

La descripción del cuerpo de Lesbia

Emilio Zaina

Universidad Nacional del Sur
República Argentina

El hecho de que Catulo no describa la fisonomía de Lesbia no ha pasado inadvertido a la crítica especializada. Las explicaciones surgidas respecto de esta curiosa circunstancia son variadas; una de ellas, tal vez la principal, es la que considera que el amor de Catulo por su amada excede lo puramente físico, una razón importante para que la descripción del cuerpo no aparezca como un motivo de preocupación para el poeta¹. Otros especialistas, sin embargo, han procurado reconstruir su retrato o analizar los pocos rasgos de Lesbia que el poeta menciona. Así se ha considerado como la única evidencia física de Lesbia la descripción, en el poema 68, de su pie resplandeciente y resonante sobre el umbral de la morada de Manlio, una descripción que tendría carácter simbólico en la medida que sintetiza las vicisitudes de un amor que recorre los matices que hay entre los extremos del «odi et amo»². También se ha señalado que la presencia del pie implica algo más que un símbolo del amor y del odio: se trataría, en verdad, de una sinécdoque que sugiere, a partir de lo expresado por el poeta sobre el pie, una completa elegancia de Lesbia en el modo de caminar y desplazar todo su cuerpo³. Finalmente, sobre la base de un plan más ambicioso, se ha intentado rehacer la imagen de Lesbia, a partir de las descripciones de Quintia y de Aemeana, sus «antirretratos»⁴.

1. COPLEY, F.O. «Emotional conflict and its significance in the Lesbia poems of Catullus». *AJP*, 70 (1949): 22-40: «It is precisely an absorption in the non-physical aspects of love that sets Catullus' love for Lesbia apart from the common ancient love affairs and gives to it its special character... His love, while it had its overpowering physical side, had an even more compelling aspect that was not physical in nature», p. 23-24.
2. BAKER, S. «Lesbia's Foot». *CPh* 55 (1960): 171-173: «I should like to argue that, although the sandal creak and the foot on the threshold describe what the real Clodia did and how it sounded, Catullus is including this unique physical description ultimately because of its symbolic meaning: because it catches exactly what he is trying to get at throughout his grieved, uncertain, Alexandrian poem», p. 171.
3. ZARKER, John. «Lesbia's Charms». *CJ*, 68 (1972-1973): 107-115: «There is more in the *mōlli pede* and *fulgentem plantam* than symbolism. In poem 43... Catullus comments on the girl who is not to be compared with Lesbia because she possesses *nec bello pede nec nigris ocellis*. What is so significant about a beautiful foot? One can understand beauty in eyes. The foot stand by synecdoche for the whole carriage or gracefulness of motion», p. 114.
4. RANKIN, H. «Catullus and the "beauty" of Lesbia». *Latomus* 35 (1976): 3-11: «By listing the attributes of Aemeana in this poem, we can, I suggest, infer a parallel list of non-attributes in Lesbia», p. 4 y «We have nevertheless some grounds for inferring from poem 43 that she was elegant and

Tomando como punto de partida los valiosos aportes realizados por los especialistas, resulta necesario interrogarse sobre la técnica descriptiva que Catulo utiliza para referirse al cuerpo humano, y luego retomar el análisis de la debatida cuestión sobre la fisonomía de Lesbia.

En primera instancia es posible constatar, a lo largo de los poemas, un voluminoso catálogo de partes del cuerpo en el que no se verifican ausencias de zonas corporales dignas de mención. Por el contrario, lo relevante surge de la insistencia con que se citan o de la intensidad con que se describen determinadas regiones del cuerpo. Por ejemplo, las partes constitutivas de la cabeza humana resultan aludidas con un detallismo sorprendente: cabello, barba, frente, cejas, sienes, ojos, nariz, boca, mejillas, orejas; una minuciosidad que alcanza su punto culminante en la caracterización de la boca: labios, dientes, lengua, encías, paladar. Catulo no sólo menciona los componentes externos e internos de la boca, sino también sus olores: «Non (ita me di ament) quicquam referre putavi, / Vtrum os an culum olfacerem Aemilio», 97. 1-2; y humores: «Nam simul id factum est, multis diluta labella / Guttis abstersti omnibus articulis», 99. 7-8. Reveladora es también la frecuencia con que se citan, por medio de variantes sinonímicas, los genitales masculinos: «mentula, uerpus, uerpa, sicula, rigida mea, pondera ilei, grandia tenta medii viri, salapputum, sopio». El repaso del detallado catálogo de las diferentes partes del cuerpo, verificable en la poesía de Catulo, nos permite una primera conclusión: cuando el poeta registra la presencia de la corporeidad humana lo hace a través de la mención de sus partes, de «membra disiecta»; este artificio, que en términos generales podría remitirse al binomio metonimia-sinécdoque, le resulta adecuado para producir un intencionado efecto «realista»⁵, pero, además, aparece como un recurso natural y obligado, porque a la lengua no le es posible plasmar de una sola vez una imagen global, y debe, entonces, recurrir a la enumeración fragmentaria⁶. Asimismo, el poeta añade a la mención de fragmentos corporales otro artificio, en este caso aun más importante: la hipérbole. De este modo obtiene una combinación que le permite concentrar sobre aspectos o regiones del cuerpo que le interesan u obsesionan⁷ toda la vivacidad que proviene de su paleta de poderosos colores. Si la cita de partes del cuerpo produce una ilusión realista y nos hace creer que estamos frente a cuerpos de carne y hueso, el aditamento de la hipérbole convier-

fine-bond with a well shaped mouth and nose, and dark eyes. Poem 86 suggest that she was not conspicuous in size, or at least did not give the impression of physical bulk», p. 11.

5. «C'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle "réaliste"... Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques... Il est friand de détails synecdochiques.»: JAKOBSON, R. *Essais de linguistique général*. París: s.n., 1966, p. 62-3.
6. «... nous n'apercevons que des fragments de corps. D'une part, ils sont le résultat d'un choix, car ce sont ceux que le poète juge bon de désigner (par exemple, Didon s'indigne des paroles qu'Enée prononce pour se défendre de quitter Carthage, mais l'on ne voit que ses yeux, *huc illuc uolvens oculos*). Mais d'autre part, il est clair que le langage ne possède pas le pouvoir de donner une image totale, analogue à celle que procure le regard»: HEUZÉ, Ph. *L'Image du corps dans l'oeuvre de Virgile*. Roma: s.n., 1985, p. 6-7.
7. H. Bardon se ha referido en parte a estas obsesiones, especialmente a aquellas que denomina *hantises visuelles y hantises sexuelles* en su libro *Propositions sur Catulle*. Bruselas, 1970, p. 54 y p. 71 s.

te a la materia corporal en una realidad poética subrayada. Así sucede con la nariz de Fabulo cuando Catulo lo invita a cenar con la condición de que traiga una joven lozana, vino, buen humor y toda clase de alegrías; a cambio, entre otras cosas, el poeta le permitirá aspirar un perfume que los dioses del amor han regalado a Lesbia. Las cualidades del perfume son tales que Fabulo deseará entonces adecuar las dimensiones de su nariz a ellas: «*Nam unguentum dabo, quod meae puellae / Donarunt Veneres Cupidinesque, / Quod tu cum olfacies, deos rogabis, / Totum ut te faciant, Fabulle, nasum*». Un similar agigantamiento se repite en el poema 55, en que enormes deben ser los senos de la prostituta para alcanzar a esconder a Camerio, un amigo al que Catulo busca en los laberínticos barrios de Roma: «*Camerium mihi, pessimae puellae! / Quaedam inquit, nudum sinum reducens, / Em heic in roseis latet papillis*», 55. 11-12. El mismo recurso reaparece con frecuencia: Catulo, repetidamente, llama «mentula» a Mamurra; lo mismo ocurre con Pisón, a quien denomina «prápo circunciso», al mismo tiempo que sus cómplices aparecen reducidos, como el Asinio del poema 13, a la condición de dos manos izquierdas: «*Porcio et Socraton, duae sinistrae / Pisonis, scabies famesque mundi, Vos Veraniolo meo et Fabullo / Verpus praeosuit Priapus ille?*», 47. 1-4. En otra pieza un desconocido provoca la risa de Catulo al llamar a Calvo «salaputtium», una fórmula sintética que reduce, como en el resto de los ejemplos, todo el cuerpo a una de sus partes, simultáneamente agigantada. En el poema 97 las encías de Emilio alcanzan las dimensiones de la caja de un carro, un continente digno de sus dientes que miden un pie y medio: «*dentis os sesquipedalis, / Gingivas uero ploxei habet ueteris*», 97. 5-6.

En definitiva, el sistema óptico del poeta actúa como un lente que focaliza una delimitada región corporal y la transporta al centro de la escena. Pero no es sólo la mirada del poeta la que introduce y organiza un sistema descriptivo en que el cuerpo humano aparece realzado gracias a la asociación entre un fragmento del cuerpo y el añadido de la hipérbole. También el sentido del olfato, el tacto, o una combinación entre ellos, contribuyen a este fin. Así, el olor pestilente que emana de las axilas de Rufo es insoportable; ocurre que bajo sus brazos anida un cabro salvaje, una alimaña que es una cruel peste para las narices: «*Laedit te quaedam mala fabula, qua tibi fertur / Valle sub alarum trux habitare caper*», 69. 5-6. En el caso de Emilio, es un dilema decidir si el olor de su culo es peor que el de su boca, aunque aquel resulta preferible porque no tiene los dientes de un pie y medio que sí posee ésta: «*Non (ita me di ament) quicquam referre putauit, / Vtrum os an culum olfacerem Aemilio. / Nilo mundius hoc, nihiloque immundius illud, / Verum etiam culus mundior et melior; / Non sine dentibus est; ...*», 97. 1-5. En el poema siguiente la víctima es Vectio: el aliento que proviene de su boca abierta es capaz de provocar la muerte: «*Si non omnino uis omnes perdere, Vecti, / Deiscas; omnino quod cupies efficies*», 98. 5-6. Los olores a que alude Catulo poseen una intensidad que excede lo normal en la naturaleza humana: en un caso la pestilencia es la de un animal, en otro el olor tiene el poder de matar, en el tercero la boca exhala una fetidez repulsiva; incluso el aroma del perfume que Catulo ofrece a Fabulo comparte la misma intensidad. Un exceso semejante aparece cuando se describe la consistencia de la materia corporal. El cuerpo de Talo es de una blandura repugnante:

«Cinaede Thalle, mollior cuniculi capillo / Vel anseris medullula uel imula oricilla / Vel pene languido senis situque araneoso», 25. 1-3; en el extremo opuesto encontramos los cuerpos de Furio y de su familia, dueños de una dureza anómala, secos como leños y con dientes capaces de morder pedernales: «Furei, cui neque seruos est neque arca / Nec cimex neque araneus neque ignis, / Verum est et pater et nouerca, quorum / Dentes uel silicem comesse possunt, / Est pulcre tibi cum tuo parente / Et cum coniuge lignea parentis /... Atqui corpora sicciora cornu / Aut siquid magis aridum est habetis / Sole et frigore et esuritione», 23. 1- 7 y 12-14. En síntesis, el aumento de las dimensiones de determinadas regiones corporales, los olores repugnantes y las consistencias extremas de los cuerpos se suman para crear un efecto de vitalidad superlativa, una vitalidad que se extiende a muchas otras circunstancias en que el cuerpo permanece involucrado. Así, la potencia sexual de Lesbia se descarga sobre los «ijares» de trescientos amantes al mismo tiempo: «Cum suis uiuat ualeatque moechis, / Quos simul complexa tenet trecientos, / Nullum amans uere, sed identidem omnium / Ilia rumpens;», 11. 17-20. Menor, aunque igualmente exagerada es la energía del propio Catulo, que puede conservar sus fuerzas durante «novem fututiones continuas». El cuerpo del poeta es un continente hipersensible. Basta recordar el poema 51, en que sus ojos, sus oídos, su lengua y sus miembros son el blanco en que repercute hondamente la emoción que le produce la belleza de Lesbia: «nam simul te, / Lesbia, aspexi, nihil est super mi / Vocis in ore, / Lingua sed torpet, tenuis sub artus / Flamma demanat, sonitu suoapte / Tintinant aures, gemina teguntur / Lumina nocte», 51. 612. En el poema anterior es la gracia improvisadora de Licinio, junto con su bella apariencia personal, la que provoca en Catulo una euforia que se asienta en su cuerpo hasta el punto de impedirle comer y conciliar el sueño: «Atque illinc abiei tuo lepore / Incensus, Licini, facetiisque, / Vt nec me miserum cibus iuaret, / Nec somnus tegeter quiete ocellos», 50. 7 -10. La sensibilidad del cuerpo del poeta es tal que incluso la lectura de un texto «envenenado y pestilente» lo indigesta y le provoca un ataque de tos: «Nam, Sestianus dum uolo esse conuiua, / Orationem in Antium petiorem / Plenam ueneni et pestilentiae legi. / Hic me grauido frigida et frequens tussis...», 44. 10-13. Catulo logra imponernos la presencia del cuerpo al presentarlo dotado de una honda expresividad, al concederle volumen, consistencia, olor, energía, sensibilidad, siempre en dosis desmesuradas, para tornarlo, en definitiva, poderosamente visible dentro del entramado de sus poemas.

Una red retórica se arroja sobre el cuerpo para recortar un aspecto o un fragmento distintivo y excluyente, que resulta relevado hasta imponerse sobre el resto de la masa corporal. La pregunta pertinente es, por consiguiente, si esta estrategia descriptiva es aplicable o no a Lesbia, si el poeta percibió del mismo modo la imagen corporal de aquella mujer, más amada que ninguna otra.

En primer lugar, es necesario descartar la mención de un dedo, de los ojos, del regazo o de la curva de los senos⁸, porque se trata de una enumeración funcional acerca de la que nada significativo se añade, y que en ningún caso permitiría dis-

8. Cf. 2. 3; 3. 5; 3. 8; 2. 2.

tinguir el cuerpo de Lesbia del de otra persona. El pequeño registro citado se completa con la descripción del pie, la única parte de su cuerpo respecto de la que se expresan propiedades, una de las cuales es distintiva y excluyente: el pie de Lesbia es suave, pero además posee, y esto es lo principal, una luminosidad que tiene la virtud milagrosa, propia de los dioses, de abatir la oscuridad de la noche⁹: «*Quo mea se molli candida diua pede / Intulit et trio fulgentem in limine plantam / Innixa arguta constituit solea*», 68b. 70-72. Si extendemos al todo la condición de la parte nos encontramos, mejor que con la elegancia de los movimientos de todo el cuerpo, como considera Zarker, con una imagen de la que emana un brillo sobrenatural, propio de una diosa, tal como Catulo lo especifica un verso antes: «*candida diva*»¹⁰. El poeta recurre una vez más al mecanismo de recortar de toda la materia corporal una parte y al mismo tiempo realzarla hasta alcanzar un grado hiperbólico, pero en esta ocasión no con el propósito de la deformación o de la caricatura, sino con el objeto de conferir al cuerpo de su amada una cualidad prodigiosa, adecuada a la magnitud de su amor. Tal vez nunca se debele el motivo por el cual Catulo eligió el pie de Lesbia, pero el hecho sorprendente es que la única mención que el poeta hace del cuerpo de su hermano, la otra persona a la que amó con una intensidad semejante a la que sintió por Lesbia, sea también la del pie, un pie pálido que se hunde en las aguas del Leteo: «*Namque mei nuper Lethaeo in gurgite fratris / Pallidulum manans alluit unda pedem*», 65. 5-6. En ambos ejemplos se trata de partes del cuerpo que exceden, por su caracterización, los confines de la realidad humana: el pie de Lesbia posee una luminosidad sobrenatural, el del hermano una palidez de ultratumba.

Es cierto que la descripción del pie de Lesbia se complementa con otras de carácter general: «bella», 8. 16; «candida puella», 13. 14; «candida diva», 68. 70; «formosa», 86. 5; «pulcherrima tota», 86. 5. Estas cualidades, que Baker llama, en parte, «convencionales»¹¹, nos presentan solo una imagen plana y un contorno que, si bien cierran el cuerpo a los desbordes de lo deforme, a la inercia de la materia que arrastra a Talo, Furio, Emilio, Vivenio o Pisón, al mismo tiempo cubren todos los salientes y las sinuosidades. Intuimos el brillo que se extiende sobre el cuerpo de Lesbia, pero no podemos imaginar ningún rasgo preciso detrás de este velo resplandeciente: lo general borra aquello que nos es necesario para dibujar una morfología reconocible, porque en estas circunstancias anula lo particular.

Bardón ha manifestado que «la imagen de Lesbia vacila entre una idealización y una caricatura...»¹². Evidentemente el pie brillante y las adjetivaciones generales sobre su belleza constituyen una prueba concreta de la existencia de la imagen idealizada de la que habla Bardón; en cambio no hay ningún indicio seguro de la imagen caricaturizada, salvo que abandonemos la mención de los sustantivos y sus propiedades para referirnos a las acciones. Verbos como «glubit» (58. 50), o ver-

9. *Sed furtiua dedit mira munuscula nocte* 68b. 147.

10. El mismo resplandor distingue los días en que el amor entre Catulo y Lesbia era una realidad compartida: *fulsere quondam candidi tibi soles* 8. 3; cf. también el verso 8.

11. BAKER, op. cit. p. 171

12. BARDÓN, op. cit. p. 116.

sos como «cum suis uiuat ualeatque moechis, / Quos simul complexa tenet trecentos, Nullum amans uere, sed identidem omnium / Ilia rumpens», 11. 17-20, que podrían remitir a la caricatura, expresan acciones que, si bien tienen su sostén primario en el cuerpo, están dirigidas a poner de manifiesto y calificar la conducta de Lesbia. En estos casos, el cuerpo permanece en segundo plano y es preciso, para descubrirlo, realizar un proceso de nominalización de las acciones para acceder al referente constituido por Lesbia¹³. La imagen caricaturizada de Lesbia existe como una intuición, pero es imposible darle forma visible.

Al describir a su amada, Catulo permanece fiel a su estrategia descriptiva, al mismo tiempo que desdén la técnica del retrato, la única que nos hubiera permitido admirar una imagen de Lesbia. El proceso de selección y potenciación de una parte del cuerpo se opone al retrato que enumera en forma más o menos sistemática distintos rasgos corporales.

Sin embargo, las descripciones de Ameana y de Quintia en los poemas 43 y 86 constituyen una prueba irrefutable que desmiente la fidelidad absoluta a una estrategia descriptiva y demuestra que la técnica del retrato no fue ajena a Catulo. Entre los muchos interrogantes que abre este hecho es insoslayable preguntarse por qué el poeta no describió en términos similares a Lesbia. En el poema 43 los rasgos de Ameana son presentados con toda la apariencia de una enumeración precisa y metódica: en ningún caso se hace uso de la hipérbole —por el contrario la figura utilizada es la lítote— y se recurre al artificio de confrontar la opinión de la mayoría de las personas con aquella de Catulo, todos medios que crean la ilusión de un retrato realista y objetivo: «Salue, nec minimo puella naso / Nec bello pede nec nigris ocellis / Nec longis digitis nec ore sicco / Nec sane nimis elegante lingua, / Decoctoris amica Formiani. / Ten prouincia narrat esse bella? / Tecum Lesbia nostra comparatur? / O saeculum insapiens et infacetum!». Un efecto similar de realismo y objetividad es buscado en la descripción de Quintia: el tono utilizado es serio, tampoco se recurre a la hipérbole y sí, como en el retrato de Ameana, al recurso de comparar la opinión de muchos, que consideran «formosa» a Quintia, con la posición de Catulo que no piensa de la misma manera: «Quintia formosa est multis, mihi candida, longa, / Recta est. Haec ego sic singula confiteor, / Totum illud «formosa» nego; nam nulla venustas, / Nulla in tam magno est corpore mica salis. / Lesbia formosa est, quae cum pulcherrima tota est, / Tum omnibus una omnibus subripuit ueneres», 86. 1-6. Una respuesta ingenua al interrogante formulado sería considerar que la elaboración de una morfología corporal demasiado precisa hubiera significado esbozar las señas de una identidad que el poeta quiso mantener vela-

13. Tal vez un ejemplo arroje más luz sobre esta cuestión: la hiperbólica cantidad de besos que Catulo solicita a su amada pareciera tener su sostén primario en el cuerpo y por ende remitir directamente a la boca, pero el inalcanzable número de besos torna incumplible y abstracta la caricia. Se trata en verdad de una acción dirigida a contrarrestar el poder de la muerte. No son besos reales y posibles los que pide a Lesbia, en cambio sí es real lo que Catulo roba a Juvencio, en el que el cuerpo aparece representado por los labios del jovencito y la saliva del poeta: *Nam simul id factum est, multis diluta labella / Guttis absterni omnibus articulis*, 99. 7-8. Los verbos no remiten directamente a objetos sino a eventos o procesos y se requiere de una operación adicional para que aparezcan nominales cuyos referentes sean entidades de primer orden. Cf. LYONS, John. *Semántica*. Barcelona. 1980, p. 24 s.

da desde el mismo instante en que eligió el pseudónimo de Lesbia para referirse a su amada. Tal inocencia tiene su origen en el hecho de creer que las imágenes de la poesía remiten a entidades reales por ella representadas, que los signos devuelven a las cosas¹⁴. En verdad, el poema es un punto de partida y no un resultado que puede ser explicado a partir de objetos y seres de la realidad. La ilusión de la descripción objetiva, que remite a entidades reales, permanece reservada al discurso científico, intencionadamente preciso y exhaustivo. Catulo nos invita, en un juego de admirable sutileza, a dirigir nuestros ojos hacia Quintia y Ameana para descubrir detrás de ellas la figura de Lesbia. Es en este sentido en el que H. D. Rankin considera que si realizamos una lista de los atributos de Ameana podremos inferir una lista paralela de los no-atributos de Lesbia, y que el cuerpo grande de Quintia es lo contrario del cuerpo pequeño de la amada del poeta¹⁵. El poeta recubre los rasgos de Lesbia con otros rasgos que se le superponen; no de una sola sino de dos mujeres, detrás de las cuales es necesario adivinar una tercera fisonomía, emparentada y a la vez distinta de las dos primeras. Los retratos de Quintia y de Ameana forman parte del diseño de una compleja maquinaria por medio de la cual Catulo nos guía hacia el cuerpo de Lesbia, a la vez que nos lo oculta; representan dos imágenes especulares en las que el lector se ve compelido a indagar a fin de hallar entre ellas una figura silenciada. No obstante, buscar detrás de la figura de Ameana los rasgos de Lesbia es pretender que el poeta encontró en aquélla una imagen simétricamente contraria a la de ésta, un doble ubicado exactamente en sus antípodas. Intentar dar alguna forma visible a las diferencias que separan a Quintia de Lesbia es igualmente imposible. Se trata de un juego de espejos en los que la figura de belleza inasible que es Lesbia aparece fugazmente, y de manera distinta, en cada uno de los lectores que frecuentan la poesía del lírico latino. Cuando Catulo nos obliga a un esfuerzo de reconstrucción e imaginación proporcionándonos sólo referencias generales sobre su belleza, más el dato aislado y curioso de un pie luminoso, o retratos de otros cuerpos en los que es necesario rastrear la imagen de su amada, nos descubre en realidad que busca crear el efecto que produce el silencio o la sugerencia. Contra todos los esfuerzos y todas las pesquisas el identikit de la mujer amada por Catulo es imposible de esbozar, porque Lesbia permanece indescriptible e incomparable y sólo aparece transmutada en la fragua de la poesía, moldeada por las obsesiones y concebida por todos los matices que hay entre el amor más profundo y el despecho más agudo. Una imagen hecha a la medida de las ilusiones de cada uno, un espejismo inalcanzable.

14. Cf. RIFFATERRE, Michael. «Le poème comme représentation». *Poétique* 4 (1970): 401-18.

15. Cf. nota 4.