

“Háganle caso a un poeta experto”: construcciones de masculinidad y feminidad en el *Arte de amar* y la *Cosmética* de Ovidio

María Victoria Agosti

Facultad de Humanidades y Artes (UNR)

victoria.agostio4@gmail.com

Resumen

Tanto en el *Arte de amar* (*Ars amatoria*) como en *Sobre la cosmética del rostro femenino* (*De medicamine faciei femineae*) se detallan un sinnúmero de consejos destinados a influir tanto sobre los modos de presentación social de la imagen corporal como sobre los comportamientos, con el objetivo de que las personas puedan conquistar o ser conquistadas eróticamente. La lectura que realizaremos propone pensar estos poemas sirviéndonos de conceptos pertenecientes a las teorías queer. De esta manera, siguiendo a Judith Butler, observaremos la manera en la que se representan los imperativos de masculinidad y feminidad en estas obras, en tanto efectos performativos emanados de la matriz de inteligibilidad cultural propia de este contexto sociohistórico específico. Además, siguiendo a Teresa De Lauretis y a Paul B. Preciado, haremos una lectura de ambos textos para relevar las tecnologías de género que describen y que nos permiten comprender las normativas sexogenéricas vigentes en los tiempos de Ovidio.

Palabras clave

masculinidad – feminidad – género – performatividad – tecnologías de género

*Siquis in hoc artem populo non novitamandi,
Hoc legat et lecto carmine doctus amet (Ars, l.1-2)*

Si alguien entre el público no conoce el arte de amar,
que lea este poema, y cuando se haya instruido, que ame.³⁶

Con este imperativo empieza a cantar el ego didáctico de *Ars Amatoria*. Luego de proclamarse maestro del amor (*praeceptor Amoris*, I, v.17), fruto de su experiencia, el ego poético promete que nos va a enseñar la verdad:

*Usus opus movet hoc: vati parete perito;
Vera canam (Ars, l. 29-30)*

Mi experiencia me empuja a esta obra: háganle caso a un poeta experto;
voy a cantar la verdad

Esta verdad se trata de cómo triunfar en la “batalla del amor”: el poeta va a explicar detalladamente a su audiencia (sujetos masculinos, Libros I y II. y femeninos, Libro III, del *Ars* y la *Cosmética*-) cómo deben asearse, vestirse, maquillarse y comportarse, con el objetivo de conquistar o ser conquistadas. En definitiva, el ego didáctico está reproduciendo por medio del poema qué cuerpos y deseos son aceptables socialmente en su contexto de producción. Está, de alguna manera, poniendo en escena la normativa de los roles de género vigente. Según Judith Butler, el género, lejos de pensarse como una identidad estable, es una identidad que se construye en el tiempo por medio de una performance colectiva e iterativa. Es decir, “los gestos corporales, los movimientos, y las normas de todo tipo” (1998: 297) constituyen una forma de actuar o representar el género, que encarnamos según las posibilidades históricas y culturales. Esta actuación, al ser colectiva e iterativa, da lugar a una ilusión: la idea de que esa manera de portar los símbolos del género es una verdad natural y esencial que siempre estuvo allí. En definitiva, esta es la gran supuesta verdad que nos promete el ego poético Ovidio.

Esta manera de entender el género como un resultado performativo, como un efecto de esa actuación de género y no como su causa, no es lejano en absoluto a la manera en la que los romanos entendían la masculinidad o la feminidad en los

³⁶ Las traducciones de los textos fuente son mías.

tiempos de Ovidio. Como sabemos, los romanos eran personas públicas. Tal como explica Elizabeth Manwell: “Los romanos hacían todo en público, incluso aquellas actividades que vemos como las más privadas, como bañarse” (2007: 115. La traducción es mía). Y la performance de género no era excepción a esto, cuestión que era observada y evaluada por el público constantemente. Para los romanos, el género era algo que debía demostrarse públicamente y que dependía de ciertas relaciones de poder. Cualquier signo de *mollitia* o “delicadeza”, “suavidad”, por parte de un varón romano, por ejemplo, era suficiente para que fuera acusado de haber perdido su masculinidad. El hecho de que la masculinidad fuera algo que pudiera perderse demuestra que no era algo entendido como natural o intrínseco al sexo biológico, sino que era algo que se construía. De esta manera, la categoría de género nos resulta fundamental para el estudio del mundo clásico, siempre que restrinjamos los alcances del concepto de género a los límites históricos y culturales del período (Cfr. Martí, 2012).

Entonces, el ego didáctico va a enseñar a sus lectores los comportamientos adecuados para una efectiva performance de género: *me Venus artificem tenero prae fecit Amori*, “a mí Venus me dio la autoridad de maestro en el arte del tierno Amor” (1.7). Si bien no podemos pensar al género como algo que se aprende en una única instancia de maestro-alumno, sino en una repetición de actos cotidianos que se nos presentan ilusoriamente como esencialmente verdaderos, en este poema didáctico lo que se hace explícito es la idea de que la manera en la que actuamos el género es algo que se adquiere. Es decir, no es algo que se desprenda naturalmente del sexo biológico ni que esté dado de antemano, sino que es algo que se construye, se reproduce y se adquiere por medio de la repetición en cualquier medio o discurso cotidianamente.

De esta manera, en los libros I y II del *Ars Amatoria*, el yo poético va a aconsejar a los varones a comportarse dentro de los límites de las normativas vigentes establecidas para su género, a fin de poder así conquistar a una mujer. Los consejos que les da tienen que ver con cómo, dónde y cuándo encontrar mujeres, cómo acercarse, cómo conquistarlas, qué decirles, cuándo y cuántos besos darles, y hasta en qué momentos pueden utilizar la violencia (recordemos que en estas sociedades la dominancia, incluso violenta, del vir sobre sus objetos de deseo era

algo convencional y para nada sancionado de manera negativa). Pero los consejos no se reducen al acto de conquista, sino que además el ego didáctico se detiene en cómo deben arreglarse físicamente los varones. Esto resulta especialmente interesante al análisis, dado que se enuncian lo que no debían hacer si no querían perder su virilidad. De alguna manera, se hace explícita la normativa en cuanto a los límites de auto-representación del género. En este sentido, el ego didáctico advierte que *Forma viros neglecta decet*, “la apariencia descuidada les conviene a los varones” (l. 509). Así, si bien aconseja que procuren dedicarse a la limpieza de sus cuerpos, que se corten el pelo y las uñas, y que cuiden su aliento, el ego alerta:

*Sed tibi nec ferro placeat torquere capillos,
Nec tua mordaci pumice crura teras.
Ista iube faciant, quorum Cybeleia mater
Concinitur Phrygiis exululata modis. (l. 505-508)*

Pero que no te guste rizarte el pelo con hierro,
ni depilarte las piernas con áspera piedra pómez;
dejá que eso lo hagan los que a la madre Cibeles
le cantan a los gritos con ritmos frigios

Así, el poeta relaciona estos arreglos “femeninos” a los sacerdotes de Cibeles, quienes eran reconocidos por la auto-castración que llevaban a cabo como culto a esta diosa. Esta lectura nos lleva al *carmen* 63 de Catulo, en el que se narra la auto-castración de Attis en el rito de iniciación (Cfr. Catulo, C.63. 1-5). En este poema, resulta interesante cómo varían las marcas de género para referir a Attis antes y después de su ingreso al culto, primero en masculino y después en femenino. La instancia del culto implicaba una pérdida de masculinidad, pero no por la pérdida de los órganos masculinos, sino por el alejamiento de las actividades propias de *vir* en la esfera pública para dedicarse a un culto de la naturaleza. Así, vemos cómo en un momento de claridad luego del éxtasis de la celebración ritual, Attis piensa con nostalgia en el foro y los espacios públicos masculinos:

patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,
ego quam miser relinquens, dominos ut erifugae (...)
patria, bonis, amicis, genitoribus abero?
abero foro, palaestra, stadio e gymnasiis? (...)
ego mulier, ego adulescens, ego ephebus, ego puer, (...)
ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar? (63. 50-68)

¡Oh patria que me diste la vida, patria, oh madre mía,
 Desdichado yo, abandonándote como suelen hacerlo los esclavos (...)
 ¿Abandonaré patria, bienes, amigos, padres?
 ¿Abandonaré el foro, la palestra, el estadio y los gimnasios? (...)
 Yo mujer, yo adolescente, yo efebo, yo muchacho, (...)
 ¿Yo ahora seré llamada servidora y esclava de Cibeles? (...) (Galán, 2008: 147-148)

De esta manera, volviendo a Ovidio, vemos cómo se entiende a quienes pasaban por este culto como dentro del ámbito condenable de la feminidad por el hecho de que se alejaran de sus tareas correspondientes como *vir*. Aún más, el ego didáctico agrega:

*Cetera lascivae faciant, concede, puellae,
 Et si quis male vir quaerit habere virum* (l. 523-524)

Dejá que hagan todo lo demás las jóvenes coquetas
 o si hubiera un varón que, desgraciadamente, quisiera poseer a otro varón.

En estos versos podemos observar que cierta performance o representación del género relacionada con el excesivo cuidado del cuerpo está restringida a las mujeres o aquellos varones que buscaban mantener relaciones con otros varones.³⁷ De hecho, al analizar las invectivas sexuales en la retórica, Anthony Corbeill observa que, para los romanos, la apariencia física podía ser un indicador de feminidad, sobre todo a partir de tres categorías básicas: “la ropa, el ornato, y el movimiento físico y los gestos” (1996: 159. La traducción es mía). De la misma manera, el maquillaje era un gran indicador de feminidad, lo que podía incluir “depilación, el uso de perfumes, y una gran preocupación por el cabello” (1996: 163). Así, podemos ver que el poeta es claro al aconsejar a los varones no mostrarse excesivamente

³⁷ Con respecto a esta cita, vale aclarar que en la Roma antigua no se le atribuía a la “orientación sexual” de un individuo la misma importancia que en la sociedad moderna (Cfr. Corbeill, 1996: 155). De hecho, la elección de objeto en la actividad sexual no era considerada como algo esencial que fuera relevante en la identidad. Incluso, resulta problemático y hasta anacrónico el binomio hetero/homosexualidad (Cfr. Martí, 2012: 2). Para la mentalidad romana, la elección de objeto no era relevante; más bien, lo condenable era que un varón romano ocupara una posición pasiva. A cada status social le correspondía un rol sexual que fuera simétrico a la jerarquía social. Así, el lugar pasivo le correspondía “al *servus*, a la mujer, al joven aún no liberado de la potestad paterna, al extranjero, pero nunca al *vir*” (Citado en Martí, 2012: 5). De la misma manera, otra cuestión condenable en un *vir* era la *impotentia sui*, o la incapacidad de dominar la pasión, relacionando esto a la debilidad femenina. Entonces, podemos inferir que lo condenable del caso que cita Ovidio sería o bien que el *vir* no pueda controlar su naturaleza, o bien que otro *vir* ocupara la posición pasiva en ese par.

arreglados, porque si así lo hicieran podrían quedar como sujetos abyectos³⁸, excluidos del reconocimiento social como *viri* y entendidos dentro del ámbito de la feminidad.

Por otra parte, el libro III está dedicado exclusivamente a las mujeres³⁹. Lo primero que advierte el ego poético a sus lectoras es la fugacidad de la juventud y la inminencia de la vejez. Entonces, empieza sus consejos con el "cultivo del cuerpo", es decir, los cuidados que hay que tener "para ser hermosa". Resulta interesante que, así como a los varones se les aconsejaba no dedicarse tanto a su belleza física, la abrumadora mayoría de los consejos dirigidos a las mujeres se van a relacionar con el arreglo de su cuerpo. El ego destaca el tiempo en el que viven, en el que, a diferencia de sus antepasados, cuidan de su cuerpo (III, v. 127): *Quarum sunt multas damna pianda modis*, "hay muchos medios para arreglar sus defectos" (III. 160). Así, va a aconsejar a las mujeres cómo peinarse según la forma de la cara, a teñirse, a usar peluca, qué vestidos usar, cómo caminar de manera femenina, aconseja también saber cantar y tocar instrumentos musicales, bailar, jugar, pero no exaltarse, cómo comportarse en los banquetes y en el acto amoroso, y cómo limpiarse y maquillarse. Incluso, el ego advierte que *ars faciem dissimulata iuvat*, "el artificio embellece el rostro solo si se mantiene en secreto" (III. 210), porque ver a una mujer arreglándose desagradaría a los hombres. En definitiva, los consejos del ego van dirigidos casi con exclusividad a la belleza de las mujeres:

*Formosae non artis open praeceptaque quaerunt:
Est illis sua dos, forma sine arte potens. (...)
Rara tamen mendo facies caret: occule mendas,
Quaque potes vitium corporis abde tui* (III. 257-262)

³⁸ Butler define los cuerpos abyectos como aquellos cuerpos "invivibles", "impensables", marginales, que son excluidos a una zona de amenaza hacia la inteligibilidad de los cuerpos (Cfr. Butler, 2008: 14). La autora explica: "La abyección (en latín, *ab-jectio*) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y, por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia" (2008: 19-20).

³⁹ No obstante, al comienzo de los libros I y III, el poeta aclara que sus consejos no están dirigidos a todas las mujeres, dado que se excluían las mujeres casadas o matronas, y solo las mujeres cortesanas libres, no casadas, podían hacer uso de sus consejos. A través de la *Lex Iulia de adulteriis* promulgada en el 18 a.C el adulterio fue considerado un delito y castigado severamente. Por lo tanto, esta aclaración puede pensarse como un intento de Ovidio de justificarse ante Augusto. No obstante, también podemos pensar esto en relación al hecho de que la performance de género no era pensada como universal o inherente al sexo biológico, sino que estos comportamientos estaban relacionados a "factores de estatus, casta, clase, raza, y pertenencia territorial" (Martí, 2012).

Las hermosas no requieren la ayuda ni los consejos de mi arte;
ellas tienen su don: una apariencia poderosa sin artificios. (...)
Sin embargo, es raro el rostro que carece de algún defecto: tapá los defectos,
en la medida que puedas, escondé la imperfección de tu cuerpo

Y así, continúa aún más y aconseja a disimular si la mujer es baja, escuálida, si es pálida o morena, si tiene los pies deformes, si el pecho es escaso, si tiene los dedos gordos y las uñas desiguales, o si tiene mal aliento. Hasta que el poeta exclama: *Quis credat? discunt etiam ridere puellae, / Quaeritur a que illis hac quoque parte decor,* "¿Quién lo creería?, hasta a reír aprenden las mujeres y así también se procura la belleza" (III. 281-282).

Observamos en esta instancia el enorme valor que se le otorga al artificio, es decir, los medios, o "incorporaciones prostéticas", como las llama Paul Preciado (2009), que se utilizan para "embellecer" el cuerpo en este caso, o para producir un efecto de verdad en cuanto al género. Este elemento resulta fundamental en nuestro análisis, en tanto que no solo se opone a lo natural, a lo dado de antemano, sino que además estaría ocupando un lugar central en el acto de representación y auto-representación del género. En este sentido, la construcción del género no es solo un efecto, un producto, sino también el proceso de su representación (Cfr. De Lauretis, 2000:15), en el cual participan una serie de artificios o, como los llamaremos más adelante, de tecnologías que se incorporan en las performances de identidad (Cfr. Preciado, 2009: 8).

Por último, el poeta concluye diciendo, de nuevo, *Siqua fides arti, quam longo fecimus usu, credite: praestabunt carmina nostra fidem,* "si tenés confianza en mi arte, que compuse tras una larga experiencia, dame crédito: estos poemas superarán sus expectativas" (III. 790). La idea del poeta como maestro experimentado es una de las características que distinguen a un poema didáctico. El "maestro" y lxs "discípulxs" mantienen entre sí una relación jerárquica, una relación de poder que se basa en la superioridad y autoridad del maestro (Cfr. Schniebs, 2002: 305). No obstante, como expuse anteriormente, el hecho de ser un poema didáctico no nos lleva a pensar que el ego poético esté "enseñando" las normativas de género, porque la manera de actuar el género no debe pensarse como algo que se aprende en una única instancia de aprendizaje formal. Pero sí podemos pensar que lo que está ocurriendo aquí es lo que Butler denuncia como una condición

intrínseca de las normativas de género, es decir, su capacidad de reproducirse y perpetuarse a través de los discursos, sustentando la ficción cultural de la división de géneros y cómo estos se perciben en los cuerpos (Cfr. 1998). De esta manera, retomando a Simone de Beauvoir, Butler dice que el cuerpo se vuelve una dramatización de una situación histórica. El cuerpo es un cuerpo que se hace y que porta significados culturales e históricos. Así, el hecho de que el poeta dé recomendaciones de comportamientos adecuados o no para una efectiva performance de género puede decirnos mucho de las normativas que regían en los tiempos de Ovidio.

No obstante, el género no se reduce meramente a la reproducción de discursos que dan lugar a un efecto performativo, sino que, como adelantábamos antes, esta representación también se sirve necesariamente de incorporaciones prostéticas. En efecto, Paul Preciado destaca que el análisis performativo butleriano es fructífero, pero al mismo tiempo insuficiente, en la medida en la que ignora las tecnologías que se incorporan en las performances de identidad (Cfr. Preciado, 2009: 7-8). En su argumentación, Preciado toma el concepto de tecnologías de género de Teresa De Lauretis, que refiere a “una materia prima con la que se fabrica una nueva apariencia de naturaleza” (2009: 10). Se trata de un circuito complejo de tecnologías que producen un efecto de verdad sobre la inteligibilidad de los cuerpos en cuanto al género. Comprende no solo técnicas performativas, sino técnicas biotecnológicas, cinematográficas, y en definitiva cualquier aparato con el poder de producir y reproducir normativas, al punto que parezca una verdad esencial que se desprende de la naturaleza y que siempre estuvo allí. De esta manera, Preciado amplía el concepto de género, y lo define no solo como un “efecto performativo”, sino también como un “proceso de incorporación prostético” (2009: 9). Este concepto nos remite a otra obra de Ovidio, *De medicamine faciei femineae*, *Sobre la cosmética del rostro femenino*, que se conserva inacabada, pero que resulta muy interesante para nuestro análisis.

Esta obra empieza con *discite, (...) puellae*, “Aprendan, mujeres”, de nuevo haciendo eco con el imperativo “aprendan” de un proceso performativo y de incorporación, y con un vocativo específico, las mujeres. ¿Qué es lo que deben aprender las mujeres? *quae faciem commendet cura, Et quo sit vobis forma tuenda*

modo, “qué cuidados requieren sus rostros y de qué manera pueden preservar su hermosura” (vv. 1-2), puesto que deben preocuparse por gustar (v. 23). Así, siguiendo un procedimiento similar al libro III del *Ars*, el ego va a advertir a las mujeres sobre la inminencia de la vejez: *Tempus erit, quo vos speculum vidisse pigebit*, “el tiempo va a correr, y van a sentirse molestas al ver su reflejo” (v. 47). Y justificándose de esta manera, va a proceder a dar una serie de recetas de ungüentos para sacar las arrugas, para darle brillo y blancura al rostro, y para eliminar las manchas faciales.

Esto es lo único que se conserva de la obra, pero podemos ver que funciona de alguna manera complementando al *Ars*, dado que los consejos están dirigidos a lograr una performance de género exitosa. Siguiendo las conceptualizaciones de DeLauretis y Preciado, aquí los ungüentos que recomienda el poeta vendrían a funcionar como tecnologías de género, en tanto artificios que se incorporan al cuerpo para producir un efecto de feminidad, o lo que se entiende como una verdad esencial de lo femenino en un lugar y momento determinados.

No obstante, no solo podríamos pensar estos maquillajes (u otros procedimientos y artefactos que se puedan recomendar) como tecnologías que reproducen y acentúan los modos en que, en la antigüedad, se comprendían los roles y propiedades diferenciales de género, sino que la obra vendría a funcionar como tecnología de género en sí misma. De Lauretis explica que dentro de las tecnologías que producen el género se encuentran las tecnologías sociales (como el cine), y los discursos institucionalizados, de epistemologías, prácticas críticas y de la vida cotidiana (Cfr. 2000: 8). Es decir, todo lo que se dice sobre el género, incluso desde las teorías, es tecnología que reproduce y naturaliza cómo deben ser entendidos los géneros. Siguiendo este sentido, podríamos leer tanto la *Cosmética* como el *Ars* como las primeras formulaciones de las “técnicas biotecnológicas” del género, en su carácter de poemas didácticos que reproducen las normativas vigentes.

A modo de conclusión, nos remitimos nuevamente a De Lauretis, quien dice que “la representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción” (2000: 9). De esta manera, desde el punto de vista de Butler,

podemos leer tanto el *Arte de Amar* como la *Cosmética* de Ovidio como poemas didácticos en los cuales lo que se hace explícito es la idea de que la manera en la que actuamos el género no es algo que se desprenda naturalmente del sexo biológico ni que esté dado de antemano, sino que es algo que se construye según las posibilidades históricas, se reproduce en un complejo sistema de tecnologías y se adquiere por medio de la repetición en cualquier medio o discurso cotidianamente. Además, desde *Preciado* y su concepción del género no solo como “efecto performativo” sino también como “proceso de incorporación prostético”, observamos que no solo los consejos y recetas de maquillajes que detalla el ego poético funcionan como tecnologías de género, en tanto artificios que producen un efecto de verdad en el proceso de representación del género, sino que las obras en sí mismas funcionan como tecnologías que reproducen y acentúan los modos en que, en la antigüedad, se comprendían los roles y propiedades diferenciales de género.

Por último, en la presente lectura entonces hicimos uso de conceptualizaciones que pertenecen a teorías del siglo XX para leer estas obras que Ovidio escribió entre los años 1 a.C y 8 d.C. Como dijimos, el cuerpo es un cuerpo que se hace y que porta significados culturales e históricos. Por lo tanto, lejos de ser una anacronía, estas teorías resultan idóneas para entender y acercarnos un poco más a la mentalidad romana.

Bibliografía

- Butler, J. (1998). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista*, 18: 296-314.
- (2008 [1993]). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Corbeill, A. (1996). *Controlling Laughter. Political humor in the late roman republic*. New Jersey: Princeton University Press.
- De Lauretis, T. (2000). "La tecnología del género", en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, horas y HORAS.
- Manwell, E. (2007). "Gender and Masculinity", en Skinner, M. B. (comp): *A companion to Catullus*. Massachusetts: Blackwell.
- Martí, M. E. (2012). "Antiguas masculinidades performativas: el problema de la matriz de inteligibilidad", en *Actas del I Coloquio Internacional "Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis"*. ISSN: 2362-5805. Rosario: PUDS: 138-146. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/18658>
- Preciado, P. B. (2009). "Biopolítica del Género. La invención del género, o el tecnocordero que devora los lobos", en AAVV. *Biopolítica. Conversaciones feministas*. Buenos Aires: Ediciones Ají de Pollo.
- Schniebs, A. (2002). "Ovidio, *Ars Amatoria* I, 1-30: Notas para una lectura posible". Universidad de Buenos Aires. *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*. Núm. 13. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4221>

Fuentes

- López, V. B. (1989). *Ovidio. Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Madrid: Gredos.
- Galán, L. (2008). *Catulo (Cayo Valerio Catulo) Poesía completa*, Edición Bilingüe, Buenos Aires: Colihue Clásica.