al narrador como hacen las bacantes (*bacchatim*), o bien atar sus miembros y castrarlo (*virilia desecamus*). Pero Meroe no escucha a Panthia, hunde su espada hasta la empuñadura en el costado izquierdo de Sócrates, recoge la sangre en un odre, introduce su mano derecha en la herida (*immissa dextera per vulnus*), escarba en el fondo de las entrañas (*ad viscera*) y extrae el corazón. Panthia en seguida tapon

la herida abierta con la esponja mientras dice: “¡Esponja, tú que has nacido en el mar, cuídate de cruzar un río!” Entonces, antes de retirarse de la habitación, levantan el jergón bajo el cual está escondido el narrador, se acucillan con las piernas abiertas encima del rostro del narrador, alivian sus vejigas y lo dejan inundado de una orina inmundada (*super faciem meam residentes vesicam exonerant quoad me urinae spurcissimae madore perluerent*).

El narrador escribe entonces: “Quedé allí, echado en tierra (*humi projectus*), desfalleciente (*inanimis*), desnudo (*nudus*), transido (*frigidus*), rociado de orina (*lotio perlutus*), así como el niño al salir del útero de su madre (*quasi recens utero matris editus*)”.

Apuleyo no interrumpe sin embargo la progresión de las comparaciones empalmadas: “Más aún: estaba medio muerto (*semimortus*). Más aún: era mi propio sobreviviente (*supervivens*), la prolongación de mi yo (*postumus*), candidato (*candidatus*) de todas las maneras a la cruz ya erguida (*destinatae jam cruci*)”.

Los eruditos y los traductores quedan confundidos en torno al sentido de esta última frase de Apuleyo (*Metamorfosis*, I, 14, 2). Modifican acaso inútilmente el texto. Este último propone tres imágenes: el bebé cubierto de orina que acaba de ser *editus* del sexo de su madre y arrojado desnudo al suelo, el hombre muerto a medias, finalmente el póstumo resucitado vestido con una toga blanca o por lo menos “candidato” a la cruz servil ya erguida (sin duda por haber degollado a su amigo Sócrates mientras dormía a su lado en la habitación del albergue).

Nos rodean dos límites desconocidos: la escena de origen, el instante de muerte. Esos dos desconocimientos atormentan y se juntan súbitamente. Pitágoras escribió que todas las almas eran “originariamente locas a causa del nacimiento”. He comentado el fragmento 21 de Anaxágoras que decía: *Opsis adelôn ta phainomena* (Los fenómenos son lo visible de las cosas desconocidas). Hipócrates (*Del régimen*, I, 12) lo explicaba así: “Mediante lo que es visible, el hombre conoce lo invisible. Mediante el presente, conoce el futuro. Mediante lo que está muerto, conoce lo que está vivo. Un hombre al unirse a una mujer ha engendrado un niño. Mediante lo que es visible, conoce que lo invisible será así. La razón humana (*gnôme anthropou*) siendo invisible (*aphanés*) conoce lo que es visible (*ta phanera*) y pasa del niño (*ek paidós*) al hombre (*es andra*). Por el presente, conoce el porvenir”. Este texto es difícil. Hipócrates en el coito originario “ve” los rasgos del niño en el macho que se une a la hembra (¿o en los rasgos de los dos amantes que

unen sus rasgos al amarse?). Es la frase de Séneca Hijo: *Natus est* (Ha nacido) que retoma en seguida: *Morti natus est* (El hombre ha nacido para la muerte). El nacimiento es el final del coito. Nacer es un placer que muere.



Fresco proveniente de la casa *dei Dioscuri*, en Pompeya. Medea mirando a sus hijos antes de matarlos.

Capítulo IX

Pasífae y Apuleyo

Durante siglos Italia fue la Amazonia del mundo mediterráneo. No había entonces en el suelo itálico naranjos, olivares, limoneros ni viñas sino robles y hayas cuyos tamaños gigantescos alababan los griegos: bosques del *Bruttium* repletos de fieras, bosques profundos del Benevento que detuvieron a los soldados de Pirro, encinares inmensos de la Galia cisalpina donde pastaban manadas de jabalíes y de cerdos semisalvajes, todavía grises, y que bordeaban olmos y castaños. Todos esos bosques han desaparecido. Sólo los mitos y los nombres dejan traslucir todavía el universo en que vivían los habitantes de la antigua Roma: la loba totem, los nombres de las colinas de Roma, Viminal, Querquetual, Fagutal... Los jabalíes, los lobos, los osos, los ciervos, los corzos, las gamuzas, los musmones abundaban. La historia romana sólo parece haber sido atravesada por una pasión: la guerra, pero la guerra no era para los antiguos romanos más que una forma particular de cacería, porque las pequeñas hordas de pastores que habían compuesto la población primitiva eran todos compañeros de cacería: caza con honda, caza con garrote arrojadizo, caza con la maza, caza con venablo, caza con red. No fue sino mucho después que los Escipiones y luego los emperadores trajeron de Oriente y de Macedonia la caza a caballo con jauría. La aristocracia romana fingía consagrar mucho más tiempo a cultivar los campos y a frecuentar los bosques que a aglomerarse en el Senado. Las cacerías imitadas en los anfiteatros durante los *lusus* tuvieron como primera función remitir a las cacerías humanas o animales que la vida urbana inhibía. Revelaban esa nostalgia.

El animal no es un extraño en nosotros.

Hemos nacido animales: es la "brutalidad" de la cual la humanidad no se emancipa, sean cuales fueran las esperanzas que abriguen sus representantes y las leyes que las ciudades promulguen para confiscar su violencia. Roma volvió a hundir a Grecia en la animalidad de la especie, en lo que Grecia

habría llamado más bien el Egipto del género humano, en lo que los modernos llaman el inconsciente, que sólo es una palabra reciente para designar la animalidad que tiene descendencia al igual que la visita repetida de los sueños en el cuerpo entre los homeotérmicos. Los romanos representaban la bestialidad revivificando los mitos, extrayéndolos de ese apartamiento de las formas animales que les habían impuesto los griegos. Las *Metamorfosis* de Ovidio son el libro universal de esa antropomorfosis tan inestable y tan angustiante que constituye la poca humanidad de la humanidad. Las grandes novelas romanas de Petronio y de Apuleyo se enfrentan directamente con esa angustia. Es lo que dice Dido al morir: "Entonces no se me habrá concedido disfrutar fuera de los lazos del matrimonio de un amor sin crimen (*sine crimine*) como el que conocen los animales salvajes (*more ferae*). ¡No, no habré sabido guardar la fe prometida a las cenizas de Siqueo!" (Virgilio, *Eneida*, IV, 550). Marcial decía: *Mentiri non didicere ferae* (Las bestias feroces no han aprendido a mentir). La historia de Pasifae es la siguiente: La esposa de Minos, reina de Creta, se enamora del toro divino que Neptuno le ha ofrecido al rey. Pasifae acude a buscar al "técnico" Dédalo. Le pide que fabrique una novilla mecánica, donde ella pueda alojarse, y de una concepción tan ingeniosa que el toro se engañe e introduzca su fascinus dentro de su vulva. Pasifae puede conocer entonces la voluptuosidad de los animales (*ferinas voluptates*), los desos no convencionales (*libidines illicitas*). La novilla de Pasifae es el caballo de Troya del deseo.

*

Apuleyo era africano y nació en Madaura en el 124, ciudad húmeda. Se hizo orador en Cartago. Se casó con una rica viuda, Pudentilla, que había tenido dos hijos de un primer matrimonio. En el 158, Sicinius Emilianus, hermano del primer marido de Pudentilla, aprovechando la gira africana del procónsul Claudius Maximus, acusó a Apuleyo de brujería agravada por apropiación de herencia en nombre de su sobrino Sicinius Pudens. El abogado Tannonius redactó el acta de acusación, comprometiéndose a probar que el filósofo platónico era en realidad un mago (*magus*) que había lanzado un sortilegio sobre el cuerpo y el alma de Pudentilla. Unos esclavos atestiguaron que habían visto a Apuleyo adorando estatuillas obscenas disimuladas bajo un pañuelo (*sudariolo*), que le gustaban los espejos y que hipnotizaba a los muchachos. Apuleyo escribió su *Apologia* y la presentó ante el procónsul en Sabrata. Reprodujo una carta de su esposa y probó que lejos de hipnotizar a los jóvenes esclavos les preparaba un polvo dentífrico (*dentifricium*). Claudius Maximus absolvió a Apuleyo de la sospecha de ser un *magus*, pero ese proceso transformó la vida de Apuleyo e impuso su marca sobre su obra.

Abandonó Oea donde vivía con su esposa en una magnífica villa que daba al mar. Se instaló con Pudentilla en Cartago. Apuleyo tuvo un hijo con Pudentilla. Lo llamaron Faustinus. Ese primer proceso de brujería de la Antigüedad romana, promovido por Sicinius Emilianus, litigado por Tannonius, es el origen de la leyenda de Fausto.

Apuleyo escribió una de las más grandes novelas del mundo: los once libros de las *Metamorfosis*. Más tarde, siempre en Cartago, otro africano, Agustín, citó ese libro bajo el título de *Asinus aureus* (*El asno de oro*) y reputó definitivamente a su autor por un hombre diabólico.

El tema de las *Metamorfosis* de Apuleyo, tomado de la sorprendente y muy breve novela griega de Loukios, es el siguiente: un hombre al que el deseo transforma en animal quiere volver a convertirse en humano. Para decirlo en griego: a una brusca theriomorfosis le sucede una interminable antropomorfosis, lo mismo que en nuestras vidas. El narrador de la novela está en busca de una maga. Quiere convertirse en pájaro: se convierte en asno. En otros términos, quiere convertirse en Eros, se convierte en Príapo. Firmianus Lactantius (*Divinarum institutionum*, I, 12) cuenta que Príapo compitió con un asno. La *mentula* del asno se desarrolló más que el fascinus eterno del dios. Príapo mató en seguida al asno aún itifálico y ordenó a los mortales que en adelante le sacrificaran un asno.

El narrador, una vez convertido en asno, se esconde en un establo. Unos ladrones se introducen en el establo. Se llevan el asno para transportar su botín. Pasando de dueño en dueño, el narrador pasa de historia en historia. Cae en manos de los sacerdotes de Cibeles que lo hacen testigo de sus *irrumatio* (felaciones). Cae en manos de Thiasus, patricio de Corinto. Una matrona de alto rango y muy rica (*matrona quaedam pollens et opulens*) se enamora apasionadamente de su fascinus. Le ofrece al cuidador del asno una fuerte suma para pasar una noche con él. Hace cubrir el suelo de almohadones llenos de pluma y de una alfombra. Enciende velas de cera. Se desnuda completamente, "quitándose incluso la venda (*taenia*) que aprisionaba sus hermosos senos". Se acerca al asno con un frasco de estaño lleno de aceite perfumado. Lo unta con aceite susurrándole "Te amo" (*Amo*), "Te deseo" (*Cupio*), "Te quiero sólo a ti" (*Te solum diligo*), "Sin ti ya no puedo vivir" (*Sine te jam vivere nequeo*), se coloca debajo del asno, introduce el gran fascinus tenso en ella y goza con él completamente (*totum*).

Thiasus se entera de las capacidades eróticas de su asno. Recompensa al cuidador. Decide presentarlo como *ludibrium* en los juegos que va a ofrecer, inmediatamente después de los cuadros vivientes representando el Juicio de

Paris. El narrador es conducido con una delincuente condenada a las fieras dentro del anfiteatro para copular frente a todos. Se escapa de la arena, llega a la playa de Cenchres y la diosa nocturna le advierte que se dirija a la fiesta que se le consagrará al día siguiente. El asno se dirige a la fiesta donde mastica unas rosas (flores de Venus y flores de Liber Pater). Vuelve a ser (*renatus*) hombre. Termina sus días en Roma, en el campo de Marte, como sacerdote de la diosa Isis.

*

La máscara de lobo de Phersu está en la fuente de los *lusi* etruscos. Un hombre sostiene con una correa a un lobo que se arroja contra un hombre cuyo rostro está encapuchado en una bolsa. La muerte es un hombre con máscara de lobo que "encapucha" a los vivos en la noche definitiva. El "juego" es la puesta en escena de la *praedatio* (al igual que el poema de la *Odisea* es la puesta en escena de un rapto). Ovidio (*Metamorfosis*, I, 533) escribe: "Así el hombre persigue a la mujer, así el dios persigue a la ninfa, así al percibir a la liebre (*leporem*) al descubierto en el campo el perro de las Galias (*canis Gallicus*) corre tras su presa (*praedam*). La presa corre en pos de su supervivencia (*salutem*). El perro está a punto de atraparla. Casi la alcanza. Su hocico tendido (*extento rostro*) la roza. Se adhiere a sus huellas (*vestigia*). La presa se siente capturada. En el instante en que el perro la muerde, se escapa de las fauces que iban a apresarla. Así corre Apolo llevado por la esperanza. Así corre Dafne impulsado por el terror. *Amor* le da alas a Apolo. Ya se inclina sobre la espalda de la fugitiva. Acaricia con su aliento los cabellos sueltos sobre su cuello. Ella palideció". Volvemos a encontrar el instante de metamorfosis de los frescos. Es el instante de predación (y no el de la metamorfosis en laurel). Es un relato de cazador. Es el ojo único del que apunta y que de pronto va a soltar la cuerda de su arco con el sonido mortal, el sonido que coincide con la caída de la presa. El verbo romano *excitare* fue primero un término técnico que definía los gritos que se les dirigían a los perros para que levantaran la presa, la persiguieran y se encarnizaran en la persecución. Los hombres usaron la palabra *excitare* para ellos mismos comparándose con esos lobos que habían domesticado con miras a mejorar la predación de las presas.

El hombre se siente acosado por el deseo como por un lobo.

Excitare siguió siendo por mucho tiempo un término de caza. En Petronio, el narrador va a buscar a una vieja hechicera para que lo cure de su impotencia (*languor*). La vieja empieza sacando de su seno una red de hilos abigarrados con los que le aprisiona el cuello. Luego hace con su boca una

bolita de barro, la pone sobre su dedo medio y marca la frente del narrador. Por último entona un encantamiento (*carmine*) dándole la orden de tirar en su seno pequeñas piedras encantadas (*praecantatos*) y envueltas en púrpura mientras ella tantea con sus manos las partes viriles del narrador. "Más rápido que la palabra (*dicto citius*) el nervio (*nervus*) colmó las manos de la vieja con su enorme sobresalto (*ingenti motu*). ¡Mira, exclamó ella, qué liebre (*leporem*) he levantado (*excitavi*)!"

*

Había tres tipos de cacería propiamente itálicos: la liebre con red, el ciervo con el espantajo (*formido*) y el jabalí con el venablo. Para Ovidio todo es cacería. La caza es el pasaje incesante de la animalidad a la humanidad. Aretusa en Ovidio dice que la mujer es una "liebre agazapada bajo un matorral que percibe los hocicos hostiles de los perros y que no se atreve a hacer ningún movimiento" (*lepori qui vepre latens hostilia cernit ora canum nullosque audet dare corpore motus*). Fue durante una cacería que Narciso, desviándose de la búsqueda de las presas, apoya su jabalina, se inclina sobre la superficie del arroyo y hace de su rostro su presa. Cuando Lucrecio describe los sueños, propone espontáneamente la imagen de la persecución falaz de un ciervo imaginario, los sabuesos que tensan la garganta buscando la pista, remontándose a lo largo de la senda en una atmósfera de miedo y de espanto fanático tal como le gustan. En Roma el verbo central, junto a *excitare*, es otro verbo cinegético: *debellare*. *Debellare* es domar, someter, dominar, amar, imponer su voluntad. La cacería artificial y la cacería invertida y humana, eso es Roma. El amor y los juegos de la arena no son dissociables tal como lo muestra el cuento de la matrona de Corinto. La pasión de Sila era la de Acteón. Augusto sugirió que los jóvenes patricios o los *juvenes* de los *municipes* bajaran a la arena como bestiaros. Suetonio afirma que Augusto fue el primero que organizó espectáculos únicamente de cacerías. Según Grotius, el primer "emperador" (*princeps*) emparentó definitivamente en Roma la cacería con la guerra, tal vez buscando que las guerras civiles que habían devastado las ciudades finalmente las dejaran desiertas y que los hombres, al volver a las tierras abandonadas, saciaran su violencia en guerras con animales, que diezmaran más a las bestias que a los hombres y más los bosques que las ciudades.

En la lucha peligrosa contra la fiera, el ciudadano procura recobrar en él la *duritia* del bárbaro, la fogosa violencia de los *duri venatores* del clan primitivo, el impulso de impetuosidad violenta del origen, la amenaza inmediata de la muerte que hace al héroe. Más aún: el conjunto de las virtudes capita-

les que definen al cazador prescribe el papel del soberano. Todo emperador es Hércules matando a los monstruos. El monarca, aun siendo pacificador (*eirenikos*), debe ser el guerrero de su pueblo, intrépido, tenaz, resistente. Incluso la distracción del príncipe debe ser la preparación para la guerra. La cacería precede a la guerra y a la religión ya que constituye sus dos fuentes: la destrucción del otro y el sacrificio en común.

Virtus quiere decir “capaz de victoria”. Poseer la *virtus* es tener dentro de sí la fuerza temible, poseer el Genius victorioso. La *virtus* se prueba mediante la invencibilidad (la *felicitas*). El emperador virtuoso es el emperador que domina a las fieras. Razón por la cual se consagra a intensificar su *virtus*, a multiplicar la *victoria* en las representaciones del anfiteatro, asociando de nuevo por ello su fuerza (*vis*), su coraje (*fortitudo*) y su virilidad sexual (*fascinus*).

*

Fue así que a la pasión de la caza se añadió en Roma el gusto por el bestialismo. Se llama bestialismo al coito con otros animales aparte del hombre. Tiberio fue el emperador “chivo”, así como Nerón fue el emperador “león”. Para uno la anacoresis y el cunnilingus. Para el otro la tragedia y la *impudicitia*. Repito el sentido romano de la palabra púdico: no sodomizado. En el retrato que nos da de Nerón, Suetonio agrega esta confidencia: “Según me lo dijeron varias personas, Nerón estaba absolutamente persuadido (*persuasissimum*) de que ningún hombre respetaba el pudor ni conservaba pura ninguna parte de su cuerpo (*neminem hominem pudicum aut ulla corporis parte purum esse*), sino que la mayoría de los hombres disimulaban (*dissimulare*)”.

Tiberio decía: *Cotidie perire sentio!* (¡Todos los días me siento morir!). Nerón decía: *Quam vellem nescire litteras!* (¡Quisiera no saber escribir!). Nerón pretendía alcanzar el no-lenguaje de los animales. El emperador se dedicó a hacer del bestialismo una especie de teatro. Tres fuentes se apoyan entre sí.

En Suetonio (*Vida de los doce Césares*, XXIX, 1): “Nerón prostituyó su pudor a tal punto que, tras haber mancillado todas las partes de su cuerpo, imaginó finalmente esta nueva clase de juego (*lusus*): vestido con una piel de animal salvaje (*ferae pelle contactus*), se abalanzaba desde una jaula (*cavea*), se precipitaba sobre las partes naturales (*inguina*) de hombres y de mujeres atados a un poste (*stipidem*) y luego, tras haber saciado abundantemente su lubricidad, se entregaba a su liberto Doríforo”.

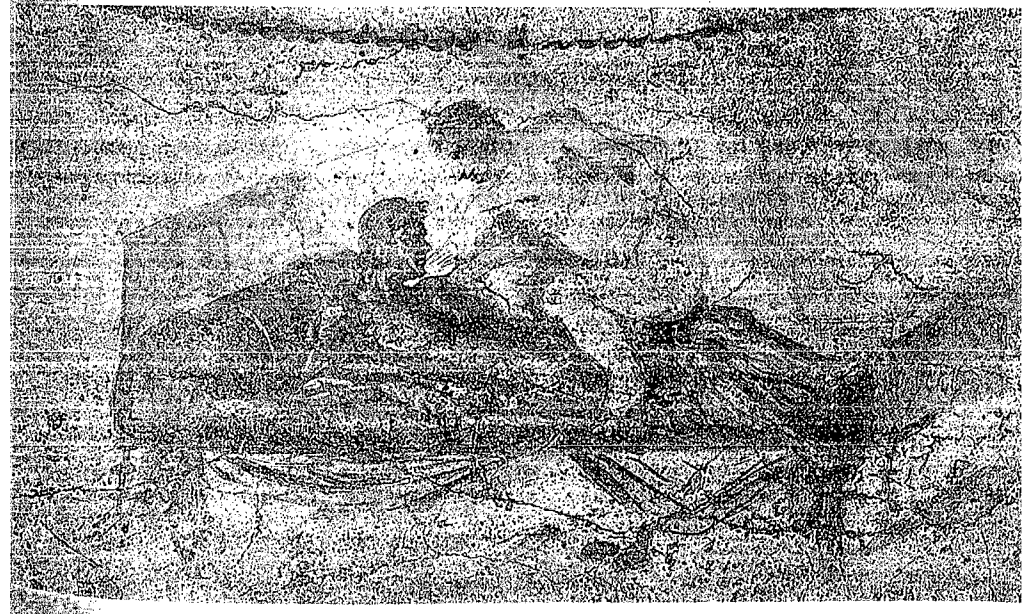
En Dión Casio (*Historia romana*, LXIII, 13): “Tras haber hecho atar muchachos y muchachas desnudos (*gymnas*) a unas estacas en forma de cruz (*stauroids*), se cubría con una piel de animal (*doran theriou*), se lanzaba sobre ellos asaltándolos con impudicia y haciendo movimientos con los labios como si comiera algo (*ôesper esthiôn*)”.

En Aurelius Victor (*De Caesaribus*, V, 7): “Hacía atar juntos como criminales a hombres y mujeres, luego, vestido con una piel de animal, hurgaba con su rostro las partes genitales de ambos sexos (*utrique sexui genitalia vultu contrectabat*) y con infamia aún mayor excitaba a las parejas a bajezas más condenables (*exactor*)”.

Esas escenas sádicas de bestialismo ficticio dan pruebas de una verdadera puesta en escena: poste, jaula, piel de animal, irrupción. Nerón como actor interpretó a Cánace pariendo. Interpretó a Orestes matando a su madre. Interpretó a Edipo cegado. Interpretó a Hércules furioso. Ocultaba siempre su rostro bajo máscaras que reproducían sus propios rasgos (*personis effectis ad similitudinem oris sui*). Teatro, *lusus*, fresco, anécdota sexual son siempre instantes de muerte. Nerón llevaba alrededor de su muñeca derecha (*dextro brachio*) el cuero de una serpiente y lo ponía bajo su almohada (*cervicalia*) para dormir. Es posible que esa puesta en escena espectacular del emperador Nerón transformado en animal salvaje refleje una secuencia del ritual mitríaco que en cierto momento lo había atraído. La escena dataría en ese caso de la estancia en Roma de Tirídates en el 66. Suetonio cuenta que Nerón ya había mostrado mucho interés por los cultos orientales de Cibele y por los de Atagartis. Una leyenda sexual lo habría atraído hacia ella en un sentido juliano (venusino), una escena igualmente mística pero de otra naturaleza y en el curso de la cual un Júpiter convertido en león (*leo*) tenía a su cargo purificar a los *mystes* mediante el fuego.



Cuadritos eróticos que adornan el *Lupanare*. Pompeya



Capítulo X

El toro y el nadador

Sófocles el Trágico alcanzó la edad de ochenta y nueve años. Al final de su vida se decía “demasiado feliz” por haberse librado de la libido carnal gracias a su avanzada edad ya que había “escapado de un amo rabioso y salvaje (*lyttônta kai agrion despoten*)”. En el primer libro de la *República* (329 c) Céfalos elogia la respuesta de Sófocles.

El deseo es un asalto de la animalidad en nosotros. Es un “perro en nosotros, un toro en nosotros”. Que el hombre imite en sus abrazos los abrazos de las novillas y los toros, de las lobas y los lobos, de las perras y los perros, de las cerdas y los jabalíes es deseable. Que dirija su mirada hacia los animales cuya conformación viene de la misma fuente es también inevitable - y casi más acorde a la impetuosidad del acoplamiento que a la misma cópula. Más que otros pueblos, los romanos han dejado los vestigios de ese estupor y las representaciones de esas metamorfosis que nos hacen ver un nosotros mismos aún más verdadero que el nuestro en un toro o en un lobo.

La tumba llamada de los Toros en Tarquinia data del -540. Pertenecía a la familia de los Spurinna. El fresco que cubre la pared central del fondo de la cámara principal de la tumba mezcla un toro excitado, dos grupos eróticos humanos y una escena extraída de los relatos troyanos. El fresco confunde voluntariamente en un mismo color rojo, en un mismo estilo vigoroso, la sexualidad humana, el celo de los animales, la emboscada de la muerte guerrera.

El toro excitado domina el instante que precede a la muerte de Troilo. A la izquierda, agachado, Aquiles está al acecho detrás de la fuente. A la derecha, Troilo se acerca a caballo. En el centro una palmera roja los separa. “Rojo” y “palmera” se dicen ambos en griego *phoinix*. La sangre y la muerte están unidos, como las dos muertes de Troilo y de Aquiles estarán unidas en la misma jornada, como están unidos el eros del toro y el de los hombres.

como están unidas la concentración tánica de la emboscada y la monumentalidad erótica y divina del toro divino e itifálico que se arroja sobre los amantes.

La *Iliada* data del siglo VIII. Homero en la *Iliada* evoca a *Trôilon hippocharmen* (XXIV, 257). Su padre, el rey Príamo, es quien habla así de su hijo. El adjetivo es difícil ya que remite al carro de guerra al mismo tiempo que expresa la alegría del combate a caballo. Un oráculo decía que Troya no podría ser conquistada si Troilo alcanzaba la edad de veinte años. Una tarde en que el niño conducía sus caballos al abrevadero, cerca de las puertas Esceas, Aquiles que estaba emboscado detrás de la fuente lo asaltó y lo mató.

En el fresco, el sol poniente rojo colocado bajo las piernas del caballo indica la hora en que fue asesinado, según los *Cantos ciprios*, el joven Troilo.

Otra versión decía que Aquiles se había escondido detrás de la fuente adonde Troilo llevaba sus caballos por la tarde porque estaba enamorado de él. Aquiles surge de atrás del abrevadero. Troilo huye en seguida. Aquiles lo persigue. Troilo encuentra refugio en el templo de Apolo Timbreo. La noche cae. Aquiles le suplica que salga. Troilo se rehúsa. Aquiles lo atraviesa con su lanza en el interior del santuario.

*

No podemos pensar la economía de lo preverbal y de lo prehumano en cuyas espaldas por una parte lo que los griegos llamaron el *logos* y los romanos la *ratio*, por otra parte lo que tanto griegos como romanos llamaron *ego* no son más que moscas. Y moscas portadoras de extraños virus. No podemos pensar la economía de lo prelatino, ni del mundo griego, para entrever en su fuente la función que los antiguos romanos le daban a la pintura mural. Exploro el *antiquus rigor*. Cuando Tácito habla de *antiquus rigor*, recuerda que para un romano la rigidez precede a la belleza y que aquél designa el lugar donde la rigidez y el rigor se unen: en el sexo humano o taurino que el deseo parece petrificar al ponerlo erecto.

Nunca conoceremos el sentido de los símbolos fálicos en las tumbas para quienes las cavaban y las pintaban. Tal vez la fuente hacia la cual se dirige Troilo y tras la cual Aquiles está emboscado ofrezca el sentido inmediato. Hacer beber un poco de vida a los muertos incinerados o inhumados para retenerlos en su morada subterránea a fin de preservarse del sortilegio que lanzan los rencores de las almas envidiosas, de manera que quede suspendido en el muro mismo de la tumba su regreso vindicativo, tal vez sea el sentido de la "emboscada" que las tumbas les reservan a los muertos. O tal vez

las escenas homosexuales que rodean al toro excitado han sido pintadas con la intención de garantizarles, si no una sobrevida o un renacimiento, al menos la compañía de una vitalidad paroxística en el secreto y la cripta de la tumba.

La idea de la muerte exaspera el frenesí de vivir. Pero la evocación del goce reconduce irresistiblemente a la mente hacia los enigmas de su origen - que es finalmente el dios que le resulta más desconocido que la muerte.

Los antiguos etruscos siempre unieron deseo y muerte. ¿Por qué esas dos versiones, una tan simplemente erótica, la otra tan simplemente tánica, de la leyenda de Troilo (el guerrero Aquiles emboscado matando al guerrero Troilo que llega a caballo, o el joven guerrero Aquiles intentando violar y asesinando al joven guerrero Troilo cuando se encierra en el santuario)? ¿Por qué el pintor ha ejecutado la escena homosexual delante del toro excitado justo arriba de ese episodio de la guerra de Troya? ¿Qué puede vincular la emboscada de la muerte con el coito anal? En la *Iliada* (XIII, 291, XVII, 228) Homero emplea el término de la cita amorosa (*oarystys*) para expresar el enfrentamiento del duelo a muerte de los guerreros. Cuando Héctor, el hermano mayor de Troilo, oye a su padre y a su madre suplicarle que regrese a refugiarse tras los muros de Troya, interroga a su corazón. Piensa en deshacerse de su escudo, de su casco, de su pica, de su armadura; piensa en avanzar hacia Aquiles y ofrecerle a Helena y los tesoros de Troya; pero lo que de pronto le impide volver, según el verso de Homero, es que entonces estaría "desnudo exactamente como una mujer" y que Aquiles lo mataría del mismo modo que mató a Troilo. En Homero el verbo *meignymi*, que designa el coito, designa también la confusión del combate. Someter a una mujer es el mismo verbo que matar al adversario. Eros y Thanatos tienen ambos ese poder de domar, de desnudez pasiva, de transporte a otra *domus*, finalmente la misma capacidad de "romper los miembros".

La primera *domus* es el vientre de la mujer. La segunda *domus* es la *domus* en la que el hombre rapta a las mujeres para reproducirse y reproducir la *domus*. La tercera *domus* es la tumba.

El hombre está arraigado en su deseo como el bebé en su madre, como el fascinus en la *vagina*, como el hombre maduro está arraigado en su infancia histórica, como su ontogénesis está arraigada en la filogénesis, como la vida está arraigada en su pertenencia al universo, a las estaciones, a los ritmos cardíacos, a los ritmos nictémeros, a las mareas, a los astros que alumbran.

*

¿Por qué el fresco de Tarquinia muestra la imagen de un *coitus a tergo*? Troilo vencido se ofrece a la violencia. Es la debilidad que ama la violencia. En latín: el *obsequium* que se entrega a la *dominatio* (la esclavitud que se entrega a la soberanía). Es una relación de dominación que disimula menos el sometimiento del *servus* al *dominus* que la sujeción del *infans* al *Pater* (la *pietas*). No son los dioses en los cielos ni los tiranos en los imperios ni los padres en las familias los que ejercen el sadismo. Son los genificados quienes reclaman genitores. Son los sujetos quienes reclaman la sociedad, los hijos a los padres, las mujeres a los *dominus*, los fieles la religión, los neuróticos la distancia del goce. Son los Padres conscriptos quienes piden el desdén del emperador Tiberio hacia ellos.

¿Por qué el *paedicator*, en vez de mirar delante suyo al toro excitado, gira la cabeza hacia atrás?

Nunca lo sabremos. Es un misterio propiamente dicho.

¿Por qué Orfeo mira hacia atrás? En la escena originaria está el origen del sujeto que busca verse representado como un centinela acecha o como un mirón aprieta entre sus dedos lo que ve con sus ojos. Porque ellos copulaban, nosotros existimos. Al plural sexual en modo imperfecto le responde "ego" en presente. El fondo está en la vista como el pasado vive en el presente.

La escena primera es invisible, inaccesible. Nadie tiene acceso a ella puesto que diez meses lunares lo separan de ella para siempre. Ningún hombre puede oír el grito en el instante en que el semen que lo forma se derrama. Durante ese grito, el semen todavía es azaroso. La escena invisible siempre es inventada. Es la puesta en escena de los elementos desglosados e individualizados que le siguen. Ella le da forma a lo informe, es lo que procura una imagen de la ausencia de imágenes, una representación de la irrepresentable entrada en escena, o entrada en materia, antes del origen, antes de la concepción y antes del nacimiento (puesto que en el hombre coito, concepción, origen, nacimiento están segregados en el curso del tiempo).

La cogitación del sujeto sobre su origen se mezcla con la agitación tumultuosa del coito que tuvo lugar para que él la hiciera. Lo sexual no puede escribirse en presente. Lo sexual no conoce nada contemporáneo (ni siquiera nosotros mismos). Lo sexual está destinado al pasado absoluto. Lo sexual es aorístico. *Sum: Coitabant*. Como el sueño es sexual, esa escena que asedia a la humanidad es soñada y animada como un sueño. Siempre se trata de una escena animada a partir de la única "imaginación" espontánea de la que disponen los hombres: el sueño (que es la escena animada de la que éste

resulta). Fortuitamente la "escena animada" se convirtió en un arte: la "cinematografía". El cine es una invención técnica que ha saciado de golpe una espera milenaria, universal, individual, nocturna. Epicuro decía que los dioses en la lluvia incesante de los átomos celestes eran figuras cuya composición atómica se renovaba sin cesar, lo que engendraba sus contornos diáfanos y provocaba su animación muy rápida. Cicerón, para burlarse del epicureísmo, decía que la carne de los dioses epicúreos era una "cascada de gotitas". Lucrecio escribía en la mitad del libro IV (*De natura rerum*, IV, 768): "No hay que sorprenderse de que los simulacros (*simulacra*) se muevan (*moveri*), estiren sus brazos, agitan sus demás miembros cadenciosamente puesto que así obra la imagen (*imago*) en el sueño (*in somnis*). Apenas una imagen se ha desvanecido, la sustituye otra en otra actitud pero que parece ser sólo un gesto modificado de la primera. Esa sustitución se efectúa con un ritmo muy rápido, tan veloces son los simulacros de las cosas y tan grande es su número en un solo instante perceptible". Cuando leemos los antiguos textos romanos, una extraña animación de imágenes espera un arte imposible.

*

A 80 kilómetros de allí, atravesando la bahía desde Amalfi, está enclavada la tumba llamada del nadador de Paestum. Esa tumba data al menos de ocho siglos antes de que el Vesubio arrojara sus piedras pómez y lanzara su lava. El Nadador es la cubierta del panteón. El fondo es blanco, el dibujo es negro. Es todavía una "sombra proyectada". Lo que los griegos llaman una *skia-graphia* (literalmente, una sombra escrita) y que Plinio tradujo: *umbra hominis lineis circumducta*.

Sobre la piedra que cerraba la tumba, un pequeño personaje se lanza de lo alto de un edificio construido con bloques de piedra para hundirse en una superficie de agua verde junto a la cual hay un árbol.

Ignoramos el *mythos* que esa escena condensa. Aristóteles (*Problemata*, 932 a) explica que los pintores éticos distinguen el verde y el amarillo para distinguir el océano de los ríos. Píndaro advierte en dos ocasiones que no es posible para el hombre sobrepasar en vida las columnas de Hércules. Simónides le dedicó a Scopas un poema que comienza con estas palabras: "Es difícil volverse un hombre ejemplar (*agathon*) de manera no olvidable (*alatheôs*), cuadrado (*tetragônon*) por las manos, los pies y el pensamiento en la memoria de los otros hombres". En otros términos, es difícil tener en vida una estatua de kourós. En el siglo VII antes de Cristo el kourós es una estatua funeraria de mármol, piernas juntas, brazos adheridos a lo largo del

cuerpo, que la ciudad votaba para uno de sus miembros. Es difícil superar en vida las columnas de Hércules. Es la afirmación de Theognis: "Pienso que es bello no haber nacido, pero una vez nacido, es bello precipitarse para cruzar lo más rápido posible las puertas de la muerte". Son también las palabras de Aquiles en los Infiernos, declarando que la opción de los destinos ofrecidos a los hombres es doble: o la vida larga en una granja y el anonimato, o la vida breve del guerrero y un nombre imperecedero. En la cubierta de la tumba el hombre se hunde en la muerte, más allá de las columnas de Hércules, en el océano del otro lado del mundo, como una estatua de kourós en la memoria de los supervivientes. Es la elección heroica. El muerto que ha sido enterrado bajo la piedra de Paestum prefirió dejar un relato de muerte en la memoria de todos antes que vivir mucho tiempo y oscuramente como un pastor.

*

Los dos primeros miedos se refieren a la oscuridad y a la soledad. La oscuridad es la ausencia de lo visible. La soledad es la ausencia de la madre o la ausencia de objetos que la suplantán. Los hombres conocen esos terrores: caer de nuevo en el inmenso abismo sin forma y negro del útero, el miedo a volverse de nuevo feto, el miedo a volverse de nuevo animal, el miedo a ahogarse, la angustia de arrojarse al vacío, el terror de alcanzar lo no humano. La esfinge que planteaba enigmas en Tebas, al mismo tiempo león, pájaro y mujer, una vez resuelto el enigma por Edipo, se lanza desde lo alto de la montaña Phikeion para morir. La caída de Ícaro tomó el relevo imaginario de la tumba del nadador.

La creación del mundo es caer para resurgir. El salto en el abismo, el salto en la muerte constituyen la primera etapa. Afrodita resurge rutilante en la superficie del mar. El martín pescador trae de nuevo la tierra en su pico.

Roheim murió en 1953. Había publicado *The Gates of the dream* el año que precedió a su muerte, última obra que le había dedicado a Sandor Ferenczi. Roheim decía que todo sueño consistía en zozobrar en el interior de sí para volver a caer en la vagina de la madre. Al nacer, el dormir casi continuo "continúa" la vida intrauterina. Lo real, como el despertar, no es más que un instante de hambre, de frío y de doloroso deseo. La vejez aparta poco a poco al cuerpo del dormir y lo "desvulva" en la muerte (en el dormir sin sueño).

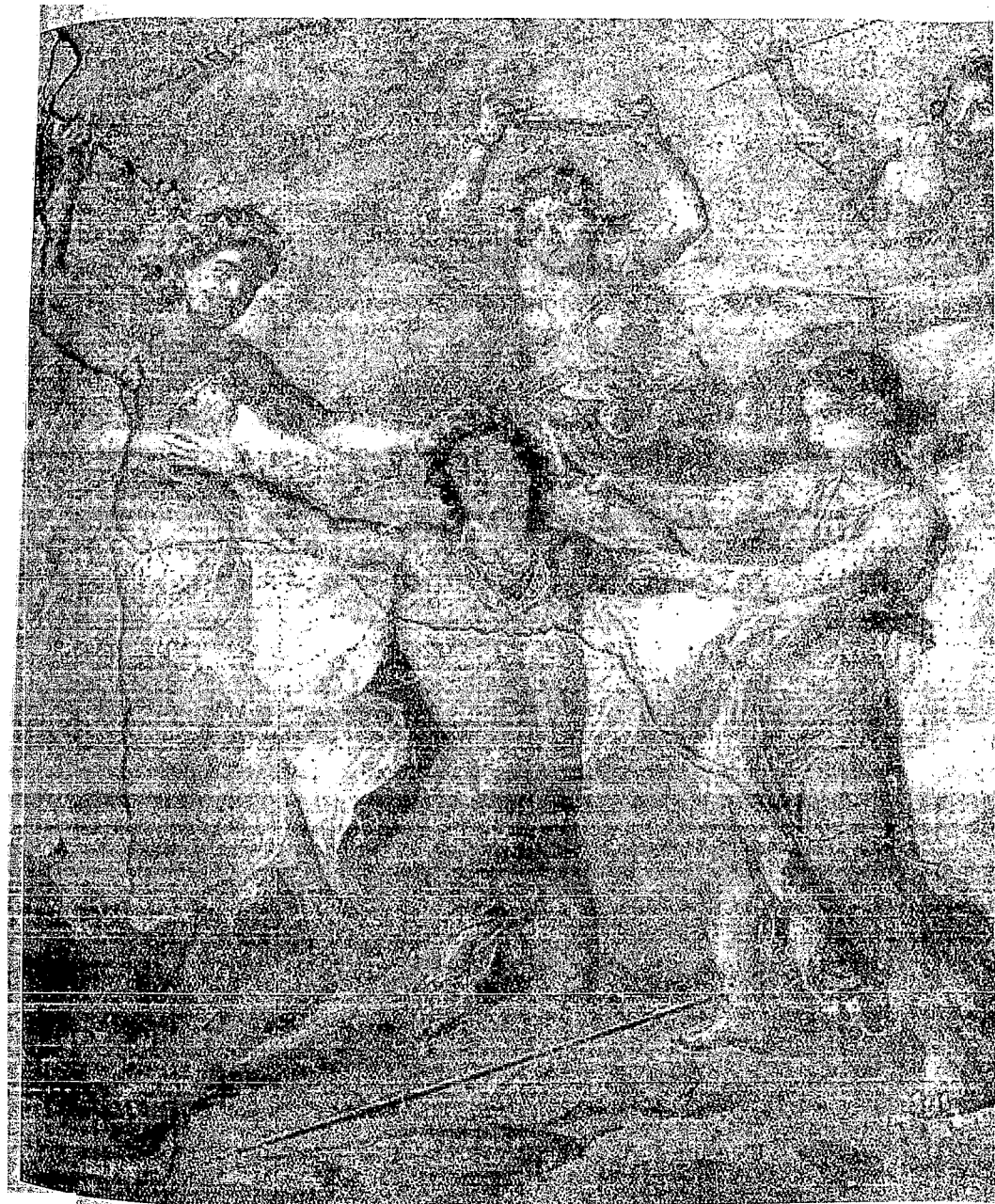
Cada uno de nosotros es un héroe que cada noche desciende al Hades donde se convierte en su imagen y su sexo, se levanta como un kourós. Cada mañana su sueño lo encomienda de nuevo tendido al amanecer y sus ojos se abren ante el día.

Sin cesar Pompeya vuelve a hundirse en la nada. Sin cesar Herculano es sumergida por la lava. Sin cesar algo indestructible, vivo, más antiguo que nosotros, no deja de retornar en el alma, en el deseo, en las narraciones del deseo. En ninguna civilización, en ninguna sociedad, nunca nada contemporáneo lo acoge.

Sin cesar la lava empuja, sin cesar desordena, sin cesar aterroriza.

Pero sin cesar se petrifica en seguida al aire libre. La lava tapa su propio acceso a ella misma, se petrifica en las obras, se academiza en el lenguaje, se oscurece y se opaca secándose.

Sin cesar hay que repetir las palabras que Esquilo le confía a Pelasgo en *Las Suplicantes*: "Sí, necesito un pensamiento profundo (*batheias*). Sí, necesito que baje al abismo (*bython*) como un nadador (*diken kolymbeteros*) una mirada que mire (*dedorkos omma*)".



Pompeya, fresco de la casa Vettii. Las tebanas convertidas en ménades se aprestan a desmembrar y devorar crudo al rey Penteo.

Capítulo XI

La melancolía romana

Eso es el mundo: las huellas que deja la ola cuando el mar lentamente se retira. El nombre de esa ola que surge, dice Lucrecio, es *voluptas* y resulta del *fascinus* que el placer de Venus corta durante cada coito. La pintura es la ribera de la pena de la realidad. *Mortibus vivimus* (Vivimos de muertos). Son las palabras de Musa el liberto: "Nuestro vientre es la tumba de los ríos y de los bosques". A lo que añado las palabras de Terentius Varron: "Los guijarros y las flores son como los huesos y las uñas de Dios". El mundo no ha terminado. Sin cesar las hembras de los hombres vuelven a poblarlo en el curso de los abrazos. Sin cesar lo Siempre-madurante del mundo lucha contra lo Siempre-desgarrante del tiempo. Sin cesar Venus y Marte se sostienen, se abrazan y se desgarran.

Después de la eyaculación los hombres y las mujeres están unos y otras cansados y olvidadizos. Han emitido una pequeña cantidad de la cualidad más grande. Han segregado la esencia de la vida pero la consideran como algo sucio que lavan porque parece embadurnarlos misteriosamente. El *taedium*, el asco, el período refractario no son sino la sombra que proyecta el coito logrado sobre los cuerpos que vuelven a encontrarse de repente abandonados por el deseo y enfrentados al contacto de sus huellas. Puesto que los coitos son por excelencia las escenas vivificantes de la vida humana, su retracción es una pequeña muerte.

En el placer algo de nuestra alma nos deja. La vista se hace menos aguda. Nos convertimos en animales postrados.

La mirada de postración de la melancolía romana no puede separarse de la mirada lateral del pudor y del espanto. El cónsul Petronio escribió: "El placer (*voluptas*) que sentimos en el coito es repugnante y breve y el asco (*taedium*) sucede al acto de Venus". La voluptuosidad no es más que un apresuramiento donde se quiere ser conducido como por encanto. Su sacie-

dad sume en el segundo que sigue a sus espasmos en una sensación de decepción no sólo con respecto al impulso del deseo que lo precedía sino con respecto a la luz, a la tumescencia, a la rabia, al *elatio* (al arrebató) que obsesionaban las horas anteriores y los días que lo preparaban. Ovidio dice que se trata de una muerte de la que huimos en el sueño apresurado, “vencidos, tendidos sin fuerza”.

Los naturalistas llaman “período refractario” al período durante el cual los machos, después de que se han acoplado, dejan de ser sexualmente activos. Las hembras no tienen un período refractario *post coitum*. El movimiento depresivo en las hembras ocurre *post partum*. Los machos escapan del asco al dormir. No se escapan: corren a alcanzar el otro mundo de los muertos y de las sombras. El *taedium* de los machos hace pensar a las mujeres, después del abrazo, en la fase de quietud y de inexcitabilidad en que se encierra el niño después del amamantamiento. Los romanos hablaban de cansancio, del sentimiento nocivo del mar sin tormenta, del alma nauseosa. Tal es al menos el análisis usual del tema del *taedium vitae*, del “asco de la vida” entre los antiguos romanos.

Hay un secreto más grave. El amor sólo es guerra predatoria y las uniones sexuales son carnívoras. La noche no apunta hacia el día.

La noche es un mundo.

Algo que pertenecía a la felicidad se pierde en el abrazo. En el más completo amor, en la misma felicidad, hay un deseo que cae íntegra y súbitamente en la muerte. Lo que desbordara de violencia en el goce es sobrepasado por una tristeza que no es psicológica. Por una languidez que asusta. Hay lágrimas absolutas que se mezclan. En la voluptuosidad, hay algo que sucumbe.

Es una ternura hacia el otro que angustia el corazón. Es una sensación del instante que no nos resulta tolerable. Son celos de no sabemos qué del pasado y que no podremos hacer que vuelva. La detumescencia plena de alegría se adhiere a la sensación de lo irrenovable y confina con el deseo de llorar. Entendemos que muchos animales mueran en el momento en que desovan o se acoplan. Algo ha terminado. Cuando se ama con la mayor intensidad, algo ha terminado.

Un fondo de terrible calma emerge en el seno de la turbulencia. Es posible que en cada ocasión uno muera con el placer. Hay en ello una unión tan unificante que no es admisible. Septimius Florens Tertullianus escribió en su *De anima*: “En el ardor de la extrema gratificación en el curso de la cual es emitido el humor de la generación, ¿no sentimos acaso que algo de nuestra

alma nos ha dejado? ¿No experimentamos una postración al mismo tiempo que nuestra vista se hace menos aguda? Es porque el alma produce el semen. Podemos decir que el cuerpo del niño que resulta de ello es un derrame del alma de su procreador”. La *voluptas*, dice claramente Tertuliano, es una *prostratio* de la mirada porque aquélla provoca un “debilitamiento de la vista”. Es el “flash” del placer mismo que borra el placer deslumbrándolo. Además de la escena originaria, no hay placer que no se consume en lo invisible. El instante del placer extrae de la visibilidad la escena que ha ocurrido. El *fascinus* es el estupefaciente de los estupefacientes. Ciega.

De allí el *stupor* que ocasiona en los rostros que desean.

*

La excitación progresiva durante el acoplamiento ha sido asociada a menudo con las imágenes del carnívoro que devora su presa, del rapaz que se lanza sobre la suya. Los hombres siempre han considerado la excitación como un fuego latente que consume bruscamente el organismo entero. Ese fuego de artificio - el orgasmo, la culminación del goce ardiente - no es un epifenómeno, un beneficio subsidiario, sino el acabamiento del deseo. Los hombres no desean para aliviar una tensión insoportable. Lo que se busca no es la caída de la excitación. En ningún caso lo que se busca en el amor es el *taedium vitae*, el asco de vivir. Es el fuego de artificio neurológico que consume toda imagen, toda pintura, todo cine, toda fantasía. Es el rapto del abismo. Es la captura de lo desconocido que precede al placer.

¿Qué quiere decir mirar de reojo? Mirar de soslayo lo que no se debe ver. Es la Lorelei. Son las Nereidas.

¿Qué quiere decir *reluquer* [“echar el ojo”]? *Lure* es fijarse espiondo. *Lauern* es acechar durante la emboscada. Es Aquiles en la fuente espiondo a Troilo. La pesadilla “espía” la misma escena que el sueño: la escena del coito que no podemos ver aterroriza tanto como excita. ¿Cuál es el lobo de la muerte que devora? Es la agresividad del abrazo sexual. Los labios que se aman son también los labios que desmenuzan y comen. La descripción de Lucrecio es precisa: el coito es una cacería, luego un combate, finalmente una rabia. Son los labios que se levantan sobre los dientes de los carnívoros y que desembocan en el rictus sangriento, lo que llamamos la risa. Son los labios que recuerdan la cacería salvaje y la devoración del sacrificio con que concluye.

El terror en el goce, más que la lasitud con que se forma, más que el agotamiento del *Fascinus* y el encogimiento de *Mutó* en forma de pene, más que el “viaje al extranjero” del deseo, está ligado al sueño en que se hunde. El

sueño, del que se teme no despertar nunca, es el primer mundo de los muertos. Los cuerpos que se han abrazado recobran al dormir la imagen invisible. Hypnos está en el seno de Eros y de Thanatos.

El goce amenaza al deseo y es normal que el deseo pueda odiar el goce, pueda experimentar una total aversión frente a la detumescencia (es el puritanismo pero también el arte). El deseo es lo contrario del hastío, del agotamiento, de la saciedad, del adormecimiento, del asco, de la flaccidez, de la *amorpheia*. Todo cuento, todo mito, todo relato apunta a la exaltación del deseo y emprende su combate contra el goce. La novela erótica o la pintura pornográfica (por definición no hay novela pornográfica ni pintura erótica) no intentan en ningún caso hacer gozar sino hacer desear: buscan erotizar el lenguaje o lo visible. Intentan abreviar el período refractario. Libran la guerra contra el *taedium*.

Razón por la cual el *taedium vitae*, el asco que sigue al goce está ligado a las artes como las ramas de los árboles están ligadas a su tronco. El arte prefiere siempre el deseo. El arte es el deseo indestructible. El deseo sin goce, el apetito sin asco, la vida sin muerte.

*

Homero puso en escena al primer melancólico con el personaje de Belerofonte. "Objeto de odio para los dioses, vagaba solo, sobre la llanura de Aleion, el corazón devorado por la pena, evitando las huellas de los hombres" (*Ilíada*, VI, 200). *Thymon katedôn*, comiendo su corazón, dice Homero. El epíteto homérico describe magníficamente la melancolía: la autofagia del cuerpo por el alma. El desdichado es un Narciso al que su reflejo devora.

Parrhasios pintó a Heracles. Parrhasios pintó a Filoctetes. La historia es la siguiente: Cuando Heracles quiso morir, Filoctetes aceptó encender el fuego de su hoguera. Para agradecerle, Heracles le dio su arco y sus flechas. Más tarde Filoctetes también se enamoró de Helena y partió hacia Troya. Una serpiente le mordió el pie y de su herida salía un olor de podredumbre tan infecto que los jefes griegos no pudieron soportarlo. Ulises los convenció de que abandonaran a Filoctetes en una isla desierta.

Filoctetes es el primer Robinson Crusoe. Es el primer "desterrado a una isla", mucho antes de las leyes del emperador Augusto. Es el primer ermitaño. Es el primer Tiberio.

Los antiguos decían que Parrhasios había logrado su obra maestra con su Filoctetes. El sufrimiento de Filoctetes era tal en el cuadro de Parrhasios que

era obvio que "ya no conocía el sueño". El pintor había pintado una "sola lágrima" fija en el ojo seco. Se lo veía arrastrándose con esfuerzo hacia la presa que había abatido como un hombre rabioso hacia la fuente que calmará su sed. Está cerca de su cueva. Hace que resuenen las piedras con su lamento solitario, más irritado contra los hombres que lo han traicionado que contra la llaga que lo devora. Mezcla sus lágrimas amargas con la sangre negra que mana de los labios de su herida putrefacta. "Su cabellera es erizada y salvaje. Bajo el párpado árido se ha fijado una lágrima" (Planudes, *Antología*, IV, 113).

*

Séneca escribió: "No hay animal más sombrío (*morosius*) que el hombre". Séneca Hijo, primer ministro del emperador Nerón, odiaba todo lo que estuviera vivo. Odiaba el placer. Odiaba la comida. Odiaba la bebida. Adoraba el dinero y el miedo a sufrir. Fue totalmente lo opuesto a su padre. Murió millonario. Séneca es la delgadez ardiente, depresiva, obsesionada por el lenguaje y el poder. Fue el primero en ser bautizado como "el pedagogo del género humano". Es el puritano. "La muerte te retira de la cercanía de un vientre asqueante y hediondo". No fue San Pablo quien escribió esta frase. Fue Séneca Hijo quien la escribió en la misma época, cuando decidía sobre el conjunto del mundo romano.

Séneca Hijo le escribió a Lucilio (LIX, 15): "Uno busca su dicha (*gaudium*) en el festín y en el desenfreno (*luxuria*). Otro busca su dicha en la ambición así como en la frecuentación de innumerables clientes. Éste busca su dicha en una señora. Aquél busca su dicha en las ocupaciones ostentatorias y vanas del estudioso o en el trabajo literario que no cura nada. Otras tantas diversiones engañosas y breves (*oblectamenta fallacia et brevia*) de las que todos son víctimas. Como la embriaguez a la que pagamos con un largo asco (*taedio*) una hora de alegría y de locura (*unius horae hilarem insaniam*). Como el favor de los aplausos, de las ovaciones populares que, adquirido al precio de nuestra inquietud, se expiará al mismo precio".

Esta página de Séneca parece contenerlo todo. Comida, placer erótico, ambición, poder, ciencia, arte - no hay valores. Se creería que de repente estamos en el siglo XX.

Caelius dice que el *taedium vitae* es un abatimiento (*maestitudo*). Séneca dice que el *taedium*, la enfermedad de los humanos, proviene del conocimiento que tienen acerca de un cuerpo apresado entre dos límites innobles, que le asignan el coito del que proceden y la putrefacción de la muerte que

los corromperá. Con la melancolía (*tristitia* traduce *melagcholia*) aparece en seguida el cortejo de los ascos y de los odios. *Phobos* signa la *melagcholia* (el espanto signa el asco de la vida). La *tristitia* latina reúne en una misma noción la *dysthymie* (el malestar), la *nausea**, la atracción por la noche, el odio al entorno (*anachorisis*), el hundimiento en el terror por nada, finalmente el asco al coito. Otro síntoma es la "obstinación que trepa en medio de los hombres". Lucrecio subsume los síntomas en cinco categorías: preocupación, pena, temor, olvido y remordimiento. Los caracteriza como anticipación de la muerte, letargo, enfermedad de la muerte. Nunca menciona por sí mismo la turbación del pensamiento (la *difficultas*) sobre lo cual Caelius es el único en insistir. Lucrecio bosqueja así el retrato del melancólico: *Perturbata animi mens in maerore metuque triste supercilium, furiosus voltus et acer* (La mente extraviada, sumida en el dolor y en el temor, el ceño hosco, la mirada sombría y furiosa, *De natura rerum*, VI, 1183). Por último, Séneca Hijo asocia definitivamente náusea, melancolía y genio (*De tranquillitate animi*, XVII, 10): "Es cuando el espíritu ha despreciado el juicio de todos (*vulgaria*) y el acostumbrado (*solita*) que puede tener un canto demasiado grande para una boca mortal (*grandius ore mortali*)".

*

Toda la pintura romana está hecha de instantes éticos triviales o solemnes. Plinio ha descrito un cuadro de Antiphilos en el que podía admirarse a un muchacho soplando el fuego e iluminando su rostro con el soplado. Es un ilusionismo del instante. Es una "instantánea".

La vida tiembla de luz contra un fondo de muerte.

Filóstrato pintó el cráneo de un muerto. En oposición a las Vanidades del mundo viviente, es un *Carpe diem* fúnebre: se trata de recoger la flor de lo que va a perecer a la vez en el *individuum* de tiempo al que alude Horacio y en el *atomos* de luz al que alude Lucrecio. Desde entonces los frescos son "listas del correr del mundo" (*praedatio*): los frutos en el instante en que son recogidos, los peces en el instante en que salen del agua, la presa que acaba de ser cazada.

Una rama de duraznos está apoyada cerca de una jarra de vidrio llena de agua. La jarra relumbra.

* En latín en el original (N. del T.).

Un gallo trata de sacar un dátil de la canasta. Una grulla se acerca a un aguamanil dado vuelta.

Un pájaro picotea una fruta. Bajo una luz rojiza (que proviene del marco de la ventana donde está apoyada una manzana roja y brillante), un gordo conejo agazapado roe los granos de un racimo de uvas.

Los higos, los duraznos, las ciruelas, las cerezas, las uvas y los dátiles, las jibias, las langostas y las ostras, las liebres, las perdices y los tordos son los mismos ahora que entonces. Los recipientes que los contienen son casi los mismos. Hay una monotonía - como hay una sempiternidad en el hambre que domina a los hombres - en la mirada del hambre que sueña con una estación de frutos que "re-coge" en su ausencia. Los frescos parietales de las cavernas de la prehistoria garantizaban el retorno de las presas que la caza había arrancado de la vida. Un verso aislado de Afranius lo dice: *Pomum, holus, ficum, uva*. (Manzanas, legumbres, higos, uvas.)

Séneca le responde en la epístola LXXVII: *Cibus, somnus, libido, per hunc circulum corritur* (La comida, el sueño, el deseo, en ese círculo giramos). No solamente el coraje o la desgracia inspiran la voluntad de morir: "el asco o la monotonía (*fastidiosus*) de la vida pueden hacerlo". Las ofrendas de alimentos y las libaciones ofrecidas por las almas menos extenuadas a los muertos (a los dioses) como la parte que les corresponde se volvieron poco a poco efigies ofrecidas a efigies. Curiosamente, en ningún momento nos alejamos del fantasma sádico de Parrhasios pintando al esclavo de Olinto. Ni de Arístides representando la muerte lactante. Lo que se muestra en esos cuadros de naturaleza, no muerta sino moribunda, es siempre el sufrimiento patético y pasivo de las cosas antes de su devoración.

Las ciruelas listas para caer son como el salmonete que salta sobre el pavimento ante los invitados que lo comerán cuando el cocinero lo haya apresado y lo haya cocinado. El salmonete es como el esclavo olintiano que a su vez es como el dátil que picotea el gallo, como el racimo que roe el conejo. Esos exvotos culturales ponen en escena el *obsequium* (la obediencia total del *servus* al *dominus*). Lo que se muestra son rostros (*vultus* y ya no *prosôpa*) petrificados ante su destino de ser consumidos. Son naturalezas calladas pero no se trata solamente de silencio; hay una obsequiosidad sexual en la cereza bajo el pico del mirlo. Es un dolor obsequioso más aún que silencioso.

Atenas en el siglo III antes de Cristo, Roma en el siglo I después de Cristo, la Holanda del siglo XVII conocieron la misma crisis urbana, la misma retracción con respecto a la ciudad, el mismo retorno al campo, la misma

celebración de la naturaleza, la pintura de caballete ilusionista, allí donde el animal familiar parece persistir, allí donde la precariedad de la estación pasada se inmoviliza en su representación, allí donde las vituallas abundan con una preocupación por la saciedad y una eternización supersticiosa, apartándose de lo público hacia lo privado, apartándose de la megalografía por la ropografía (pintar objetos ínfimos) y luego hacia la ryparografía (pintar detritus y objetos viles: fue el estilo de Sosos de Pérgamo). Hegel decía de la pintura holandesa que había sido el "domingo del mundo". La pintura romana fue el *xenion* del mundo (el presente de hospitalidad devuelto al huésped, a la Naturaleza, a Venus). El pintor Galatón había compuesto un cuadro de caballete que representaba a Homero vomitando (*emounta*), mientras que los demás poetas obtenían la inspiración de lo que su boca había expulsado (*ta ememesmena*).

*

Marcial es el poeta que buscó la *concretio*. Eligió lo más grosero, lo más sexual, lo más concreto, lo más preciso que podía ser escrito o visto. Un barroco concreto. Describe los champiñones, las vulvas de cerda, los cubiletes de dados, la *mentula* llena de esperma de los patrones que la insertan entre los labios de los *pueri*, los lebratos, los primeros *codices*. Describe las flores de la alheña. "El rodaballo siempre es más grande que la bandeja que lo lleva", escribe. Muestra los puñados de nieve apisonada depositados en las copas. Pone en escena a los coleccionistas de antigüedades, de viejos platos, de viejos vinos, de tapices de la época de Penélope. En el libro X compara su arte con el verdín que corroe el bronce. Piensa en anacoresis, en estanques, en palomares en España, en rosedales. Piensa en dejar Roma, dejar incluso su casa de campo en Nomentum, regresar a la granja de su infancia, regresar a Bilbilis.

Con la asunción de Nerva, con la adopción de Trajano, abandona al fin su tercer piso en el Quirinal. Parte hacia la España natal.

Plinio el Joven le paga el viaje. Se reencuentra con Bilbilis. Experimenta primero un enorme placer en no levantarse hasta las nueve, no ponerse más su toga, calentarse con madera de roble. Luego el aburrimiento de encontrarse en el campo, entre un rosedal y un estanque cerrado, combate difícilmente el odio a envejecer y la sombra de la muerte en su "palomar blanco".

Marcial es una literatura que huye de la ciudad.

Cien años antes no sucedía lo mismo. Horacio era hijo de un liberto y Virgilio hijo de un alfarero. La idea que tenían de su arte era servil, es decir que

consistía en agradar. Es una literatura de corte. Ya no se dirigían a su ciudad sino al palacio.

Marcial ya no se dirige a la Urbs ni al palacio del príncipe, sino a su ermita en su provincia.

*

Los romanos estaban obsesionados por el día que precede a la muerte. Propertio vinculaba el amor y la muerte (*Elegías*, II, 27): "La hora desconocida de la muerte (*incertam funeris horam*), es lo que sus miradas, mortales, buscan ansiosamente por todas partes. Nuestra casa se incendia (*domibus flammam*), nuestra casa se derrumba (*domibus ruinas*). La copa que nos llevamos a los labios tal vez nos mate. Sólo un amante conoce (*solus amans novit*) la hora y el rostro de la muerte". El primer libro ya decía: "El amor más largo (*longus amor*) nunca es suficiente. Mi mayor temor: que tu amor me falte en el instante de morir. En cuanto a mí, incluso mi ceniza (*meus pulvis*) conservará tu recuerdo. Nosotros habremos gozado de una luz breve. Una noche nos espera, un pesado dormir sin sueños. Cuando yo haya bajado a la casa de las tinieblas, vana imagen (*imago*) de mí mismo, seguiré perteneciéndote. Un gran amor (*magnus amor*) cruza incluso las riberas de la muerte".

Séneca Padre relata una magnífica discusión gramatical que se refiere al instante que precede a la muerte. Cornelius Severus había puesto en escena a unos soldados cenando la víspera de una batalla (*in posterum diem pugna*). Los soldados se acuestan en el pasto (*strati per herbam*). Dicen: *Hic meus est dies!* (¡Este día todavía es mío!) De donde surgen dos discusiones. La primera es ética: los soldados son condenables porque no tenían esperanzas para el día siguiente (*crastinum desperent*). Su lamento era derrotista. No han "conservado la grandeza de un alma romana" (*romani animi magnitudo*): Cualquier soldado lacedemonio sería preferible porque no hubieja pensado en el fracaso. El soldado lacedemonio hubiese dicho: "El mañana es mío".

La segunda discusión es gramatical. Porcellus le reprochaba a Cornelius Severus el solecismo de haber hecho hablar a varias personas diciendo: *Hic meus est dies* y no *Hic noster est* (Éste es "nuestro" último día). Pero Séneca Padre interviene en la discusión: le reprocha a Porcellus su propio reproche. Porque la belleza de la expresión, afirma Séneca, proviene de que los soldados tendidos sobre el pasto la víspera de su muerte no han hablado como un coro de tragedia (*in choro*) sino que cada uno ha asumido por su cuenta la

muerte que los amenazaba a todos, y fue así que cada uno (*singuli*) pronunció: *Hic meus est dies* (Este día todavía es mío). Y concluye que el miedo a la muerte, para ser heroico, es necesariamente personal.

Los soldados se hunden en el abismo por separado. Son las palabras de Horacio: *Nescit vox missa reverti*. Cada una de sus voces es una voz perdida.

*

El *taedium* de los romanos se propagó en el siglo I. La *acedia* de los cristianos apareció en el siglo III. Reapareció bajo la forma de la melancolía en el siglo XV. Resurgió en el siglo XIX con el nombre de spleen. Resurgió en el siglo XX con el nombre de depresión. Sólo son palabras. Un secreto más doloroso, que tiene algo de inefable, las habita. Lo inefable es lo "real". Lo real no es sino el nombre secreto de lo más detumesciente en el fondo de la detumescencia. A decir verdad, nada es lenguaje sino el lenguaje. Y todo lo que no es lenguaje es real.

El *taedium vitae* no está ligado solamente al retorno de lo real. Quiebra el tiempo.

Haber deseado y ver el sexo masculino flácido traen siempre consigo un extraño éxtasis: "diferencia horaria con el paleolítico". El deseo y el miedo provienen de una misma raíz.

Tiene miedo. Está colmado de angustia. Se queda como una estatua.

Desea. Es como una estatua.

Tanto el placer como la muerte "fascinan" a sus presas de la misma manera petrificante. El gorrion al que amenaza el halcón se precipita en el pico del predador y por ende en la muerte. Así es la fascinación: lo que precipita en la muerte para escapar de la angustia que ocasiona.

El deseo es el miedo.

¿Por qué he escrito durante años este libro? Para enfrentar ese misterio: el placer es puritano.

El placer vuelve invisible lo que quiere ver.

El goce arranca la visión de lo que el deseo no había más que comenzado a desvelar.

La *acedia* es descrita por los cristianos como un *vitiis* (un pecado mortal). Es la incapacidad de tener expectativas. Es la ausencia de interés por todo, incluso por el bien, incluso por el prójimo, incluso por Dios. Es el letargo diabólico. Es la fascinación del suicida. Es la depresión que amplifica para los romanos convertidos en cristianos los rasgos del *taedium*, de la complacencia ilimitada en la peste interior, en la regresión de la fuerza, en el anadamiento de la voluntad, en la pérdida de incentivos para todo, culminando en la voluptuosidad del descontento infinito, el odio a vivir que se ofusca contra su creador (ya no el *fascinus* biológico sino el *deus* teológico).

En su *Secretum*, Petrarca escribió: "El *taedium vitae* (el asco de la vida) es la única pasión áspera, dolorosa y terrible en estado puro". Petrarca desarrolla entonces el tema extraordinario de las lágrimas sin motivo. Es el extremo debilitamiento de la vida en la *acedia*, en la tristeza pura y el odio a la encarnación. Es en verdad la misma muerte que hipnotiza en el gesto de rechazar el *fascinus*. Los dos Renacimientos, preocupados por retraducir al griego ese sentimiento, pusieron de nuevo en circulación la palabra melancolía y borraron por siglos esas dos etapas monumentales y autónomas que fueron el *taedium* de los romanos y la *acedia* de los cristianos.

Los ingleses retomaron el viejo término latino de *addictio* para describir el estado de dependencia al que se entrega el toxicómano una vez dejada de lado la toxicidad de la droga que ha escogido. El *obsequium* puede traducirse como la adicción a la dependencia por sí misma. Del *obsequium* derivó ese sentimiento impensable para la antigua Roma: el pecado. Yo definiría así el sentimiento del pecado: un lazo devastador con la dependencia. La sensación de culpabilidad interior que lo alimenta crece hasta la carencia pánica desde el momento en que ya no hay una vieja dependencia de esclavo.

Capítulo XII

Liber

Ella está pensando. El estilo toca los labios. Ella apoya ligeramente la punta de su estilo sobre la parte carnosa del labio. La muchacha es sorprendida en un momento de concentración en que su mirada se extravía. No procura agrandar: tan pensativa está. Con su mano izquierda sostiene cuatro tablillas de cera anudadas entre sí.

Después de que apoyara la punta del *stylus* sobre el borde de su labio, la joven patricia se detuvo para pensar, antes de ponerse a escribir. Sus ojos están absorbidos en lo que va a escribir. Es un rostro colmado por el pensamiento del otro.

Su mirada se adhiere al invisible hacia quien se transporta su alma. Sus ojos se desvían del lugar en que vive y se absorben en ese otro mundo en donde ve a quien desea ver. Pienso en la carta en la que Postumianus describe a San Jerónimo trabajando en su celda de anacoreta: *Totus semper in lectione. Totus in libris est. Non die non nocte requiescit...* (Siempre sumido en su libro, absorbido en su lectura, sin descansar nunca...) Al igual que la *voluptas* ocasiona el *taedium* e incita al *somnus*, del mismo modo la lectura atrae al otro mundo. La escritura es el mismo transporte hacia el alma del otro al que intenta convencer. Es la domiciliación alucinada que Catón les prohibía a las mujeres, una sustracción del mundo conocido, un tiempo pasado en otra parte, una *anacoresis*.

*

Liber era uno de los nombres del dios fascinante. El vino para los antiguos no es en primer lugar la embriaguez que resulta de él hasta la *nausea* melancólica en que desemboca. El vino (*Liber*) define primero lo que tensa el sexo del hombre (*Sileno*, *Baco*). Luego el vino negro y espeso (que se mezclaba con agua caliente) remite a la bilis negra artificial (la *melagcholia*, el vino triste, el vino que aumenta el *ethos* de cada uno, que revela el carácter).

Non facit ebrietas vitia sed protrahit (La embriaguez no crea el vicio, lo saca a la luz). Mediante el vino Dionisos saca a la luz el sexo y prepara el cortejo del Fascinus llevado por hombres cuyas túnicas están levantadas por el *olisbos* artificial atado a sus vientres el día de la ceremonia de Liber Pater. Saca a la luz el *furor* (la locura concebida como el fruto del alma llegado a la madurez). El dios Liber "libera": hincha el sexo; extrema el carácter. Apuleyo en su Panegírico de Cartago (*Flórida*, XX) clasifica de modo diferente las cuatro funciones de Liber: "La primera copa es para la sed (*ad sitim*); la segunda para la alegría (*ad hilaritatem*); la tercera para la voluptuosidad (*ad voluptatem*); la cuarta para la locura (*ad insaniam*)".

Pero Liber no era sólo el nombre del dios de lo fascinante y del vino. Liber era también el nombre de los libros.

Leyeron en silencio. Lo que leían esos lectores eran palabras latinas. *Mortibus vivimus* (vivimos de muertos). El pasaje de Musa el liberto, tan criticado por sus contemporáneos, es aún más bello: "Todos los pájaros que vuelan aquí y allá, todos los peces que nadan, todos los animales salvajes que retozan, encuentran su tumba (*sepelitur*) en nuestro vientre. Indaga ahora por qué morimos tan súbitamente (*moriatur subito*). Vivimos de muertos". Los griegos mostraban mucho pudor (eufemia) para nombrar el falo: lo apodaban *Physis* (la naturaleza), *Charis* (la alegría), *Pragma* (la cosa) o *Deina* (lo terrible-maravilloso). Artemidoro dice que el nombre que las mujeres le daban corrientemente al miembro viril era *to anagkaion* (el apremiante). Pero nosotros mismos, nuestras fieras muertas, nuestros deseos, nuestras naturalezas muertas, en el fondo del alma, son las palabras latinas. El fuego late bajo la lengua. *Gaude mihi* (Regocíjame) se convirtió en "godemiché" ["consolador"]. *Cunnus*, coño, *quoniam*, *casus*, caso, *causa*, cosa, murieron en el siglo XVIII pero los términos que los han reemplazado han conservado de manera sorprendente una forma latina: pene, falo, útero, himen. Sin cesar la lengua matriz, la lengua protomaternal es la del ultraje, es decir, es la lengua en que la obscenidad se desea más. La sepultura de Musa nunca se cerró. Es la lengua latina. Lo que está antes de nuestra lengua remite a lo que está antes de nuestro nacimiento. El estrato más antiguo (el latín) nombrará la escena más antigua.

Lo que de niños leímos en los gabinetes de madera del patio de recreo, entre el frío y el asco, lo que grabamos en las puertas de los excusados de las piscinas, lo que murmuramos con angustia entre los arbustos, rugiendo en la penumbra, adelantando las manos, temblando, hace nacer la materia de una lengua anterior que tiene toda la confusión, toda la curiosidad, toda la pe-

dantería de esa edad de violencia y de angustia. ¿Por qué nuestras sociedades anotan por escrito en los libros de ciencia o incluso en los libros eróticos en su forma latina las palabras inequívocas y acres que se aprenden en la pubertad con fingida avidez, con el corazón acelerado, susurrando en la habitación oscura? Porque sería impío volver decentes esas palabras nacidas para ser indignas y cuya indignidad repatria el otro mundo donde no había lenguaje. No podríamos librarlas de su forma cruda y desfasada sin traicionarlas. Las palabras obscenas son las palabras amorosas porque son hostiles a la detumescencia del lenguaje. Vejación y abyección son sus nimbos. Grosera, grave, llena de vergüenza - al igual que el sexo masculino sólo es amoroso cuando es deforme, pesado, lleno de vida y de vergüenza - así debe ser la única palabra capaz de alcanzar el centro de una pasión. Todo lo que proviniera del orden de lo decible, del orden del *status*, traicionaría lo que forma un nudo en la garganta, sería periférico respecto al deseo, insultaría lo que el otro tiene la generosidad de revelar sobre sí mismo. Es el carácter *horridus* que define los versos fesceninos. En el 475, siendo el imperio ya cristiano, Sidonius Apollinaris, yerno del emperador Avitus, obispo de Clermont, le opone todavía al estilo fluido, flojo, suelto, transparente, la prosa *torosa et quasi mascula* de la belleza (nerviosa y por así decir masculina). La violencia de la declaración de Fulvia a Augusto: *Aut futue aut pugnemus* (O me coges, o es la guerra) no ha cesado. La opción es siempre la misma y siempre la más simple posible: Venus o Marte. Laclós ha invertido la escena poniendo el pedido de Fulvia en boca de Valmont y la respuesta de Augusto en labios de Mme. de Merteuil. Entonces Mme. de Merteuil responde: "¡Y bien, la guerra!"

*

Hay una frase de Septimius enigmática y terrible: *Amat qui scribet, paedicator qui leget* (El que escribe sodomiza. El que lee es sodomizado). El *auctor* sigue siendo un *paedicator*. Es el viejo *status* del hombre libre romano. Pero el *lector* es *servus*. La lectura se une a la pasividad. El lector se convierte en esclavo de otra *domus*. Escribir desea. Leer goza.

Todo hombre, toda mujer son pasivos cuando llega el goce. El amante levanta los brazos en la pasividad originaria. Hay un espanto que vaga en la pasividad originaria. El goce femenino es un espanto que goza con lo que causa intrusión. El placer es siempre intruso. La voluptuosidad sorprende siempre al cuerpo que desea. Su sorpresa es la sorpresa. El goce nunca distingue en absoluto el terror del pasmó.

Platón hacía del espanto el primer presente de la belleza. Es la familiaridad de algo desconocido. Esa experiencia es comparable a la del hombre que descubre el cuerpo de la mujer. Con la diferencia de que desear no es dejar que resplandezca lo desconocido. No es inmovilizar el espanto en el instante de la mirada y del desvelamiento.

Fue porque Acteón no sintió espanto ante la divinidad desnuda que se transformó en animal. Se transformó en animal quiere decir: la parte baja de su cuerpo deseó a la diosa. Pero fue porque la belleza era una cazadora quitándose su velo que se transformó en animal. Porque la definición de la cazadora es que desea una presa. En Braurón, en el Ática, las niñas atenien-ses entre los cinco y los diez años, que esperaban casarse, debían separarse de los suyos y "hacerse osas" en el santuario de Artemis. Las pequeñas reclusas imitaban a la osa (la diosa) y se domesticaban en su santuario.

De la mujer al hombre, como de la matrona al padre, sólo hay intercambios de espanto.

La *lectio* es un *obsequium*. La vida, en la inactividad sexual, es decir, en el período refractario al que la obliga la saciedad del deseo, reproduce el goce que obtiene de sí misma revigorizándolo en relatos o representándolo en pinturas. El relato, más que el sexo, repite sin parar: "¡Más!" Porque su placer propio es el deseo y no la *voluptas*. Su deseo es su origen. Su deseo es la más vieja escena tumescente - aquella que en verdad era preciso que fuera tumescente para que se mostrara fecunda - que inventa la intriga narrativa en sí misma mucho antes del lenguaje, que engendra la intrincación sucesiva de las secuencias. La intriga es lo que ofrece el tiempo, es lo que permite instaurar el instante entre el antes y el después repitiendo en forma de escenas soñadas la escena invisible que obsesiona. El instante "recapitulativo" de la intriga es siempre, sin excepción, el tema de la pintura romana. El fresco es el *spatium* de ese instante condensado.

Cuando en el siglo IV después de Cristo San Agustín describe sus éxtasis en las *Confesiones*, son todavía frescos romanos, escenas recapitulativas con pocos elementos atribuidos: un árbol, un banco, un libro. Agustín ha bajado al jardín con Alypius. Deja a Alypius. Apoya su libro (*codex*) sobre el banco. Va a acostarse debajo de la higuera (*fici*). Oye una voz de niño que canturrea del otro lado del muro del jardín: *Tolle, lege. Tolle, lege* (Toma, lee. Toma, lee). Entonces llora mirando con una mirada lateral su libro sobre el banco.

Plinio el Viejo - o bien Plinio de Verona - era también un gran lector. Levantado antes del alba, leyendo incluso al comer, leyendo incluso al pasear, leyendo incluso en el baño, leyendo incluso en la cuatrirreme acercándose a las cenizas del Vesubio.

Plinio el Joven - o bien Plinio de Como - retomó la pasión de su tío. Plinio protegió a Suetonio. Ayudó a Marcial. Fue amigo de Tácito. Gaston Boissier decía acerca del final del Imperio: "No creo que haya habido otra época en la que se amara tanto la literatura". Caius Sollius Apollinaris Sidonius, durante la invasión de los Vándalos, después de que Genserico saqueara Roma, escribió: *Ego turbam quamlibet magnam litterariae artis expertem maximam solitudinem appello* (Llamo soledad absoluta a una multitud, por grande que sea, de hombres ajenos al estudio de las letras).

He descripto ya a Plinio en la alcoba calefaccionada e insonorizada que se había hecho construir en su villa de Toscana, semejante a Marcel Proust dentro de sus paredes de corcho en París. He aquí cómo trabajaba. Su empleo del tiempo estaba tan cargado de lectura que sufría de la vista (tal vez esa oftalmía fuera debida también a la lluvia de ceniza y a las emanaciones de azufre durante la erupción del Vesubio). Le confía a Cornutus qué precauciones tenía que tomar para su vista: "He venido en un carruaje completamente cerrado, casi como una habitación (*quasi cubiculo*). He renunciado al estilo e incluso a las lecturas. Sólo trabajo con los oídos (*Solis auribus studio*). En mis aposentos, tamizo la luz mediante telones opacos. O bien los esclavos leen, o bien dicto".

A Fuscus le señala: "Mis ventanas permanecen cerradas (*Clausae fenestrae manent*). Desembarazado por la oscuridad y el silencio, no se podría decir hasta qué punto, de todo lo que distrae, libre (*liber*) y entregado a mí mismo (*mihi relictus*), no pongo mi alma al servicio de mis ojos sino mis ojos al servicio de mi espíritu (*sed animum oculis sequor*). Compongo de memoria. Compongo como si escribiera. Elijo las palabras, las corrijo, abrevio, desarrollo, tanto como puede la memoria. Entonces llamo a un secretario (*notarium*); hago abrir mi ventana; dicto lo que he preparado; el secretario se va; es vuelto a llamar; vuelve a irse. Cuando llega la cuarta o la quinta hora según cómo esté el clima, me dirijo a la terraza o bajo la columnata abovedada, prosigo meditando y dictando. Subo al carruaje. En el carruaje, trabajo de la misma manera que en el paseo o en mi cama. Duermo un poco. Luego paseo. A continuación leo en voz alta un discurso griego o latino para mi laringe y para mi pecho. Sigo paseando; me dan masaje; hago mis ejercicios; tomo un baño. Durante la comida, si sólo están conmigo mi mujer y

algunos invitados, un esclavo lee un libro mientras comemos. Después de cenar, sesión de comedia o un ejecutante de lira. Luego paseo con mis esclavos letrados. Gracias a conversaciones variadas e instruidas, por largos que sean los días, el final llega pronto. Si se me ocurre cazar, nunca salgo sin mis tablillas de boj”.

Una carta de Plinio a Tácito evoca esa mixtura tan específicamente romana entre la predación de libros y la predación de animales salvajes: “Te reirás, Tácito. Capturé tres jabalíes soberbios (*tres apros pulcherrimos*). Fue en un bosque de la antigua Etruria. Yo estaba sentado detrás de las redes. Cerca mío tenía mi venablo (*venabulum*) y mi dardo (*lancea*): eran mi estilo (*stilus*) y mis tablillas (*pugillares*). Rumiaba pensamientos (*meditabar*) y tomaba notas. Me decía: Tal vez regrese con las manos vacías, pero volveré con la cera llena. No hay que despreciar mi manera de trabajar. El espíritu es despertado por las idas y venidas de los cuerpos. Los bosques (*silvae*), su soledad (*solitudo*) e incluso ese gran silencio (*illud silentium*) que exige la caza incitan mejor que nada al pensamiento”.

Con la intención de escribir en el exterior, a caballo o cazando al acecho, Plinio había incluso inventado tablillas con forros para el invierno.

*

En la época de Plinio los estatutos cayeron. Los aristócratas, convertidos en los perros guardianes de la administración imperial, se descarriaron con las costumbres de las clases libertas y serviles, adoptaron sus nuevos dioses, aglutinaron con los antiguos demonios de los griegos y los antiguos genius de los Padres los nuevos *angelos*. En el 470, el nuevo prefecto de Roma, Sollius Sidonius Apollinaris, le escribe a Johannes: “Porque ahora que ya no existen los grados de la dignidad que permitían distinguir las clases sociales desde la más humilde a la más elevada, el único indicio de nobleza será en adelante el conocimiento de las letras” (*Epistulae*, VIII, 2).

En el 65, bajo el emperador Nerón, en la ciudad de Antioquía, el médico Lucas transcribió un relato que sucede en Jerusalén, que le había referido Cleofas: El primer día de la semana, al amanecer, cuando Maria de Magdalena, Joanna y Maria Jacobi se dirigen a la tumba de Jesús con plantas aromáticas, hallaron la piedra movida, las vendas desenrolladas en el fondo de la tumba y ningún cuerpo mortal.

Entonces las tres mujeres percibieron a dos hombres vestidos con hábitos deslumbrantes que estaban de pie al borde de la tumba.

Los dos ángeles (*aggelos*) les dijeron a las tres mujeres:

- *Quid quaeritis viventem cum mortuis?* (¿Por qué buscan entre los muertos a quien está vivo?)

El mismo día, dos discípulos (uno de ellos era Cleofas cuyo relato refiere Lucas) que habían dejado Jerusalén para dirigirse a sesenta estadios de allí, a una aldea llamada Emaús, mientras conversaban entre ellos al caminar, vieron a un hombre que apuró el paso y se acercó a ellos a fin de participar en la conversación que estaban sosteniendo.

Cleofas hablaba del profeta nazareno crucificado tres días antes por los legionarios de Roma. Aunque había sido enterrado, el sepulcro había sido hallado vacío a la mañana siguiente por Maria de Magdala.

Caminaron. Cuando llegaron a Emaús, caía la noche y el desconocido aparentó que iba más lejos (*et ipse se finxit longius ire*).

Pero los dos discípulos hicieron que el desconocido se quedara con ellos y le propusieron que cenaran juntos en un albergue. Cleofas dijo:

- *Mane nobiscum quoniam advesperescit et inclinata est jam dies* (Quédate con nosotros porque ya cae la noche y el día ha llegado a su término).

El desconocido aceptó.

Entran en el hostel. Los tres se acuestan en las camas. Se apoyan sobre sus codos.

Se lavan las manos.

El desconocido toma el pan que está sobre la mesa. Lo parte y les da un pedazo.

Et aperti sunt oculi eorum, et cognoverunt eum: et ipse evanuit ex oculis eorum (Y sus ojos se abrieron, lo reconocieron y él desapareció ante ellos). El relato griego de Lucas es más preciso: él se volvió “invisible” (*aphantos*) ante ellos.

*

Amar, dormir, leer es “ver al *aphantos*”. Leer es seguir con la vista la presencia invisible. Aquel del que hablan está al lado de ustedes. Frente a ustedes tiene mayor proximidad que aquella a la que aspiran los verdaderos allegados. Está así: “ante ustedes invisible”. Aquella a la que no se puede abrazar sexualmente (es decir, la mujer de cuyo abrazo procedemos) sigue al

cuerpo más de cerca que la sombra y se dice que su fantasma acosa al cerebro y vaga por el mundo sublunar y apasionado antes de designar a la elegida. Aquel cuya historia leemos está más cerca de uno que uno mismo. Está más cerca de quien lee que la mano que sostiene el libro que, su propia vista olvida leyéndolo. Está en la visión como la pupila de los ojos. Pupila se dice en latín *pupilla*, la pequeña muñeca. Pequeña muñeca porque en el fondo de la pupila se dibuja la pequeña figura de la madre, con la que juegan todas las niñas de todos los tiempos. Quien ama apasionadamente se asoma por encima de los ojos de la amada. Quien se asoma por encima de los ojos de la amada descubre un rostro más o menos personal y más o menos desaparecido que da miedo.

Platón escribió (*Alcibíades*, 133 a): "Cuando miramos el ojo de alguien que está frente a nosotros, nuestro rostro (*prosôpon*) se refleja en lo que llamamos la niña (*kore*) como en un espejo. El que mira ve su imagen (*eidôlon*). Así cuando el ojo fija su mirada en la mejor parte de otro ojo, se ve a sí mismo".

Los modernos llaman "guardián narcisista" al doble que va a reafirmar al niño que se contempla en un espejo por primera vez. Es el *genius* romano, es el *angelos* griego que permite aprobar el reflejo personal. Es el "ángel guardián" del espejo y es el "buen genio" del cuerpo. Los modernos tomaron igualmente de los antiguos griegos la palabra *phantasma* para designar al *Genius* o a la *Juno* que acude a socorrer a los hombres y a las mujeres que tocan sus partes genitales cuando están solos a la siesta o al amanecer. Alucinan un doble de sí mismos en un sueño que no es voluntario pero que no es completamente involuntario y que trae su asistencia a la *voluptas* que gastan al término de su ensoñación.

El ángel que cuida a las mujeres y a los hombres de alegría solitaria, y que la hace desarrollarse, es un ángel sin nombre. Una obra de Crébillon, que data de 1730, está íntegramente consagrada a la fantasía masturbatoria. Así como Sócrates en el -399 había decidido llamar *daimôn* a la voz interior, Crébillon en 1730 decidió llamar "silfo" al demonio de la mano solitaria. El *Silfo* está entre los libros más desconcertantes que hayan sido escritos sobre los hombres.

Capítulo XIII

Narciso

No sé de dónde sacaron los modernos que Narciso se amaba a sí mismo y que por ello fue castigado. No encontraron esa leyenda en los griegos. Y no la tomaron de los romanos. Esa interpretación del mito supone una conciencia de sí, una hostilidad a la *domus* personal del cuerpo, así como la profundización de la anacoresis interior que trajo el cristianismo. El mito es simple: Un cazador es pasmado por una mirada, ignorando que es la suya, que percibe en la superficie de un arroyo en el bosque. Cae dentro de ese reflejo que lo fascina, matado por la mirada frontal.

¿Por qué Narciso nunca está inclinado sobre su reflejo en los frescos romanos?

Es el *augmentum*. Es el instante que precede a la muerte. Si se inclina, desde el instante en que su propia mirada lo fascina, será engullido.

¿Adónde cae al hundirse en la mirada dirigida hacia él? Cae en la escena misma: ha nacido de la violación de una rivera por un río. Los antiguos son precisos: no lo mata el amor por la copia de sí mismo. Lo mata la mirada.

Hay tres versiones de las leyendas de Narciso. En Beocia el *mythos* era el siguiente: Narkissos vivía en Tespia. Narkissos era un joven al que le gustaba cazar en el Helicón. Era locamente amado por otro joven cazador llamado Ameinias. Narkissos no lo soportaba, lo rechazaba sin cesar, lo repelía a tal punto que un día le hizo enviar como presente una espada. Ameinias recibió el arma, la aceptó, la tomó, salió de su casa, fue hasta la puerta de Narkissos siempre con la espada en la mano y se mató invocando, por la sangre que iba a correr sobre la piedra de la puerta, la venganza de los dioses. Algunos días después del suicidio de Ameinias, habiendo ido Narkissos a cazar en el Helicón, deseó beber en una fuente. Su mirada se detuvo en el reflejo de la mirada que veía y se suicidó.

Pausanias cuenta la versión siguiente: Narkissos amaba a una hermana gemela que murió en su adolescencia. Experimentó un dolor tan grande que le impedía amar a las demás mujeres. Un día en que se vio en una fuente, vio a su hermana y los rasgos de ese rostro consolaron su pena. Ya no hubo fuente o río en su camino en cuyas orillas no deseara inclinarse para reencontrarse esa imagen que lo consolaba de su duelo.

Esta versión racionalizante de Pausanias tiene la ventaja de la claridad: el héroe no piensa ni un segundo en admirarse a sí mismo en el espejo que el agua le presenta con su rostro.

Ovidio escribe la historia siguiente: Narcissus era el hijo del río Cefiso y de la rivera Liriopé. El dios Cefiso había asaltado a la ninfa violentamente. Cuando el niño nació, la ninfa Liriopé partió hacia Aonia para interrogar al adivino Tiresias sobre el destino que la vida le reservaba a su hijo. Tiresias era ciego; sus dos ojos habían sido condenados a la "noche eterna" (*aeterna nocte*) porque había conocido el placer a la vez bajo la forma de mujer y bajo la forma de hombre. Tiresias ciego le respondió a Liriopé: *Si se non noverit* (Si él no se conoce).

A los dieciséis años de edad, Narcissus se volvió tan hermoso que no solamente las muchachas, no solamente los muchachos, sino que también las ninfas lo desearon, particularmente una ninfa que se llamaba Eco. Él los rechazó a todos. Antes que a las muchachas, los jóvenes y las ninfas, prefería los ciervos que cazaba en el bosque.

Eco se desesperaba de amor. Llegó incluso a repetir todas las palabras que decía aquel del cual se había enamorado. Presa de estupor (*stupet*), Narcissus lanzaba miradas hacia todos lados al oír esa voz.

- *Coeamus!* (¡Reunámonos!), le gritó un día a la voz misteriosa cuyo cuerpo no conocía y que lo perseguía. La voz misteriosa le respondió:

- *Coeamus!* (¡Copulemos!)

Bajo el encanto de lo que acababa de decir, la ninfa Eco salió repentinamente del bosque. Se abalanza. Abraza a Narcissus. En seguida él huye de ella. Desdeñada, Eco se retira hacia el bosque. Abrumada de vergüenza (*pudivunda*), adelgaza. Pronto sólo quedaron de la enamorada la voz y los huesos. Los huesos se transformaron en peñascos. Entonces sólo quedó de ella su voz gimiente. *Sonus est, qui vivit in illa* (Un sonido es todo lo que sobrevivió en ella).

Las muchachas despreciadas, los muchachos despreciados, las ninfas despreciadas le piden venganza al cielo.

Narcissus sale a cazar un día de mucho calor. Cansado de la cacería, sediento por el calor del día, se acuesta sobre el pasto, con su venablo en la mano, cerca del frescor de una fuente. Quiere calmar su sed, se inclina. Mientras bebe, al ver su imagen, se enamora de una ilusión sin cuerpo (*spem sine corpore amat*). Toma por un cuerpo lo que sólo es agua (*corpus putat esse quod unda est*). Se queda estupefacto, el rostro inmóvil (*immutus*), semejante a una estatua tallada en el mármol de la isla de Paros (*ut e Pario formatum marmore signum*). Contempla sus ojos que le parecen dos astros. Su cabellera es tan hermosa como la de Baco (*dignos Bacho*).

Quid videat, nescit: sed quod videt uritur illo (Lo que ve, lo ignora; pero lo que ve lo consume). *Atque oculos idem qui decipit incitat error* (El mismo error que engaña a sus ojos los excita).

Per oculos perit ipse suos (Él mismo perece por sus propios ojos).

Ovidio continúa el mito todavía más allá: Llegado a los Infiernos, en la costa de la Estigia, Narcissus se inclina una vez más y contempla el agua negra que atraviesa el infierno (*in Stygia spectabat aqua*).

*

Ovidio está tan seguro de la fascinación asesina que tiene lugar de mirada a mirada que él mismo, el narrador, apostrofa a su héroe y lo alecciona: "Crédulo niño, ¿por qué te obstinas vanamente en querer tomar entre tus brazos una imagen fugitiva (*simulacra fugacia*)? Lo que buscas no existe. Si te das vuelta, pierdes el objeto que amas. El fantasma (*umbra*) que percibes no es más que el reflejo (*repercussio*) de tu imagen (*imago*)". Pero Narciso no quiere oír lo que le dice su autor y se queda estupefacto con los dos ojos que tiene frente a sí.

Ovidio señala que Narciso ve en su reflejo una estatua de Baco. El reflejo no expresa la semejanza. La oda de Horacio a su joven amante que retomó Ronsard dirigiéndola a Casandra lo manifiesta: "Esa tez que una rosa púrpura envidiaría desaparecerá bajo una barba espesa, oh Ligurino. Caerá la larga cabellera que flota sobre tus hombros. Y dirás al verte otro en el espejo (*in speculum videris alterum*): ¡Ojalá tuviera mi cara de antaño! ¡Cómo no pensé entonces como hoy!" (*Odas*, IV, 10) La apariencia de los hombres es tan lábil como el agua que pasa y su identidad tan poco personal como su

flujo y sus remolinos. Para los antiguos, no es el amor a su apariencia en el agua lo que mata a Narciso: es la mirada de la *fascinatio*.

Es la mirada que evita la pintura romana.

¿Cómo representan a Narciso los pintores romanos? Justo antes del instante de muerte, como Medea contemplando a sus hijos que juegan a los huesecillos. Narciso en los frescos todavía no es fascinado por el reflejo que se encuentra a sus pies. Hace calor. Hay un claro en el bosque. El joven cazador todavía sostiene su venablo en la mano. Todavía no ha visto el agua que corre a sus pies. Todavía no se ha inclinado hacia ella. Todavía no ha visto su *repercussio*, que apenas vemos nosotros y que está deliberadamente pintada con descuido.

Hay que evitar la mirada directa. Pero Narciso no ha premeditado las astucias de Perseo para evitar la mirada de Medusa. Ignora el cara a cara mortal. Ignora que existe un *apotropaion* para evitar la mirada envidiosa: el *fascinus*. El agua del arroyo en el bosque es siempre el espejo del templo de Lycosoura donde, en el bronce oscuro, el fiel no ve su rostro sino que contempla a un dios o a un muerto en el mundo de los infiernos.

Ésa es la advertencia que Eros le hacía a Psique con respecto a su cuerpo: *Non videbis si videris* (No lo verás más si lo ves).

Está prohibido mirar frente a sí (Perseo, Acteón, Psique). Está prohibido mirar detrás de sí. Es lo que el narrador Ovidio le dice a Narciso interrumpiendo su relato, y curiosamente se lo dice en los términos que se impondrían para dirigirse a Orfeo antes que a Narciso: *Quod amas, avertere, perdes* (El objeto que amas, si te das vuelta, lo perderás). ¿Por qué Narciso pensaría en darse vuelta? La mirada lateral de las mujeres romanas o bien se retira del cara a cara, o bien inicia un darse vuelta que no se completa.

Psique no desnuda el cuerpo de Eros: en la oscuridad de la habitación, al acercar la lámpara de aceite a su rostro, lo quema en el hombro. Y él desaparece en forma de pájaro. El conde de Lusignan, poniendo su ojo único de mirón en el agujero de la pared de plomo, ve a Melusina desnuda en su bañera: ella desaparece en forma de pez.

Edipo se arranca los ojos. Tiresias es cegado por haber conocido los placeres de los dos sexos. La Gorgona es víctima de su reflejo en el espejo que le muestra Perseo, espejo comparable al agua materna que la ninfa Liriopé le muestra a Narciso. El Eros Phanes de los órficos posee, además de los dos sexos masculino y femenino, dos pares de ojos. Dionisos niño, entre su

trompo, sus rombos y sus huesecillos, cae dentro de su espejo (el mundo) donde es cortado en pedazos por los Titanes. El espejo de Dionisos es el espejo de Narciso - que es también el espejo de Augusto. Como los romanos retomaron prácticamente todo de los griegos en su forma teatral, Augusto, el último día de su vida, "reclamó un espejo" (*petito speculo*). Suetonio relata el instante de muerte del emperador (*Vida de los doce Césares*, XCIX): "Hizo que lo peinaran. Hizo que realzaran sus mejillas decaídas. Luego hizo que introdujeran a sus amigos y les preguntó si les parecía que había interpretado bien hasta el final la farsa de su vida. Incluso agregó en lengua griega la conclusión tradicional: "Si la pieza les ha gustado, bríndenle sus aplausos y manifiesten todos juntos su contento (*charas*)". Entonces los despidió. Inmediatamente después, le dio un miedo repentino (*subito pavefactus*). Se quejaba de que era arrastrado por cuarenta jóvenes (*quadraginta juvenibus*) y murió".

*

Acteón no sabía que iba a sorprender la desnudez de Diana. Los perros devoraron la mirada cara a cara. La mirada sufre la pasión de lo que ignora. El deseo de ver es lo desconocido. Augusto recibió a Ovidio, lo condenó al destierro según la ley que había promulgado "con pocas palabras severas y tristes", por haber visto lo que no debía ver y que nosotros nunca sabremos. Estos son los versos 103 y siguientes del IIº libro de las *Tristes*: "¿Por qué vi algo? (*Cur aliquid vidi?*) ¿Por qué hice culpables a mis ojos? ¿Por qué sólo después de mi imprudencia comprendí mi falta (*culpa mihi*)?" El mismo Ovidio propone la comparación con Acteón (*in scius Actaeon*). "La divinidad no perdona la ofensa involuntaria. Del día al que me arrastró un fatal error (*mala error*) data la pérdida de mi casa (*domus*)".

Augusto exilió a Ovidio en el fin del mundo: bajo "el eje glacial" de la virgen Parrhasia. "A nadie se le asignó una tierra que fuera más distante. Más allá de mí: nada. El agua del mar petrificada por los hielos". Son las primeras páginas de la conciencia de sí. "Soy aquel que en vano quiere convertirse en piedra. En mis escritos estoy hablando de mí. Me esfuerzo por no morir en silencio. Escribir libros es una enfermedad que la locura amenaza". Hay una relación de intercambio que no puede ser interrumpida entre el objeto perdido, el objeto sin precio, el *monstrum*, la quimera, el prodigio, el arte. "Dos faltas me perdieron: mis versos y mi extravío (*Perdiderint cum me duo crimina: carmen et error*). Sobre la segunda falta debo callarme (*silenda culpa*)".

*

Julius Bassus decía: "Actuamos con mayor seguridad cuando no vemos lo que hacemos. Y por más que la atrocidad del acto (*atrocitas facinoris*) no sea menos grande, nuestro espanto (*formido*) es menor" (Séneca Padre, *Controversias*, VII, 5).

Los cuerpos no tienen una distancia con lo que son. Los cuerpos no poseen verdaderamente sus órganos. En el placer nos hundimos en el cuerpo, nunca lo poseemos. Del mismo modo cuando leemos apasionadamente no tenemos el libro entre las manos y dejamos de ser una presencia, dejamos de ser un cuerpo afectado por sí mismo. El cuerpo personal no existe en la *conscientia* sino como cuerpo sufriente o como apariencia ante los ojos del otro. El drama de los amantes es no entregarse suficientemente hasta el fondo de sus cuerpos en el amor. El amor es puritano. Ellos no evocan el abrazo que los ha unido porque nunca lo han vivido lo suficiente. Vivir el abrazo hasta el fondo del cuerpo es lo más difícil del amor. Nunca somos lo bastante aplicados a nuestro cuerpo. Nunca estamos suficientemente *immediatus*. El placer no se presta para ello, prefiere el olvido, la prisa en saciarse.

Narciso relata la imposible autoscopia, el imposible *gnôthi seautôn*, la imposible mirada hacia atrás sobre el pasado. Orfeo, en las cuerdas de su lira, intentaba suavizar la herida que sentía por el recuerdo de una mujer que había amado y que había perdido. "Solitario, sobre la playa abandonada, cantaba. El día empezaba de nuevo y el día terminaba, cantaba siempre. Bajó a los desfiladeros del Ténaro. Atravesó el bosque sagrado que oscurece la bruma negra del miedo. Se dirigió a los Manes y a su temible rey. Cantó: y del profundo Erebo, agitadas por ese canto, avanzaron, vanas imágenes de seres privados de la luz (*simulacra luce carentum*), las sombras impalpables (*umbrae tenues*). Eran innumerables. Estaban tan amontonadas como pájaros refugiados en el follaje de los árboles o de los arbustos cuando anochece o cuando la tormenta ruge y los expulsa de los montes. Se veían madres, esposos, los fantasmas de los héroes, de los niños. En torno a ellos el barro negro, el espantoso pantano de agua estancada, las cañas repulsivas del Cocito los encerraban. La Estigia de nueve círculos los mantenía prisioneros. El viento paró. Cerbero dejó de abrir sus tres bocas. La rueda de Ixión se detuvo. Ya regresaba él con Eurídice. Proserpina le había impuesto que ella se mantuviera detrás suyo. Se acerca al aire, percibe la luz cuando una súbita locura se apodera de él. Se detuvo (*Restitit*) - ya alcanzaban las orillas luminosas, Eurídice era suya - pero olvidándolo todo (*immemor*), vencida su alma, se dio vuelta (*respexit*). Está frente a ella, sus ojos puestos en ella. Entonces se oyó tres veces, subiendo del pantano del Averno, un ruido (*fragor*) espantoso. Eurídice dijo: 'Orfeo, ¿qué locura me perdió? ¿Qué locu-

ra te perdió? Por segunda vez vuelvo allá abajo. Por segunda vez el sueño inunda mis ojos y los transporta hacia la inmensa noche'. Como se funde en los aires impalpables una columna de humo, ella se escapa súbitamente de su vista (*ex oculis subito*). Orfeo se afana en vano por abrazar sombras. Orfeo ya nunca pudo volver a cruzar el pantano. El barquero del Orco no lo permitió más. Y ella bogaba, helada, en la barca infernal. Siete meses enteros transcurrieron. Él lloró junto a las olas del Estrimón desierto, al pie de la montaña. En las cuevas lloraban los tigres oyendo sus desdichas. Los robles temblaban con su canto. Ningún amor, ninguna unión pudieron conmover su alma: lloraba a Eurídice raptada (*raptam*) y los dones inútiles de Dis. Su fidelidad humilló a las otras mujeres (*matres*) del país de los Cicones. Durante los misterios, en medio de las orgías nocturnas en honor a Baco, se apoderaron del joven, desgarraron su cuerpo, esparcieron sus miembros en el campo. Su cabeza arrancada de su tronco, lanzada por Oeagrius Hebrus, rodó en medio de los remolinos de agua. Entonces pudo oírse su voz y su lengua llamando a Eurídice. Su boca en su último suspiro formaba todavía su nombre. Los labios repetían: '¡Eurídice!' Y las orillas a lo largo del río repetían: '¡Eurídice!'" (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 465).

*

De la autoscopia a la *omophagia* no hay más que un paso. El odio de sí progresó. Durante las guerras civiles, un legionario cortó la cabeza de un conveciniano. La cabeza, que acababa de caer sobre el pavimento de la calle, tuvo tiempo de decirle a su asesino: *Ergo quisquam me magis odit quam ego?* (¿Alguien me odia entonces más que yo mismo?) Es el primer cristiano de la historia, sesenta años antes de que llegara Cristo.

La respuesta de Tiresias a Liriopé es clara: "Uno vive si no se conoce". Los Narcisos mueren. El *ego* es una máquina de morir. Del mismo modo que el fascinus (el *facinus* en latín es el acto mismo, el crimen) obliga a la fascinación erótica, la mirada que Narciso dirige hacia sí mismo (*sui*) es la fascinación sui-cida (el *fascinus* se convierte en el *facinus*). En los Narcisos romanos, la imagen reverberada es un detalle en la parte baja del fresco, a veces carcomida en el margen del fresco. En los Narcisos renacentistas el reflejo especular es una pintura que requiere todo el cuidado del pintor y se le confiere el centro de la tela. Los simulacros en las obras siempre son más fascinantes que los modelos en que se inspiran porque las obras son menos sospechosas de vida y de metamorfosis. La anquilosis rígida de la belleza se les ha acercado: la muerte las ha alcanzado. Hay una parte más noble que las quimeras del espíritu que son su fuente - más innoble a juicio de ellas - y que

integra a un animal que no es distinto a nosotros y que es menos sumiso a la mirada que lo saca de sí y lo separa del cuerpo. Los que aprecian la pintura son sospechosos. La vida no se mira. Lo que anima la animalidad del animal, lo que anima la animalidad del alma no tiene una distancia con respecto a sí. El *ego* anhela el reflejo, la separación entre adentro y afuera, la muerte de lo que va y viene continuamente de uno al otro. Por eso hay que amar como a la vida misma que en ella continúa la ignorancia de la que no podemos salir. Todo hombre que cree saber está separado de su cabeza y del azar originario. Todo hombre que cree saber tiene la cabeza cortada por encima de su cuerpo. Su cabeza cortada se ha quedado en el agua del espejo. Lo que lo destina a la fascinación (al trastorno erótico) es también lo que lo protege de la locura.

Las patricias romanas abandonaron la fascinación. Las patricias romanas empezaron a separarse del continuo de lo viviente, distinguieron entre el deseo y el espanto, escindieron el *eros* y el *pothos*, separaron el coito del amor (el delirio tiránico y puritano que es propio de los sentimientos pertenece a la política y en ningún caso procede del *eros*. En oposición al deseo, todo sentimiento establece un poder sobre el otro, cuenta con él, es decir, anuda un lazo *feodalis* y lo carga con un interés en la economía social donde van a confundirse propiedad del útero y capital genealógico y patronímico). Los hombres, como cortafuegos ante el mismo "hogar", lograron situar la pantalla del asco a la vida delante de la voluptuosidad, y luego delante de la desnudez del cuerpo. Las mujeres se consagraron al cuidado de la piedad - al cuidado de la imagen del dios muerto, del dios cuyas partes están veladas, del dios cuya vida ha sacrificado el Padre y abandonaron ese capital muriendo en las basílicas y en las villas eremíticas a las que hacían sus herederas. Ya no es Eneas quien lleva sobre sus hombros a su padre moribundo en Troya incendiada: Dios Padre vuelve la piedad contra su Hijo al que sacrifica como un *servus*. El cristianismo es un fenómeno inmobiliario colosal surgido de las sucesiones de las patricias romanas divorciadas o viudas o que desheredan a sus hijos. El cristianismo es un hijo muerto que las madres llevan sobre sus hombros. El primer odio contra el deseo está ligado a esa necesidad infanticida o que al menos contenía la garantía del porvenir y que lo asimilaba a la extensión del parque inmobiliario. Ni el Antiguo ni el Nuevo Testamento habían predicado por un instante la detención de la reproducción, ni el legado testamentario de los patrimonios territoriales, ni la anacoresis antifiscal y antimunicipal, ni el *taedium vitae*.

La sexualidad romana no fue reprimida por la voluntad de un emperador o por una religión o mediante leyes. La sexualidad romana se autorreprimió.

La sentimentalidad es ese extraño vínculo en que la misma víctima tiraniza. Los sujetos esclavizados, con el hábito de la servidumbre, se complacieron en la impotencia y comenzaron a adorar como a un dios el vínculo que los ataba. Se empeñaron en estrecharlo todavía más. Se lanzaron a adular la dependencia de la mujer y a dignificar esa servidumbre a fuerza de ceremonias, de beneficios secundarios y estoicos con la intención de apaciguar el espanto convertido en angustia.

La nueva nobleza de servicio amplió la noción de obligación. Al igual que el funcionario está obligado hacia el *princeps*, del mismo modo un sentimiento de obligación entre el esposo y la esposa infiere un sentimiento de elección mutua que reorganiza y parece hacer voluntario (sentimentalmente amoroso) el vínculo antaño obligado e irrecíproco de parte de la mujer hacia el marido. El padre de familia aristócrata, autócrata, jefe de clan, renunció a la lucha clánica y se convirtió en el padre de familia funcionario imperial, servidor del príncipe. La obediencia obsequiosa no está lejos de la autodisciplina. La autoscopia de Narciso se une con la autofagia de Belerofonte.

La desnudez había experimentado el espanto bajo la mirada del otro. Luego experimentó el espanto bajo la mirada de Dios. Finalmente experimentó el espanto bajo su propia mirada. Esas nuevas dependencias recíprocas desembocaron en una promiscuidad entre el esposo, la esposa y los hijos. Al mismo tiempo el incesto entre la madre y el hijo fue condenado poco a poco a la execración; rompía la fe devenida conyugal; se volvió *horror*. El aborto ritual, político, cómodo, en sus tres formas: la sodomía, el aborto y la exposición, empezó a ser señalado con el dedo. La costumbre que excluía a las matronas del amamantamiento fue cuestionada sin que no obstante éstas se sometieran a ello. Favorinus de Arles prescribió en vano que las mujeres cristianas amamantaran. El deseo dejó de estar separado de la servidumbre y los mismos siervos, por contagio, no contentos de ser fieles por la fuerza a los señores, se hicieron fieles entre sí y se casaron como lo hacían los hombres libres. Debido a eso, la homosexualidad, a falta de oferta, y luego a falta de demanda, se volvió poco a poco marginal como todo lo que había dejado de ser estatutario. La decencia, el dominio del deseo, la autarquía, la contención son nociones que, sin estar en su origen ligadas entre sí, formaron un haz. El estoicismo apreciaba tanto la autosuficiencia que el deseo le parecía una carencia grosera. El amor a la mujer, a los hijos, a los amigos podía ser tolerado en el sabio, en tanto que no fuera capaz de abstenerse de ello. Las palabras de Pablo a los Romanos en el 57 habrían podido ser una frase estoica: *Melius est enim nubere quam uri* (Más vale casarse que arder).

Aparecieron los primeros contratos de dote. Poco después les siguieron las cláusulas de los contratos de dote por las cuales el esposo se comprometía a no tener concubina ni *pais*. Aunque esos contratos matrimoniales no implicaran ninguna ceremonia legal, fueron los primeros contratos de matrimonio de Occidente. Así vemos que el emperador Marco Aurelio, discípulo de la secta de Epicuro, se vanagloriaba en sus notas personales por no haber tocado a una sirvienta (que se llamaba Benedicta) y tampoco a un esclavo (que se llamaba Theodotos) aunque tuviese algún deseo hacia ellos. Esa autocensura interior (ya casi psicológica) desembocó en el tema del *subjectus et obsequens maritus*. Dócil, obediente casi quieren decir pasivo. Los romanos de la época de la República hubieran considerado a ese esposo como *impudicus*. El hombre cayó bajo el yugo de Juno Jaga. El amor *genialis* se volvió *conjugalis*. El amor conyugal es el mito por el cual la obediencia debida a la fuerza (el *obsequium* debido a la *virtus*) se vuelve psicológica y religiosa (*pietas y fides*).

Fue así que entre la época de Cicerón y el siglo de los Antoninos las relaciones sexuales y conyugales se transformaron independientemente de toda influencia cristiana. Esa metamorfosis ya había concluido hacia más de un siglo cuando se expandió la nueva religión. Los cristianos retomaron por su cuenta la nueva moral obsequiosa que se había desarrollado durante la instalación del Imperio bajo el emperador Augusto y bajo su yerno Tiberio.

Los cristianos no inventaron la moral cristiana más de lo que inventaron la lengua latina: adoptaron la una y la otra como si Dios se las hubiese prodigado.

La moral sexual dejó completamente de ser una cuestión de estatuto. Esa transformación no ocasionó ninguna modificación en las leyes del Imperio puesto que estas últimas la establecieron. Esa evolución no engendró ninguna transformación de la ideología y de la nueva teología imperiales instauradas por Augusto, Agrippa, Mecenas, Horacio, Virgilio; puesto que no sólo fueron preservadas sino incluso acentuadas. Fue un lento proceso básico y voluntario cuyo cuidado fue confiado a la angustia. Pero la angustia humana no tiene nada que cuidar puesto que la angustia no es otra cosa que lo que cuida del deseo. Como la angustia se cuida del deseo, no cuida más que una carencia. En el límite cuida la frustración aumentando el espanto. Hablando propiamente no cuida "nada": cuida la no-vida, unas partes veladas, un cuerpo rechazado a tal punto que está muerto y al que se conserva eternamente inmovilizado mediante clavos.

Capítulo XIV

Sulpicius y las ruinas de Pompeya

A veintidós kilómetros de la ciudad griega de Neapolis (Nápoles), el golfo era osco. Pompeya también fue fundada por los griegos en las riberas del Sarno, lo mismo que Herculano al norte. Los etruscos sometieron a los oscos y a los griegos. Los samnitas conquistaron Cumas y Pompeya en el -420. Los romanos sometieron Pompeya a fines del siglo III. En el siglo I, Pompeya se rebeló contra Roma y Sila la sitió. Los romanos colonizaron la ciudad de veinte mil habitantes hasta que el Vesubio hizo valer sus derechos incontestables de propiedad sobre una tierra que había levantado en medio del mar.

Entonces el cráter del Vesubio sólo era una colina. Sus laderas estaban cubiertas de bosques, de viñedos, de matorrales y de campos. El volcán estaba extinguido desde comienzos de la época histórica. Bajo el reinado de Nerón, en una jornada luminosa de invierno, el 5 de febrero del 62, las villas temblaron. Los habitantes fueron evacuados. Una vez terminado el alboroto, regresaron.

Diecisiete años después, siendo emperador Tito, el 24 de agosto del 79, sucedió la erupción. Los Plinio estaban allí. El tío encontró la muerte. Una carta de Plinio el Joven a Tácito cuenta ese hundimiento en la muerte.

Plinio el Viejo era extremadamente gordo. Se hallaba en Misena donde comandaba la flota. "El 9 antes de las calendas de septiembre, cerca de la hora séptima, mi madre le informó que se veía una nube extraordinaria por su tamaño y su aspecto. Mi tío acababa de comer, acostado sobre su cama, donde se había quedado leyendo y dictando. Pidió sus sandalias (*soleas*)". Se había formado una nube que tenía el aspecto de un árbol (*arbor*). En el cielo parecía un pino (*pinus*) desplegando sus ramas.

Plinio el Viejo ordenó en seguida que se aparejara un barco liburnio con dos filas de remos. Le preguntó a su sobrino si le gustaría ir con él. Plinio el joven le respondió que prefería quedarse a leer y a copiar los libros de Tito

Livio. El tío fue a saludar a su hermana (la madre de Plinio el Joven). Al salir, le dieron un mensaje de Rectina, esposa de Cascus, asustada por el peligro (su villa estaba situada abajo, cerca del mar). Le suplicaba que la sacaran de una situación espantosa. "Mi tío cambió sus planes. Hace salir una cuatrirremes. Llega precipitadamente a la región de la que todos huyen, pone proa directamente al punto peligroso y oscuro, tan libre de temor que todas las fases del mal, a medida que sus ojos las percibían, eran anotadas bajo su dictado, a pesar de la ceniza densa y caliente que caía sobre el puente del navío".

Llega al lugar. La piedra pómez llovía y también guijarros negros, quemados, pulverizados por el fuego. Ya unos peñascos desmoronados forman un banco que impide el acceso a la costa. Plinio se dirige al piloto y le dice: "Apunta el timón hacia la vivienda de Pomponianus". Pomponianus vivía del otro lado del golfo, en Stabies. "Pomponianus temblaba cuando mi tío lo abrazó". Pomponianus le dice que ha hecho cargar todos sus bultos en barcos en caso de que el viento cambie. Plinio le pide un baño. Luego cenan fingiendo alegría.

En la oscuridad de la noche, el monte Vesubio brillaba en varios puntos. El color rojo era avivado por la noche (*excitabatur tenebris noctis*). Villas abandonadas ardían en la soledad (*desertas villas per solitudinem ardere*).

"Entonces mi tío se entregó al descanso y durmió con un sueño que no puede ser puesto en duda. Mi tío era enorme. Tenía la respiración de los corpulentos: grave y sonora (*gravior et sonantior*). Quienes iban y venían aterrorizados ante su puerta no necesitaban aguzar los oídos para escucharlo dormir".

El patio por el que se accede a sus aposentos está repleto de cenizas mezcladas con piedra pómez, hasta el punto de que si se quedara más tiempo en su habitación Plinio el Viejo corre el riesgo de ya no poder salir. Lo despiertan. Acude a reunirse con Pomponianus. Todos habían estado en vela y discutían. ¿Se quedarían en un sitio a cubierto? Grandes y frecuentes temblores de tierra agitaban los muros de las casas que se derrumbaban. ¿Estarían más seguros afuera? Las piedras pómez y las rocas que caían del cielo eran temibles. Deciden ponerse almohadas (*cervicalia*) sobre la cabeza que ataron con lienzos. Fue su protección contra los fragmentos de piedra que caían del cielo.

Ya nacía el día. En torno a ellos sólo había una noche más nocturna y más densa que cualquier noche (*nox omnibus noctibus nigrior densiorque*). Se resolvió que fueran a la costa y vieran de cerca si era posible hacerse a la

mar: estaba muy picado. "Mi tío era tan gordo que su respiración se sofocaba. Tenía la laringe naturalmente delicada y estrecha (*angustus*); el aire espesado por la ceniza la obstruía. Extendieron un lienzo (*lintheus*) en la costa y mi tío se acostó. Varias veces pidió agua fresca y bebió. Las llamas y los hedores del azufre hacen huir a sus compañeros. El olor a azufre (*odor sulphuris*) lo despierta. Se apoya en dos esclavos para levantarse y vuelve a caer inmediatamente".

Cuando clareó, tres días después, su cuerpo fue hallado intacto y "cubierto con la ropa que había vestido cuando nos había dejado a mi madre y a mí. Su aspecto era el de un hombre dormido (*quiescenti*) más que el de un hombre muerto (*defuncto*)".

Plinio el Joven concluye diciéndole a Tácito: "A usted le corresponde extraer lo que le parezca. Una carta no es una historia". Tal vez no sea una historia. Pero sigue siendo una pintura. Es el instante de muerte. Al igual que la pintura representa el *augmentum*, el acceso de la enfermedad, el instante de muerte, el instante trágico de la metamorfosis, del mismo modo la página de Plinio sobre el enterramiento de Pompeya es un fresco. No es un reportaje: es el instante tomado del natural. Lo que constituye lo más vivo de lo natural tomado del natural es el instante que precede a la muerte.

La "muerte viva" es una noción eminentemente romana. Es incluso un ritual propio de la cocina romana. El cocinero traía el pez vivo ante quienes estaban sentados a la mesa en el comedor. Los invitados asistían a la progresión de la agonía. Una vez que habían visto la carne del salmonete vivo pasar al bermellón y luego palidecer, una vez que los últimos sobresaltos del salmonete sobre el pavimento habían terminado de endurecerlo, entonces el cocinero podía llevárselo para prepararlo en la cocina. Una mujer en Plauto (*Asinaria*, 178) describe de esta manera a los hombres: "Un amante es como un pez. No vale nada si no se pesca fresco. Fresco tiene jugo". Los invitados que miran saltar al salmonete que comerán contemplan el instante de la metamorfosis en la muerte. Es el espectáculo de la "pasión" del dios moribundo. Es la inmersión de Paestum. Es la arena. Es Pompeya o Stabies sepultadas. Es Parrhasios pintando al viejo esclavo de Olinto.

*

Hay una segunda carta de Plinio a Tácito. Tácito le pregunta lo que él, el sobrino, ha experimentado el 24 de agosto del 79 a las diez horas y cuarto de la mañana, cuando se había quedado leyendo un libro de Tito Livio (*librum Titi Livi*) en su cama y anotando extractos de él.

Llega un español que lo insulta al verlo leer cuando el mundo se incendia y muere. Plinio el Joven alza la vista, vuelve a ponerla sobre la columna de escritura, continúa leyendo, desenrollando con su pulgar el *volumen*.

La luz, dice, era como enfermiza (*quasi languidus*). Las construcciones se agrietaban. Los esclavos enloquecían. El español ya había partido. Plinio el Joven y su madre finalmente deciden abandonar la villa. Se unen a la multitud estupefacta (*vulgus attonitum*) que aprieta y apura su marcha. Una vez fuera de los sitios edificadas, ven la costa ensanchada, el mar retraído, una multitud de animales marinos encallados sobre la arena seca. La nube negra y espantosa (*atra et horrenda*) ha invadido el cielo. Plinio sostiene del brazo a su madre entorpecida por la edad, la gordura y el espanto. “La ceniza caía copiosamente. Me doy vuelta (*Respicio*): un reguero negro y espeso avanzaba por detrás de nosotros semejante a un torrente que se hubiera derramado por el suelo a nuestro paso”.

Se sientan a la orilla del camino por la noche. Plinio precisa: “una noche como si estuviéramos en una habitación cerrada y con todas las luces apagadas” (*nox qualis in locis clausis lumine extincto*). Se oían los gemidos de las mujeres, los llantos de los bebés, los gritos de los hombres. No se podían distinguir las caras. Había muchos que, por temor a la muerte, llamaban a la muerte. Muchos que alzaban las manos hacia los dioses. Muchos, más numerosos aún, decían que ya no había dioses y pretendían que esa noche sería eterna y la última del mundo. La ceniza en abundancia era pesada. “Nos levantábamos de vez en cuando para sacudirla. Yo no gemía: pensé que perecería con todas las cosas y que el inmenso mundo moría al mismo tiempo que yo”.

*

El tiempo apremia. La muerte tiembla en cada cosa. La percepción melancólica y casi psicológica (o al menos casi privada) de las ruinas fue inventada por el patricio romano Servius Sulpicius en una carta a Cicerón fechada en el mes de marzo del 45 en ocasión de la muerte de la hija de Cicerón, Tullia, de treinta y un años de edad, que expirara mientras paría en la villa de Tusculum. El dolor de Cicerón fue tan vehemente que toda Roma le escribió. César le escribió desde España. Bruto, Lucceius, Dolabella no fueron los últimos en mostrar adhesión a su dolor. Sulpicius, que entonces gobernaba Grecia, le hizo llegar una carta que contenía un argumento aún completamente nuevo. Es una de las primeras huellas melancólicas del “turismo” en nuestra civilización (*Ad familiares*, IV, 5): “Durante mi viaje de regreso del Asia, mientras navegaba de Egina hacia Megara, me puse a observar los

paisajes que me rodeaban. Egina se hallaba detrás, Megara adelante, el Pireo a la derecha, Corinto a mi izquierda. Todas esas ciudades antaño eran célebres y florecientes. Ya no eran más que ruinas dispersas sobre el suelo y que poco a poco se habían sepultado bajo su propio polvo. Ay, me decía a mí mismo, ¿cómo nos atrevemos a gemir por la muerte de uno de los nuestros, nosotros a los que la naturaleza dio una vida tan corta, cuando estamos rodeados de cadáveres de ciudades? Créeme, Cicerón, esta meditación me ha dado de nuevo fuerzas. Inténtala”.

Es la oda del *Vixi* heredada de las estelas etruscas del *Lupu*. Horacio retomó el tema del “He vivido” que ninguna muerte amenaza, que hace del recuerdo de la hora fugitiva el sostén de cada instante, capaz de arrancar lo que uno es mientras vive de la precariedad falaz o imaginaria del futuro mucho más que de la sombra de lo que ha sido devorado por la muerte. “*Immortalia ne speres* (No esperes nada de las cosas inmortales). Es el consejo que dan el año, la estación y la hora. Sin cesar nos unimos a los antiguos reyes de Roma y los postigos se abren a la mañana. Sin cesar el instante forma la orilla eterna. *Pulvis et umbra sumus* (Somos arena y sombra). La ausencia de borrascas nos lleva por un instante y hace de nosotros una figura que se asemeja a un rostro que avanza en la luz. Que el alma, contenta por el presente, aborrezca la inquietud por lo que vendrá después”.

En el libro V de las *Tusculanas*, Cicerón cuenta que un día en que se paseaba por el campo que rodea la ciudad de Siracusa, acompañado por algunos amigos y un grupo de esclavos, percibió en medio de las zarzas, no lejos de la puerta de Agrigento, una pequeña columna con un cilindro y un círculo perdidos entre las moras. ¿Quién logró inscribir una esfera en un cilindro? Arquímedes. ¿Quién tiene una tumba? Un muerto. Es la tumba de Arquímedes. De inmediato Cicerón les ordena a los esclavos que se armen con una hoz y limpien la tumba del sabio. Él dicta un epitafio: “Fue preciso que un pobre ciudadano de Arpinum les revelara a los siracusanos la presencia de la tumba del primero de los genios que su ciudad haya engendrado”.

Possidius cuenta que Agustín en su vejez (*Vita s. Augustini*, XXVIII) gustaba de citar la frase de Plotino (que el mismo Plotino había tomado de Epiceto): “No es grande quien considere gran cosa la caída de pedazos de madera y de bloques de piedra (*ligna et lapides*) y la muerte de los mortales”. Sin embargo, durante el sitio de Roma por el rey de los lombardos, Agilulfo, San Agustín lloró sobre la madera incendiada, sobre las piedras derrumbadas y sobre la destrucción de lo destruible.

El amor a las ruinas fundó la pasión por las reliquias al igual que desarrolló los grandes sermones melancólicos que inauguran la Edad Media. Fulgencio comienza: "Que la memoria de lo que somos no sea absorbida por la tierra.".. Jerónimo prosigue: *Ego cinis et vilissimi pars luti et jam favilla* (No soy más que ceniza, mota del más grosero limo, polvo ya). Orentius termina: "En el momento en que hablamos empezamos a morir en una carrera cuyo deslizamiento silencioso nos engaña. Sin cesar precipitamos un último día (*urget supremos ultima vita dies*)".

Namatianus cuenta el viaje que hizo en barco, en el 417, a lo largo de la costa tirrena: no ve más que ruinas. El cristianismo se apropió de ese turismo sentimental y necrófago surgido del gobernador Servius Sulpicius. Durante el sitio de Roma por Totila en el 546, los ciudadanos hambrientos hicieron pasteles con las ortigas que crecían entre las ruinas. En enero del 547 Totila deportó a todos los romanos y la Urbs fue abandonada completamente durante cuarenta días. Quinientos años antes, Marcial decía (*Epigramas*, IV, 123): "Ya no hay ningún dios y el cielo está vacío" (*Nullo esse deos. Inane caelum*).

*

La villa había designado la finca. El espacio privado se volvió un *mouseion*. La incineración se volvió inhumación. En los sarcófagos, los retratos personales se multiplicaron. Las cartas privadas, censuradas, no políticas, los retomaron. De ello resultaron los relatos autobiográficos. El individualismo romano desde Ovidio a Plinio el Joven es la divinización de la villa, la inmersión en los libros, la transformación del alma en torre fortificada, rodeada de cercos y de murallas, ya no solamente atómica con respecto a la ciudad, sino también insular con respecto a la sociedad, la oposición férrea, irreparable de la villa a la polis griega, a la urbs romana. El destino mismo de la palabra francesa "ville" ["ciudad"] (ya que villa quería decir finca) enuncia el destino atribuido por sus mismos habitantes a las antiguas ciudades.

Nunca hubo un derrumbe del mundo clásico o letrado. Los letrados (*eruditi*) bajo Clovis (*Chlodovechus*) vivían mejor que bajo el emperador Juliano y mucho mejor que bajo Augusto. El pesimismo rígido siempre había sido la pose romana. Había que ser serio hasta la austeridad, solemne hasta en el deseo lujurioso y sarcástico, calmo hasta la lentitud, grave hasta la tristeza. El temor a ser engañado, la desconfianza total hacia la razón (hacia el logos de los griegos) todavía los distinguen y constituyen el fondo de su crudeza y de su realismo. Creían en el "progreso negativo". Creían que había un pro-

greso de la crueldad en las tiranías. Creían que el tiempo, envejecido a fuerza de progresar, incrementaba la fealdad de la tierra y aumentaba el horror en el fondo de las almas. Esa creencia en el empeoramiento desastroso de todo y el deber de separarse de ello en la anacoresis de los jardines y la autarquía de las villa o de las insula o de los desiertos (*eremus*) constituyen la clave de su conservadurismo. Todo cambio era un empeoramiento. Incluso las hipótesis más sombrías eran siempre hipótesis desmentidas.

Plinio el Joven huía de la ciudad a sus villa como había huído de su villa durante la noche de la erupción del Vesubio. Al sur, debajo de la ruta que conducía al mar, había una pequeña villa de viñateros. La encontraron en el siglo XVIII. Rocco Gioachino de Alcubierre la excavó, excavó Herculano en 1754, excavó Stabies en 1754. En 1763, la civita antigua sobre la colina recobró el nombre de Pompeya. "Un pozo que el príncipe de Elbeuf hizo cavar no muy lejos de su casa - escribió Winckelmann antes de morir asesinado en 1768 - dio lugar al descubrimiento actual. Dicho señor había hecho construir esa casa para hacer de ella su morada. Estaba situada detrás del convento de los Franciscanos. El pozo en cuestión había sido cavado junto al jardín de los Agustinos descalzos. Hubo que perforar a través de la lava hasta la toba y las cenizas. El descubrimiento de los vestigios le ofreció al príncipe de Elbeuf la ocasión de impedir que prosiguiera la excavación que había comenzado y pasaron más de treinta años sin que se pensara en ello. El coronel del cuerpo de ingenieros de Nápoles reanudó las excavaciones por orden de su señor. Ese hombre tenía tan poca relación con las antigüedades como la luna con los cangrejos. Descubrió una gran inscripción pública: hizo sacar las letras del muro sin haber hecho copiar antes la inscripción; las arrojaron todas mezcladas en un canasto y fueron presentadas al rey de Nápoles con esa confusión. Se preguntó en primer lugar lo que esas letras podían significar y nadie se halló en condiciones de decirlo. Expuestas durante varios años en el gabinete, cada uno podía acomodarlas según su fantasía".

En 1819, el conservador Arditì reunió 102 piezas chocantes extraídas durante las excavaciones de Pompeya iniciadas en 1763 y creó el "Gabinete de los objetos obscenos". En 1823, la colección de esas piezas prohibidas cambió de denominación y se convirtió en el "Gabinete de los objetos reservados". En 1860, nombrado por Giuseppe Garibaldi, Alexandre Dumas lo bautizó la "Colección pornográfica". Fue así que Dumas recuperó súbitamente esa palabra cuyo inventor, 2300 años antes, se llamaba Parrhasios.

Capítulo XV

La villa de los Misterios

Hay que ceder al propio secreto hasta el punto en que la vista no esté impedida de hacerlo. El sueño es lo único que lo revela para el soñante, que está solo, en forma de imágenes. Nunca se comparte el sueño. No lo compartimos siquiera con el lenguaje. El pudor concierne al sexo como secreto. Ese secreto es inaccesible para el lenguaje, no sólo porque es anterior a él en muchos milenios, sino sobre todo porque en cada ocasión está en su origen. El lenguaje está para siempre desposeído de ello. Como el hombre que habla está para siempre desposeído porque ha salido para siempre de la *vulva*. Porque ya no es un *infans* sino un *maturus*, un *adulius*. Porque se ha vuelto lenguaje. Razón por la cual en principio ese secreto “que no habla” (*infans*) rara vez perturba su lenguaje. Razón por la cual en segundo lugar la “imagen” de ese secreto perturba tanto al hombre. Tanto que llega a soñar. Razón por la cual la visión de esa escena lo inmoviliza en el silencio y lo sepulta en la noche.

Plutarco presenta a Apolonio explicándole a Thespesion que, si la imitación fabrica lo que ve, la imaginación puede fabricar lo no-visible. Entonces Apolonio dice bruscamente: “Si la *mimesis* a menudo retrocede, espantada, la *phantasia* jamás” (Flavio Filóstrato, VI, 19).

Cicerón escribió que lo que más temía en el mundo era el silencio que se producía en el senado en el momento en que todos esperan que se alce la voz.

Cuando se ingresa en la villa de los Viñateros al sur de Pompeya el silencio precede al espanto. Platón decía que el espanto es el primer presente de la belleza. Añado que el segundo presente de la belleza tal vez sea la hostilidad al lenguaje (hacerlo silencio). En el fresco silencioso, un niño lee. Nadie lo oye siquiera desenrollar el rollo que sostiene con las dos manos.

No creo que nunca se haya señalado el inverosímil pudor de ese fresco. En ciertos aspectos, el fresco podría haberse titulado el pudor. Completamente a la izquierda, una matrona está en su sillón. Luego el niño que lee en el silencio de la pequeña pieza. En el centro, un objeto velado. Los tres muros exponen ante la vista de los hombres el misterio del pudor que afecta a las mujeres, a los niños, a los hombres, a los demonios y a los dioses.

En la orgía dionisíaca, que los romanos llamaban bacanal, los romanos consideraban que el pudor era una impiedad. La *bacchatio* consistía en castrar a un hombre y luego desmembrarlo antes de comérselo crudo. Sólo el deseo no contenido y fálico podía "venerar" el cuerpo de Venus.

Y sin embargo esos tres pequeños muros en la sombra son el pudor. Las figuras incluso desnudas son condensaciones inmóviles y solemnes. El niño lee. Es una memoria. Es la memoria del "recuerdo sin recuerdo" en nosotros.

Un niño lee y lo que lee es lo que se muestra. Lee, lleno de espanto. Todos los humanos que participan en la escena están llenos de espanto. Sobre la *chôra* del muro, el pintor los rodea de espantosa y silenciosa majestad.

Todo fresco antiguo está íntegramente dirigido hacia el relato y está suspendido en el instante crucial, en el instante mortal que no revela. La pintura relata todo el ritual en "un" instante. Es el instante que prepara el *augmentum*, el acceso, la crisis, la presencia del continuo, la *anasyrma* del fascinus, la bacanal, la ejecución y la *ômophagia*. Por eso cuando falta el texto toda pintura romana adquiere la apariencia de un enigma.

El espanto es el signo del fantasma. Espanto, miedo, angustia no son términos sinónimos. La angustia espera el peligro para el cual cree prepararse. El miedo supone una fuente conocida para su temor. En cuanto al espanto, designa el estado que sobreviene cuando se cae en una situación peligrosa para la cual nada pudo preparar. El espanto está ligado a la sorpresa. En este sentido, la cámara de los misterios de la villa de los Viñateros es la cámara del espanto ante el fantasma.

El misterio surge cuando viene a añadirse la fascinación al espanto. Para que haya fascinación, hace falta la presencia de un fascinus. El fascinus está en el centro, cubierto con un lienzo oscuro, en su sagrada canasta de junco. El sentimiento de espanto religioso o terrible une la sensación de ser abrumado con la de ser dominado. Esa unión petrifica al sujeto en lo que los romanos definían igualmente como lo *tremendum* o como la *majestas*. La sensación de dominación que se añade a la fascinación es exactamente la sensación de

la criatura ante su creador, del niño con respecto a la pareja del *dominus* y de la *domina*, de la mirada con respecto a la escena de origen.

La escena invisible tras el fresco visible es el desnudamiento masculino seguido del sacrificio humano durante la bacanal.

De izquierda a derecha, cuando se ingresa en el *tablinum* de la villa, veintinueve personajes están presentes.

Sentada en su sillón estatutario, manteniéndose aparte, sustraída de la mirada cuando penetramos en la habitación, la *domina* preside la ceremonia.

La cabeza cubierta con el velo nupcial, vestida con un *peplos* griego, una joven mujer escucha la voz que lee.

El niño desnudo, calzado con botas altas, lee el ritual, desenrollando el *volumen*.

Una joven sentada apoya la mano derecha sobre el hombro del niño que está leyendo. La mano izquierda, que lleva el *anulus*, sostiene un libro enrollado.

Una ménade coronada de laurel lleva en sus manos una bandeja redonda llena de pasteles.

Cerca de la mesa una sacerdotisa, vista de espaldas, levanta un velo sobre una canasta cuyo contenido se oculta de la mirada.

Una asistente vierte una libación sobre la rama de olivo que le tiende su señora.

Un sileno rasga con el plectro las cuerdas de su lira.

Un sátiro de orejas de cabra prepara su siringa.

Una faunesa le da el pecho a una cabrita que mama.

Una mujer de pie, la cabeza echada hacia atrás, retrocede espantada, rechazando con la mano izquierda lo que ve. El velo que sostiene su mano derecha se infla por encima de su cabeza a causa de la resistencia que le opone el aire que se mete adentro.

Un viejo sileno coronado de hiedra le tiende a un sátiro un vaso lleno de vino para que lo beba.

Detrás de ellos, un joven sátiro levanta una *persona* (una máscara de teatro).

Un dios se apoya en una diosa. El fresco ha sido alterado para siempre. (Tal vez Baco se apoya en Ariadna; tal vez en Semele.)

De rodillas, con los pies descalzos, una mujer de túnica, habiéndose deslizado su manto sobre sus muslos, empieza a desvelar el fascinus que descansa dentro del *liknon* (el hamero de mimbre).

Un demonio femenino de pie, con grandes alas negras, esgrime una fustà.

Una joven arrodillada, apoyándose en las rodillas de una asistente sentada, que tiene el peinado de las nodrizas, recibe los fustazos.

Una mujer parada con ropa oscura, el rostro enmarcado por vendas, sostiene en la mano el *thyrsus* sacrificial.

Una bailarina vista de espaldas, parada, desnuda, las manos levantadas, con los brazos formando un círculo, gira sobre sí misma golpeando los címbalos.

Una mujer sentada se peina.

Una sirvienta de pie la asiste en su tocado.

Un pequeño Cupido de alas blancas le tiende a la mujer que se peina un espejo que refleja los rasgos de su rostro.

Un pequeño Cupido de alas blancas sostiene el arco.

*

Los misterios han conservado su secreto. Nunca conoceremos las *Orgia* de Eleusis. Aristóteles explicó que los misterios comprendían tres partes: *ta drômena*, *ta legomena*, *ta deiknymena* (las acciones imitadas, las fórmulas dichas, las cosas desveladas). Drama, palabra, exhibición. Teatro, literatura, pintura. Las cosas "misteriosas" (es decir, "reservadas a los *mystes*") concernían a la sexualidad y al mundo de los muertos. No las conoceremos nunca (pero las conocemos al perpetuarnos, tanto mediante el deseo como mediante la muerte).

Se había convenido en fechar la villa de los Misterios en el -30. En razón de su semejanza con una tumba macedonia los eruditos han propuesto la fecha del -220. Se llamaba hierofante a la persona que procedía al desvelamiento sagrado de la efigie. Se llamaba *liknon* la canasta sagrada donde descansaba el *phallos* que se iba a mostrar. Las *legomena* salen de la boca del niño desnudo y flácido que lee el *fatum*. Todo el fresco exhibe unas al lado de otras las *drômena*.

"Los rombos (*rhombi*) se han detenido. Ningún canto mágico (*magico carmine*) escande ya la rotación de su torno. El laurel (*laurus*) yace en el fuego

que se ha extinguido. Y ahora la luna se rehusa a dejar el cielo" (Sextus Propertius, *Elegías*, II, 28).

La ceremonia no tiene sentido y sobre todo no hay que buscarlo: va a efectuar el insensato juego divino de la bacanal. No se puede hablar de interioridad ni de sinceridad. Son otros tantos roles absorbidos por el juego. Más el espanto que es como el aire entre los *individuus*, como el vacío entre los *atomos*. Es el juego sagrado. Es el *lusus*, la *illusio*, la *in-lusio*, la entrada en juego. Son otros tantos Mérmers y Feres que juegan a los huesecillos bajo la mirada materna. Todo juego absorbe "otro lugar". La ceremonia sólo tiene un propósito: separar al que va a ser iniciado (el *myste*) del que no lo está (el no-místico). El ritual del misterio no requiere de ninguna manera la fe. Agrega a los que participan en él y aparta a los demás - a semejanza de nosotros mismos que los contemplamos en su silencio.

Esa *megalographia*, esa pintura de cuerpo entero, monumental, solemnizante, situada por encima de la línea "ortográfica" que le sirve de estrado, tomada tanto de la estatuaria como del teatro trágico, amplifica la densidad carnal de los cuerpos (lo que los romanos llamaban el *pondus*) difuminando deliberadamente los efectos de materialidad de los ropajes, homogeneizando los efectos de luz sobre los rostros y los brazos, oscureciendo los objetos, simplificando cada personaje en el límite de su cuerpo, en la "extremidad" de su *extremitas*, dando la ilusión de la presencia terminada, inmovilizando el gesto grave, subrayando la soledad interior concentrada.

En la pintura romana, la energía concentrada en los cuerpos no se expande en torno a ellos en forma de una acción que intercomunique los cuerpos suspendidos. El movimiento se ha detenido. Tal vez sean los *termata technés* (los términos del arte) que reveló Parrhasios: la *extremitas* detenida de los cuerpos. Quintiliano escribió que el pintor debe espaciar las figuras para que las sombras no caigan sobre los cuerpos a fin de que la silueta delineada pueda asociarse con el volumen en el espacio (*Institución oratoria*, VIII, 5). Jenofonte explicaba que el espacio de la pintura era una profundidad y no un vacío, más exactamente: una *chôra* en el sentido de un medio atravesado por una línea y cuyo volumen está poco ocupado (*Económicas*, VIII, 18).

Una verosimilitud irresistible nos atrae a pesar de lo desconocido del rito. Se debe a la vez a las miradas de espanto y al dicho fatal (el niño que lee el *fatum* desenrollando el *volumen*) convertido en silencioso. El movimiento de conjunto del fresco no expresa lentitud. Es el presente eterno. Presente eterno quiere decir petrificación. El rito repite un recorrido donde la metamorfosis es inmutable. Es un teatro sin público. El único público es el dios al que

hace regresar. Es Baco. El fresco representa el instante que precede a la *bacchatio* en honor a Baco.

*

Si el fresco data del siglo III, el Fascinus en su *liknon*, bajo el *sudariolus*, no es Príapo. Es el mismo dios Liber Pater. Aurelius Augustinus, hijo de un decurión llamado Patricius, escribe en el libro VII de *La ciudad de Dios* (VII, 21): "Los días en que se celebraba a Liber, ese miembro vil era colocado con gran pompa sobre un carro y se lo paseaba primero por el campo, de encrucijada en encrucijada, y luego incluso en medio de la ciudad. En la ciudad (*oppido*) de Lavinium un mes entero estaba consagrado a Liber y durante ese mes, todos los días, cada cual empleaba un lenguaje muy obsceno (*verbis flagitiosissimis*) hasta que el *membrum* fuera llevado a través del *forum* en procesión solemne y fuera depositado en su santuario. Sobre ese miembro deshonesto (*inhonesto*) una madre de familia de las más honorables (*mater familias honestissima*) depositaba públicamente una corona. Era la manera de volver favorable al dios Liber para el feliz resultado de las siembras (*pro eventibus seminum*) y a fin de alejar el mal de ojo (*fascinatio repellenda*)".

Liber Pater era el dios de toda generación. El día de su fiesta los jóvenes vestían la toga viril y entraban a su vez en la clase de los *Patres*. Muchachos y jóvenes se reunían para beber, para cantar, para decirse los versos alternados obscenos, estimuladores, llamados fascinantes. La religión dionisíaca se extendió en Italia desde fines del siglo III antes de Cristo con sus faloforias, sus cortejos de bacantes y sus disfraces satíricos: los hombres cubiertos con una piel de chivo ataban alrededor de sus riñones, erecto sobre el vientre, un *olisbos* de madera o de cuero llamado también *fascinus*. Sus misterios sustituyeron a las orgías de *gens*, y muy rápidamente Liber Pater fue asimilado con el Dionisos de los griegos cuyas ceremonias apelaban de la misma manera a los *phallos*. En la antigua Etruria, Fufluns fue primero el nombre etrusco de Dionisos y luego el dios llevó el nombre de Pacha. Pacha y sus Pachathuras llegaron hasta Bolsena. Poco a poco se extendieron a Roma donde Baco se volvió el nombre romano de Dionisos y Bacchanalia el nombre de sus misterios. En el -186 surgió el problema de las Bacanales y de ello resultó una terrible represión senatorial. Sucede que en el -186 los romanos habían celebrado los ritos de las bacanales al pie del Aventino, en el bosque sagrado de la diosa Stimula. A la noche, las bacantes habían corrido desenfrenadas llevando sus antorchas hasta el Tíber. Una cortesana de nombre muy fescenino, Hispala Fecenia, informó al cónsul que su joven amante,

Aebutius, había estado a punto de morir luego de que su madre decidiera hacerlo sacrificar por los sectarios de Baco al término de una orgía sagrada (una *bacchatio*). El senado abrió una investigación y provocó las delaciones. Los sacerdotes de Dionisos fueron detenidos, las orgías condenadas, las ejecuciones de hombres durante el rito prohibidas tanto en la Urbs como en el campo.

El senadoconsulto del -186 no tuvo consecuencias. La religión dionisíaca se extendió a las clases patricias. Bajo el Imperio se volvió la religión mística más popular. Príapo reemplazó en los jardines y en las viñas al antiguo fascinus de Liber Pater.

*

Las tragedias (en griego los "cantos del chivo") eran cuentos representados en el curso de grandes fiestas dedicadas a Dionisos en Grecia frente a toda la ciudad. Las tragedias duraron desde el -472 hasta el -406. Durante el crepúsculo de las tragedias a fines del siglo V en Grecia, Gorgias especuló sobre lo escrito. Es difícil valorar suficientemente la audacia de Gorgias. Fue el primero que pensó en el lenguaje como una aptitud para construir una realidad autónoma en el seno de lo real. Es el primer "escritor". El mundo no tiene realidad, escribía Gorgias, y si la tuviera, agregaba, no la conoceríamos. Y si pudiéramos conocerla, concluía, no podríamos expresarla. Eurípides el Trágico admiraba a Gorgias el Sofista. Eurípides retomó los temas de Gorgias. Escribió su Helena, presentándola como un sueño. Como todas las guerras, la guerra de Troya no era sino sangre que había corrido en nombre de un fantasma. Escribió las *Bacantes*. Hay un desorden indecible bajo el orden social, dicen las *Bacantes* de Eurípides. Una ciudad no se funda más que en la muerte violenta de una víctima que se vuelve el emisario arbitrario de su violencia.

Las *Bacantes* de Eurípides se basan en el mito siguiente: Baco (Dionisos) acompañado por sus ménades se dirige a Tebas para rendirle homenaje a la tumba de su madre, Semele, que había sido fulminada por el rayo de Zeus. Sobre la tumba de Semele, Dionisos hizo que creciera una viña eterna. Las mujeres de Tebas se asocian al culto funerario de Dionisos, acompañadas por Tiresias y por Cadmo. Penteo, el rey de Tebas, prohíbe la orgía ritual. Hace encerrar a las mujeres tebanas. Hace detener a Dionisos. El dios logra hacer que el rey se vista a la manera de las bacantes tocándolo en la frente, en el vientre y en los pies. El rey Penteo se pone a correr hacia el Citerón donde su madre y las ménades lo desnudan, lo desgarran con sus manos y se lo comen crudo.

Es la *bacchatio* de la víctima masculina. Es la *ômophagia* de los misterios.

Entre hombres y mujeres sólo hay desgarramiento. La sociedad civil no es más que un ligero velo por encima de la ferocidad y de la homofagia. Las costumbres y las artes civilizadas no son más que uñas recortadas que crecen sin cesar. *Ômophagia*: la madre devora a su hijo que retorna así, por la sangre, al cuerpo de quien lo ha expulsado. Ése es el éxtasis sangriento que funda las sociedades humanas. Toda madre le confía su hijo a la muerte al salir de su vulva. Ménades (*mainades*) quiere decir en griego "mujeres locas". Giraban la cabeza y giraban sobre sí mismas hasta caer.

Ése es el tema del fresco de la villa. Una ménade gira sobre sí misma. Una *mystes* es flagelada. Es el instante que precede a la *bacchatio*.

En la pieza de Eurípides, el rey Penteo pretende en vano impedir la bacanal, pretende en vano encerrar a Baco en el fondo del palacio. Eurípides le hace decir a Penteo: "Ordeno que cierren todas las puertas". El poeta trágico hace que Dionisos responda: "¿Para qué? ¿Acaso los muros detienen a los dioses?"

Dionisos, el dios del sacrificio trágico del chivo, el dios que encanta a los espectadores con sus máscaras animales, el dios que hace dar vueltas en la danza y que hace delirar con el vino, es el dios que rompe el lenguaje. Interrumpe toda sublimación. Rechaza la mediación de los conflictos. Desgarra toda vestimenta sobre la desnudez originaria.

En el fresco de la cámara de los misterios la desnudez va a ser desvelada. Baco ya está ebrio. Se apoya en su brazo tembloroso.

*

Mesalina es considerada la mujer más amoral de la antigua Roma: porque se enamoró. Juvenal describe a la muy joven emperatriz inclinada sobre Claudio a la espera de que se duerma. La emperatriz se viste en seguida con una capa nocturna (*cucullus*), camina por las calles de Roma bajo una peluca roja que oculta sus cabellos negros (*nigrum flavo crinem abscondente galero*), corre la vieja cortina, entra en el tibio burdel (*calidum lupanar*), se acuesta en una celda vacía (*cellam vacuum*) donde adopta el nombre griego de Lycisca.

Seguimos en Roma: Lycisca quiere decir en griego "pequeña loba".

Mesalina regresa al palacio "triste, ardiendo aún por un espasmo que tensa sus senos" (*ardens rigidae tentigine voluae*), cansada del hombre pero no

saciada (*lassata viris necdum satiata*), la tez macilenta y manchada por el humo de la lámpara (*fumoque lucernae*). Introduce en el lecho imperial (*pulvinar*) un cuerpo al que no ha limpiado de la hediondez del burdel (*lupanaris odorem*).

Pero no fue por esas salidas nocturnas que la emperatriz adolescente pareció amoral: fue porque amó a un hombre. El sentimiento (una emperatriz convirtiéndose en la sierva de un hombre) estaba más prohibido para las matronas que el desenfreno.

Mesalina amó a Silius. Tácito dice que era el más hermoso de los romanos (*juventutis romanae pulcherrimum*). Era senador. Para vivir con Mesalina accedió a romper su matrimonio con una mujer de la más antigua aristocracia, Junia Silana. Mesalina resultó chocante porque no aceptaba compartir un hombre. Se entregó a su amor sin ninguna prudencia y con una intransigencia que escandalizaba. Claudio primero cerró los ojos. Pero Mesalina no lo entendió así: iba a casa de Caius Silius sin esconderse, a la vista de la ciudad entera, acompañada por su séquito de esclavos. Hacía transportar la vajilla o el mobiliario imperial para las fiestas que daba en casa de Silius. La descendiente de Antonio recomenzaba la "vida inimitable" entre Antonio y Cleopatra (sin que tengamos pruebas de que haya renovado el pacto de muerte con el cual había concluido la "vida inimitable" de su abuelo).

Silius entrevió el poder al término del amor que le tenía la emperatriz. Le propuso a Mesalina que adoptara a sus hijos. De inmediato, ella temió que Silius ya no la amara por ella misma. Tuvo la sospecha de que él le prodigaba menos amor y que acariciaba a través de ella el medio para acceder al Imperio. Ella decide cortar la situación por lo sano. No hallando más recursos que en la audacia (*audacia*), dice Tácito (*Annales*, XI, 12), decide renunciar al Imperio. Decide casarse con Silius. Toda mujer romana poseía el derecho absoluto de repudiar a su marido, y se efectuaron los auspicios, se ofrecieron los sacrificios, se labró el contrato, se presentaron los testigos, el matrimonio tuvo lugar.

Roma quedó petrificada. El imperio era la dote de Mesalina. O Silius o Claudius.

El 23 de agosto del 48, el día en que comenzaban las fiestas de la vendimia, Mesalina decidió celebrar unas *Bacchanalia*. Las mujeres, disfrazadas de bacantes, se habían vestido con pieles de animales salvajes, veneraban las uvas, el lagar, el mosto, a Liber y a Baco, danzando. Silius se había disfrazado de Baco. Mesalina, con el pelo suelto (*crine fluxo*), blandiendo el tirso

(*thyrsus quatiens*), se había disfrazado de Ariadna, a semejanza de Silius, coronado de hiedra (*hedera vinctus*), calzado con los coturnos (*gerere cothurnus*).

Claudio estaba en Ostia redactando su *Historia de los etruscos* (el emperador Claudio leía el etrusco). Dio la orden de ejecutar a su esposa. Cuando llegaron los centuriones que Narciso había mandado, ella se había apartado de la fiesta. Se hallaba en sus jardines, que amaba menos que a Silius pero que le gustaban más que cualquier otro lugar del mundo (eran los jardines que antaño habían pertenecido a Lúculo). Su madre, Lépidia, estaba junto a ella. Mesalina aún estaba disfrazada de Ariadna. Había hecho llamar a una vieja vestal, la vestal Vibidia. Había cambiado el tirso (*thyrsus*) por un estilo (*stilus*). Estaba meditando. El estilo sobre el borde de sus labios, estaba redactando una carta para Claudio. Tenía veinte años. Quiso matarse ella misma con su estilo cuando vio a los soldados de Narciso detrás de los árboles pero éstos se le adelantaron y el tribuno de guardia que los dirigía la atravesó con su espada en medio del jardín de Licinius Lucullus en silencio.

*

Los ojos que tienen miedo se alejan de quien los ve.

Una ceremonia evidentemente reglamentada, grave, precisa, ilusionista, soberana, inmanente, enigmática, angustiada y fatal rodea al que ve. Hay que darle las gracias al dios violento que preside la ceremonia de que haya sepultado esa villa de viñateros sobre la ruta que lleva de Pompeya a Herculano. Pienso en el monólogo que Séneca Hijo pone en boca de Fedra: "Abandono el telar, invención de Palas. Si tomo la lana, se me cae de las manos. Nada me gusta. Ya no me preocupo por honrar los templos, llevar mis plegarias y mis ofrendas, agitar con las iniciadas las antorchas sagradas (*sacris faces*) siguiendo ritos que deben callarse. Ya la noche no me otorga el sueño. Mi mal aumenta, crece y me quema por dentro (*ardet intus*) como arde la llama en el cráter del Etna (*vapor exundat antro Aetnaeo*)". Esta escena se ve aumentada por su efervescencia y por su hundimiento fatal. El Vesubio, que reemplaza al Etna, fue también una brusca máscara de Medusa petrificando una presencia hormigueante de vida estupefacta, erigida en la instantaneidad catastrófica.

El fresco mismo está fijado en la instantaneidad catastrófica que prepara.

Lo que no es bello, lo terrible, lo que es más bello que lo bello, lo que obsesiona la curiosidad que captura la vista, eso es lo fascinante. Vemos el sexo que no se ve. Es sustraído de su visibilidad en la atracción del deseo que lo

había acrecentado, que lo había hinchado. Es sustraído de la visión en la atracción del placer que lo deforma en el goce.

En el placer un dios rapta a las mujeres. En el placer un dios aumenta a los hombres. El arte antiguo era vigorización, ascendiente, potencia, grandeza. El arte era poder del poder. El arte era lo que incrementaba el poder del dios en su estatua colosal, lo que eternizaba el poder de los hombres en la piedra, o en el retrato de caballete o en los frescos, como antiguamente en la memoria de las ciudades la mención del nombre heroico en los versos del aeda.

Un fin siempre ambivalente le fue asignado por los antiguos al arte: una mezcla de belleza (griego *kállós*, latín *pulchritudino*) y de dominación o grandeza (griego *megethos*, latín *majestas*). Los antiguos le reprochaban a Policeto que carecía de *pondus* (de gravedad): demasiada belleza y no suficiente *pondus*. El latín *pondus* traduce el griego *semnon*. Majestad, dignidad, lentitud, grandeza son los atributos de los dioses o de aquellos que llevan en sus cuerpos el poder. Tal es la pesadez ética que debe aliarse a la fascinación estética. Un cortocircuito de *pulchritudino* y de *majestas*. Racine, retomando a Tácito, decía que buscaba una "tristeza majestuosa". Aulo Gelio precisaba: una "tristeza majestuosa sin humildad ni crueldad pero llena de espanto, de temor reverente" (*neque humilis neque atrocis sed reverendae cujusdam tristitiae dignitate*). Es el *voltum antiquo rigore* de Plinio: la antigua rigidez sexual de los cuerpos y de los rostros. Eruditos empedernidos, los actores americanos de Hollywood estudiaron cuidadosamente los libros de Varrón, de Quintiliano y de Vitruvio. John Wayne apoya los pies sobre la línea *ortographia* de la pantalla sobreelevada antes de estar allí; nunca se adelanta pero llega siempre con ese retraso imperceptible en lo que reconocemos que sucede la epifanía de un dios; había después de haberse movido; permanece impasible. No decimos: "John Wayne actúa". Decimos: "John Wayne corrige a Policeto".

Fescenino proviene de fascinus. Los versos fesceninos, la lengua protuberante, agresiva, itifálica, eran llamados irregulares (*horridus*). Cuando Séneca Padre critica violentamente el estilo de Arellius Fuscus, indica el ideal de belleza propio de la antigua Roma: *Nihil acre, nihil solidum, nihil horridum* (Ningún vigor, ningún fondo, ninguna severidad). Virilidad, gravedad, grandeza. Es la frase del emperador Calígula acerca del estilo de Séneca Hijo: "Arena sin cal". El gusto de Tiberio - gran coleccionista de pinturas ejecutadas cinco siglos antes en Grecia - todavía puede comprobarse en la isla de Capri, de la que se volvió ferviente defensor hasta el punto de retirarse allí durante once años. Cuando se llega en barco desde la costa amalfita-

na, un inmenso acantilado escarpado, rojo y negro, se eleva en el mar. Es el mejor ejemplo del sentido de *horridus*. Le daban el nombre de "Tierra de las Sirenas". *Capreae* es un coloso de piedra desolada y abrupta. En el Tassili n'Ajjer, al este del Hoggar, se alzan grandes peñascos debajo de los cuales sociedades de pastores hace veinte mil años pintaron combates, bueyes que van a ser cazados, hombres que penetran de pie a mujeres inclinadas hacia adelante. La roca de Capri posee ese carácter salvaje, erguido, escarpado como un dios *horridus* en el mar. Las pinturas preservadas en la lava de Pompeya son esas escenas del Tassili pintadas al pie de los peñascos y que han sido salvaguardadas por la sal, ocultas en la penumbra de los refugios, meditando en el silencio milenario que las ha rodeado, en la ausencia de viento que las ha guarecido, en la sombra que protegió sus colores, en el aislamiento del mundo y el desdén de los hombres en que sobreviven sin preocuparse por ninguna mirada.

*

Hay un lugar que para todo hombre es conocido y desconocido: el vientre materno. Para todo hombre hay un lugar y un tiempo prohibidos que fueron los del deseo absoluto. El deseo absoluto es éste: la existencia de ese deseo que no era nuestro pero del cual nuestro deseo es el resultado. Para todo hombre hay una utopía y una ucronía. Hay un tiempo del misterio. La vehemencia del mamar en el recién nacido "continúa" el espasmo de la concepción. La afluencia de leche en la madre "continúa" la emisión del esperma nueve meses atrás. Hay un gran Fascinus cuya erección dura eternamente y que gobierna el ciclo de las lunaciones, de los años, de los nacimientos, de los coitos y de las muertes.

Siempre en su cesta hay un objeto atópico y anacrónico que fascina a sus "niños" y que se disimula siempre bajo el velo del lenguaje humano. Razón por la cual el fascinus siempre es el secreto. El objeto sexual sigue siendo el amo del juego erótico. El sujeto sexual, sobre todo el sujeto masculino, lo pierde todo (la erección en la *voluptas*, el impulso en el *taedium*, el deseo en el sueño).

Ese secreto está más oculto que lo oculto.

Apeles se escondía detrás de sus cuadros (*ipse post tabulas latens*) para escuchar lo que decían quienes los contemplaban. Siempre hay un niño detrás de la puerta de la habitación secreta (de la pieza "matrimonial", de la habitación "mística") escuchando lo que no puede verse. La música es lo que rechaza ese sonido. Al igual que el pintor siempre está agachado detrás del

cuadro, siempre hay un escena detrás del discurso. Renan decía que no se podía citar en el pasado de los hombres ninguna cosa importante que se hubiera realizado de manera confesable. Al igual que no se puede ver a Dios sin morir. Al igual que no se puede examinar la animalidad del hombre sin ser castigado. La visión del sexo masculino es terrorífica, incluso en las sociedades donde su ostensión la vuelve banal y su frecuencia irrisoria.

Las invenciones de la tragedia dionisíaca y de la pornografía (las *tabellae* llamadas *libidines*) eran debidas a los griegos. Los judíos y los romanos se disputaban la invención de los calzoncillos (*subligaculum*). Cierta día Noé, habiendo plantado su viña, ebrio de vino, se desnudó y se durmió dentro de su tienda (*nudatus in tabernaculo suo*). Su hijo Cam penetró en la tienda mientras él dormía. Vio colgando del bajo vientre de su padre los *virilia patris* que lo habían formado; vio la *mentula* en reposo; y fue maldecido (*maledictus*); se convirtió en el esclavo de los esclavos (*servus servorum*) de sus hermanos (*Génesis*, IX, 21). En Occidente, los calzoncillos tienen dos orígenes: un origen judío maldiciente y mortal; un origen romano espantado y melancólico (desde la época de la República el cónsul Cicerón recomienda el uso del *subligaculum* debajo de la toga).

*

Los hombres sólo miran lo que no pueden ver.

La mirada que los romanos pensaron como lateral se adhiere a la mirada fatal. La mirada fatal es la mirada del *fatum* (de las frases que pronuncia el niño al desenrollar su rollo de papiro, la mirada absorta en la lectura, desenrollando la muerte y el nacimiento *de natura rerum*). La mirada fatal no implica la conciencia. Implica la perseverancia del incidente que ha desencadenado el encadenamiento catastrófico del destino (el coito originario). Aúna la crueldad de los instantes que se suceden y que se adhieren hasta la creencia (*fides*) en la suspensión del sentido que no dominamos. Es como el instante imprevisible en que el goce esperado nos arranca sin embargo de nosotros mismos y nos determina con el despecho o la felicidad. Lo que ocurre tiene tal influencia sobre nosotros, dice Rilke, que no podemos alcanzar su rostro. Las causas vienen después de lo que nos tomó desprevenidos. La razón no hace más que consolar en el lenguaje a lo real por haber sido real y conjurar la serie de los días con una nueva improvisación que no está nunca en manos del lenguaje.

“Nadie detenta su propio secreto”. Ése es el error de Narciso en el texto de Ovidio. No hay que conocerse. Todo lo que nos despoja de nosotros mismos es secreto. Uno no puede distinguir entre su secreto y su éxtasis.

No es un templo: es una pequeña habitación de una villa a la sombra, con una ventana que da a los árboles. La puerta se abre sobre el fascinus en su cesta, velado, en la sombra.

El sueño fundamental es pasar por una puerta angosta a una pieza inmensa. Es la *regressio ad uterum*. Todo sueño es una *Nekyia*. Un mundo libidinal independiente, ésa es la definición del sueño. Es también esa habitación. Es la habitación.

Capítulo XVI

Del taedium a la acedia

La leyenda dice que Tiberio, coleccionista de las pinturas pornográficas de Parrhasios, habló de pintura con Santa Verónica. No inventó esa escena. Jacques de Voragine aporta una piedra a este montón de ruinas que he querido reunir, y una prueba para mi delirio. Porque toda interpretación es un delirio.

Jacques de Varazze en Génova (*Legenda aurea, De passione Domini, LIII*) dice que Tiberio cayó gravemente enfermo en Roma (*Tyberius morbo gravi teneretur*). El emperador, dirigiéndose a Volusianus, uno de sus íntimos, le dijo que había oído hablar de un médico que curaba todos los males. El emperador le manifestó a Volusianus

- *Citius vade trans partes marinas dicesque Pylato ut hunc medicum mihi mittat* (Vé rápido a ultramar y dile a Pilatos que me envíe a ese médico).

Se trataba de Jesús que curaba todos los males con una sola palabra. Cuando Volusianus llegó ante Pilatos y le comunicó la orden del emperador, el prefecto Pilatos tembló de espanto (*territus*) y pidió una prórroga de catorce días. Volusianus encontró entonces a una matrona (*matronam*) que había sido allegada a Jesús. Se llamaba Verónica y el enviado se encerró con ella.

- Yo era su amiga, dijo ella. Traicionado por celos, Jesús fue asesinado por Pilatos que lo hizo atar a una cruz.

Entonces Volusianus se sintió muy apenado al saber que el médico había perecido.

- *Vehementer doleo* (Lo lamento mucho), le dijo. Desgraciadamente no podré cumplir las órdenes de mi señor.

La matrona Verónica le respondió:

- Cuando mi amigo recorría el país predicando, y como muy a pesar mío estaba privada de su presencia, tomé la decisión de hacer que pintaran su retrato (*volui mihi ipsius depingi imaginem*). El pintor me dijo que comprara cierta tela y ciertos colores. Sucedió que yo estaba llevándole al pintor lo que me había pedido cuando vi pasar a Jesús que marchaba hacia la muerte. Mi amigo me preguntó adónde iba con esa tela y esos colores. Le expliqué la intención que había tenido llorando porque él estaba cargando ya su cruz. "No llores más", me dijo y tomó la tela y aplicó en ella su rostro. "Así es como se pinta", dijo y marchó a la muerte. Si el emperador de Roma mira con devoción los rasgos de esa imagen, recobrará en seguida la salud.

Volusianus le replicó:

- ¿Puedo comprar con oro o plata tu imagen?

- No, respondió ella. Sólo con una ardiente devoción. Partiré contigo. Le mostraré el retrato a César para que lo vea y regresaré.

Volusianus volvió entonces en barco a Roma con Verónica y le dijo al emperador Tiberio:

- Pilátos entregó a Jesús a los judíos que lo ataron a una cruz por celos. Pero conmigo ha venido una dama que trae la imagen de Jesús en el instante de morir. Si mira el retrato con devoción, obtendrá al instante su curación y recobrará la salud.

Entonces Tiberio hizo extender un paño de seda (*pannis sericis*), recibió a Santa Verónica y hablaron de pintura. Luego ordenó que ella le descubriera el retrato: apenas alcanzó a mirarlo, recobró su salud anterior. Tiberio le regaló un cuadro antiguo a Verónica la puta (¿un "cuadro-de-prostituta" de Parrhasios?) y ordenó que ejecutaran a Pilatos por haber matado a Jesús. Pero Pilatos no acató la voluntad imperial y tomando su espada se mató por mano propia. En el instante de morir, Pilatos observó su mano sosteniendo la espada. Al expirar dijo:

- La mano que lavé me mata.

*

En Tarso, en Cilicia, sigue corriendo el Cydnus. Fue en Tarso donde Sardanápalo se había hecho levantar una estatua en la que estaba inscripto el precepto de Epicuro: "Goza del placer mientras estés vivo. Todo lo demás es nada". Fue en Tarso donde nació Pablo, ciudadano romano. Era un judío de la tribu de Benjamín. En la sinagoga, estudió junto a los más grandes rabi-

nos del siglo I. Fue a Jerusalén y estudió a los pies de Gamaliel. Se convirtió en rabino. De repente, Pablo de Tarso se convirtió al cristianismo, en el camino de Damasco, al caer del caballo, en el 32. En el 32, las villas en torno a Pompeya, Herculano y Stabies todavía estaban de pie. En el 57, Pablo les escribió a los romanos: "Aquellos que viven según la carne (*secundum carnem*) en efecto desean las cosas de la carne; aquellos que viven según el espíritu (*secundum spiritum*), las cosas del espíritu. Pero el deseo de la carne es la muerte (*mors est*); los deseos del espíritu son la vida y la paz (*vita et pax*). He allí por qué los deseos de la carne son hostiles (*inimica*) a Dios" (*Ad Romanos*, VIII, 5). La reducción de San Pablo es sorprendente: el espanto romano convertido en enemistad, hostilidad, eso es el cristianismo. Es la adoración del cuerpo muerto de dios mismo crucificado sarcásticamente. Ya no es el dios desnudo (el *fascinus*). Es la divinidad vestida y al mismo tiempo la reproducción de la humanidad hecha invisible. Pablo dice que hay dos velos y sostiene que hay una "segunda vestidura para el hombre": una armadura y un casco. No debemos desvestirnos (*Nolumus expoliari*), afirma Pablo, debemos revestirnos encima de la otra vestidura (*supervestiri*) con esa "segunda vestimenta" a fin de que lo que es mortal sea reabsorbido por la vida (*ut absorbeatur quod mortale est a vita*). *Induite armaturam Dei ut possitis stare adversus insidias diaboli* (Revistan la armadura de Dios para poder resistir a las maniobras del diablo). "Sabemos lo que produce la carne: fornicación (*fornicatio*), impureza (*immunditia*), sodomía (*impudicitia*), desenfreno (*luxuria*), idolatría (*idolorum servitus*), magia (*veneficia*), odios (*inimicitiae*), discordias (*contentiones*), celos (*aemulationes*), animosidades (*irae*), disputas (*rixae*), disensiones (*dissentiones*), escisiones (*sectae*), envidias (*invidiae*), asesinatos (*homicidia*), orgías (*ebrietates*), comilonas (*comessationes*) y cosas semejantes".

Qui fornicatur in corpus suum peccat (Quien copula peca contra su propio cuerpo). *Bonum est homini mulierem non tangere* (Es bueno para el hombre abstenerse de la mujer).

*

La mujer cedió ante el espanto. Al menos fue en el pavor que se emancipó de la fascinación y de la predación rencorosa. Se convirtió en un bien cuyo intercambio era institucional, cuya propiedad era privada y cuyo goce era furtivo. Lejos quedaron los términos mixtos de Roma, lejos quedaron las letrinas o más bien la "enramada" suntuosa de la *forica* donde los romanos se sentaban uno al lado del otro y conversaban al excretar, lejos quedaron las

ceremonias secretas en las que cada sexo imaginaba el sexo opuesto, exhibía su efígie, a fin de hacérselo propicio para que creciera o se abriera, y excluía su presencia.

Virgo Maxima y Pater: las funciones estatutarias no perecieron; fueron invertidas; *pietas* de las mujeres, *castitas* de los hombres. Paul Veyne analizó la metamorfosis de las relaciones sexuales conyugales que poco a poco creó la moral cristiana del matrimonio. La moral cristiana se apropió de la moral imperial pagana de los funcionarios, sumisa, estatutaria, paritaria, luego igualitaria, autorreprimida, secreta, privada, fiel, casta, abstinentes, es decir, amorosa, pro-feminista, antihomosexual, sentimental, velada.

En 1888, en Londres, Elisabeth Blackwell declaró: "La verdad ignorada del cristianismo es la regulación de las relaciones sexuales en beneficio de los intereses de las mujeres". Por el cristianismo el hombre se sometió en cuanto a los cuatro dominios: "ni el ardor, ni el momento, ni la posición, ni la paternidad están ya en sus manos".

El cuerpo, que era la *domus* del *ego* - la intimidad más íntima hasta el punto de ser inviolable por la alucinación del amor según Catón el Censor -, se volvió la extrañeza más embelesada y más hostil. Entre la naturaleza y la historia, entre el animal y el lenguaje, entre el deseo sexual y la curiosidad científica o libresca, el cuerpo, que era un puente, se volvió un abismo.

*

Alrededor del 200, cuando el cristianismo se convirtió en la religión mayoritaria del Imperio romano, apareció el contrato de matrimonio y su uso absorbió súbitamente a la multitud de los esclavos (cuyo número el cristianismo estuvo lejos de restringir). La jerarquía eclesiástica de los cristianos se adaptó a la verticalidad de la jerarquía administrativa imperial y la reforzó. La moral, convertida en la de todos los *status*, se interiorizó y se volvió normativa (válida para todos, válida incluso para el emperador, la palabra griega *katholiké* quiere decir literalmente "desde el punto de vista del todo"). Los cristianos - la secta del Pez - adquirieron el Imperio y lo consolidaron. El edicto del 321 autorizó los testamentos, abolió el suplicio de la cruz, prescribió el descanso hebdomadario el día del Sol, les dio a los obispos el estatus de funcionarios del Imperio. Desde el siglo IV hicieron creer que el Pontifex Maximus descendía de Pedro. La interdicción milenaria de tocar el pez con la hoja de un cuchillo se traduce todavía en la actualidad en admirables servicios de plata destinados a la ingestión de los peces - cuya existencia incluso ha dejado de parecerse misteriosa.

Se consumen los viernes. (Las palabras vengan a los muertos más antiguos: la palabra viernes procede de *Veneris dies*, el día de Venus. El sacrificio del pez ese día recuerda la gran epifanía de Afrodita surgiendo del agua del océano luego de que el fascinus cortado de Urano la arrojara allí.)

San Gregorio prohibió que las vírgenes se bañaran desnudas en el mar. Atanasio prohibió que las vírgenes se lavaran otras partes del cuerpo que no fueran la cara y los pies. En las grandes novelas eduardianas que tuvieron su mayor éxito a comienzos de este siglo, los héroes esparcían salvado sobre la superficie del agua de la bañera para no sentirse humillados por la visión de su desnudez. Para cambiarse las muchachas hacían que la camisa sucia se deslizara por encima de la camisa limpia con la intención de no verse sometidas, aunque sólo fuera por un instante, al espectáculo de esos vestigios espantosos que el coito, el embarazo y el parto les tenían reservados.

Jesús en la cruz tiene puesto el *lintheum* anudado sobre las caderas. Con el correr de los siglos, Dios se va vistiendo. El *velamen capitis* de María oculta la desnudez de su hijo. El *subligaculum* reemplaza al *lintheum* y luego a la *kolobion* sustituye al *subligaculum* (la túnica siria con mangas sustituye a los calzoncillos). El abismo del cuerpo y el miedo al deseo desembocaron en el desprecio del mundo exterior y en las grandes imágenes del infierno. El infierno siguió siendo etrusco o griego o mesopotámico: es una bestia que devora. Es Gorgo con los dientes salidos o Baubo vientre-boca. En los frescos de las basílicas readaptadas para los oficios cristianos, en la estatuaría de las catedrales, frente a los elegidos vestidos con sus "segundas vestiduras", la gran boca de la bestia de la muerte devora a los condenados desnudos y los engulle arrojándolos al fondo del cuerpo eterno del infierno. La vida humana se volvió un sueño cuya pesadilla fue el sexo y cuyo despertar debía confundirse con el instante que la liberaría del cuerpo. Tras la mortificación biográfica y tras la muerte biológica, surgiría un verdadero cuerpo, glorioso, sublime, indeformable por el deseo involuntario, en el jardín paradisiaco. Sería una beatitud vestida. La Edad Media desterró el erotismo al infierno. Como en las pinturas de la infancia, los cuerpos desnudos caen gritando como los mismos niños de la gran vulva abierta de las mujeres.

*

Sólo los "místicos" preservaron la antigua huella de la escena primitiva "misteriosa". En 1323, en Estrasburgo, el Maestro Eckhart escribió: *Gratia est ebullitio quaedam parturitionis Filii, radicem habens in ipso Patris pectore intimo* (La gracia es una determinada ebullición en el parto del Hijo cuyo origen está en el corazón del Padre). *Quid est hodie? Aeternitas. Ego*

genui me te et te me aeternaliter (¿Qué es hoy? La eternidad. Me he engendrado a mí a ti y tú a mí eternamente). La escena primitiva es irrepresentable. *Deus* es la forma de la paternidad donde todo se lanza. Todo corre hacia la pureza para disimular la escena primitiva. Esa carrera se llama historia. Esa escena no es solamente "lo invisible" porque no habíamos nacido cuando nos formó. Esa escena es "lo desconocido". Nuestro origen nos resulta más desconocido que nuestra muerte en el sentido de que la ignorancia que concierne a nuestra muerte no ha tenido lugar. Nuestra fuente es lo más desconocido de lo desconocido porque comenzó al mismo tiempo que nosotros antes de nuestro nacimiento, antes de nuestras manos, antes de nuestro lenguaje, antes de nuestra vista. Incluso espiando como lo hacen los mirrones, no hacemos que vuelva. Incluso expresándola, la sepultamos (porque la adquisición del lenguaje no está ligada a nuestro origen ni a nuestro nacimiento).

Incluso el placer tiene como primer efecto sustraernos de su atracción con la detumescencia.

Sólo los sueños, en la noche en la que todos los días todos los hombres se hunden, revelan una parte de ese mundo al que el lenguaje le da la espalda. Sólo las obras de arte, a la luz del día, se acercan al borde del desbordamiento. Sólo los amantes cuando se desvisten de todo lo que los sustrae a su desnudez abordan la tierra del deseo. Por último, sólo las obras de arte capaces de la representación del cuerpo humano (la pintura, la estatuaria, la fotografía, el cine) están en condiciones de volver a traer en sus redes vestigios de las escenas que provienen de ese otro mundo del mundo.

*

Es difícil ver las ruinas porque siempre vemos tras ellas el fantasma de una construcción de pie que tiende a explicarlas. Pero lo imaginamos.

Vemos siempre algo perdido que le da sentido a lo que permanece. Pero lo alucinamos.

Por más que tengamos conciencia de ello, al reunir restos de frescos y fragmentos de escritos, cometemos siempre el error irresistible de creer que lo que ha sobrevivido a la desaparición es una muestra fiel de lo que desapareció. ¿Pero qué podemos inferir de unos vestigios que el azar de una erupción volcánica ha preservado sepultándolos?

Quise meditar en torno a ocho particularidades propias de la percepción romana del mundo sexual: la *fascinatio* del *Fascinus*, el *ludibrium* propio de

los espectáculos romanos y de los libros de *satura*, las metamorfosis bestiales y sus contrarios (las novelas de antropomorfosis), la multiplicación de los demonios y de los dioses intermedios en la triple anacoresis epicúrea, luego estoica y luego cristiana, la mirada lateral luego postrada, la prohibición de la felación y de la pasividad, el *taedium vitae* que se vuelve *acedia*, por último la transformación de la *castitas* propia de las matronas romanas republicanas en continencia masculina de los anacoretas cristianos. Todas esas palabras oscuras son las que poco a poco se esclarecen en el espanto.

La visión de la representación más directa posible de la copulación humana procura una emoción extrema en cada ocasión de la que nos defendemos ya sea bajo la forma de la risa salaz, ya sea con el estupor disgustado.

Los antiguos romanos, a partir del principado de Augusto, eligieron el espanto.

Fue un temblor de tierra cuya consecuencia fue más importante que la cristianización del Imperio, más importante que las invasiones del siglo V y del siglo VI que no alteraron fundamentalmente su naturaleza, más importante que el descubrimiento del Nuevo Mundo en el curso del siglo XV: los americanos que viven allí actualmente tras haber exterminado todo lo que obstaculizaba su dominación siguen estando regidos por ese sistema de espanto y se reproducen, en el vientre de sus esposas, acompañados de un terror que procede más de las togas blancas de los Padres del senado que de las togas negras de los Padres cristianos que los reemplazaron en la curia. Los padres puritanos que desembarcaron en el valle del Ohio o que erigieron sus capillas de madera en la bahía de Massachusetts llevaban como equipaje mucho más de lo que creían y antes que la Biblia ese *taedium* que Lucrecio expone, ese odio que vemos en Séneca, esa violencia indecente que leemos en Suetonio o que presentimos en Tácito y que los hacían huir del viejo mundo.

En noviembre del 401, cuando las tropas godas cruzaron los Alpes julianos, dos lobos atacaron al emperador en Milán. Los descuartizaron y vieron salir de sus entrañas dos manos humanas. Concluyeron que una jauría aludía a una horda, que ese presagio iniciaba el despedazamiento del Imperio o el final de un ciclo glorioso - la fiera que había amamantado a Rómulo se volvía contra el pueblo del que había sido el animal tutelar-, que era un justo retorno de las cosas; que los romanos habían abandonado sus tradiciones nacionales, su valor guerrero, su historia y sus dioses para hacerse monólatras, tristes y antropomorfos; que en tanto habían sustituido el tótem de la loba por un esclavo sobre una cruz, merecían su esclavitud; que la noria del tiempo, así como había separado el cuerpo de la desnudez, el *anima* del

animal, la comodidad servil y eterna del orgullo individual y obsceno, había separado el espanto del goce, la vida de la muerte como el trigo de la paja.

Índice

Advertencia	9
Parrhasios y Tiberio	13
La pintura romana	31
El fascinus	43
Perseo y Medusa	59
El erotismo romano.....	67
Petronio y Ausonio.....	79
Domus y villa.....	85
Medea.....	99
Pasífae y Apuleyo.....	109
El toro y el nadador.....	117
La melancolía romana.....	125
Liber.....	137
Narciso	145
Sulpicius y las ruinas de Pompeya.....	155
La villa de los Misterios.....	163
Del taedium a la acedia.....	177
Índice	185

Diagramación, Fotomecánica, Preimpresión, Impresión y Encuadernado en Universitas, Editorial Científica Universitaria. Pasaje España 1467. B° Nueva Córdoba. (5000) Córdoba. Argentina. Te/Fax: 54-351-4680913.

email: universitas@tutopia.com

Se terminó de imprimir en el año del 2000. Se imprimieron 1.300 ejemplares. Impreso en Argentina.