

Teatralización y parodia en *Ars amandi*: los alcances políticos de la retórica en el Libro I

Raquel Miranda

Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

Resumen: A partir del planteo de una relación básica entre los conceptos de retórica y política, el trabajo demuestra que, a través de la metáfora del teatro, *Ars amandi* de Ovidio subvierte el sentido cívico y estético del espectáculo teatral griego pero, a pesar de ello, no pierde trascendencia política, ya que a través de la parodia le asigna suma importancia a la elocuencia como arma social y pública que asegura el bien común del cuerpo civil. El artículo, por lo tanto, se desarrolla en dos partes bien diferenciadas: la primera aborda los alcances de la imagen del teatro en Roma y el proceso de subversión del modelo griego de espectáculo; la segunda, por su parte, enfoca el carácter político-social que se desprende de la teatralización de la retórica aplicada al contexto de las relaciones amorosas.

Palabras clave: retórica | política | teatralización | amor | discurso

Theatralization and parody in *Ars amandi*: the political reaches of rhetorics in Book I

Abstract: Starting from the question of the basic relation between rhetoric and politics, the article shows that, using the metaphor of theatre, Ovid's *Ars amandi* subverts the civic and aesthetic sense of Greek theatrical spectacle but, in spite of that, does not lose its political transcendence, because parody assigns importance to eloquence as a social and public weapon that assures common good. The article, then, consists of two distinct parts: the first one analyzes aspects of the image of the theatre in Rome and the process of subversion the Greek model of the spectacle; the second one focuses on the socio-political nature of the theatralization of rhetoric in the context of love relationships.

Keywords: rhetoric | politics | theatralization | love | discourse

'Auténtico' o 'fabricado', el arte, de todas formas, comporta su momento narcisista, su parte necesaria de apariencia, de falsedad si se quiere, con la que desafía al universo de los valores consagrados, se burla de ellos y nos seduce mediante un prisma de facilidad y de placer. Se hace amar...

Julia Kristeva, *Historias de amor*.

Las representaciones usuales de la vinculación entre retórica y política responden a la *polis*, la organización que se halla en la base de la democracia ateniense de la segunda mitad del s. V a.C., en la cual es posible estudiar el origen de la relación entre la experiencia política y las formaciones discursivas, incluidos la literatura y el teatro (Gallego 2003). En efecto, la retórica es producto de la democracia y el derecho, es un arte que enseña al ciudadano a defenderse con el uso de la palabra en el marco de las reglas del juego democrático, que permiten a cada uno hablar en público y expresarse sin correr el riesgo de ofender con la palabra a ningún poder más que el determinado por la ley.

A partir de esta relación básica entre ambos conceptos, el interés de este trabajo es demostrar que, a través de la metáfora del teatro, *Ars amandi* de Ovidio subvierte el sentido cívico y estético del espectáculo teatral griego pero, a pesar de ello, no pierde trascendencia política, ya que a través de la parodia le asigna suma importancia a la elocuencia como arma social y pública que asegura el bien común del cuerpo civil. El trabajo, por lo tanto, está desarrollado en dos partes bien diferenciadas: la primera aborda los alcances de la imagen del teatro en Roma y el proceso de subversión del modelo griego de espectáculo; la segunda, por su parte, enfoca el carácter político-social que se desprende de la teatralización de la retórica aplicada al contexto de las relaciones amorosas.

La imagen del teatro en Roma y la subversión del modelo helénico

En el Libro I de *Ars amandi* de Ovidio es posible estudiar los alcances de la imagen del teatro en Roma y el proceso de subversión del modelo griego de espectáculo. Con el término 'subversión' aludimos a una serie de mecanismos de inversión textual mediante los cuales el autor de un texto pretende adoptar, en la superficie,

los valores culturales y/o literarios corrientes en su época mientras que, a través de la ironía, básicamente, procura desvirtuarlos.

Como sostienen Ariès y Duby (1990: 121), los edificios y los espectáculos constituyen una cuestión fundamental para Roma en el ejercicio de la autoridad y en la consolidación de la vida pública. Las imponentes construcciones imperiales eran la imagen material del poder y la fuerza de sus ilustres ciudadanos, cuya representación en la literatura a través del tópico del espectáculo es un modo de reflejar la identidad de la gran urbe, emblema del mundo entero.¹

La costumbre helenística de celebrar un acontecimiento relevante con una puesta en escena fue adoptada en Roma, pero el teatro romano no tenía el carácter de representación sagrada que caracterizaba el teatro griego. Las preocupaciones frívolas, sórdidas y mercantiles —tal como las describe Whitmarsh (2001: 257)— son las que expone el texto ovidiano a través de la sátira y representan a Roma como el paradigma de la cultura del artificio y la simulación en la metáfora de los *ludi scaenici*.

Desde este punto de vista, podemos atribuir a la experiencia derivada de la representación del teatro griego clásico una actitud auténtica,² mientras que en Roma el espectáculo teatral —al menos el que expone *Ars amandi* en varios fragmentos del Libro I— resulta inauténtico a raíz de la falta de sinceridad, la carencia de valores morales, el engaño y el disimulo. Las significaciones helenísticas del teatro, asumidas en el imperio romano para erigir la gran ciudad como centro cultural del mundo antiguo, lo recontextualizan y conducen a su fetichización, lo que le confiere una superficialidad que, como veremos, lo aleja del modelo.

En el s. V a.C., Atenas explotó el teatro como un modo de explorar su propia relación ideológica y política con el pasado y creó una expresión epistemológica de la vida interior y de la proclamación pública. En la Alejandría helenística, la fascinación del espectáculo fue profundamente sentida y, a la vez, fomentada en forma deliberada por la corte como un modo de evaluar el espacio de autoridad cívica. Pero en la Roma imperial el espectáculo alcanzó un desarrollo inigualable:

[...] *with the inescapable ubiquity of the gaze, the convenors of such events were as much 'on show' as were the performers themselves, while claqueurs and spies at times observed the audience themselves, monitoring and prompting audience responses* (Whitmarsh 2001: 255).

La mirada, sentido esencial que favorece la socialización en los espacios públicos, resulta un potente y al mismo tiempo un peligroso medio de crear y articular la autoridad social de Roma, encarnada en la figura del emperador como su epítome máximo.

Tal como desarrolla Whitmarsh (2001), el fenómeno cultural del imperio romano desde el s. I hasta comienzos del s. III se manifestó como un espacio donde el poder político estaba ubicado en Roma pero el ascendiente cultural pasaba por la tradición helénica. Así, la compleja relación entre pasado y presente implicó asumir la carga de la tradición en las prácticas literarias, con una manera particular de sustentar la realidad en las formas del pasado.

Si consideramos, siguiendo a Whitmarsh, que la experiencia literaria en el s. I se relaciona con la búsqueda de una identidad griega que abreva en el pasado pero ubicada claramente en el contexto contemporáneo del imperio, podremos advertir a través de los pasajes ovidianos que describen el espectáculo que los valores atribuidos generalmente a Grecia en Roma se trastruecan y subvierten el modelo, dado que el teatro se percibe como un espacio escénico múltiple y un devenir constante.

Los historiadores, en general, acuerdan en que el sistema religioso griego se organizaba en estrecha vinculación con las formas políticas de la ciudad y se sustentaba “especialmente a partir del efecto psicológico de una participación continua, masiva y solemne en los ritos estatales” (Gallego 2003: 393). En este contexto, tenían lugar las representaciones teatrales, entre las cuales la tragedia constituyó la manifestación cultural más destacada como forma de pensamiento relacionada con la construcción de los poderes políticos y cívicos de la *polis* ateniense.

Gallego establece un particular nexo entre política y tragedia que toma en cuenta la función discursiva de lo trágico, entendida como una forma de pensamiento situada en “una posición de lectura en interioridad” (396) respecto de la primera. Es decir que la experiencia del teatro griego instaura un enlace de las prácticas discursivas con las no discursivas, del desarrollo intelectual, la creación cultural y la sensibilidad de los espectadores con las prácticas propias de la democracia.

El hecho de conocer el conflicto o el desenlace trágico desde la situación inicial concede al espectador la posibilidad de la catarsis que favorece la identificación con el héroe. El espectador se compadece y la tragedia se reviste de humanidad

porque muestra la pequeñez del hombre, que se revela en el dolor y en la acción trágica y, a la vez, su grandeza, manifestada en el sacrificio para recomponer el orden universal, moral y político-social. En el contexto trágico, el sacrificio del héroe es generalmente exigido, lo que demuestra la existencia de una fuerte presión social en la consumación del rito.³

La tragedia es un espectáculo de la ciudad y tiene como misión mostrar al cuerpo cívico “la apariencia engañosa de las cosas, permitiendo desarrollar la experiencia de su verdad” (Gallego: 410). Por ello, la tragedia griega no sólo pretende deleitar al espectador sino también implicarlo en el conflicto representado a través de la puesta en escena de argumentos sobre los valores humanos y sus consecuencias en la vida política.

El teatro, como práctica en tal sentido, es un espectáculo ligado a la polis democrática que convoca la mirada de un público de ciudadanos, al que implica en una participación colectiva en función de pensar sobre la propia condición de la ciudad, sin que por ello la tragedia sea alusiva (Gallego: 411).

De esta manera, por medio de la tragedia y su cuidadoso espectáculo, la ciudad construía su identidad, fundamentalmente a través de los errores y las culpas de los héroes y del dilema trágico puesto en evidencia en las consecuencias, tanto individuales como colectivas, de la toma de decisiones.

Como ya hemos señalado en Miranda 2003, el fragmento que va desde el verso 68 al 175 del Libro I de *Ars amandi* describe el espectáculo que tiene lugar en la tribuna durante una representación teatral del rapto de las sabinas. En ese contexto, el joven protagonista, aconsejado por el poeta-narrador, se distancia de las vicisitudes de la escena para concentrarse en el propio rol que debe representar para conseguir sus metas sociales: en este caso, se trata de conquistar una amante y en función de ese objetivo representará su papel. Resulta así un ‘actuante’, en el sentido de que desarrolla una actuación y forja una serie de impresiones, resultado de su capacidad para aprender y del ejercicio constante en la tarea de prepararse para desempeñar un determinado rol.

Las informaciones que circulan entre los actantes del enunciado —el ‘yo’ del poeta y el ‘tú’ destinatario de los consejos— son las que les permiten actuar. Dicha actuación, que se desarrolla en las gradas del teatro y no en el escenario, está organizada sobre la base de ciertos códigos cuyas reglas deben ser respetadas en las relaciones que se establezcan. En principio, se destacan las acciones que el

enamorado debe llevar a cabo para tener éxito y lograr sus objetivos: sentarse muy cerca de mujer elegida “*quod tibi tangenda est lege puella loci,*” (v. 142) / “puesto que la ley del lugar para ti es que la joven debe ser tocada”.⁴ Luego se impone buscar un tema de conversación con ella y, especialmente, elogiar su belleza. Por último, en concomitancia con los preceptos anteriores, el galán debe ser cortés: quitar el hipotético polvo que pudiera caer sobre ella y acomodar su falda, cuidado que favorecerá sin duda el contacto íntimo.⁵ La máxima que se enuncia después resulta de vital importancia ya que el amante debe estar muy alerta y cuidarse de otros que, como él, pretendan conseguir amores o favores de la misma dama a través de maniobras similares a las suyas: “*respice praeterea, post vos quicumque sedebit, / ne premat opposito mollia terga genu*” (vv. 157-158) / “controla además que quien esté sentado detrás de ti / no oprima con la rodilla hacia delante la suave espalda”.

De esta somera síntesis de las instrucciones indicadas por el poeta al joven amante podemos atribuir una condición casi ritual a las tácticas de conquista amorosa, pues implican para quien las pone en práctica un conocimiento preciso, el respeto de una ordenación cronológica en su ejecución, un ejercicio constante e iterativo y un dominio del espacio y los demás participantes de la situación de co-presencia. En tal sentido, se acentúa el carácter profano e individualista que adquiere el teatro romano como espacio de socialización.

El rasgo de individualismo al que hacemos referencia se opone a la catarsis colectiva propia del espectáculo griego ático ya que, como se deduce del pasaje de *Ars amandi* citado, el personaje se ocupa de sus deseos personales y procura lograr sus fines particulares. No se interesa por el conjunto de espectadores que lo rodea, salvo que alguno de ellos pudiera representar un obstáculo o constituirse en un rival en su proceso de seducción.

Si bien el personaje es representado en torno a sus apetencias egocéntricas en la conquista de una mujer, el cortejo carece del sentido personal y emocional que normalmente se asocia a una cita, entendida como un encuentro amoroso entre dos personas que, a raíz de una mutua simpatía y gusto, han previsto y buscado un lugar y un momento para concretarla. En el pasaje de *Ars amandi* analizado, son el lugar y el momento —el teatro durante una función— los que posibilitan la relación amorosa.

El personaje no sólo se desentiende del resto de los espectadores presentes en la función sino también del drama interpretado en el escenario. En efecto, el orden

social romano aparece cultural e históricamente institucionalizado a través del acto visual que representa el rapto de las sabinas, pero el espectador permanece indiferente a la carga simbólica del pasado. Es tanta la urgencia del momento presente para él que el contenido de la historia no tiene valor como tal en el escenario y se transforma, apenas, en una especie de telón de fondo de su propia actuación en las gradas del teatro.

El texto evidencia, en consecuencia, varias diferencias entre la experiencia derivada de los *ludi scaenici* romanos y la del modelo de espectáculo teatral en Grecia:

Experiencia derivada de la representación teatral	
En Grecia	En Roma
Sentido religioso.	Sentido profano.
Identificación psicológica de los espectadores con el héroe trágico.	Indiferencia de los espectadores frente a lo representado.
Participación masiva: carácter colectivo del espectáculo.	Espectador individualista.
Valor del pasado en la construcción de la identidad política.	Indiferencia ante el pasado: identidad cívica sustentada en el presente.
Implicación del espectador en el conflicto representado.	Exterioridad del espectador: no se involucra en el conflicto representado.
Espacio auténtico: genuina experiencia del lugar.	Espacio inauténtico: experiencia del lugar a través de convenciones estereotipadas.

En el texto de Ovidio, por medio de un aparato retórico sustentado en elementos satíricos, el poeta puede evocar un modelo artístico. En este caso, la imagen que ofrece del teatro romano y de las relaciones sociales que en él tienen lugar remite al espectáculo de la tragedia griega y la inversión de valores que se advierte significa una crítica mordaz, pero a la vez festiva, de la sociedad liviana y superficial de la Roma de la época del escritor (o sea de las características de los contextos de producción).

Se establece una ruptura con la catarsis y los valores de la tragedia griega a través de la estrategia de subversión textual en un proceso de correlaciones y referencias tácitas que permiten admitir con certeza que la experiencia literaria en Roma durante el s. I se relaciona con la búsqueda de una identidad afinada en el pasado griego pero anclada de modo firme y particular en el contexto del presente político y cultural del imperio.

El carácter político y la retórica del texto

Las consideraciones hasta aquí vertidas señalan algunos de los aspectos de la vida romana del s. I y de la representación literaria de sus ciudadanos: la ciudad se impone como un espacio de premeditación y simulacro y el amante —conquistador que protagoniza las acciones en el Libro I de *Ars amandi*— se revela como un antihéroe deslumbrado por lo atractivo y lo novedoso pero también por la frivolidad y la burla. En cuanto al poeta, podemos acordar con Battistón (2002: 77) en que “encubre su descrédito ante la condición humana y su amarga visión de un mundo apartado de los valores éticos bajo la atrayente máscara de la comicidad”.⁶

En efecto, en *Ars amandi* de Ovidio, Roma es presentada como símbolo del orbe antiguo y, en tal sentido, como el espacio más apropiado para los placeres mundanos, especialmente los del amor. A partir de la concepción de la urbe como ciudad de espectáculos, un espacio público de intercambios y relaciones basados en la simulación y el engaño, el texto ovidiano constituye una expresión del mundo como teatro, lugar al que se asiste para ver pero también para ser visto, según afirma el poeta.

En este contexto, y en relación con los aspectos que hemos desarrollado anteriormente, es necesario tener en cuenta que los *ludi scaenici* se construyen como un espectáculo de la *urbs* pero también tienen un carácter político, en el sentido de que remiten a ciertos valores de la *civitas*.⁷ Sin embargo, a diferencia del espectáculo teatral helénico, su finalidad es mostrar al cuerpo cívico que la apariencia ilusoria de las cosas sustenta las relaciones sociales, es decir que Ovidio ofrece una lectura ‘en exterioridad’ de las prácticas políticas a través de la parodia de las formas retóricas y literarias y de la dimensión política del arte de la elocuencia.

Sabido es que la base epistemológica de la concepción del ser humano para los antiguos, en términos generales, es la consideración del *homo loquens*, cuyo fundamento pedagógico es el arte retórica. Para Quintiliano, el *verbum* es la definición global y totalizante de la persona, el instrumento para constituir al individuo y para edificar la sociedad.⁸ En su obra *Instituto oratoria* la noción de retórica implica tanto el saber como el hacer, ya que la oratoria se nutre de las ciencias y de las experiencias, del pensamiento y de la vida y viceversa. Sobre la base de este principio, Quintiliano concibe al orador como el hombre civil completo, equilibrado, armónico y coherente cuya unidad interior e integración

social está apoyada en la palabra, característica humana por excelencia e instrumento más eficaz y más contundente de comunicación. Considera al orador como un hombre consolidado en todas las relaciones humanas, hecho del cual se deduce la necesidad de establecer como prioritarios el fin moral de la retórica, la ética, y sus alcances políticos y sociales.⁹

Por ello, la relación de la retórica con la oratoria política es fundamental:

En el mundo antiguo la práctica oratoria constituía el medio con que contaba todo aquel que aspiraba a influir en la opinión pública. La palabra constituía la base del poder político, y de su hábil manejo en las asambleas del pueblo nacía la popularidad y con ésta la posibilidad de desarrollar una carrera política (Lorenzo 2001: 44).

El joven que se preparaba para el foro y la oratoria era instruido por otros oradores y varias eran las ocasiones para ejercitarse en el uso de la palabra a lo largo de su preparación: las *laudationes funebres*, las *cohortationes ad milites* que los jefes militares dirigían a los soldados, las *orationes in toga candida* (especie de programas electorales) y las *altercationes* o discusiones en el senado. Sin el dominio de la elocuencia nadie podía convencer ni conseguir en la ciudad un lugar notable e influyente.

Para el desarrollo de la oratoria no fue menos determinante el conocimiento y estudio de la retórica en Roma [...]. La preceptiva retórica proporcionaba a quien quisiera destacar en la práctica oratoria una teoría muy elaborada imprescindible en la operación de selección del léxico, selección que afectaba a los *verba singula*, y orientaba asimismo en la operación de construcción de los grupos de palabras y en los modos de distribución de los miembros dentro del discurso, tareas relacionadas con los *verba coniuncta* (Lorenzo: 46).

La palabra y, con ella, la práctica de la oratoria tuvieron un peso determinante en la vida pública romana: la oratoria se empleaba principalmente en los debates judiciales, en las asambleas y en el senado, como lo precisan Cicerón y Quintiliano, y también en el ámbito castrense. Su objetivo inmediato era la persuasión del auditorio, en función de cuya naturaleza y grado de preparación el orador utilizaba alguna de las dos modalidades siguientes:

- a) el discurso político 'poético', que se sustentaba en el principio de que la apariencia de verdad valía más que la verdad misma. Como se apuntaba a la razón más que a la voluntad, se le concedía mayor importancia a la operación argumentativa que a cualquier otro medio de persuasión; o

b) el discurso político ‘psicagógico’, que explotaba la capacidad de seducción y encantamiento de la palabra manejada con habilidad. Su objetivo era conseguir la reacción emotiva del oyente y doblar su voluntad.

El éxito de la palabra pública dependía, en gran medida, de la pasión con que el orador acompañaba su intervención y de una adecuada *actio* o escenificación, la ‘puesta en escena’ del discurso a la que alude Cicerón, sin la cual no se podía lograr una victoria completa, aunque se contara con gran fluidez de elocución. De esto se deduce la importancia, entonces, del lenguaje corporal y gestual del orador para obtener óptimos resultados de su discurso. Sin embargo, el orador que buscaba conmover a su auditorio estaba sujeto a dos limitaciones, tal como explica Lorenzo (57):

a) el gesto retórico no debía ser una representación plástica de las palabras, como sucedía en el teatro, sino que el gesto y los movimientos debían acompañar las palabras; y

b) el orador no debía parecerse a los actores, mimos o comediantes ni adoptar formas teatrales, tampoco debía ofrecer espectáculos escénicos con movimientos o actitudes que provocaran risa.

Vemos entonces que la retórica, “en tanto que arte que se ocupa de la oratoria como procedimiento de persuasión entre seres humanos que discurren y son libres, es civilizada, democrática, enemiga acérrima de la violencia y de la imposición por la fuerza” (López Eire 1998: 205). Y por la complejidad de sus características requiere de la preparación y capacitación política de los ciudadanos que se dedicarán a ella.

En el Libro I de *Ars amandi*, la oratoria está presente a través de la parodia que evoca las *Artes oratoriae*, es decir los tratados eruditos que enseñaban a hablar y a argumentar. Esto se advierte en que el narrador dosifica sus consejos o enseñanzas al enamorado para que pueda aprenderlos, incorporarlos y llevarlos a la práctica.

En principio, el galán es considerado un soldado del amor y, en tal condición, arengado: *Principio, quod amare velis, reperire labora, / qui nova nunc primum miles in arma venis* (vv. 35-36) / En principio, puesto que amar quieres, pon esfuerzo, / puesto que ahora vienes por primera vez como soldado en nuevas armas.

Todo el Libro desarrolla a continuación varias lecciones que podemos sintetizar en:

- asistir a los lugares elegidos por las mujeres bellas que serán objeto de la conquista: se desarrolla la idea de que Roma es la ciudad que ofrece todas las posibilidades al amor con espacios como el teatro, el circo, los banquetes e incluso el foro como lugar de socialización (*et fora conveniunt (quis credere possit?) amori, / flammaque in arguto saepe reperta foro* (vv. 79-80) / y los foros son convenientes (¿quién podría creerlo?) para el amor / y la llama en profundidad a menudo ardió en el foro);
- elegir bien a las mujeres que se seducirán y no crear problemas con ellas ni entre ellas (por ejemplo, entre señora y criada) y tampoco con sus maridos (*sint etiam tua vota viro placuisse puellae: / utilior uobis factus amicus erit* (vv.579-580) / que tus deseos sean igualmente agradar al marido de la joven: / será más útil para vosotros si se hace amigo);
- cuidar el cuerpo y las maneras según corresponde a un hombre y no conceder excesiva atención a los afeites corporales (no transformarse en un 'mimo');
- dominar las técnicas de simulacro y elocuencia (*fac tantum cupias, sponte disertus eris. / est tibi agendas amans imitandaque vulnera verbis; / haec tibi quaeratur qualibet arte fides* (vv. 610-612) / has que parezca que deseas tanto, que seas espontáneamente elocuente / debes hacerte el amante y las palabras de aflicción imitar; / busca con cualquier arte que esto infunda confianza).
- evitar que se note la afectación que caracteriza la conquista.

Como vemos, sin elocuencia y actuación, el amante, al igual que el político, no podrá conseguir sus objetivos amorosos. En su entrenamiento, es aleccionado por un *magister* que le dirige un discurso racional (la primera de las modalidades del discurso político que mencionáramos antes), pero que lo instruye para que utilice con las mujeres, básicamente, el discurso psicagógico. Los consejos referidos a los cuidados cosméticos y los modos de la actuación también remiten al ámbito de la retórica puesto que el conquistador/orador no debe parecerse a un comediante y su actuación debe resultar creíble.

De este modo la parodia se instaure, precisamente, porque se busca la verosimilitud y la introducción de la mujer seducida en la *mimesis* de las acciones, vale decir, se opera una teatralización, consistente en una manipulación que

relaciona un espacio ficcional con otro real: el primero establece dicha relación de forma convencional, mientras que el segundo está ocupado por los receptores (las mujeres) dispuestos a aceptar como válida tal relación (De Miguel Reboles 1998: 1229ss.).

Las motivaciones son, entonces, las mismas que las del teatro por ello el protagonista ‘actúa’, con lo cual cobra sentido la metáfora de los *ludi scaenici* que hemos analizado antes:¹⁰ el protagonista interpreta un papel enseñado, estudiado y ejercitado, en el marco de una disciplina de preparación y práctica similar a la que requiere la oratoria política. Este personaje utiliza un repertorio de signos que conoce gracias a la *memoria*, pues no se propone inventar ideas nuevas, sorprendentes o inhabituales, sino que selecciona del catálogo perfectamente tipificado que le ofrece el poeta-narrador aquellas más susceptibles de aplicación al contexto en que se encuentra: al igual que el orador político, busca en la memoria los *topoi* o *loci* que mejor se ajustan a la situación. La *intellectio* es la que conduce la operación de *memoria*, tanto en la retención mental de lo que debe decir y hacer —resultante de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*— como en el recuerdo y reproducción de dicho discurso, y también conduce la operación de *actio/pronuntiatio*, en tanto comunicación efectiva del mismo.

Esta metáfora dramática de los comportamientos sociales, a partir de la premisa de que todo comportamiento libera información social pertinente, nos permite vislumbrar los alcances políticos del texto de Ovidio.

Es necesario aclarar, en principio, que al utilizar el término ‘político’ nos referimos al bien común de los hombres que constituyen una comunidad política, en tanto son miembros de ella. La organización de la comunidad política requiere de la intervención de la autoridad pública, que emite las normas necesarias y controla su consecución, aunque no es la única realizadora del bien común: también cooperan para ello los distintos grupos sociales y los mismos individuos.

En este sentido, el narrador del Libro I de *Ars amandi* aparece como la voz institucionalizada, a través de la escritura literaria y de los usos retóricos que exhibe, que se asegura de que el protagonista no atente contra los objetivos del bien común, entendido éste como todas aquellas cosas necesarias para vivir bien que ni el individuo ni la familia pueden obtener convenientemente en forma aislada: “*omnia quae homini sufficiunt ad vitam, ut homo non solum vivat, sed et bene vivat*” / “todas las cosas que se requieren para la vida del hombre, pero no sólo para que el hombre viva, sino para que viva bien” (Tale 1995: 259).

En efecto, advertimos en los consejos del poeta un énfasis puesto en mantener la concordia, primer supuesto político de una comunidad, cuando propone evitar desavenencias entre ama y criada, entre marido y mujer y entre amigos. La defensa común se desprende del mantenimiento de la unidad, así como la confiabilidad mutua de que cada cual cumplirá con las normas sociales que le corresponde y con sus promesas, con los recaudos que la condición femenina impone a este respecto en la mirada ovidiana.

La justicia es un elemento primordial entre los que integran el bien común y aparece reflejado en el texto en el hincapié puesto en que cada uno reciba lo que le atañe (en este caso, el tipo de amor que ‘merece’ una señora no es el mismo que ‘merece’ una criada, así como la amistad que ‘merece’ el esposo de la seducida no es igual al afecto que ‘merece’ un verdadero amigo). El amante entrega a cada uno lo que debe según las ‘leyes’ del amor y obtiene lo que ‘merece’ según sus méritos. De la justicia se desprende el sentimiento de ‘seguridad jurídica’, la certidumbre acerca de los deberes y obligaciones de cada uno en las distintas situaciones a las que los juegos del amor los somete.

La protección de los bienes materiales de cada miembro de la comunidad también es un aspecto político al que remite el texto: en la referencia a la ambición propia de las mujeres y a su necesidad de recibir regalos, el narrador advierte al amante que debe mantener y cuidar su fortuna personal, en una sociedad como la romana en que el acrecentamiento de los bienes materiales no se daba por el trabajo sino mediante otros recursos (la dote o el botín de guerra, por ejemplo).

Asimismo, el conocimiento es un elemento que compone el bien común político ya que necesita de la participación de muchos para lograrse, conservarse, perfeccionarse y trasmitirse: en el texto está presente en la dupla consejero/aconsejado que puede equiparse a la de maestro/discípulo y que remite claramente a la actividad de los *grammatici* y los rétores, a cuyo cargo estaba la formación de los jóvenes en lengua y literatura y en retórica y elocuencia, respectivamente.

El conocimiento aparece en el texto como el bien humano que perfecciona a la persona, tanto en el plano personal como en el social, porque implica “el conocimiento de alguna realidad, y la conformidad de la mente con la realidad es lo que se denomina verdad” (Tale: 262). En este punto cobra fuerza la parodia del texto de Ovidio ya que el conocimiento que se propicia y se transmite es, nada menos, que el conocimiento de las técnicas de engaño y simulación.

Comentario final

Los aspectos desarrollados en este trabajo revelan que, bajo la máscara de la parodia, el Libro I de *Ars amandi* exhibe una preocupación por las relaciones sociales en el marco institucional de la *civitas*. En efecto, el interés por mantener las condiciones de vida de la *urbs* y de los sectores sociales presentes en ella se manifiesta en su consideración como comunidad política y no como mera asociación, cuyos lazos de unión son la amistad, la *filia*, y la *concordia*, condiciones que garantizan la justicia y el bien común.

Asimismo, el texto permite constatar que los códigos requeridos por el juego del amor, al igual que los exigidos por la vida cívica, obedecen tanto a la razón –fundamentada en el ejercicio de la retórica– como a la emoción –que se da a través de la seducción y la simulación–. En este sentido, el amor es presentado como una de las actividades más ‘civilizadas’ en el contexto de la Roma imperial que impone la ficción.

La operación de la parodia y la teatralización son las claves hermenéuticas que permiten relacionar la retórica amorosa y la actividad pública en el Libro I de *Ars amandi* a partir de ciertas características comunes.

En efecto, ambas suponen el conocimiento y el ejercicio de una técnica, pues constituyen un arte de la persuasión, un conjunto de reglas cuya aplicación permite convencer al destinatario del discurso, incluso en las ocasiones en que hay que persuadirlo de algo que es ‘falso’ o que no se ajusta a la ‘verdad’. Además, tanto el amor como la política se revelan como enseñanzas, ya que implican ejercicios, lecciones y pruebas.

Las dos artes subyacen sobre una base ética, por un lado con una finalidad práctica y, por otro, como un cuerpo de prescripciones morales, aunque ni en el caso del ciudadano ni en el del amante la virtud que los distingue es la de ser un ‘hombre bueno’. Y, por último, se erigen como prácticas sociales y lúdicas ya que remiten al uso y la propiedad de la palabra y, con ellos, a los juegos a que la actividad discursiva da lugar.

Notas

¹ Remito a Miranda 2003 para un análisis de este tema en *Ars amandi*.

² “Una auténtica actitud hacia el lugar comprende una directa y genuina experiencia de la identidad del lugar, no mediada ni distorsionada a través de una serie de arbitrarias modas sociales e intelectuales acerca de cómo deber ser experimentado, ni a través de convenciones estereotipadas”. (Relph 1976: 64, citado por Barros 2000: 85).

³ Esta conexión de las circunstancias personales de los héroes trágicos con la esfera del dominio público puede explicarse desde una teoría religiosa de la democracia (Rodríguez Adrados 1975).

⁴ Para las citas del texto sigo la edición de Rodríguez Tobal. Las traducciones son propias.

⁵ La distancia íntima entre dos personas es aquella en la que predomina la conciencia del contacto físico o la posibilidad de una relación física. Esta zona de distancia, junto con otras tres (personal, social y pública) es descrita por Hall (1997: 143ss.) en función de su análisis del dinamismo del espacio y las distancias en el hombre.

⁶ Conviene aclarar que estas palabras de Battistón hacen referencia al autor de *Satyricon* y a su tratamiento histriónico de las situaciones.

⁷ Recordemos que ‘ciudad’ y ‘urbe’ no eran sinónimos para los romanos. La ciudad (*civitas*) era la asociación religiosa y política de las familias y las tribus; la urbe (*urbs*) en cambio, era el lugar de reunión, el domicilio y, sobre todo, el santuario de esa asociación.

⁸ Y antes que él debemos nombrar a Aristóteles quien equipara al ζ%|ον πολιτικο/ν (*Política* 1278 b), el ser vivo a cuya naturaleza corresponde vivir en la *polis*, con el ζ%|ον λο/γον ε)/ξον, aquél a cuya naturaleza corresponde el *lógos* (Poratti 2000: 39).

⁹ Como sostiene Borón, “la tradición clásica se caracteriza por el hecho de que la reflexión sobre el orden político es concebida simultáneamente como una indagación de carácter moral. En la tradición clásica el examen de la vida política y el estado es inseparable de su valoración: desde Platón a Maquiavelo, la mirada sobre lo político es también un intento de avizorar los fundamentos de la buena vida [...]” (2000:17).

¹⁰ Cfr. también Miranda 2003.

Bibliografía

Edición

RODRÍGUEZ TOBAL, J.M. (ed. y trad.) (1999). Ovidio. *Arte de amar (P. Ovidi Nasonis Ars amatoria)*. Madrid: Hiperión,

Bibliografía citada

ARIÉS, Ph. y DUBY, G. (dir.) (1990). *Historia de la vida privada. Imperio Romano y Antigüedad tardía*. T. 1. Madrid: Taurus.

- BARROS, C. (2000). "Reflexiones sobre la relación entre lugar y comunidad" en *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 37; 81-94.
- BATTISTÓN, D. (2002). "Priapi genio pervigilium deberi. Relaciones paródicas en el episodio de Cuartila, *Satyricon*, 16.1-26.6" en *Circe, de clásicos y modernos* 7; 61-79.
- BORÓN, A. (2000). "La filosofía política clásica y la biblioteca de Borges" en Borón, Atilio (comp.) *La filosofía política clásica. De la Antigüedad al Renacimiento*. Buenos Aires: EUDEBA/FLACSO; 15-35.
- DE MIGUEL REBOLES, M.T. (1998). "La teatralidad en la *Instituto Oratoria*. Orígenes del teatro moderno" en Albaladejo, T., del Río, E. y Caballero, J.A. (edd.) *Quintiliano: Historia y Actualidad de la Retórica*. Vol. III. Logroño: Ediciones Instituto de Estudios Riojanos; 1229-1240.
- GALLEGO, J. (2003). *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- HALL, E.T. (1997). *La dimensión oculta*. México: Siglo Veintiuno.
- LÓPEZ EIRE, A. (1998). "La retórica clásica y la actualidad de la retórica" en Albaladejo, T., del Río, E. y Caballero, J.A. (eds.) *Quintiliano: Historia y Actualidad de la Retórica*. Vol. I. Logroño: Ediciones Instituto de Estudios Riojanos; 203-315.
- LORENZO, J. (2001). "El poder de la palabra en Roma: dos modalidades de discurso político" en Estefanía, D., Domínguez, M. y Amado, M.T. (eds.) *Literatura, política y sociedad en el mundo grecolatino: antecedentes y relaciones con la actualidad. (Cuadernos de literatura griega y latina III)*. Madrid-Santiago de Compostela: Delegación Gallega de la Sociedad de Estudios Clásicos; 43-59
- MIRANDA, L.R. (2003). "El espectáculo del amor en los teatros de Roma: *ingens orbis in Vrbe fuit*" en *Circe, de clásicos y modernos* 8; 203-215.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1975). *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza.
- TALE, C. (1995). *Lecciones de Filosofía del Derecho*. Córdoba: Alveroni.
- WHITMARSH, T. (2001). *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*. London: Oxford University Press.

Recibido: 16 de noviembre de 2004 Evaluado: 12 de diciembre de 2004
--