Topografías infernales y cuerpo femenino en el Cento nuptialis de D. Ausonio

PÉGOLO, Liliana / Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires –pegolabe@gmail.com

**MT: 80 Palabras, cuerpos e identidades en la Antigüedad: aportes, lecturas y debates en torno del género en los estudios clásicos. Tipo de trabajo: Ponencia**

* Palabras claves: Tardoantiguo-Ausonio-centón-epitalamio-cuerpo femenino
* Resumen

En el contexto de la *Imminutio* (vv. 101-131) del *Cento Nuptialis* ausoniano, pasaje donde el *rhetor* aquitano se atreve a recomponer de manera poco púdica (*impudentem*) el texto virgiliano, el cuerpo femenino es representado a través de la topografía del inframundo. Oscuridad, profundidad y emanaciones olorosas se contraponen a la externalidad visible de las armas masculinas y la *auctoritas* de la rama que habilita la entrada a un mundo vedado, al cual se llega por conductos no transitados por castos y vírgenes. Estas imágenes de una anatomía tergiversada por la parodia son las que se suceden en el poema tardío del hábil Ausonio, quien construye una versión subversivamente lúdica de la épica augústea, con el fin de (de)mostrar a la corte del emperador Valentiniano I y a este mismo que los misterios, incluso los nupciales, pueden des-ocultarse para echar luz sobre el juego de los cuerpos. En particular el femenino es focalizado desde la percepción de lo cóncavo, semejando el abismo que todo lo fagocita sin dejar de apelar a la horridez de la cueva o la caverna.

Desde la perspectiva de una “geografía” corporal, nos proponemos analizar las imágenes de la anatomía sexual de la mujer que se imponen en el pasaje del poema mencionado, advirtiendo que la composición de este centón tiene como fin particular desarticular el purismo genérico de la epopeya hasta transformar su estilo aséptico en una mueca personal y sofisticada.

* El “Cento nuptialis” en el contexto de la literatura tardoantigua

El “Centón nupcial” de Décimo Magno Ausonio es un poema que caracteriza, en lo que concierne a la técnica y la reflexión compositivas, la producción literaria tardoantigua en la medida en que sintetiza, por una parte, géneros griegos y latinos de la literatura de bodas, tales como el epitalamio[[1]](#footnote-1) y los populares fesceninos (CARMIGNANI, 2012: 166), y, por otra, explica abundantemente, desde una perspectiva metapoética, en qué consiste la práctica centonaria (BRIGHT, 1984: 84).

Tal como se ha señalado en trabajos anteriores (PÉGOLO, 2016: 183 ss.; 2012: 476), el centón es una compleja forma de hacer literatura (EHRLING, 2011: 9) en la que se busca cohesionar pasajes diferentes de un texto-base, al que se estima como de textura “abierta” (MC GILL, 2005: xvii), con la intención de mutar su sentido originario obteniéndose así un nuevo texto. De etimología discutida, el sentido original del término latino cento es la de “patchwork”, es decir, la combinación de retazos de tela con fines decorativos; sin embargo, el “centón” está asociado a la pobreza, puesto que así se denominaba cierta vestimenta de la que hacían uso campesinos y esclavos, o se utilizaba como cobertor, o bien para simular una puerta (EHRLING, 2011: 11). Por su parte Mc Gill (2005: 153) recuerda el posible origen griego de la palabra y su relación con el término “aguja” (ke/ntron, -ou, to/);[[2]](#footnote-2) asimismo también señala que el vocablo “centón” formaba parte de un reconocido proverbio latino como centones sarcire que el crítico traduce como “contar historias” con un sentido claramente negativo.

Esta práctica de “zurcido” también se extiende al universo literario: según GREEN (1991: 518), los centones se habrían originado en época helenística, sin embargo el primero de los dieciséis centones latinos que se conservan, —doce son de motivo mitológico o de tema secular—, fue escrito en el s. II d. C.; en este mismo contexto temporal, Tertuliano, (ss. II-III d. C.), fue el primero en utilizar la palabra para mencionar la existencia de centones virgilianos e, incluso, de homerocentones (De Praescriptione Haereticorum 39.3-7), además de oponerse a tales composiciones por el hecho de que advierte en su escritura similitudes con la forma en que los herejes leían las Escrituras (EHRLING, 2011: 11-12).

Dos centurias después, Ausonio, de destacada labor docente en las escuelas de gramática y retórica de su Aquitania natal, analiza con sumo detalle la composición de este tipo de “rompecabezas” poético al que define, en la carta-prólogo dirigida a su amigo Paulus, como “juego verbal”: Centonem vocant qui primi hac concinnatione luserunt (Praef. 3: “llaman centón quienes primeros jugaron con esta composición”). A su vez, la dificultad de esta técnica de “literatura imitativa” (BAZIL, 2011: 9) se relaciona con el hecho de que ha de ponerse en funcionamiento la memoria y la división del texto-base, actividades incorporadas a la enseñanza retórico-gramatical; así se refiere Ausonio al respecto: Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata (Praef. 3-4: “La labor de la memoria sola es reunir las partes esparcidas y unir las mutiladas”).

Juego, sofisticación retórica y poesía de ocasión[[3]](#footnote-3) son algunos de los principios rectores de la literatura tardía que requería de receptores hábiles para desentrañar los vestigios de textos pasados, reacondicionados a los gustos de una corte adicta a exquisiteces frívolas y a curiosidades discursivas; como el mismo Ausonio sostiene, las labores mnemotécnicas, que permitían enhebrar nuevos textos, estaban destinadas a “hacer reír antes que mover a la alabanza” (Praef. 4-5: quod ridere magis quam laudare possis), de lo cual se concluye que resultaba esperable la transgresión de los modelos genéricos, imponiéndose nuevos horizontes de expectativas entre lectores y oyentes.

* El “Cento nuptialis” y el erotismo verbal

Pero el Cento nuptialis no se destaca solo por el hecho de que la poesía virgiliana, profusamente valorada a partir de la restitutio Imperii constantiniana e instituida como texto canónico en las scholae desde el s. III d. C., es utilizada como “subtexto” del ludus ausoniano, sino porque incluye, en una de sus ocho secciones, la más osada descripción de la noche de bodas. La Imminutio, que, extendida entre los versos 101-131, alude a la desfloración de la virgen en medio de escenas bélicas,[[4]](#footnote-4) constituye una novedad “subversiva” en la literatura nupcial (EHRLING 2011: 227), en particular del género epitalámico, cuyo canto se silencia en el momento en que se cierran las puertas del aposento de los novios.

Previamente, Ausonio se justifica en la carta-prólogo inicial y en la Parecbasis que antecede a la Imminutio por el carácter erótico del pasaje, afirmando que fue por cumplir una orden “poderosísima” del propio emperador Valentiniano (Praef. 8-9: iussum erat, quodque est potentissimum imperandi genus)[[5]](#footnote-5) quien lo sometió a una competencia de centones “de ese estilo” (Praef. 10-11: quondam eiusmodi ludo). Más allá de este juego del “deber hacer” que prueba la existencia de complejas relaciones cortesanas y presupone, para el gramático, una marca del status social alcanzado (EHRLING 2011: 223 ss.), los críticos reconocen la existencia de otros centones de ocasión, hoy perdidos, como el que habría compuesto el soberano,[[6]](#footnote-6) al que se lo estima como un hombre de mente ágil y poderosa memoria, patrocinador de banquetes y de amplia cultura literaria (MC GILL, 2005: 93 ss.).[[7]](#footnote-7) En consecuencia se asiste a socarrones pedidos de disculpas por parte del poeta a causa de haber quitado dignidad a la fuente virgiliana valiéndose de “una materia tan jocosa” (Praef. 7-8: piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia)[[8]](#footnote-8) y por haber compuesto un “centón-parodia” de carácter provocativo (Praef. 11: compositione festiva, PÉGOLO, 2016: 185), que “pondrá colorados” a los lectores a causa de su “impudicia” (Parecbasis. 5-6: ut bis erubescamus qui et Vergilium faciamus impudentem)[[9]](#footnote-9).

No resulta extraño, en el contexto de una literatura paródica, que se utilizaran textos de estilo gravis, como ocurría con la épica virgiliana y la homérica, con fines obscenos y escatológicos (CARMIGNANI, 2012: 163; PÉGOLO, 2016: 186). Al respecto MONDIN (2003-2004: 232) afirma que la tradición escolar estaba prevenida por el uso de fórmulas extraídas de la epopeya tradicional, a las que, por su indeterminación semántica o a)mfiboli/a, se las “forzaba metafóricamente a indicar partes o actos sexuales”. A estos “procesos metafóricos” (SCHNIEBS ET ALT., 2011: 10) se los denominaba cacemphata o cacosyntheta, e incluso aischrologia, y parte de la crítica —MONDIN entre ellos— entiende que surgían de la “fantasiosa malicia de los adolescentes” a la que los maestros de gramática y retórica habrían estado habituados. No obstante, es bien sabido cómo el autor del Satiricón construye alusiones sexuales, a través de técnicas centonarias, con pasajes de la Eneida y la Égloga V para referirse a la mentula languida (EHRLING, 2011: 22-23), por lo cual cabe pensar que era una práctica instituida entre rhetores quienes en forma lúdica e hiperbólica invertían la gravitas épica, transformando, como se advertirá en Ausonio, la “lengua casta de Virgilio” (BLOSSIER-JACQUEMOT, 2010: 122) en un sistema sígnico que atraviesa diferentes códigos y esquemas de percepción.[[10]](#footnote-10)

Desde esta misma perspectiva, ha de mencionarse la colección epigramática del Corpus Priapeorum, de controvertida autoría, de cuestionable ubicación cronológica y de variada materia literaria (CODOÑER-GONZÁLEZ HEREDIA, 2014: 9-19); esta collectanea presenta características semejantes a las observables en el Cento nuptialis, por el hecho de que goza de la fusión de géneros diversos, entre los cuales se destaca el travestimiento épico, además de hacer gala del desparpajo verbal, los juegos de palabras, la sofisticación del doble sentido, a la que se aludió más arriba como una de las características destacables de la producción tardoantigua, y el carácter decididamente “óptico de la sexualidad”, sexoptic afirma O’CONNOR (1989: 165) con que se reemplaza el idílico Príapo de los elegíacos, por el brutal y jocoso del mito (CODOÑER-GONZÁLEZ HEREDIA, 2014: 27).

En el “juego” de los cuerpos: la oscuridad de la genitalidad femenina

En cuanto a la Imminutio, la crítica en general coincide en que el gramático ha fusionado diferentes tópoi literarios, tales como los de la militia amoris, “el amor como batalla”, extraído de la poesía elegíaca, y las competencias atléticas o deportivas que suelen incluirse en la epopeya; sin embargo no se reconoce la inclusión de fescenninos, los cuales eran utilizados para estimular el coito entre los novios (CARMIGNANI, 2012: 165; BLOSSIER-JACQUEMOT, 2010: 125).

Oportunamente nos hemos detenido en el análisis del comportamiento de la sexualidad masculina, a la que Ausonio califica de manera grotesca como un monstrum horrendum (v. 108) que adquiere vida propia, inspirándose para ello en la figura “informe y gigantesca” del Polifemo virgiliano (Aen. 3.658). En esta ocasión focalizaremos nuestra atención en la anatomía femenina, a la que el poeta tardío dedica, en particular, los hexámetros 110-115; a estos agrega otras referencias metafóricas entre los versos 119-123, culminando con la “desfloración-muerte” de la virgen en los versos 126-127.

Para representar la genitalidad de la mujer Ausonio desplaza del texto-base una serie de imágenes topográficas relacionadas con el camino, la caverna y el inframundo; al respecto A. BLOSSIER-JACQUEMOT (2010: 133) señala que, al comienzo de la Imminutio (v. 101), el gramático ubica a los jóvenes esposos en el espacio de la entrada a los dominios de Dite, al incluir el hexámetro 268 de Aen. 6: sola sub nocte per umbram (“bajo la soledad de la noche a través de la sombra”); más adelante, tras valerse de la metáfora bélica de las armas con que alude al miembro viril (v. 109), se inicia la descripción del sexo femenino y de sus partes.

En primer lugar, a través de la imagen topográfica de un espacio abierto y retirado, Ausonio representa la vagina, utilizando para ello el primer tercio del hexámetro 159 de Aen. 1: Est in secessu. En este lugar descansaron las naves troyanas después de amainada la tormenta; allí penetraron en un puerto que se abre entre las olas que se rompen:[[11]](#footnote-11)

Est in secessu longo locus: insula portum

efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto

frangitur inque sinus scindit sese unda reductos (Aen. 1.159-161)[[12]](#footnote-12)

Si bien la representación marina de la imagen virgiliana, que, decodificada en un contexto polifónico como el del centón, guardaría relación con el Corpus Priapeorum — O’CONNOR (1989: 20) afirma que Príapo está asociado con las aguas, con el mar en particular como protector de los marineros y, en consecuencia con la nave, al igual que ocurre con las cestas y las cajas, las cuales son símbolos sexuales subliminales que remiten al útero—, esta imagen no es continuada por Ausonio quien recurre a la metáfora del sendero, entendido como una forma de pasaje, para referirse a los conductos anal o vaginal (ADAMS, 1982: 89). Volvamos al hexámetro 110, este se completa de la siguiente manera: Est in secessu, tenuis quo semita ducit (“Existe en una separación, hacia donde conduce una estrecha senda”); para este “zurcido” textual el gramático retoma una topografía bélica, ya que se trata del verso 524 de Aen. 11 en el que se describe el desfiladero donde Turno espera encerrar a las tropas troyanas. Hacia allí también se dirigirá la virgen Camila, a la que le espera un trágico final (cf. 11.535-537):

Est curvo anfractu valles, accomoda fraudi

armorumque dolis, quam densis frondibus atrum

urget utrinque latus, tenuis quo semita ducit,

angustaeque ferunt fauces aditusque maligni. (Aen. 11.522-525)[[13]](#footnote-13)

Como si se tratara de una gradación ascendente, Ausonio acrecienta la sensación de oscuridad que se asocia con la genitalidad femenina; aunque se valga de breves retazos textuales, para el conocedor del texto-base, la imagen de un espacio sugestivo, recóndito y de expectación inesperada se completa con el auxilio de la memoria, y el rompecabezas mental se cierra, amplificando el goce del centón como texto trasplantado (COVIELLO, 2002: 323). Precisamente, en el verso 111 (ignea rima micans)[[14]](#footnote-14) se insiste con la representación de la “grieta” o “abertura” (rima) para hacer referencia al conducto vaginal, vocablo que ADAMS (1982: 95) asocia con la terminología médica para referirse a la apertura de la vagina, y que se encuentra utilizada por Juvenal (3.97) en la descripción de la genitalidad externa de la mujer. A la metáfora del espacio abierto se suma el componente ígneo que procede, no solo de los cavernosos talleres de Vulcano hacia donde Venus marchó a buscar a su esposo para que la ayudara a proteger a su hijo Eneas, sino también de sus amorosas artes que “encienden” al dios cojo:

non secus[[15]](#footnote-15) atque olim tonitru cum rupta corusco

ignea rima micans percurrit lumine nimbos. (Aen. 8.391-392)[[16]](#footnote-16)

La escena virgiliana, como puede advertirse, está cargada de resonancias eróticas, oponiéndose a los sombríos claroscuros de los versos anteriores; la temperatura crece a instancias del fuego amoroso (v. 389: flammam; v. 390: calor) de manera semejante a lo que ocurre en el contexto nupcial de los novios ausonianos. Seguidamente, el gramático asocia el espacio del inframundo con imágenes olfativas que extiende a la caracterización del sexo femenino (BLOSSIER-JACQUEMOT, 2010: 136); se trata del hexámetro 84 de Aen. 7, con el que se completa el verso 111 del Cento: […]; exhalat opaca mephitim (“sombría exhala un olor apestoso”), trastrocando los espacios épicos originales, puesto que el adjetivo opaca modifica el sustantivo rima, a diferencia del texto virgiliano que alude a una fuente sacra de carácter profético donde lo sulfuroso enturbia el aire:

[…] lucosque sub alta

consulit Albunea, nemorum quae maxima sacro[[17]](#footnote-17)

fonte sonat saevamque exhalat opaca mephitim. (Aen. 7.82-84)[[18]](#footnote-18)

En el contexto de la noche de bodas, la emanación de sensaciones pestilentes opera en un sentido inverso a la seducción de los cuerpos (BLOSSIER-JACQUEMOT, 2010: 136), estrechando vínculos con los Priapea que, por una parte, caracteriza al hombre y a la mujer metonímicamente representados a partir del conjunto de los órganos sexuales (O’CONNOR, 1989: 33) y, por otra, se vale de chistes en torno a la suciedad, lo escatológico y el mal olor (O’CONNOR, 1989: 36), también desarrollado por otros poetas latinos, como en Horacio, Epodo 12 (Ehrling, 2011: 167; NASTA, 2011: 236 ss.) y Marcial 3.72 (CARMIGNANI, 2012: 203). La exudación de lo pestífero vuelve a aparecer un poco más adelante, en los versos 113-114, cuando Ausonio cambia la topografía espacial por la de la caverna, identificada con el cunnus, tal como aparece en el Corpus Priapeorum 83 (ADAMS, 1982: 85; CARMIGNANI, 2012: 203); en este caso el gramático compone un mosaico “infernal” tomando pasajes que aluden a la entrada del Cócito, situada en medio del territorio itálico (Aen. 7.568: Hic specus horrendum), la que se describe con aspecto animal (Aen. 6. 240-241: talis sese halitus atris / faucibus effundens), o con la monstruosidad de las furias como Alecto, que insta con el furor a perseguir para matar, en una evidente relación de “cazador-víctima” (Aen. 7. 480: nares contigit odore):[[19]](#footnote-19)

Hic specus horrendum et saevi spiracula Ditis

monstrantur ruptoque ingens Acheronte vorago

pestiferas aperit fauces, […] (Aen. 7. 568-570)[[20]](#footnote-20)

[…]:talis sese halitus atris

faucibus effundens supera ad convexa ferebat;

[unde locum Graii dixerunt nomine Aornon]. (Aen. 6. 240-242)[[21]](#footnote-21)

Hic subitam canibus rabiem Cocytia virgo

objicit et noto nares contigit odore

ut cervum ardentes agerent; (Aen. 7.479-481)[[22]](#footnote-22)

Tres pasajes, con contextos semejantes, contribuyen a pintar con trazos gruesos la genitalidad femenina: la gravitas épica se fusiona con el humor sin límites que procede de otros géneros que los escritores romanos desarrollaron (Horacio, Marcial y Juvenal entre otros) e, incluso, de la celebración de festividades como los Saturnalia y los Lupercalia, donde la desnudez y la obscenidad tenían como finalidad la suspensión e inversión de los roles tradicionales (O’CONNOR, 1989: 30). Asimismo, se advierte que las sombras que rodean estas topografías infernales evocan el miedo a la oscuridad y, en consecuencia, a la sexualidad desconocida: el pasadizo que conduce a la caverna-útero está relacionado, desde fechas muy tempranas, con los ritos del umbral en el paso de la pubertad a la adultez masculina (CAMPBELL, 1991: 90); desde una perspectiva semejante, la tierra como madre es, a partir de su útero, la representación eterna de los arquetipos del mundo subterráneo, símbolo del nacimiento y del enterramiento, de la vida y de la muerte, de la conjunción antitética de la risa y el llanto.[[23]](#footnote-23)

En consonancia con esta personificación del miedo a la mujer y el misterio provocado por sus órganos sexuales, se halla en el Cento nuptialis una referencia a la circunstancia de que atravesar el umbral que lleva al inframundo no es lícito para todos, tal como se desprende del verso 112: nulli fas casto sceleratum insistere limen (“no es lícito a casto alguno hollar el umbral mancillado”). El motivo de la puerta como una forma más de aludir a la vagina (ADAMS, 1982: 89) se relaciona, en este caso, con la iniciación y/o preparación para una vida sexual adulta; en cuanto al texto-base, este verso es puesto por Virgilio en boca de la Sibila que amonesta a Eneas para que no se atreva a ir más allá en el camino hacia las moradas de Dite, si no cuenta con una guía eficaz —¿acaso es la Sibila una celestina que sabe de las argucias del sexo?—(cf. Aen. 6.563).

Por otra parte, hexámetros más abajo, hallamos una nueva metáfora de la caverna, representada por su concavidad y los sonidos que pueden generarse en ella: se trata del verso 119, en el que Ausonio utiliza el hexámetro 53 de Aen. 2: insonuere cavae gemitum dedere cavernae (“resonaron huecas y las cavernas produjeron un gemido / gimieron”). Este es extraído de la secuencia en la que se relata el abandono del caballo de madera por los aqueos y su posterior entrada a la ciudad de Troya; Laocoonte , precaviéndose de semejante “aparato” y del supuesto tributo de los enemigos, clava su “lanza enorme” (v. 50: ingentem […] hastam) contra el “costado” y el “vientre curvo de la fiera” (v. 51: in latus inque feri curvam […] alvum) y este se “contorsiona” (v. 52: contorsit). La escena se completa de la siguiente forma:

Steti illa tremens, uteroque recusso,[[24]](#footnote-24)

insonuere cavae gemitum dedere cavernae. (Aen. 2.52-53)[[25]](#footnote-25)

Este ejemplo, a diferencia de los anteriores, retoma el desplazamiento metafórico de la guerra para profundizar el sentido sexual de la escena; conforme a la esencia centonaria del texto, Ausonio hiperboliza las posibilidades asociativas entre el texto de origen, que responde a determinados paradigmas del género —a lo que debe agregarse el conocimiento que lectores cultos tienen sobre el motivo del caballo de Troya y su significación—, en oposición al texto resultante; entre ambos se genera una tensión y una distancia que amplifica el efecto de comicidad: cuanto más provocativa es la (in)adecuación entre el hipotexto y su hipertexto, mayor resulta la (in)congruencia de la humorada (EHRLING, 2010: 164-165).

Por último, nos detendremos en los versos 115 y 126 en los que Ausonio retoma la metáfora del camino que bien puede interpretarse como una metáfora del acto sexual (CARMIGNANI, 2012: 205) o la representación misma de la penetración, recorriendo en consecuencia los genitales femeninos; en el primero (v. 115: Huc iuvenis nota fertur regione viarum),[[26]](#footnote-26) el original virgiliano procede de Aen. 11.530, pasaje al que se aludió precedentemente: Turno esperará a Eneas y a los suyos en una topografía estrecha pero harto conocida, entre los bosques hirsutos de un Lacio aun sin domeñar:

Huc iuvenis nota fertur regione viarum

arripuitque locum et silvis insedit iniquis (Aen. 11.530-531)[[27]](#footnote-27)

En lo que respecta al verso 126, en sus dos primeras partes, el gramático repite la imagen del sendero y para ello recurre nuevamente a Aen. 6.122, en particular, al camino que lleva al Tártaro: itque reditque viam totiens (“y va y vuelve tantas veces por el camino”); con la evocación del mítico Pólux, que alternaba con su hermano Cástor la ida y venida entre el inframundo y el cielo de los inmortales, el poeta alude al rítmico movimiento de los cuerpos, “movimientos vivos que nos remueven interiormente”, como sostiene Bataille (s/f: 25) en un intento de comunicar con la casta lengua de Virgilio “los aspectos seductores y sorprendentes” de la continuidad de la vida y la zozobra abismada de la muerte.

Conclusiones

“Las cosas y las riquezas que la tierra oculta superan con creces a lo que existe en el cielo, sobre la superficie de la tierra, y en los mares y ríos. La verdadera riqueza y la abundancia no residen en la esfera superior o mediana, sino únicamente en la zona inferior.”

Así afirma BAJTIN (2003: 305) al admitir que es poderoso el movimiento que lleva al inframundo y a las profundidades del cuerpo humano, e incluso, la alegría popular y el realismo grotesco se caracterizan por su orientación hacia lo bajo corporal. Allí, en la topografía del rebajamiento de lo sagrado y lo canónico se mueve “el columpio de lo grotesco que funde el cielo y la tierra” (BAJTIN, 2003: 307); se invierten, por lo tanto, los principios de la congruencia genérica, de la mesura léxica, de la relación entre forma y contenido.

Ausonio logra a través de lo lúdico y la sofisticación cortesana cumplir con la composición de un “verdadero drama satírico de la palabra”, nacido del cuerpo que da origen a la palabra misma. Nadie mejor que BAJTIN, como se advierte, nos asiste en estas observaciones finales, por el hecho de que en el Cento nuptialis las fronteras entre el cuerpo y el mundo se borran provocando un efecto liberador, a lo que cabe agregar que las transgresiones entre los vocablos, los géneros literarios y las cosas hacen estallar los paradigmas, al tiempo que surge a la luz un nuevo texto, una épica paralela en la que se entronizan las mismas imágenes pero desplazadas, travestidas, mimetizadas al revés, convertidas en su reverso semántico. Nada se resiste al emponderamiento de la materia: los cuerpos mandan y nuevamente Ausonio, como un ubuesco bufón abusa de su poder recién adquirido generando risas injuriantes con el fin de que los sexos, al igual que los textos, copulen “portentosamente” en la mixtura de diferentes anomalías.

Fuentes literarias y Bibliografía

-ADAMS, J. N. (1982) The Latin Sexual Vocabulary. London, Duckworth.

-Bajtin, M. (2003) La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid, Alianza.

-Bataille, G. (s/f) El erotismo. Proyecto Espartaco. Consultado: 29-05-2017.

-Bazil, M. (2009) ‘Centones christiani’. Métamorphoses d’ une forme intertextualle dans la poésie latine chrétienne de l’Antiquité tardive. Turnhout, Brepols.

-BLOSSIER-*JACQUEMOT*, A. (2010) “Le *Cento Nuptialis* d’Ausone ou le mariage de Virgile”, *MOSAÏQUE*, revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France-Belgique francophone – 3, mars, pp. 109-142.

-BRIGHT, D. (1984) “Theory and Practice in the Virgilian Cento”, *Illinois Classical Studies* IX, 1, 8, pp. 79-90.

-CAMPBELL, J. (1991) *Las mascaras de Dios. Mitología primitiva.* Madrid, Alianza.

-CODOÑER, C.-GONZÁLEZ HEREDIA, J. A. (2014) *Priapea, Exemplaria Classica, Anejo III.* Universidad de Huelva, pp. 1-376.

-COVIELLO, A. L. (2002) “El centón: *opusculum…de alieno nostrum*”, *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* LXX, 2, pp. 321-333.

-EHRLING, S. (2011) *De inconexis continuum. A Study of Late Antiquity Latin Wedding Centos.* Göterborg, Göterborgs universitet.

-Evelyn White, H. G. (1951) *Ausonius*. 2 Vol., Cambridge, Harvard University Press.

-Green, R. P. H. (1991) *The Works of Ausonius.* Oxford, Oxford Clarendon Press.

-La Ficco Guzzo, Ma. L.-Carmignani, M. (2012) *Proba, Cento Virgilianus de Laudibus Christi-Ausonio, Cento Nuptialis.* Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns.

-MC GILL, S. (2005) *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity.* Oxford University Press.

-MONDIN, L. (2003-2004) “Didone *hard core*”, *Incontri triestini di filologia classica* 3, pp. 227-246.

-Mynors, R.A.B. (1969) *P. Vergili Maronis Opera.* Oxford, Oxford Clarendon Press.

-NASTA, M. (2011) “Cuerpos repulsivos: invective y afirmación genérica en Horacio, *Epodos* 8 y 12, en: SCHNIEBS, A. ET ALT., *Discursos del cuerpo en Roma.* Buenos Aires, OPFIL, pp. 231-252.

-O’Connor, E. M. (1989) *Symbolum Salacitatis. A Study of the God Priapus as a Literary Character.* Frankfurt, Peter Lang.

-Pégolo, L. (2012) “El epitalamio tardoantiguo: mitología y sofisticación en la representación literaria de los placeres nupciales”, en: Atienza, A. et alt., *NÓSTOI. Estudios a la memoria de Elena Huber.* Buenos Aires, EUDEBA, pp. 471-480.

----------------(2016) “¿Qué clase de monstruo es el *monstrum horridum* de Ausonio (*Cento* 108)?”, en: Domínguez, N. et alt., *Figuras y saberes de lo monstruoso.* Buenos Aires, OPFIL, pp. 181-191.

-SCHNIEBS, A. ET ALT. (2011) *Discursos del cuerpo en Roma.* Buenos Aires, OPFIL.

1. EHRLING (2011: 66-67) refiere el alcance de las disputas en torno del término “epitalamio”, concluyendo que, en general, se lo utiliza para denominar a todo tipo de poema nupcial. [↑](#footnote-ref-1)
2. MC GILL transcribe el sustantivo ke/ntrwn, -wnoj, o(,cuya primera acepción remite a la idea del “aguijón”; en segundo lugar se refiere a la vestimenta hecha a retazos y, por último, al texto hecho a partir de otros textos. EVELYN WHITE (1951: 370), además de citar el mismo sustantivo, agrega el verbo e)gkentri/zw. [↑](#footnote-ref-2)
3. El poema ausoniano conmemora las bodas del hijo del emperador Valentiniano I, el príncipe Graciano, y Constancia, hija de Constancio II. El matrimonio tuvo lugar en el año 374 y el centón se habría compuesto con posterioridad. [↑](#footnote-ref-3)
4. El vocablo *Imminutio* alude a toda forma de disminución, mutilación del cuerpo o debilitamiento material, e incluso también es aplicable a la guerra, cuando se habla de lentitud en el desarrollo de las acciones de combate. Asimismo se registra el uso del término en el campo de la retórica con el sentido de “atenuación” y litotes, es decir, no expresar todo lo que se quiere dar a entender, pero dejando clara la intención. [↑](#footnote-ref-4)
5. Aus.: “era una orden y porque es un género poderosísimo de mandato”. [↑](#footnote-ref-5)
6. No hay uniformidad entre los críticos acerca de la existencia de un centón, “de género semejante”, escrito por Valentiniano; al respecto, cf. BLOSSIER-JACQUEMOT (2010: 111). [↑](#footnote-ref-6)
7. El gramático afirma en *Pr.* 10: *vir meo iudicio eruditus.* [↑](#footnote-ref-7)
8. Aus.: “por cierto me preocupa haber deshonrado la dignidad de la poesía virgiliana con una materia tan jocosa”. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Id.: “*para que nos pongamos colorados dos veces quienes hagamos también impúdico a Virgilio”. [↑](#footnote-ref-9)
10. CARMIGNANI (2012: 164) sostiene que podrían haber existido listas de *cacemphata* elaboradas por *cacemphatistas* que evocan lo obsceno a partir de una palabra, un pasaje, o a través del orden de las palabras que, al pronunciarse, generaban el efecto por la propia cadena fónica. [↑](#footnote-ref-10)
11. ADAMS (1982: 90) advierte acerca de ciertas imágenes topográficas, tales como *latera* para referirse al *cunnus* o “vagina”, al igual que *sinus* que es usado con ese mismo sentido en Tibulo, anticipando la terminología médica de gunaikei=oj ko/lpoj o el calco latino *sinus muliebris.* [↑](#footnote-ref-11)
12. Verg., *Aen.*1.159-161: “**Existe** un lugar **en una larga separación**: la isla da forma / a un puerto a causa de la oposición de sus lados, en los que todo el oleaje / de alta mar se rompe y se separa en pliegues que retroceden”. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Ibíd.* 11.522-525: “Existe en una curva sinuosidad un valle, propicio para una emboscada / y para ardides de armas, que con densas frondas aprieta / un negro flanco a uno y otro lado**, hacia donde conduce** **una estrecha senda** / y llevan angostas fauces y entradas malignas.” [↑](#footnote-ref-13)
14. Aus.: “**una fogosa grieta que vibra**”. [↑](#footnote-ref-14)
15. El vocablo *secus* es polifónico y podría entenderse como un *cacemphaton* ya que se trata de un adverbio, derivado de *sequor*, una preposición que significa “a lo largo de”, y de un sustantivo neutro indeclinable que se traduce por “sexo”. [↑](#footnote-ref-15)
16. Verg., *Aen.* 8.391-392: “no de otro modo que, cuando a veces rota a causa de un tembloroso trueno, / **una fogosa grieta que vibra** recorre las nubes con su luz.” [↑](#footnote-ref-16)
17. *Cf.* O’CONNOR (1989: 19) acerca de la relación de Príapo con los bosques y los lugares sagrados en los que ejerce como centinela. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Ibíd.* 7.82-84: “[…] y consulta los bosques sagrados / bajo la alta Albúnea, que resuena, máxima, en la fuente sagrada / de los bosques y **sombría** **exhala** un salvaje **olor apestoso.**” [↑](#footnote-ref-18)
19. Aus., 113-114: **“Aquí una caverna horrenda: mientras desprende tales hálitos / de sus negras fauces, tocó sus narices con el olor”.**  [↑](#footnote-ref-19)
20. Verg., *Aen.* 7. 568-570: “**Aquí una caverna horrenda** y los respiraderos del salvaje Dite / se muestran y, roto el Aqueronte, una ingente vorágine / abre sus pestíferas fauces, […]”. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ibíd.* 6. 240-242: “[…]: **mientras desprende tales hálitos / de sus negras fauces los** llevaba hacia las bóvedas superiores; / [de allí los griegos nombraron al lugar como Aorno (‘sin pájaros’)]”. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Ibíd.* 7.479-481: “Aquí la virgen del Cócito arrojó una súbita furia / a los perros y **tocó sus narices con el olor** conocido / para que persiguieran ardientes al ciervo;”. [↑](#footnote-ref-22)
23. Entre las arquetípicas representaciones del sexo femenino, que infunden temor en los jóvenes varones iniciados en la vida sexual activa, cabe mencionar la “vagina dentada” o la “vagina que castra”, es decir, la metonimia de la mujer como castradora espiritual potencial que “en la mente del niño tiende a asociarse con la imagen de la ogresa y la bruja caníbal.” (CAMPBELL, 1991: 99). [↑](#footnote-ref-23)
24. El sintagma *uteroque recusso* (“y golpeado el vientre”) es utilizado por Ausonio en el v. 126 para representar la violencia del acto sexual. [↑](#footnote-ref-24)
25. Verg., *Aen.* 2.52-53: “Quedó enhiesta aquella estremeciéndose, y golpeado el vientre / **resonaron huecas y las cavernas produjeron un gemido / gimieron.”** [↑](#footnote-ref-25)
26. Aus.: “**Hacia aquí el joven es llevado por una conocida región de caminos**”. [↑](#footnote-ref-26)
27. Verg., *Aen.* 11.530-531: “**Hacia aquí el joven es llevado por una conocida región de caminos** / y ocupa el lugar y se asienta en los bosques hostiles”. [↑](#footnote-ref-27)