

ARGVS AMANS (PROP. I 3,19-20: SEMEJANZA Y PASIÓN) *

SERGIO RAIMONDI

This article intends to review the Argus' simile function (Prop. I 3,19-20) in its relationship with the two figures of elegiac discourse, lover and beloved, taking into account the play between similar and dissimilar elements. From beholding to being seen two ways of behaving are written.

Si es posible prestar atención a los ojos del amante es porque Cintia tiene cerrados los suyos. Luego del arribo, de la contemplación de la dormida y del debate entre deseo (por *Amor* y *Liber* avivado) y *seruitium* (por el recuerdo experto presente), el amante se cuida de tocar a la amada y se queda con los ojos fijos en ella, tal como Argos ante los cuernos de la Ináquida (vv. 19-20):

sed sic intentis haerebam fixus ocellis
Argus ut ignotis cornibus Inachidos.

I 3 es el recorrido de una mirada desarticulado por una voz, pero también el motivo de numerosas lecturas que conforman ya una historia secular de las diferentes perspectivas con las que se ha planteado, desde la crítica, la relación entre las representaciones del mito en las artes figurativas y en la poesía; y es en esa "historia"¹ en la que hay que inscribir la insistencia en

* Este trabajo se enmarca dentro de la investigación subsidiada por la ANCyT, proyecto BID 802/OC - AR - PICT - 1775.

¹ Entre la búsqueda de una correspondencia precisa entre elegía y escultura (T. Birt, «Die Vaticanische Ariadne und die dritte Elegie des Propertius», *RhM* 50, 1895, pp. 31-65 y 161-190) y la afirmación de que Propertio no "refleja" el arte en su poesía (Newman, J. K., *Augustan Propertius. The recapitulation of a genre*, Hildesheim, 1997, p. 438), lo que hay

relacionar el dístico con la imagen pictórica de Io como una joven con cuernos. No se ha tratado sólo de enfatizar más o menos un Propercio “visual” que sin cesar refiere a las representaciones del arte, sino de sofisticar, en este caso particular, la posible incongruencia de la aparición de una heroína metamorfoseada en vaca (por hermosa que sea, como escribirá Ovidio)² en mitad del relato erótico de la elegía³.

El problema, sin embargo, no está fuera del poema. Lo que hay que evaluar en el dístico es la intención de la apuesta técnica: ¿hasta dónde se extiende la comparación? Leído el símil desde una analogía total que hace irremediamente del amante y de la amada un carcelero con su víctima⁴, y exasperada la fascinación por el ejercicio de visualizar que motivan los versos, los análisis han dejado de lado los grados y matices de semejanza que la mecánica de la “similitud” admite.

Por otro lado, no conviene olvidar que una decisión técnica, según el programa del *Monobiblos*⁵, está atravesada por consideraciones amorosas: la perspectiva toda del relato desde los ojos del amante, el cuidado por los detalles de luz como parte del artificio de “verosimilitud” (antorchas, v. 10; luna, v. 36) o la descripción de la amada que hace del lector un testigo según el ejercicio de la *enargeia* (posible de vincular no ya a *ecphrasis* de objetos de arte sino a relatos acerca de su contemplación) conforman toda una “variación” que parece acentuar más la relación entre el amante y el monstruo de cien ojos que entre la amada e Io.

Cuando Quintiliano se refiere al símil (una figura que, si bien articulada allí desde la oratoria, podría ser pensada como un mecanismo inherente al

son variados Propercios que responden a las variadas teorías de un siglo. Tal vez el estudio fundamental haya sido el de J. P. Boucher, *Etudes sur Properce*, Paris, 1965, pp. 41-64, quien se refirió a la “sensibilidad visual” del elegíaco.

² *Met.* I 612, *bos quoque formosa est.*

³ R. Whitaker, *Myth and personal experience in roman love-elegy*, Göttingen, 1983, pp. 92-93, por ejemplo, considera que la incongruencia desaparece cuando advertimos que Propercio estaba pensando en pinturas (?).

⁴ E. Greene, *The erotics of domination. Male desire and the mistress in latin love poetry*, Baltimore, 1998, p. 57.

⁵ En tanto la figura del amante es indisoluble de la del poeta. Prop. I 7,5: *nos, ut consuemus, nostros agítamus amores.* Ver A. Álvarez Hernández, *La poética de Propercio*, Asís, 1997, pp. 32-34. También D. F. Kennedy, *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*, Cambridge, 1993, pp. 32-33.

artificio elegíaco⁶) distingue entre *aut similia esse aut dissimilia aut contraria* (Inst. V 11,5) y señala, en la valoración que pueda hacer el escritor u orador de estas posibilidades, la funcionalidad mayor o menor de su uso; aclara sin embargo no aceptar las disquisiciones de quienes han llegado más lejos: *Scio quosdam inani diligentia per minutissimas ista partes secuisse, et esse aliquid minus simile... aliquid plus... et dissimilibus inesse simile... et similibus dissimile...* (Inst. V 11,30), aunque su decisión de limitar la indagación supone más una consideración de lectura que una afirmación normativa sobre el funcionamiento del recurso.

La complejidad en el mecanismo del símil está ya presente en los *exempla* del inicio de la elegía⁷. *Qualis Thesea iacuit* (v. 1) inicia una relación de semejanza de tres imágenes míticas que se cierra recién con *talis uisa mihi mollem spirare quietem / Cynthia non certis nixa caput manibus* (vv. 7-8). Es Cintia dormida, como objeto de la visión del amante, sobre quien se insiste; pero es preciso notar que la cercanía se da a partir de la postura de sus brazos y de su actitud en el sueño. La similitud no es plena: por un lado, cada una de las heroínas comparte una semejanza parcial con el sueño de Cintia (cada uno de los tres movimientos supone un grado diverso de precisión); por otro, la relación es percibida desde un estado en extremo particular: la interesada mirada de un amante que, además, se encuentra ebrio (v. 11). No hay identidad absoluta sino un juego de perspectivas que condiciona una y otra vez la proximidad entre las imágenes, tal como se hace notar a través de *talis uisa mihi* (v. 7) y de la ubicación temporal de la semejanza (*ebria cum multo traherem uestigia Baccho*, v. 11). Esas marcas de la particularidad de la percepción son más que suficientes para instalar en quien lee la duda sobre los motivos de la relación entre Cintia y las heroínas. ¿Se la compara a Ariadna porque ambas dormían con la misma postura? ¿O porque, como Ariadna, Cintia había sido abandonada? ¿O porque, como a Ariadna, se le acercaba un ardoroso lleno de vino?⁸

⁶ Ver D. C. Feeney, «Shall I compare thee? Catullus 68b and the limits of analogy», en T. Woodman - J. Powell (edd.), *Author and audience in latin literature*, Cambridge, 1992, pp. 36-37.

⁷ Entiendo el *exemplum* como una variedad de la *similitudo*. Se verá sin embargo cómo la comparación de los vv. 19-20 constituye más que una simple relación analógica. Véase en Cicerón la división entre *imago*, *collatio* y *exemplum* (*De inv.* 1, 49). R. Gazich, '*Exemplum*' *ed esemplarità in Properzio*, Milán, 1995, pp. 178-185.

⁸ El cuarto y más complejo de los usos del mito en la poesía de Propertio según la divi-

La comparación de los vv. 19-20 se resuelve en un sólo dístico y la alusión mitológica ocupa sólo el pentámetro; ya esa brevedad indica una concentración mayor de tensión. Pero en este caso la similitud no vincula en particular el objeto de la mirada sino el modo de la acción de los ojos. La semejanza no se da entre Cintia e Io y ni siquiera, con general vaguedad, entre el amante y Argos, sino entre el modo en que ambos observan. La relación se hace evidente en la sintaxis (el monstruo exige el verbo del amante) y en la descripción de la acción de la mirada que ocupa todo el hexámetro: entre *haerebam fixus e intentis ocellis* se complementan entre sí las nociones de adherencia, de traspaso y de dirección. Por su parte, el pentámetro localiza el blanco de los tensionados ojos: *ignotis cornibus*; ya se piense *ignotis* como enálage, ya en tanto *inconsuetis*, el adjetivo responde a la excepcionalidad de Io (y por lo tanto de Cintia o de la fábula misma) pero no explicita por sí mismo la funcionalidad de la comparación⁹.

El amante y el monstruo comparten una mirada. Pero uno de ellos es una figura mítica, el otro no; uno de ellos ama, del otro nada sabemos; uno de ellos es un esclavo (*domina*, v. 17), el otro un carcelero¹⁰. Y si tanto lo similar como lo disímil son parte del recurso, la habilidad de lectura estará dada por determinar la presencia mayor, menor o combinada de esos elementos, pero también, sin duda, por evitar la decisión única que elimine la ambigüedad. Si se privilegiaran las apariciones latinas de Argos (Accio, Valerio Flaco, Plauto, Virgilio, Ovidio¹¹) parecería difícil desechar que la relación entre las miradas del amante y del monstruo responda a la intención de la vigilancia. Se ha sostenido la irrelevancia amorosa del símil, pero el *custos*

sión de R. Lyne, *The latin love poets from Catullus to Horace*, Oxford, 1980, pp. 82-102, podría ser pensado desde estas variables («Myth believed-precariously»); pero Lyne, en su afán por señalar el “romanticismo” de la pasión, descuida a veces el saber técnico de la elegía. No así G. Williams, *Figures of thought in Roman Poetry*, New Haven-Londres, 1980, pp. 71-73.

⁹ Leo con P. J. Enk, *Sex. Propertii Elegiarum Liber I (Monobiblos)*, Leiden, 1946, p. 38 una enálage; así también W. A. Camps, *Propertius. Elegies. Book I*, Cambridge, 1961, p. 50, quien traduce: «as Argus gazed at the strange spectacle of Io horned» (una excepcionalidad del mito señalada además por Virgilio en *Aen.* VII 791: *argumentum ingens*). P. Fedeli, *Sesto Properzio. Il primo libro delle elegie*, Florencia, 1980, p. 123 interpreta *inconsuetis*.

¹⁰ En los días de Plinio aún se comentaba que existía en Argos “ese” olivo al que el monstruo habría atado (*alligauerit*) a Io transformada en vaca (*Nat.* XVI 89).

¹¹ *custodem adsiduum* (Acc., *trag.* 386), *custos Argus* (V. Fl. IV 367); *Argus seruet... custodem* (Pl., *Aul.* 555-6); *custodem* (Hyg., *Fab.* 145); *et custos uirginis Argos* (Virg., *Aen.* VII 791); *custodem adposuit* (Seru., *Aen.* VII 790); *seruandam tradidit Argo* (Ov., *Met.* I 624).

es un participante privilegiado del relato elegíaco de amor y la vigilancia de la amada una preocupación constante del amante¹². La comparación entonces no sería ajena a la *Selbstironie* de la elegía¹³ si aquel que entró fuera de sí con la intención de violar a la dormida aparece, luego de contenerse, como un fiel guardián. Y sería ineficaz privarse de entender que es un *custos* quien, cuando Cintia suspira durante el sueño, imagina que alguien quiere forzarla contra su voluntad (vv. 27-30). Argos aparecería ya entonces, de acuerdo a apreciaciones elegíacas, como un vigilante pasible de ser burlado. Ovidio insistió con exasperación en esta veta del mito¹⁴: *centum fronte oculos, centum ceruice gerebat / Argus, et hos unus saepe fefellit Amor* (*Am.* III 4.19-20), una versión que se reitera también en otros poetas y prosistas con la mención recurrente del verdugo Hermes cada vez que la historia es narrada. Pero como hace obvio Ovidio en la precisión de un número – y como precisamente obvia Propertio con el vago plural *intentis ocellis* – la eficacia de este *custos* radica en la cantidad de excepción de sus ojos. La semejanza se sostiene menos en la intención de la mirada que en la intensidad.

Más que su condición de φύλαξ o *custos* la novedad que distingue al monstruo es su capacidad visual: Ἄργος ὁ πανόπτης (*Apolod.* II 4)¹⁵. El poeta ofrece en ἀβαλόριος la comparación una *uariatio* que, según ejercicio helenístico, engaña la perspectiva del lector¹⁶: la esperable y en este caso

¹² En I 11,15, *amota custode puella* (sigo la lectura de Fedeli, P., *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*, Stuttgart, 1994) es la misma elegía, en la forma de una epístola, la que cumple la función (seis versos después el amante compara el cuidado de su *puella* con el de su querida madre). En II 29,41: *sic ego tam sancti custos excludor amoris (deludor* Housman, Goold, G. P., *Propertius. Elegies*, Cambridge, 1990). También II 6, 37-38 y II 18b, 35 (*lectus; uultus* Goold). Amor mismo aparece como *acer custos* en II 30,9-10.

¹³ G. Giangrande, «La componente epigrammatica nelle elegie di Propertio», *Bimillenario della morte di Propertio*, Asís, 1986, pp. 261-263.

¹⁴ El destino de Argos es recordado a fin de disuadir a un esclavo vigilante de no ser tan celoso de su oficio (*Am.* II 2, 45-46); acerca de cómo eludir la vigilancia de un Argos (*Ars* III 617-618); el placer es mayor si hay obstáculos: un Argos, por ejemplo (*Am.* II 19, 29-30).

¹⁵ *Argum, oculatum omnibus membris... quem Graeci panopten appellant*, Serv. *ad Virg. Aen.* VII 790. Curioso es el calificativo πολύγληνος que le da Paulo Silenciaro (*AP* V 262, 4) en un epigrama que no ha terciado en la histórica disputa sobre la vinculación posible entre la elegía latina y la griega. En *AP* V 262, Silenciaro propone el pasaje de un *custos* mítico a uno cotidiano: la mirada de la vieja que vigila, por muchas pupilas que la animen, no llega al corazón.

¹⁶ Sobre este tipo de juegos, ver F. Cairns, *Tibullus: a hellenistic poet at Rome*, Cambrid-

inútil metamorfosis de Io distrae la metamorfosis presente y crucial del cuerpo del amante, quien pasa de mirar con dos ojos a mirar con cien, con mil, con incontables¹⁷. La multiplicación ubica al *exemplum* entre los del tipo “gradación de menor a mayor”¹⁸ en un movimiento que responde a la resolución del conflicto del amante: la conciencia del *seruitium* ha puesto freno a las manos pero no al deseo. *non tamen ausus eram dominae turbare quietem* (v. 17) se conecta con precisión con los vv. 19-20: *sed sic intentis haerebam fixus ocellis...* El impulso inicial, relatado en un momento único de la elegía en crudo lenguaje amatorio (*temptare*, v. 15, *osculaque admota sumere et arma manu*, v. 16), se traspaasa así en la hipérbole de una mirada excesiva: el cuerpo del amante se convierte en un cuerpo de ojos. Argos posee, según Apolodoro, ὀφθαλμοὺς μὲν ἐν παντὶ τῷ σώματι (II 2). Plauto y Apuleyo lo dicen de modo bestial: *oculeus totus fuit* (*Aul.* 555) y *oculeum totum* (*Met.* II 23)¹⁹. Hay en la escena, sin duda, admiración²⁰, aunque tramada en un gesto contenido: los ojos concentran el deseo de todo el cuerpo, y el hexámetro exhibe la ansiedad en la intensidad de una mirada que clava y perfora trasladando a los ojos propiedades e intenciones del resto del cuerpo. Atención, vehemencia, y tensión física atraviesan a su vez *intentis ocellis*²¹.

Semejante tensión y atención de los ojos se recorta como experiencia individual del amante elegíaco frente al saber habitual sobre la pasión. Ciertos versos de Lucrecio responden a la situación: *sic in amore Venus simulacris ludit amantis, / nec satiare queunt spectando corpora coram / nec*

ge, 1979, pp. 111-143; T. D. Papanghelis, *Propertius: a hellenistic poet on love and death*, Cambridge, 1987, pp. 199-216.

¹⁷ Cien ojos cuenta Ovidio, *Met.* I 625. Cratino, acerca de quienes serían discípulos del mítico guardián, habla de incontables: ὀφθαλμοὶ δ’ οὐκ ἀρίθμητοι (fr. 153 Edmonds). Estacio redondea mil (*lumina mille*, *Silu.* V 4,11). Según escolios a Eur., *Phoen.* 1115, se le habría adjudicado ya otro ojo en la nuca, ya otro par.

¹⁸ Quint., *Inst.* V 11,9: *ex minoribus ad maiora*.

¹⁹ *cui undique oculi refulgebant*, Hyg., *Fab.* 145; *Argum, oculatum omnibus membris*, Seru., *Aen.* VII 790. Ver también Fest., *Verb.* 178.

²⁰ Mirada y admiración forman un par frecuente en Propertio. En I 20, 45-46 se entrelazan mirar, admirar y excitarse (*accensae Dryades candore puellae / miratae*), al igual que en II 3, 41-44 (en referencia a la contemplación de una pintura para la cual Cintia sería el modelo). Además, II 29b, 25 y IV 4, 21.

²¹ Desde una perspectiva física, *intenta chordae* (Cic., *Orat.* III 57, 216), *intensus arcus* (Ov., *Pont.* I 2, 19) o la pareja tensión muscular y mental de *intentaque brachia remis / intenti expectant signum* (Virg., *Aen.* V 136-137).

manibus quicquam teneris abradere membris / possunt errantes incerti corpore toto (IV 1101-1104). Si con dos ojos es imposible hacerse del cuerpo de la amada, cierta gracia hay (no exenta de desesperada inquietud) en pensar que tal vez sea más posible con cien. Del mismo modo funcionaría un Briareo, de cien manos, para recorrer todo el cuerpo. La insatisfacción constante del amante a que alude Lucrecio, motivo presente en la elegía, exaspera en varias ocasiones el relato de los amores en Propercio no sólo a través de la vana espera o del rechazo de la amada (modos tradicionales) sino, como en el caso de I 3, de la estrechísima, inútil e insoportable cercanía con el cuerpo deseado: *uix tamen aut semel admittit, cum saepe negarit: / seu uenit, extremo dormit amicta toro* (III 21,7-8)²².

No es ya que Propercio haya encontrado en la comparación de Argos una ocasión propicia para ilustrar la fiebre visual del amante. La extrema locura de la pasión se ejemplifica menos en el tener 100 ojos que en tener 100 ojos y fijarlos (*haerebam fixus*) en una única mujer. (En una asociación horizontal, de monstruo a monstruo, Argos amante actúa como Polifemo).

Pero la multiplicación de los ojos es una metáfora doble. Porque la potencia visual del amante-Argos hace referencia no sólo al estado de quien ve sino a lo excepcional de la visión. La belleza de quien duerme se enfatiza en elogio indirecto en los numerosos ojos de quien la ve dormir. La mirada se vuelve aún más paradigmática por su destino.

Este uso es evidente en una mención al monstruo del *Deorum iudicio* de Luciano. Las diosas son presentadas ante Paris para que realice el juicio de la más hermosa, pero ante la belleza extrema de cada una de las tres, los ojos del pastor se muestran insuficientes, por lo que comenta:

καὶ ὄλωσ περικέχεται μοι τὸ κάλλος αὐτῶν καὶ ὄλον περιειληφέ με καὶ ἄχθομαι, ὅτι μὴ καὶ αὐτὸς ὡσπερ ὁ Ἄργος ὄλω βλέπειν δυναμαὶ τῷ σώματι²³

El pasaje exhibe un mecanismo similar al de I 3: hay una belleza excesiva y hay, como consecuencia, una voluntad desmedida de mirar. Lo desahogado de la pasión del amante elegíaco se enfatiza frente a este ejemplo de Luciano, porque en este caso el deseo – no ya la comparación afirmativa de

²² Recuérdese que la elegía III 21 presenta esta tesis (v. 3): *crescit enim assidue spectando cura puellae* (una obsesión presente en la fijación consonántica del verso IV 1102 de Lucrecio: *spectando corpora coram*).

²³ *Dearum iudicio* 8. “En fin, la belleza de éstas se ha esparcido sobre mí y me ha cubierto de tal manera que ya no soporto no poder, como Argos, mirar con todo el cuerpo ...”.

Propercio – de tener, como el monstruo, cien ojos, es provocado por tres cuerpos de tres diosas, no por una amada mortal como Cintia. Pero además la idea que se enfatiza en el texto es la del cuerpo de ellas como superficie a recorrer y, por lo tanto, como espectáculo (triple repetición de *θέαζ* en el relato²⁴). Más allá del uso de *spectaculum* en referencia a Cintia²⁵, habría que recordar ahora II 3a,41-42 (el poeta propone a la amada como modelo para pintores) o, en una relación más estrecha con el texto de Luciano, el pasaje II 2,13-14, versos en los que el elogio de la belleza de la amada supera al de las diosas que vio el pastor del Ida. En todas estas menciones la belleza aparece asociada a la desnudez y las comparaciones dejan entrever que la asociación con el cuerpo de las divinidades es el de las representaciones que de ellas hicieron la escultura o la pintura. Más que una *ecphrasis* particular o una alusión precisa, I 3 exhibe la práctica de la *enargeia* tramada con la ilusión (a las artes atribuida) de “simular vida”, y deja en claro de modo eficaz cómo la representación misma de la amada se escribe desde los códigos de un objeto artístico²⁶.

No es extraño entonces que una cuestión propia de la pintura asome en la reflexión del *exemplum*, porque la noción de un cuerpo bello en todas sus partes (intento de Zeuxis) se corresponde con otro cuerpo que posee, en todas sus partes, ojos para contemplarlo. Amante y amada se corresponden así, desde la pasión del amante, en el artificio elegíaco: el exceso de los ojos impone la calidad de espectáculo (*ignota cornua*) del cuerpo de la amada.

Y así el lector mismo aparece como un testigo frente a la descripción. Propercio presenta el efecto final de la *enargeia* (*non tam dicere quam ostendere*, Quint., *Inst.* VI 2, 32) menos desde una voluntad “realista” que

²⁴ Luc., *Dearum iudicio* 1.7 (παράδοξον θέαζ) y 11.

²⁵ Propercio usa dos veces la forma sincopada *spectaclum* en referencia a la amada (IV 8,21 y 56).

²⁶ A. Sharrock, «The love of creation», *Ramus* 20, 1991, p. 181, compara al poeta elegíaco con Pigmalión, hacedores ambos de “mujeres”. E. Greene, ob. cit., pp. 51-52, afirma que la mirada masculina hace de las mujeres “estatuas” en el proceso de especularización (se ve sólo lo que se desea). Greene ve bien ese deseo que objetiviza y no ve bien la “densidad literaria” de ese modo de percepción: en los helenísticos la relación mirar / arder se da tanto ante un cuerpo de carne y hueso (ejemplos múltiples en Meleagro) como ante uno de piedra (Afrodita y Deseo de Praxíteles, *AP* XVI 167). De aquí el motivo de Eros - escultor (*AP* V 155 y XII 56).

desde un cuidado por la “verosimilitud”²⁷: la amada es presentada como si fuese una estatua, y para producir ese efecto no hace falta la descripción de una obra precisa; alcanza con su pertenencia al mundo del sueño, su ausencia momentánea de voz, las marcas de un espacio ocupado (*impresso ... toro*, v. 12) y las intensas alusiones táctiles que acompañan la primacía visual. Así funcionan las menciones tanto de la postura de quien duerme y luego habla (v. 8 y v. 34), como de los intentos de acercamiento (*molliter impresso conor adire toro*, v. 12, y *subiecto leuiter positam temptare lacerto*, v. 15).

Y si la metáfora “clavar los ojos” de *haerebam fixus* indica la “parálisis” del estupefacto, aún hay inquieta curiosidad en medio del estatismo. Así lo entiende Pontanus en una nota a Ov., *Met.* I 628 que ejemplifica precisamente con Prop. I 3,19-20: *Non enim poterat uaccam suam non videre Argus quamuis se non moueret antrorsum, retrorsum, dextrorsum, laeuorsum*. La multiplicidad de los ojos de Argos anticipa el recorrido tácito alrededor de la dormida que se da en los vv. 21-26: *temporibus, capillos, manibus, sinu*. También esa posibilidad múltiple de ver es asimilable a una experiencia del arte, según se puede leer en los relatos acerca de la Venus Cnidia en los que se festeja tanto la “sensación de vida” (elogio conveniente a I 3) como la ubicación elegida que permitía observarla “de todos lados”. Plinio alude a esto al hablar de la apertura del templo: *aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deae* (*Nat.* XXXVI 21)²⁸. En referencia a la ubicación en Roma de otra escultura insiste en una osada frase sobre este interés: *oculatissimo loco* (*Nat.* XXXIV 24).

Pero el lector no sólo está presente en un espacio: la noche del poema avanza a medida que lee. Las constantes marcas temporales (*sera nocte*, v. 10; *et modo... et modo*, v. 21 y 23; *nunc*, v. 24; *quotiens*, v. 27; *donec*, v. 31; *exactis sideribus*, v. 38) evidencian las pautas narrativas de la elegía y justifican la ausencia de una referencia que ha desconcertado: de la Cintia que duerme con la cabeza apoyada en las manos (vv. 7-8) se pasa sin

²⁷ R. Webb, «Imagination and the arousal of the emotions in greco-roman rhetoric», en S. Braund y C. Gill (edd.), *The passions in roman thought and literature*, Cambridge, 1997, p. 126.

²⁸ Con el mismo adverbio califica Higinio a Argos: *cui undique oculi refulgebant* (*Fab.* 145). Plinio sobre la perfección del cuerpo esculpido (*Nat.* XXXVI 21): *nec minor ex quacumque parte admiratio est*. Ver también Pseud.-Luc., *Am.* 13-14. En varios epigramas helenísticos esa mirada se enfatiza mediante el uso de expresiones precisas: *περισκέπτω* (*AP* XVI 160,3), *πανοπτήεσσα* (XVI 166,3), *περιδέρκομαι* (XVI 169,1).

ninguna aclaración a sus manos caídas (vv. 24)²⁹. El cambio de postura enfatiza el tiempo que dura la visión y provoca en quien lee (y debe suponer el transcurso de las horas), la verosimilitud de un tiempo que corre (*praecurrens*, v. 31) como la luna. Los *modo... modo... nunc... quotiens* de los vv. 21-30 extienden las múltiples miradas del amante a modo de una glosa de los vv. 19-20 y, al mismo tiempo, presentan un tiempo lento y obsesivo, afirmado por las repeticiones (*munera*, vv. 25 y 26; *luna*, vv. 31 y 32) y por los imperfectos que, precisamente, se inician con *haerebam* (v. 19) para matizar la duración en el modo del recuerdo. El *haerebam* mismo prolonga la mirada indefinidamente en relación al pluscuamperfecto del v. 17: a la duración de la mirada del amante se le suma la de Argos, que no tiene tiempo.

Por eso hacia el final de ese recorrido visual la temporalidad escapa a las marcas de la narración, se tematiza y ofrece una pauta notable de la particularidad de la figura del amante - Argos: dejada de lado la voluntad de posesión, la mirada se ha vuelto un goce en sí misma y ya no quisiera tener fin: *donec diuersas praecurrens luna finestras, / luna moraturis sedula luminibus / compositos leuibis radiis patefecit ocellis* (v. 31-33). Está presente aquí el motivo de la queja por la brevedad de la noche³⁰, aunque el uso es irónico o, al menos, inquietante, porque el amante pide más tiempo para gozar de la amada sólo con sus ojos.

El mito aparece en la elegía atravesado por saberes e intenciones diversos. La mención de la luna que llega hasta la dormida no sólo con sus rayos sino provista de ojos (*luminibus*, vv. 31-33) mantiene una indistinción entre la luz y la visión frecuente en Homero, Hesíodo y Esquilo y por la cual el Sol, por ejemplo, mira con sus rayos a los mortales al mismo tiempo que los ilumina³¹. Resplandece allí Endimión (II 15,15, cuerpo desnudo a su vez,

²⁹ O. Skutsch, «Readings in Propertius», *CQ* 23.2, 1973, p. 317, cree que se trata de un simple olvido del poeta, una hipótesis difícil de confirmar. De todos modos habría que suponer más olvidos: parece no haber puerta en la casa de Cintia (vv. 9-12), y las ventanas aparecen como por arte de magia (vv. 30). Los “olvidos” son técnicos.

³⁰ Nótese cómo la misma *dispositio uerborum* del hexámetro demora la llegada de los rayos lunares a los ojos de Cintia: *compositos - leuibis - radiis - patefecit - ocellis*. Del motivo conviene tener en cuenta su importancia en Meleagro: entre otras ocasiones, *AP* XII 137 y V 172. También *Prop.* III 20,11-14 y, por supuesto, *Ov., Am.* I 13. No hay que olvidar que el amante no quiere el despertar de Cintia porque, además, le teme.

³¹ G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*, Paris, 1988,

superficie a recorrer con la guía amorosa de los ojos), pero si es cierto que esa mirada lunar aparece en la elegía apoyada por años de vivencias del mito, también es cierto que el mito mismo se halla cruzado entonces por conocimientos de distinto nivel y supersticiones varias: un siglo después se hace así presente en el escrito de Plutarco *De facie quae in orbe lunae apparet*, en cuyo comienzo (929b) se mencionan opiniones acerca del “rostro” de la luna que estaban en labios de todos.

Aunque se podría afinar la perspicacia y leer en *leuiter* (v. 33), calificación que da el poeta a la acción de los rayos lunares sobre la amada, una intensidad gradualmente menor a la del astro mayor: la reflexión de los rayos del sol (según certezas de Anaxágoras) en una luna terrena sin luz o con luz falsa. La luna a través de las ventanas abiertas señala una dirección no perpendicular sino ladeada (a esa hora en que desciende a Roma), alcanzando hasta los ojos cerrados una luz indirecta y demorada como el inicio de la elegía que enfatiza la comparación antes que lo comparado. Esa calidad de lo oblicuo (resuelta técnicamente hasta el cansancio por los alejandrinos) afianza la exasperación de los detalles en los relatos del mito³².

Parte de esa erudición perdura en las preguntas crueles que solía hacer Tiberio, según Suetonio (*Tib.* 70), a los gramáticos que conversaban con él: *quae mater Hecubae, quod Achilli nomen inter uirgines fuisset, quid Sirenes cantare sint solitae*. Luego de señalar que sus autores favoritos eran Euforión, Riano y Partenio, poetas dados todos al uso de la erudición mitológica y vinculados estrechamente a la poesía latina, Suetonio comenta: *Maxime tamen curauit notitiam historiae fabularis usque ad ineptias atque derisum*. Hay allí la fascinación de una práctica que no le era sólo a él atribuible. A pesar de la perspectiva condenatoria del historiador, esa particularidad de Tiberio ofrece la nunca obvia afirmación de la convivencia de distintos modos de leer en una época dada. Las preguntas continúan la ficción de la mitología innecesariamente; es decir: parecen haberse dado

pp. 26-27. Así también la etimología antigua de *lumina*: (*de oculis*) *dicta lumina, quod ex eis lumen manat* (Isid., *Orig.* XI 1,36). Cf. R. Maltby, *A lexicon of ancient latin etymologies*, Leeds, 1991, p. 351.

³² Luciano (*Hist. Cons.* 10) aconseja a quien escribe tener siempre presente la posible existencia (entre su público) de jueces – Argos dotados de ojos en todo el cuerpo. Esa conciencia de tener lectores atentos al más mínimo detalle, sin duda, obliga a quien escribe a multiplicar a su vez los propios ojos.

aisladas, sin responder a un texto determinado (aunque se adivinen los poemas homéricos) sino a un juego fatuo³³. Y sin embargo no son ajenas al comentario de sus costumbres en Capri, donde en los jardines y parques de su casa se podían ver jovencitos y jovencitas disfrazados (*in habitu*) de ninfas y silenos (*Tib.* 43). En un movimiento que roza la ligereza de un divertimento, la mitología se entrelaza con la pasión y la excitación sin dejar de mostrarse como un espacio de conocimiento obsesionado en la ilusión de agotar un saber.

Frente a los vv. 19-20, Tiberio habría preguntado por el número de los ojos de Argos o por el modo de su funcionamiento. Porque el recorrido de los ojos del amante es sólo una perspectiva de I 3. La voz de la amada, que pretende invalidar el poder de esa mirada, lo completa y cuestiona. Argos muere en la elegía, como en el mito, por el oído (con los *suspiria* de la amada primero, y con su parlamento final después). Esa dualidad ojos / voz se enfatiza en el pasaje del sueño, cuando Cintia relata que las dulces alas fueron *lacrimis ultima cura meis* (v. 46); allí la elegía termina y lo que queda fuera del poema son los abiertos ojos del amante, insomne toda la noche como un Argos ejemplar³⁴. El sueño que alivió las penas de la amada es el que ha sido y será negado de ahora en más al amante. La figura de Argos, completada la elegía, ha adquirido un nuevo matiz de la similitud: es el Argos de la obligada vigilia.

Los ojos de Argos descansaban según un mecanismo de alternancia (*alterna statione*³⁵): parte dormía, parte permanecía despierta. De modo similar funciona la elegía: los seis ojos cerrados de las heroínas, los dos cerrados de Cintia, los dos abiertos del amante, los cincuenta cerrados de Argos, los cincuenta abiertos de Argos, los dos abiertos de Io, los dos abiertos de la luna, los dos de Cintia que se abren, los dos de Cintia que, otra vez, se cierran.

³³ Veyne enfatiza la mitología como «ciencia grata», «divertida», «virtuosismo erudito», pero desmerece su uso en una poesía, como lo indica el título de su libro, «erótica». P. Veyne, *La elegía erótica romana*, México, 1991, pp. 165-170 (trad. esp. de *L'élégie érotique romaine*, Paris, 1983).

³⁴ Insomne es la pasión, escribe Meleagro (*AP* V 215,1).

³⁵ Stat., *Silu.* V 4.12. Ovidio los hace descansar a pares (*Met.* I 626-627).