



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# De Tibulo al Ars Amatoria

## Transcodificación, intertextualidad y clausura

### Vol. 2

Autor:

Schniebs, Alicia

Tutor:

Del Sastre, Elisabeth Caballero de

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 10-8-6

v. 21

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 49315	MESA
01 DIC 2003	
Agr:	

**DE TIBULO AL ARS AMATORIA:  
TRANSCODIFICACIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y CLAUSURA  
(TESIS DOCTORAL)**

**TOMO II**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

DOCTORANDA: LIC. ALICIA SCHNIEBS (Res. CD 861/94 - Expte: 878.834)

DNI: 10548021

LEGAJO: 62442

DIRECTOR: LIC. ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE

noviembre 2003

## 5.2.- EL CÓDIGO ELEGÍACO: TRANSCODIFICACIÓN Y SUPERACIÓN DEL CONFLICTO

Como aclaramos en la introducción de este capítulo, vamos a trabajar cada uno de los elegíacos centrándonos particularmente en los puntos y modalidades donde se concentra más específicamente la transcodificación.

### 5.2.1. TIBULO

#### ➤ MILITIA AMORIS

La elegía 1.1 de Tibulo<sup>337</sup> está enteramente construida sobre la base del antíteto<sup>338</sup> como elemento estructurador del contenido y de la identidad del *ego* enunciador, lo cual, por otra parte, es un rasgo compositivo de todo el poemario tibuliano. Esto es ya un dato importante pues si, como hemos señalado, toda identidad presupone una diferenciación, en el caso de Tibulo ese mecanismo aparece plasmado en la textura misma del poema programático. El *ego* se define por diferenciación respecto de la identidad de un otro, que es un punto de anclaje fuerte en el código cultural y que se va perfilando y concretando a lo largo del poema hasta consolidarse en la figura de Mesala.

La marca inicial del antíteto es el *alius* del verso de apertura ("Divitias alius fulvo sibi congerat auro")<sup>339</sup>, que se opone a la primera persona que aparece recién

<sup>337</sup> Dentro del *Corpus Tibullianum* consideramos como propios de Tibulo sólo los textos sobre cuya autoría hay pleno consenso: los libros 1 y 2 y la elegía 3.19. Cf. FISHER (1983), DETTMER (1980).

<sup>338</sup> Según LAUSBERG (1966: § 787) el antíteto es un tipo de *figura sententiae* que consiste en "la contraposición de dos *res* opuestas. Las *res* contrapuestas pueden expresarse lingüísticamente mediante palabras aisladas, grupos de palabras o frases enteras".

<sup>339</sup> Las citas de Tibulo siguen la edición de LENZ-GALINSKY (1971), excepto cuando se indica lo contrario.

en el verso 5 ("Me mea paupertas vita traducat inert")<sup>340</sup>. Esta forma de presentación señala un notable contraste con lo que sucede en los otros dos elegíacos cuyo primer verso comporta una fuerte inscripción del *ego* enunciador en el enunciado <sup>341</sup> Esto refuerza nuestra idea de que en Tibulo la identidad del *ego* se construye a partir de la figura del otro. Entre los versos 53-58, el *alius* se concreta en un *tu* y el *ego* afirma:

<i>TU = VIR-CIVIS</i>	$\neq$	<i>EGO = AMATOR</i>
53 Te bellare decet terra, Mesalla, marique 54 ut domus hostiles praeferat exuvias		55 Me retinent victum formosae vincla puellae <sup>342</sup> 56 et sedeo duras ianitor ante fores

*TU*  $\neq$  *EGO*       $\Rightarrow$       *VIR CIVIS*  $\neq$  *AMATOR*

57 Non ego laudari curo, mea Delia, tecum  
58 dum modo sim, segnis inersque vocer

*A ti, Mesala, te corresponde guerrear por tierra y por mar para que tu casa tenga en el frente el botín de los enemigos; a mí me retienen, vencido, las cadenas de una hermosa muchacha y, como un portero, permanezco sentado ante sus crueles puertas. No me interesa ser alabado, Delia mía; con tal de estar contigo, pido ser llamado indolente y ocioso*

En este enunciado el *amator* y el *vir civis* están contrapuestos al punto de encarnarse en sujetos diferentes. El *ego* habla como un *amator* que se sabe y se asume como un *no-vir civis*, como su contracara. En efecto, el *alius* Mesala es un individuo activo ("bellare ... terra...marique") que, como resultado del cumplimiento de una de sus funciones de ciudadano, la *militia*, coloca ante la puerta de su propia casa

<sup>340</sup> Para la oposición *alius / ego*, cf. BREGUET (1962) quien ofrece un nutrido repertorio de datos de lo que considera un cliché de la poesía latina.

<sup>341</sup> Cf. Prop 1.1.1: "Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis"; Ov. Am. 1.1.1: "Arma gravi numero violentaque bella parabam".

<sup>342</sup> Elegimos aquí la conjetura '*victum*', en lugar de la forma '*vinctum*', que aparece en la mejor tradición manuscrita, siguiendo a DELLA CORTE (1980: *ad loc.*). Por otra parte, si bien LENZ-GALINSKY (1971: *ad loc.*) optan por *vinctum*, su comentario admite la posible pertinencia de la conjetura.

("domus...praeferat"), el botín obtenido de los enemigos ("hostiles...exuvias"). El *ego*, en cambio, es un individuo pasivo ("sedeo") que, como resultado del incumplimiento de esas funciones ("segnis inersque") por estar sometido a una pasión por una mujer ("tecum / dum modo sim"), se coloca ante la puerta de esta ("duras ...ante foras"), vencido ("victum"), atado con cadenas (retinent...vincla), casi en calidad de botín de guerra pues un *ianitor* es, por lo general, un esclavo.

Ahora bien, esta presentación está surcada por una serie de elementos que corresponden al nivel axiológico y que es importante destacar en la confrontación de las dos identidades. De Mesala se predica el *deceat*, un verbo que remite a dos nociones particularmente caras al código cultural de la elite en Roma: el *decus* y la *dignitas*<sup>343</sup>. Es decir, Mesala es un *vir civis* y esto determina un pacto de identidad que fija qué acciones puede y debe realizar y cuáles debe evitar. Dicho de otro modo, para mantener ese pacto de identidad, esa imagen que los demás se han formado o esperan de él por su condición de *vir civis* (su *dignitas*) debe adecuar (*decus*) sus acciones a ella. Así lo hace y, consecuentemente, recibe la retribución que merece pues, por la negativa, el *ego* indica que Mesala sí es objeto de *laus*. Mesala es un modelo de *vir civis*.

A su vez, por su estatuto social<sup>344</sup>, el *ego* también es un *vir civis* pero su conducta, que antepone sus intereses y deseos personales a sus obligaciones como ciudadano y que viola el mandato del protocolo sexual porque asume una actitud pasiva ante su objeto de deseo, anula esa identidad de *vir civis* y, en total consonancia con la *communis opinio*, lo convierte en un *amator*. Al revés de Mesala el *ego* es un modelo antitético y, por lo tanto, él también recibe lo que se merece: no solo

<sup>343</sup> Cf. HELLEGOUARC'H (1972: 388-415).

<sup>344</sup> No afirmamos esto a partir de los datos biográficos de la persona del autor sino de las referencias a su condición de propietario, poeta y parte de la comitiva de Mesala que el *ego* enunciador hace en el poemario.

no es digno de *laus* sino que se hace acreedor de la condena social<sup>345</sup>. En concreto, lo que está formulando esta es que el *vir civis* y el *amator* son identidades opuestas que no pueden conjugarse en una única persona.

Pero aquí cabe agregar un dato más y que resulta fundamental para entender el proceso de la transcodificación elegíaca. El sujeto que asigna y distribuye este microsistema de premios y castigos, que se apoya claramente en el código cultural, es el mismo *ego*. Esta es una característica básica de la identidad del *ego* elegíaco en quien la pasión amorosa produce lo que, según comentamos a propósito de Catulo, GILL (1997) denomina 'autosometimiento acrático', **es decir** la situación de un sujeto que, en plena conciencia de las nocivas consecuencias de sus actos, desarrolla sin embargo conductas transgresoras pues se sabe o se siente incapaz de evitarlas. **Es decir**, este *ego* elegíaco conoce el mandato social y lo transgrede pero no reniega de él. Más aun, lo convalida al construirlo como el discurso autorizado para distribuir y asignar identidades. Este autosometimiento acrático resulta de su condición de *vir civis* porque solo quien conoce la norma puede hacerse cargo del resultado de su violación<sup>346</sup>.

En este pasaje, entonces, el poema reproduce el código cultural y, en consonancia con ese código, organiza en el plano discursivo dos isotopías<sup>347</sup> contrapuestas: la del *ego amator* y la del *vir civis*. Ahora bien, hacia el final del poema, el *ego* hace la siguiente afirmación:

Nunc levis est tractanda Venus, dum frangere postes  
non pudet et rixas inservisse iuvat.

<sup>345</sup> Para *segnis*, cf. Fest. 339: "segnitia dicitur quod sit sine nitendo quid utile aut honestum"; para *iners*, cf. Paul.Fest. 110: "iners ignavus vel sine arte"; Don. Ter. *Andr.* 608: "iners sine arte, id est sine αρετη.

<sup>346</sup> Cf. GALE (1997: 79): "In Tibullus then, *militia amoris* is expressive of a characteristic equivocation between acceptance and rejection of the prevailing ideology of upper-class Roman society".

<sup>347</sup> Llamamos 'isotopía' a cada línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo de un discurso; resulta de la redundancia o interacción de los semas radicados en distintos sememas del enunciado y produce coherencia.

Hic ego dux milesque bonus: vos, signa tubaeque,  
ite procul, cupidis volnera ferte viris. (73-76)

Ahora hay que ocuparse de la ligera Venus, mientras no avergüenza romper puertas y agrada entremezclarse en riñas. Aquí yo soy buen general y soldado: vosotros, estandartes y trompetas, íos lejos, llevadles heridas a los varones ambiciosos.

idos

Si leemos la parte subrayada en consonancia con el resto del texto, el enunciado es un *oxymoron* pues el *ego amator* aparece predicado con las funciones del *vir civis*, a quien presentó como lo contrario de sí mismo en el pasaje antes comentado, precisamente a partir de la *militia*. Es decir, la predicación que el *ego* se adjudica es incoherente con la isotopía *ego amator* que él mismo ha construido a lo largo del poema y con la relación antitética que esa isotopía tiene respecto de la del *vir civis*.

A este extrañamiento se suma el producido por la totalidad del dístico 75-76, que es una ironía, más exactamente una antífrasis<sup>348</sup> pues la deixis personal (*ego/vos*) y espacial (*hic/procul*) construye como opuestos elementos que pertenecen al mismo campo léxico<sup>349</sup> de la guerra. Por lo tanto, puesto que la antífrasis es una de las formas de la ironía, su presencia indica al lector que alguna de las dos partes contrastadas no debe ser interpretada en sentido literal.

La clave que desambigua la antífrasis y resuelve el *oxymoron* es el *hic*, que ocupa una posición enfática por estar a principio de verso. Con este anafórico, el

<sup>348</sup> LAUSBERG (1966: § 582) define la ironía como "la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de esta". Según Quintiliano (*Inst.* 8.6. 54), "quae aut pronuntiatione intellegitur aut persona aut rei natura: nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem" (Esta se reconoce o por la entonación y los gestos o por el carácter [del emisor] o por la naturaleza del tema pues, si alguna de estas cosas no está de acuerdo con las palabras, resulta evidente que la intención [del emisor] es distinta de su discurso). Esta definición y forma de reconocimiento resultan algo insuficientes cuando se entra en el terreno complejo de la literatura. Con un criterio más amplio, entonces, consideramos que la ironía es un enunciado que se inserta en dos cadenas argumentativas, una aparente y otra verdadera. Para hacerse efectiva necesita un contexto que contradiga al enunciado y de un conocimiento de dicho contexto compartido por el enunciatario y el enunciatario; cf. ANDRADE (2001). A su vez, llamamos antífrasis, siguiendo a LAUSBERG (1966: § 585), a un tipo particular de ironía cuyo reconocimiento no depende del contexto situacional, sino del contexto lingüístico inmediatamente próximo.

<sup>349</sup> Llamamos 'campo léxico' al conjunto estructurado de relaciones dadas entre todos aquellos términos que se refieren a una misma porción de la realidad.

*ego* retoma el dístico anterior en el cual vemos, para emplear una metáfora de uso corriente, la 'cocina' de la transcodificación.

Con un *nunc* que se opone temporalmente al no tiempo de la muerte y al tiempo de la vejez desarrollado en los versos anteriores (59-72), el *ego* expresa que se ocupará de la *levis Venus*. El término *levis* es lo contrario de *gravis* y esta antonimia se mantiene en todas sus acepciones y campos de aplicación<sup>350</sup>: 'liviano' ≠ 'pesado'; 'frívolo' ≠ 'serio'; 'intrascendente' ≠ 'importante'; 'fácil' ≠ 'difícil'; 'ligero' ≠ 'gravoso'; etc. Predicada de un individuo o de sus actos, la *levitas* tiene siempre, por lo tanto, una cierta connotación negativa toda vez que la *gravitas* es uno de los valores máspreciados en el modelo de hombre romano<sup>351</sup>. En la presentación antitética del poema, la *levitas* es entonces, desde el punto de vista del código cultural, una cualidad presumible en el *amator* y consecuente con esta isotopía, lo cual está reforzado en el dístico por el hecho de que aquí se aplica a Venus, esto es, por metonimia, al amor. La actividad que desarrollará el *ego amator* es por lo tanto el *amare*. Pero la descripción que se hace de ella en la subordinada precedida por el *dum* incluye términos que connotan violencia y enfrentamiento como el verbo *frangere* y el sustantivo *rixa*, que, en algunas de sus acepciones<sup>352</sup> se aplican a la práctica militar y a la guerra. Sin embargo, *levis Venus* indica que deben hacerse a un lado las acepciones bélicas y retener exclusivamente las aplicables a la práctica amorosa.

En concreto, para describir su actividad *levis* el *ego* emplea aquí términos susceptibles de ser asociados, dependiendo de su contexto de aparición, sea a la experiencia erótica y por lo tanto al *amator*, sea a la práctica militar y por lo tanto al *vir civis*. Esta polisemia de los términos utilizados permite decodificar de manera correcta el *oxymoron* del verso 75: "en esto (*hic*), es decir, en algo que no es una

<sup>350</sup> Cf. OLD s.v.

<sup>351</sup> Cf. HELLEGOUARC'H (1972: 279-290)

<sup>352</sup> Cf. OLD s.v.

guerra pero podría serlo por el tipo de actividades descritas, yo soy buen jefe y buen soldado". También esto permite decodificar la antífrasis pues, a diferencia de *frangere* y *rixa*, los sustantivos *signum* y *tuba* (75), que no tienen acepciones aplicables a la vida amorosa, son los que deben ser desechados para recuperar el sentido latente de la ironía.

A su vez, queda otra lectura que no sustituye a la que acabamos de hacer sino se superpone a ella. Como sabemos, en el metatexto vigente el adjetivo *levis* designa a la elegía por oposición al *genus grave* por antonomasia, la épica, cuyo asunto es, desde luego, las grandes hazañas y batallas de los héroes. Si hacemos una lectura metapoética del dístico 73-74, el *ego* está anunciando el asunto de su escritura y también la máscara que va a colocarse como enunciador. Entonces, el *oxymoron* del verso 75 tiene otra forma de decodificación: Aquí (*hic*), en esta poesía elegíaca de asunto erótico (*levis Venus*) yo, el *ego amator* soy buen jefe y soldado, es decir, asumo el personaje de un *amator civis*.

En conclusión, si el *amator* se presenta como lo contrario del *miles*, la expresión *militia amoris* es un *oxymoron*, que se desambigua y comprende porque el *ego* enunciador trabaja con dos metasememas<sup>353</sup>: una antanacsis<sup>354</sup> que a su vez se

<sup>353</sup> Definimos 'metasemema' como toda figura que sustituye un semema por otro; cf. GRUPO  $\mu$  (1987: 156).

<sup>354</sup> Las figuras basadas en relaciones de homonimia y/o polisemia entre unidades léxicas constituyen un cuerpo doctrinal fluctuante e impreciso aun en la Antigüedad (cf. MAYORAL - 1994: 116-118; GRUPO  $\mu$  - 1987: 196-199). Según LAUSBERG (1966: § 663), la antanacsis es una forma de la *distinctio* que aparece en forma de diálogo cuando uno de los interlocutores toma en sentido distinto, parcial o enfático, la palabra empleada por el primer interlocutor. Quintiliano (*Inst.* 9.3.67-68), en cambio, la considera una forma de la paronomasia, apenas distinguible de la antístasis y nada dice de su restricción al diálogo, si bien ilustra el caso con las palabras de Proculeyo a su hijo, único ejemplo al que recurren todos los tratadistas. Aun cuando en la elegía no media tal diálogo, hemos elegido este término como una manera de referir el juego de voces que surge de la doble identidad del *ego* enunciador. Finalmente, cabe agregar que la distinción de sentido operada por la antanacsis puede provenir tanto de la recurrencia a otros sememas del mismo lexema, habituales dentro de la lengua, como de una operación metafórica. Así por ejemplo, en la frase "El corazón tiene razones que la razón no entiende", la antanacsis se construye sobre dos sememas del lexema 'razón'. Pero si decimos "Un rubí he de regalarte / si tu rubí me regalas", se trata de contrastar un semema del lexema 'rubí' con la tradicional metáfora rubí=boca.

construye a partir de una metáfora<sup>355</sup>. Es decir, por medio de la antanacsis el enunciador juega simultáneamente con el valor que el término *militia* tiene en el código cultural, que corresponde a su identidad de *vir civis*, y con otro particular y en cierta medida opuesto que él le asigna por su identidad de *amator*. Este último no es un semema sino un metasemema porque es el resultado de una operación metafórica. Sin embargo, la parte común de dos términos necesaria en toda metáfora como base probatoria de la pretendida identidad se reduce aquí a un par de elementos (*rixa, frangere*), mientras que la parte no común está constituida por el mismo enunciador como una serie de antonimias tan terminantes (inactivo ≠ activo, libre ≠ esclavo, individual ≠ colectivo, privado ≠ público, encomiable ≠ censurable, etc.), que ponen en riesgo la efectividad del proceso metafórico. Finalmente, la negación y afirmación de una misma actividad (*militare*) predicada de un mismo sujeto - el enunciador - produce, para usar un término muy ilustrativo del GRUPO μ (1987: 177), un 'escándalo' a nivel de las isotopías y da como resultado una ironía.

Obsérvese que el mismo mecanismo se repite en la elegía que cierra el primer libro<sup>356</sup> donde luego de afirmar :

... alius sit fortis in armis  
sternat et adversos Marte favente duces (Tib. 1. 10. 29-30)

*que otro sea fuerte en las armas y derribe a los jefes enemigos con el favor de Marte*

describe el encuentro amoroso con términos que pertenecen al ámbito de la vida militar como "bella calent" (53), "victor" (55)<sup>357</sup>, para concluir diciendo:

<sup>355</sup> Definimos 'metáfora', siguiendo al GRUPO μ (1987: 176-178), como una modificación del contenido semántico de un término que se realiza por adición y supresión de semas. Es decir, dados dos términos, la metáfora extrapola, se basa en una identidad manifestada por la intersección de los dos términos para afirmar la identidad de los términos enteros, y confiere a la reunión de los dos términos una propiedad que pertenece sólo a su intersección.

<sup>356</sup> Para las relaciones entre las elegías de apertura y cierre, cf. B. POWELL (1974) y DETTMER (1980: 68-77).

Sed manibus qui saevus erit, scutum sudemque  
is gerat et miti sit procul a Venere (Tib. 1.10. 65-66)

*Pero quien sea brutal con las manos, que lleve el escudo y la lanza y esté lejos de la tierna Venus.*

Como vemos, el *ego* rechaza para sí la *militia*, que es lo propio de la identidad del *alius*; a renglón seguido describe la actividad amorosa como una conquista bélica y termina señalando, por la oposición de los dioses mencionados - Marte (30) y Venus (66) - que su *militia* es contraria a la ejercida por el *alius* a quien, además, le está vedado el espacio del amor.

En el final de su obra, sin embargo, el *ego* mostrará que su intento de reconciliar sus identidades contrapuestas ha fallado pues la *militia*, la verdadera, la del código cultural, la que él ha rechazado, es el único camino para recuperar la cordura y superar su lacerante pasión. Y así lo vemos afirmando su identidad de *vir civis* como una forma de desprenderse de su identidad de *amator*.

Castra peto valeatque Venus valeantque puellae  
et mihi sunt vires et mihi facta tuba est (Tib. 2. 6. 9-10)<sup>358</sup>

*Me voy a la guerra; adiós, Venus y adiós, muchachas; tengo fuerzas y para mí ha sido hecha la trompeta.*

Pero estas son solo palabras, como él mismo lo dice: su identidad de *amator* vuelve a primar y otra vez lo encontramos en un umbral, como en la elegía programática:

Magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto  
excutiunt clausae fortia verba fores  
Iuravi quotiens rediturum ad limina numquam!  
Cum bene iuravi, pes tamen ipse redit. (Tib. 2. 6. 11-14)

<sup>357</sup> Nótese incluso la semejanza entre el verso tibuliano "at lascivus Amor rixae mala verba ministrat" (1.10. 57) y el de Virgilio (A. 1. 150) en el famoso símil de la *seditio*: "Iamque faces et saxa volant, furor arma ministrat".

<sup>358</sup> Cf. este dístico con el ya comentado 1.1.75-76.

*Digo grandes cosas pero a mí que he dicho pomposamente grandes cosas, una puerta cerrada me tira por tierra mis palabras propias de un hombre fuerte. ¡Cuántas veces juré que nunca volvería a sus umbrales! Pero aun cuando lo juré de buena fe, mi propio pie regresa.*

➤ LABOR AMORIS

Ahora bien, en esa misma elegía 1.1, la oposición *ego* vs. *miles* se plantea desde un principio porque éste es el *alius* que integra la famosa antítesis inicial. Resulta interesante entonces determinar cuáles son los elementos que integran cada uno de los polos. Empecemos por el pasaje de apertura, donde se formula - o al menos así lo parece - el núcleo conceptual del antíteto y de hecho algunos críticos consideran estos versos como una suerte de proemio<sup>359</sup>:

*Divitias alius fulvo sibi congerat auro  
et teneat culti iugera multa soli,  
quem labor adsiduus vicino terreat hoste  
Martia cui somnos classica pulsa fugent.*

*Me mea paupertas vita traducat inerti,  
dum meus adsiduo luceat igne focus.*

(Tib. 1.1. 1-8)

*Que otro amontone para sí riquezas de rubio oro y tenga muchas yugadas de suelo cultivado; que a él lo aterrorice su esfuerzo incesante ante la proximidad del enemigo; que a él le quite el sueño el toque de las trompetas de Marte. A mí, que mi pobreza me lleve por una vida ociosa con tal que mi hogar brille con incesante fuego.*

Establecidos los dos polos (*alius / ego*), el primer contraste entre uno y otro surge de la antonimia léxica *divitiae ≠ paupertas*, enfatizada por la posición quiásti-

<sup>359</sup> La estructura de este primer poema ha dado pie a las más diversas propuestas como por ejemplo las de WIMMEL (1976: 81-89), FISHER (1970), LEE (1974), BRIGHT (1978), GAISSER (1983:59); BALL (1983: 19-20), etc. Polemizar con cada una de ellas excede el objetivo de este trabajo y por otra parte no resulta pertinente pues ninguna parte de considerar la identidad como una matriz productiva.

ca de los dos pares contrapuestos <sup>360</sup> : "divitias alius" / "me mea paupertas". A partir de esto, podríamos considerar pues que la base de confrontación entre las dos identidades es esa antonimia *divitiae* ≠ *paupertas*. Esto parecería apoyarse, además, en el hecho de que en el plano lexical esta oposición se mantiene a lo largo de todo el texto y, ciertamente, esta elegía ha sido leída con frecuencia como un rechazo de la riqueza por parte del autor. A su vez, en términos de actividad, la identidad del *alius* es la de un militar, mientras en el caso del *ego* se presenta en el dístico siguiente como un *rusticus*. Quedan así planteadas dos isotopías contrapuestas: una integrada por la tríada *alius-miles-divitiae* y otra, por la tríada *ego-rusticus-paupertas*. Sin embargo, cuando intentamos analizar el resto de los constituyentes que corresponden al *ego*, se plantea un problema de incoherencia semántica.

Esta incoherencia, que poco a poco irá revelando la verdadera identidad del *ego*, se desarrolla en los versos siguientes y opera a partir de dos recursos: la metonimia de la causa por el efecto y la sinécdoque del tipo *e sequentibus praecedentia* <sup>361</sup>. En efecto, si hacemos un inventario de los elementos que integran el ámbito de la *paupertas*, observamos la presencia de sintagmas nominales como "grandia poma" (8), "frugum acervos" (9), "pleno lacu" (10) y "pinguia musta" (10). En todos ellos aparecen términos ("grandia", "acervos", "pleno", "pinguia") que tienen en común un sema de 'abundancia' sin duda opuesto al que esperaríamos encontrar en una descripción de la *paupertas*, sobre todo si se pretende oponerla a las *divitiae* que no

<sup>360</sup> Cf. LAUSBERG (1966: § 796) quien señala que, en el caso de confrontación de oraciones, el antíteto más perfecto es el que incluye correspondencia léxica de la oposición y posición quiástica de las principales palabras contrapuestas.

<sup>361</sup> Este tipo particular de sinécdoque está apenas enunciado por Quintiliano (*Inst.* 8.6.19) quien no se extiende en su tratamiento porque considera que esta figura es más propia de los poetas que de los oradores. En opinión de G. WILLIAMS (1980: 23) la sinécdoque del tipo *e praecedentibus sequentia* o *ex sequentibus praecedentia* desempeña un papel muy importante en la poesía augustal como lo demuestra en los análisis contenidos en esa magnífica obra. Este tipo de recurso apela a la competencia del lector pues, como señala este crítico (1980: x), el *poeta doctus* de este período prevé un lector igualmente *doctus* capaz de percibir "where the judgement could only be provisional or needed to be suspended altogether until the whole poem had been read or read for a second time". Esta recu-

reciben más adjetivación que el casi obvio "multa" (2)<sup>362</sup>. Por otra parte, a esto debe sumarse la extensión del fundo del *ego*, que debería ser considerable a juzgar por las múltiples actividades que se realizan en él pues dispone de un área de viñedos (7), de otra de frutos (8; 17-18), de una zona destinada al sembradío de cereales (15-16, 30), de otra dedicada al pastoreo (21-22, 29, 31-36), de un lagar (10) e incluso probablemente de algún bosque que le provee la leña para su *adsiduus ignis*

363

Sabemos que la pobreza es siempre una noción relativa como también sabemos que *paupertas* no indica necesariamente el tipo de estado de completa indigencia que suelen referir los calificativos *inops* o *egens*. Sin embargo, esto no resuelve la incoherencia de la presentación que se torna algo ambigua y, con ello, resta claridad y univocidad a las dos identidades contrapuestas<sup>364</sup>. Esta incoheren-

---

rencia a la 'interpretación en suspenso' es para G. Williams uno de los rasgos más importantes de la poesía latina tardorrepública y augustal.

<sup>362</sup> Disentimos con CAIRNS (1979: 105) respecto de que el "culti" (2) resalta el valor del terreno del *alius* pues, aun cuando esto es cierto en teoría, es un dato no pertinente para la comparación ya que no sirve para indicar superioridad respecto del fundo del *ego*, cuyo suelo parece apto para todo tipo de cultivos, al extremo de desafiar la clasificación de las tierras que hace Virgilio en G. 1. 50-70.

<sup>363</sup> Cf. SIRAGO (1984: 306-308).

<sup>364</sup> Esta *paupertas* ha inquietado a la crítica que se limita a relativizar el valor del término en el poema con argumentos no del todo convincentes. Una de las respuestas es ajena al texto pues tiene que ver con la vida del autor - cf. LEE (1982: *ad loc.*). Otra - cf. SMITH (1985: *ad loc.*); DELLA CORTE (1980: *ad loc.*) - es afirmar que esta suerte de 'pobreza abundante' responde a la concepción romana de la *paupertas*, para lo cual se apoyan en dos citas: "ego non video quid aliud sit paupertas quam parvi possessio" (Sen. Ep. 87.40) (yo no veo que la pobreza sea otra cosa distinta de poseer poco); y "non est paupertas, Nestor, habere nihil" (Mart. 11. 32.8) (la pobreza, Néstor, no es no tener nada). Más allá de que ninguna de las dos incluye semas de 'abundancia' para definir la *paupertas*, el problema de fondo es que si reponemos el contexto de estas citas, su significado varía sustancialmente. Séneca, por su parte, está objetando la validez del argumento lógico retórico por la privación (κατὰ στέρησιν) empleado por Antípatro y no definiendo la pobreza, cosa que él mismo se encarga de aclarar: "De isto videbimus, si quando valde vacabit, quae sit divitiarum, quae paupertatis substantia". En el caso de Marcial, los versos anteriores del poema, que sí describen qué es un *pauper*, refieren una condición de carencia muy alejada de la de nuestro *ego*. Finalmente hay quienes sostienen que aquí la *paupertas* es un concepto moral, como lo afirma FISHER (1970: 769) apoyándose en el comentario de Porfirio al verso 199 de la *Epístola* 2.2 de Horacio: "paupertas etiam honestae parsimoniae nomen est", donde se observa el mismo problema pues la frase está sacada de contexto. Por un lado, el verso de Horacio dice: "Pauperies inmundae domum procul absit..." (Que la inmundae indigencia esté lejos de mi casa), con lo cual la pobreza dista mucho de tener una connotación moral positiva. Por el otro, el comentario completo de Porfirio dice: "Pauperies: egestas. Nam

cia semántica es un guiño al lector, una suerte de alerta. Este alerta, que consiste entonces en una violación de la pertinencia semántica, se refuerza a su vez por una segunda incoherencia manifestada en la incompatibilidad que resulta de describir la *paupertas* primero con términos que manifiestan un sema de 'abundancia' y luego con otros que manifiestan un sema de 'carencia' como es el caso de "exigui...hostia parva soli" (22), "parvo" (25), "exiguo pecore"<sup>365</sup>.

Ahora bien, el punto culminante de esta peculiar formulación del antíteto son los versos 41-43:

Non ego divitias patrum fructusque requiro,  
 quos tulit antiquo condita messis avo:  
 parva seges satis est... (Tib. 1.1. 41-43)

*Yo no busco las riquezas de mis padres ni los frutos que la mies almacenada trajo a mi antiguo antepasado: una pequeña cosecha me es suficiente ...*

Aquí aparece una segunda incoherencia que altera la relación antitética de las dos isotopías formuladas en los versos proemiales pues las *divitiae* que incum-

---

*paupertas etiam honestae parsimoniae nomen est, et usurpatur in fortuna mediocri.*" ('Pauperies': indigencia. Pues 'paupertas' es más bien la palabra que designa una honorable frugalidad y se practica en una condición social modesta). Como vemos, Porfirio intenta definir la *paupertas* por oposición a la *pauperies* pero además, vista la referencia a la *fortuna mediocris*, es poco probable que en este texto el término *honestus* tenga alguna connotación moral sino que parece funcionar con su sentido habitual, que es social y que refiere una cierta posición relativamente ventajosa por oposición a *humilis*; sobre todo si tenemos en cuenta que en el período imperial, al cual corresponde Porfirio, el término *honestiores* indicaba una clase de ciudadanos particularmente ricos cuya contraparte eran los *plebei*, *humiliores*, *tenuiores*. Por otra parte, es de lamentar que Fisher no haya reparado en los versos 49-52 del mismo poema, donde el propio Horacio ofrece una definición de *paupertas* en extremo útil para iluminar el texto de Tibulo pues está determinada por la carencia de lares paternos y de tierras, cosa que sí posee nuestro *ego*.

<sup>365</sup> En este sentido, vale la pena recordar el comienzo del *Moretum* (1-16) donde se ve cómo Símulo, y no nuestro *ego*, es realmente un *pauper rusticus* pues, en lugar de conducirlo por una *vita iners*, su pobreza lo obliga a levantarse apenas canta el gallo tan solo para preparar el alimento que llevará a su jornada de trabajo; en su casa no hay un *adsiduus ignis* que relumbra sino un mísero rescoldo que queda como pobre vestigio del único tronco puesto para calentarse en una noche invernal mientras descansa en un camastro barato; y el fruto de su campo no es más que un pequeño montón de grano. Para una revisión y reformulación de las principales interpretaciones del *Moretum*, cf. FITZGERALD (1996), quien hace una muy sugerente lectura del texto como metáfora de la escritura y del conocimiento.

ben a la isotopía del *alius-miles* por oposición a la del *ego-rusticus*, se predicán ahora de otro *alius* que es o ha sido también él un *rusticus* y cuya diferencia con el yo enunciador pertenece al orden de lo temporal, a un pasado familiar más acomodado que oficia de patrón de medida de la supuesta 'carencia', que describe la actual *paupertas* del *ego* como un deterioro cuantitativo y cualitativo de sus posesiones<sup>366</sup>. Esta violación de la coherencia semántica indica que la antítesis lexical *paupertas* ≠ *divitiae* no es un componente relevante en la oposición de las dos isotopías, la del *ego* y la del *alius*. Para encontrar ese componente será útil cotejar, aun a riesgo de parecer repetitivos, los dos pasajes en que se hace referencia a las *divitiae*:

Divitias alius fulvo sibi congerat auro  
 et teneat culti iugera multa soli  
 quem labor adsiduus vicino terreat hoste  
 Martia cui somnos classica pulsa fugent  
Me mea paupertas vita traducat inert  
 dum meus adsiduo luceat igne focus (Tib. 1.1.1-6)

Non ego divitias patrum fructusque requiro  
 quos tulit antiquo condita messis avo:  
 Parva seges satis est, satis est requiescere lecto  
 si licet et solito membra levare toro. (Tib. 1.1.41-44)

A nuestro modo de ver, la anadiplosis quiástica<sup>367</sup> (*satis est, satis est*) a ambos lados de la cesura pentemímera del verso 43 es una marca retórico-métrica que

<sup>366</sup> Tunc vitula innumeros lustrabat caesa iuvencos / nunc agna exigui est hostia parva soli. (21-22) (En ese tiempo una ternera inmolada purificaba a innumerables novillos, ahora una cordera es la pequeña ofrenda de un suelo pobre). La disponibilidad de una cosecha tal que permite almacenar el excedente del grano (41-42) y de una cantidad innumerable de cabezas de ganado mayor hacen pensar que la heredad de los antepasados se acercaba bastante a las *multa iugera* (2) del primer dístico y por lo tanto a las *divitiae* del *miles*. En cuanto a la posibilidad de que Tibulo esté aludiendo a las mismas confiscaciones del 42 a.C. que afectaron a Virgilio, cf. RİPOSATI (1968:19); CARTAULT (1911: 7-8); GALINSKY (1996: 170) y CANCELLI (1986:238) quien sugiere que acaso el *miles* denostado en los primeros dísticos sea el veterano que recibía las tierras expropiadas

<sup>367</sup> LAUSBERG (1966: § 619) define la anadiplosis como "la repetición del último miembro de un grupo sintáctico o métrico al comienzo del grupo sintáctico o métrico inmediatamente subsiguiente". A

busca llamar la atención del lector sobre un enunciado que le ofrece la clave para concretar eso que G. Williams denomina 'interpretación en suspenso' y que, según dijimos, se había planteado ante la incoherencia semántica producida por la descripción de la *paupertas*. En efecto, lo que connota este recurso es una equivalencia semántica entre los dos hemistiquios, equivalencia por medio de la cual la *paupertas* está descrita como la más completa inactividad ("requiescere lecto"), indicada además por el "non ego ... requiro" del verso 41. A través de la sinécdoque *e sequentibus praecedentia*, esta clave permite comprender la verdadera base de confrontación entre el *alius* y el *ego*, la cual resulta de una operación metonímica del efecto por la causa: lo que define al *ego pauper* por oposición al *alius dives* no es la antonimia *divitiae* ≠ *paupertas* sino actividad ≠ inactividad. Este es el elemento común a los dos citados pasajes en que la riqueza se opone a la presunta pobreza. #

En el pasaje proemial (1-6) esto está indicado por el antíteto *labor adsiduus* (3) ≠ *vita iners* (5), y está reforzado además por el plano sintáctico que plasma esta oposición actividad ≠ pasividad. En efecto, el *alius* es sintácticamente activo porque es el sujeto agente del "congerat" (1), esto es, de su riqueza; mientras el *ego* es sintácticamente pasivo pues es el objeto del "traducat" (5) <sup>368</sup>, esto es, de su pobreza. Más aun, el resto de la presentación de este supuesto *rusticus* (7) indica que efectivamente el rasgo definitorio de su identidad es la *inertia* por oposición al *labor*

<sup>369</sup> Vale recordar un tramo intermedio donde también funciona esta operación metonímica: X

---

su vez la anadiplosis quiástica es, según este autor (1967: § 621.2) un tipo particular que se produce, como aquí, en el límite de la cesura.

<sup>368</sup> A pesar de que *traducere* es ocasionalmente aplicado al paso del tiempo a partir de la catacresis de la vida como camino, es de notar que, aplicado a personas, el uso habitual del verbo corresponde a la esfera de las actividades militares con el valor de 'conducir la tropa a través de'. En este sentido, como sugiere PUTNAM (1973: *ad loc.*) acentúa la condición pasiva del *ego*.

<sup>369</sup> Si leemos con cuidado los versos que describen su vida campesina atendiendo al modo verbal comprobaremos que las únicas actividades que el *ego* predica de sí mismo en modo indicativo son las que tienen que ver con el área de la *pietas*: "veneror" (11), "soleo spargere" (36). En cambio, las referentes al trabajo en sí están en modo subjuntivo: "seram" (7), "nec tamen ... pudeat tenuisse .../... increpuisse" (29-30), "non....pigeat .../...referre" (31-32) ; y además modalizadas, en estos

Iam modo iam possim contentus vivere parvo  
nec semper longae deditus esse viae  
sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra  
arboris ad rivos praetereuntis aquae

(Tib. 1.1. 25-28)

*Ojala pudiera yo vivir ya mismo contento con poco y no estar siempre entregado a largos caminos sino evitar la estival salida del Can bajo la sombra de un árbol junto a arroyos de corriente agua.*

El pasaje señala con toda claridad que la *paupertas* no solo es lo contrario del permanente desplazamiento ("longae...viae") y la exposición a todo tipo de agentes externos hostiles ("Canis aestivos ortus"), lo que es propio de la actividad del *alius*, sino que es en rigor lo contrario de cualquier *labor* pues consiste en la negación misma de cualquier actividad: *vitare*.

Esta oposición actividad ≠ inactividad que aparece enmascarada en la antonimia *paupertas* ≠ *divitiae* y que señalamos como rasgo característico de las dos identidades contrapuestas se verifica en los últimos versos de esta sección:

Parva seges satis est, satis est requiescere lecto  
si licet et solito membra levare toro.  
Quam iuvat inmites ventos audire cubantem  
et dominam tenero continuisse sinu  
aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,  
securum somnos igne iuvante sequi.  
Hoc mihi contingat. Sit dives iure, furorem  
qui maris et tristes ferre potest pluvias.  
O quantum est auri pereat potiusque smaragdi,  
quam fleat ob nostras ulla puella vias.

(Tib. 1.1.43-52)

*Una pequeña cosecha me es suficiente, me es suficiente descansar en el lecho y, si se puede, reconfortar mis miembros en el tálamo de costumbre. ¡Qué agradable es escuchar, acostado, los feroces vientos y retener a la mujer contra el tierno pecho o, cuando el Austro invernal haya derramado sus heladas aguas, continuar tranquilo*

---

últimos dos casos, por impersonales valorativos que hacen pensar que el *ego* ni las realizó ni las realiza habitualmente y que, en el mejor de los casos, no rechazaría del todo la posibilidad de realizarlas "interdum" (29). El *rus* aparece así como el espacio donde es posible la *vita iners* pues este campo es el espacio del no *labor*. Para los valores del subjuntivo en Tibulo, cf. DESCHAMPS (1978) y HELLEGOUARC'H (1989: 52-53).

*los sueños con la ayuda del fuego! Que esto me toque en suerte; que sea rico con justicia el que puede soportar el furor del mar y las tristes lluvias. ¡Oh, que perezca cuanto hay de oro y piedras preciosas antes que una muchacha lllore por mis caminos!*

Este pasaje reitera la referencia a la riqueza como aquello que pertenece al *alius* por oposición al *ego* (49-50), pero el resto de los elementos trabaja sobre la oposición de base actividad/inactividad enmascarada en la metonimia que aparece en el discurso de superficie. En efecto, todo lo que se predica del *ego* tiene que ver con la *inertia* que hasta ahora hemos propuesto como un rasgo fundamental de su identidad: "requiescere" (43), "membra levare" (44), "cubantem" (45), "continue" (46), "somnos...sequi" (48), "<non> ob nostra vias" (52). Por oposición a él, la actividad del *alius*, que indiscutiblemente remite al de la primera sección a través de la contraposición "somnos ... sequi" (48) / "somnos...fugent" (4), está aludida por el "furorem/ maris et tristes ferre" (49-50), que connota movilidad y espacio exterior hostil, un rasgo que tienen en común todos los elementos que se confrontan con la *vita iners* del *ego*, como los vientos de los versos 45 y 47. #

En resumen, por la combinación de dos procedimientos retóricos, la metonimia de la causa por el efecto y la sinécdoque del tipo *e sequentibus praecedentia*, el *ego* enunciador va construyendo de esta manera alusiva y elusiva su verdadera identidad a medida que paso a paso se desprende de la máscara con la que abre su poemario. Lo que queda después de este proceso es un *pauper amator* que rechaza el *labor* en cualquiera de sus formas posibles y cuyo deseo es gozar de una *vita iners* entre los brazos de una *puella* a la que considera su *domina*. Quizás convenga recordar aquí el lema con el que Virgilio cierra el discurso que pone en boca de Galo en *Eclogae* 10: "omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori" (69), una frase, casi una sentencia, que pronuncia no casualmente después de haber negado que el *labor* pueda apartarlo de su pasión: "non illum nostri possunt mutare labores" (64).

Galo es un poeta elegíaco y en el *ego* elegíaco el *amor* y el *labor* son incompatibles

370

Ahora bien, aunque es un *amator*, nuestro *ego* sigue siendo un *vir civis* que, como tal, califica desde el mandato social su comportamiento ocioso con predicaciones de sello negativo como *iners* (5, 58) y *segnis* (58). Ante esto, el *ego* pone en marcha su transcodificación, la cual se observa porque nuevamente incurre en una violación de la isotopía del *amator*, que, como vimos, incluye el rasgo *iners* = no *labor*. En la elegía 1. 2, el *ego*, que está *exclusus*<sup>371</sup> tal como nos lo había señalado en 1.1.55-56, intenta persuadir a Delia de que le permita acceder a su espacio vedado. Para ello, en una pequeña muestra de *erotodidaxis*, enumera las tareas de los amantes que la misma Venus estimula y enseña (15-42).

Señalemos primero los puntos relevantes del pasaje:

- (a) Nec docet hoc omnes, sed quos nec inertia tardat  
nec vetat obscura surgere nocte timor.  
En ego cum tenebris tota vagor anxius urbe (Tib. 1.2. 23-25)

*Y no les enseña esto a todos sino a los que no los retarda la inactividad y el temor no les prohíbe levantarse en noche oscura. Yo, cuando toda la noche voy de un lado para otro angustiado en medio de las tinieblas...*

- Non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis.  
non mihi, cum multa decidit imber aqua. (Tib. 1.2. 31-32)

*A mí no me dañan los perezosos fríos de una noche invernal, a mí no me daña la lluvia cuando cae a cántaros.*

- (b) Non labor hic laedit, reseret modo Delia postes  
et vocet ad digiti me taciturna sonum (Tib. 1.2. 33-34)

*Este esfuerzo no me daña con tal que Delia me abra las puertas y me llame, taciturna, con el chasquido de un dedo.*

<sup>370</sup> Con respecto a la interpretación de ALFONSI (1956: 193-197), que considera el *otium* tibuliano como ideal pseudofilosófico de 'vida contemplativa', pensamos que es una lectura parcial que no repara en un elemento de base de la escritura de Tibulo: el contraste oposicional entre la 'realidad' y el 'deseo' determinado por su peculiar uso de los modos verbales.

<sup>371</sup> Para un análisis integral de este conflictivo poema, cf. SCHNIEBS (1994).

Los ejemplos del grupo (a) hacen patente esa violación de la isotopía pues el *ego* afirma que el ser *amator* requiere no ser *iners* para poder afrontar una serie de labores que, paradójicamente, tienen puntos de coincidencia con los que él mismo rechazó por ser propios del *miles* y contrarios a su identidad. En lugar de gozar de un sueño apacible, como el *miles* tiene que afrontar y vencer el miedo e interrumpir el sueño por la noche<sup>372</sup>; en lugar de su ideal de la más completa y protegida inmovilidad, como el *miles* debe andar errante<sup>373</sup>; en lugar de estar junto a su *focus* preservado de las inclemencias del tiempo y gozando de su *vita iners*, como el *miles* debe soportar las inclemencias del tiempo, los fríos y las lluvias<sup>374</sup>. Más aun, para que no quede duda alguna, el ejemplo (b) muestra que todo esto está definido como un *labor*; pero también muestra que este *labor* merece o podría merecer una cierta valoración negativa. Ciertamente es que el verbo *laedere* significa 'herir' 'dañar', en un sentido general y puede pensarse en un perjuicio físico. Pero de las siete apariciones que se registran en Tibulo, cinco tienen con seguridad el valor de 'ofender', 'injuriar'<sup>375</sup>. Nosotros creemos que aquí está primando esta última acepción, en parte por la condicional restrictiva que asemeja el enunciado al ya visto de 1.1.57-58 y señala que solo por efecto de la pasión se acepta esa censura social; en parte por lo que veremos enseguida en el ejemplo (c).

Este ejemplo está tomado de otra pieza de *erotodidaxis*, la elegía 1.4, donde leemos lo siguiente:

- (c) Tu puero quodcumque tuo temptare libebit,  
cedas: obsequio plurima vincet amor  
Neu comes ire neges, quamvis via longa paretur  
et Canis arenti torreat arva siti,  
quamvis praetexens picta ferrugine caelum  
venturam anticipet imbrifer arcus aquam.

<sup>372</sup> Cf. Tib. 1.1. 3-4.

<sup>373</sup> Cf. Tib. 1.1. 25-26, 51-52.

<sup>374</sup> Cf. Tib. 1.1. 41-50.

<sup>375</sup> Cf. Tib. 1.1.67; 1.3.79; 1.6.29; 1.9.1; 1.9.6.

Vel si caeruleas puppi volet ire per undas,  
 ipse levem remo per freta pelle ratem.  
 Nec te paeniteat duros subiise labores  
 aut opera insuetas adteruisse manus.

(Tib. 1.4.39-48)

*Tú cede ante cualquier cosa que a tu muchacho le plazca intentar: con complacencia el amor vencerá la mayoría de las cosas. Y no te niegues a ir como compañero de viaje aunque se prepare un largo viaje y el Can abra los campos con ardiente sed; aunque el imbrífero arco anuncie la llegada de agua cubriendo el cielo como de una pintura de herrumbre. O si quiere ir en barco por las azuladas olas, tú mismo empuja por los mares la ligera barca con el remo. Y no te arrepientas de afrontar duras tareas o de arruinar tus manos desacostumbradas al trabajo.*

Aquí vemos nuevamente a nuestro supuesto *ego iners* entregado a un *labor* tan intenso que casi podría calificarse como *adsiduus*, al igual que el del *alius* de la elegía 1.1. En rigor, este pasaje es casi un contracanto de esa *vita iners* de la elegía programática. Además de las referencias a la lluvia, que ya comentamos a propósito de los ejemplos del grupo (a), compárense los versos 41-42 de esta elegía 1.4, con lo dicho en 1.1. 25-28:

Iam modo iam possim contentus vivere parvo  
nec semper longae deditus esse viae.  
 Sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra  
 arboris ad rivos praetereuntis aquae.

(Tib. 1.1. 25-28)

A esto hay que sumarle la práctica del último elemento del rechazado *labor adsiduus* del *alius*: los viajes por mar <sup>376</sup>.

Todo este conjunto está definido como "duros labores", lo cual viene predicado por un modalizador del campo axiológico ("nec...paeniteat) que señala la sanción moral que este comportamiento merece. No cabe duda de que algunas de las tareas, como es el caso de remar o cargar las redes (46, 49-50), son censurables porque son trabajos serviles pero esas están connotadas por el verso 48 ("insuetas...manus"). En cambio, en lo que hace a los *labores*, la recomendación de Priapo

<sup>376</sup> Cf. Tib. 1. 1. 50.

abarca el conjunto de las actividades, la mayoría de las cuales son perfectamente compatibles con la identidad de un *ingenuus*, excepto por el detalle de que aquí se realizan en calidad de *obsequium* e implican un sometimiento a la voluntad del objeto de deseo y a la propia pasión, lo que viola la autonomía, el autocontrol y el carácter activo y dominante de un *vir civis*.

Por otra parte, es indiscutible que el verso 40 ("Cedas: obsequio plurima vincet amor") tiene como intertexto el citado verso virgiliano de la bucólica 10: "omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori" (69), que, como ya dijimos, Galo pronuncia después de haber negado el *labor*. Aquí Tibulo reescribe y modifica la sentencia con el agregado de "obsequio", un *obsequium* que luego define como "duros labores". ¿No podría pensarse que este *durus labor* está jugando con la intertextualidad con otro texto virgiliano, precisamente ese donde el mantuano reformula la frase de Galo en el célebre "labor omnia vicit / improbus et duris urgens in rebus egestas" (Verg. G. 1. 145-146)<sup>377</sup>? En cualquiera de las varias y discutidas lecturas del calificativo virgiliano<sup>378</sup>, el *labor* de nuestro *ego amator* es sin lugar a dudas *improbus*, se realiza *in duris rebus* puesto que *durus* suele ser el adjetivo que se predica de aquel o aquello que obstaculiza la concreción del deseo del *ego*<sup>379</sup>, y de algún modo está urgido por una situación de *egestas* ya que, como bien sabemos, todo este esfuerzo será infructuoso ante los *munera* ofrecidos por un *dives amator* (57-60).

Vemos entonces que en este caso, como en el de la *militia*, el *ego* incurre en el 'escándalo' isotópico al negar y a la vez afirmar componentes de su propia identidad de *amator* por medio de la apropiación de rasgos que corresponden a su identidad de *vir civis*. Al combinar series que el código cultural considera antitéticas se produce una alteración del contenido semántico de los términos que en ese código integran cada una de las series. El *ego* enunciador opera nuevamente una

<sup>377</sup> Respecto de la supuesta imposibilidad de que Tibulo conociera las *Geórgicas* por razones cronológicas, remitimos a SOLMSEN (1962: 300-304, esp. 300 n.4).

<sup>378</sup> Para este aspecto del texto virgiliano, cf. CATTO (1986); JENKYN (1993); GALE (2000: 143-167).

antanaclasis pues emplea los términos con el valor que tienen en el código cultural y simultáneamente con un valor particular, de índole metafórica, que él le asigna y que contradice o se opone al del código cultural.

Es decir, como *vir civis*, el *ego* enunciador sabe que su conducta, el conjunto de actos que realiza, no son un *labor* para el discurso social sino una forma de *inertia* pues, para ser tal, el *labor* de un *vir civis* requiere ser éticamente valioso y socialmente útil; y por lo tanto acepta esa sanción negativa<sup>380</sup>. Sin embargo, por el conflicto que representa para él su doble identidad, intenta traspasar los valores por el camino de la antanaclasis de base metafórica. Su condición de *amator* lo pone fuera de la *civitas* y él lo sabe y lo afirma y entonces, de alguna manera, transforma su microcosmos pasional en una suerte de *civitas* subrogante y a su objeto de deseo en un bastión que este *miles amoris* debe conquistar por medio del *labor*. Pero al afimar y negar lo mismo, incurre nuevamente en una ironía que invita al lector a desechar alguno de los dos elementos que entran en contradicción excluyente.

➤ FORTITUDO

Este es un elemento de la transcodificación que aparece casi exclusivamente en Tibulo. En la misma elegía 1.2, el *ego* inicia su *erotodidaxis* con la siguiente frase:

Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle.  
Audendum est: fortes adiuvat ipsa Venus (15-16)

<sup>379</sup> Cf. LEONOTTI (1990). Por lo demás el sintagma *durus labor* aparece en *Geórgicas* 2.411; 4.114.

<sup>380</sup> Por otra parte, obsérvese que hay una inversión del uso cultural del tiempo. La noche es el tiempo de la suspensión del *labor*, del descanso y, eventualmente, de la ociosa recreación de los banquetes. Fuera de esto, toda actividad nocturna connota marginalidad (cf. Juv. 3. 268-314), peligros y asechanzas externos y también internos pues es el tiempo en que las perturbaciones del alma invaden al individuo y lo hacen presa del desasosiego (cf. Verg. A. 1.305; 4. 80-84; etc.). Más aun, su connotación negativa y peligrosa hace que la actividad desarrollada en este tiempo sea en parte la medida de la *pudicitia* de la mujer nuclear como sabemos por la emblemática Lucrecia (Liv. 1.57. 1-9); por la fiel Aretusa (Prop. 4. 3. 33-42), por el símil de la laboriosa y honrada viuda de Verg. A. 8. 407-413.

*Tú, Delia, engaña sin temor a los guardianes. Hay que atreverse: Venus misma ayuda a los fuertes.*

El pentámetro es una adecuación del conocido proverbio<sup>381</sup> en el que la *Fortuna* ha sido reemplazada por la diosa Venus. Lo interesante es que la reunión de "fortes" y "audendum est" resalta por ocupar el primer hemistiquio del pentámetro, responde en un todo a la concepción y lazo recíproco que uno y otro término tienen en el código cultural.

Es decir, a diferencia de *audax*, que es un término negativo pues indica una actitud irreflexiva que no resulta del coraje sino de la equivocada evaluación sea del peligro sea de las propias fuerzas, el ser *audens* es una cualidad positiva estrechamente vinculada con la *fortitudo*. A su vez, como ya hemos señalado, la *fortitudo* es una de las formas de la *virtus* y está precedida por la razón: "Neque enim est ulla fortitudo, quae rationis est experta" (Y no existe ninguna fortaleza que esté desprovista de la razón.)<sup>382</sup> Esta cualidad permite al individuo evaluar los inconvenientes, las consecuencias, las ventajas y las desventajas de una situación riesgosa o difícil antes de determinar el curso a seguir. La *audentia* como la *fortitudo* son, por lo tanto, rasgos constitutivos de la identidad que un *vir civis* debe poner en juego en el cumplimiento de sus *officia* y sus *munera*.

A partir de esto, en nuestro ejemplo observamos tres alteraciones del código cultural. En primer lugar, la mención de la diosa Venus señala la transferencia de elementos pertenecientes al ámbito del *vir civis* a la esfera del *amator*. En segundo lugar, este par de valores positivos que hacen al buen desempeño del ciudadano encargado de mantener el orden social, es invocada para una actividad socialmente inútil y moralmente negativa: *fallere*. En tercer lugar, y este es quizás el

<sup>381</sup> Cf. Ter. *Ph.* 203: "Fortis fortuna adiuvat"; Cic. *Tusc.* 2. 11: "fortis [...] fortuna adiuvat, ut est in vetere proverbio"; Verg. *A.* 10. 284: "audentis Fortuna iuvat"; etc.

<sup>382</sup> Cic. *Tusc.* 4. 52. Para la relación entre *audax*, *audens* y *fortis*, cf. LAZZARINI (1982); LENTANO (1993: 42-45); MOORE (1989: 19-23).

punto más importante, como vimos en su momento, el basamento de la *fortitudo* es la aspiración a cosas importantes y el desprecio de aquellas viles e indignas de la condición de *vir civis*.

Al transcodificar este concepto al código elegíaco y a su 'manera de pensar el mundo', es aceptable que el andar deambulando por la noche para llegar hasta un umbral con el objeto de ser admitido sea pensado por el *ego* como la aspiración a cosas importantes - conquistar el objeto de deseo - y el desprecio de cosas viles e indignas de su condición de *amator*. Pero, a su vez, el mismo enunciador advertirá en otros pasajes de su poemario que su *fortitudo* no debe ser entendida en los términos de la cualidad positiva del código cultural<sup>383</sup>.

En la elegía 1.5 el *ego* se enfrenta a las consecuencias de haber promovido un *discidium* y dice:

Asper eram et bene discidium me ferre loquebar,  
 at mihi nunc longe gloria fortis abest.  
 Namque agor ut per plana citus sola verbere turben,  
 quem celer adsueta versat ab arte puer.  
 Ure ferum et torque, libeat ne dicere quicquam  
 magnificum post haec: horrida verba doma (Tib. 1.5.1-6)

*Era rudo y decía que resistía bien la separación pero ahora lejos está de mí la gloria de ser fuerte; pues soy llevado de un lado a otro como un rápido trompo que un muchacho veloz hace girar con la cuerda por un suelo plano con acostumbrada destreza. Quema y tortura al rebelde para que, después de esto, no quiera decir nada presuntuoso: doma sus horridas palabras.*

En el primer dístico, el *ego* niega para sí la cualidad de *fortis*; pero lo hace a partir de no haber sido capaz de soportar la decisión de poner fin a su pasión por Delia. El "asper" y el "ferre" del verso 1, que de algún modo recuerdan y evocan al "perfer, obdura" del poema 8 (11) de Catulo<sup>384</sup>, es, desde el punto de vista del código cultural, lo que efectivamente correspondería a la *fortitudo* pues implica saber

<sup>383</sup> Cf. Tib. 1.7. 4, donde el término *fortis* es un elemento importante del elogio a Mesala.

<sup>384</sup> Para la relación *asper - durus*, cf. TREGGIANI (1990: 182-183).

desechar lo que es impropio de un *vir civis* y tener la fuerza necesaria para afrontar y llevar a la práctica esa decisión. Mantenerse en esa actitud hubiera sido motivo de *gloria*. En este enunciado, por lo tanto, el *ego* está hablando desde su identidad de *vir civis* y de su intento de asumir una conducta acorde con el mandato. En lugar de ello, la falta de *fortitudo* en su valor socialmente aceptado, su incapacidad para controlar su propia pasión, lo transforma en un juguete manejado por un niño<sup>385</sup> y en un esclavo que ha traicionado a su amo y que, por lo tanto, merece ser duramente castigado<sup>386</sup>; en un animal de trabajo que debe ser domado. Entonces, el no ejercicio de la *fortitudo* entendida en términos del código cultural lo desplaza no solo de su condición de *vir civis*, sino de su misma condición de *ingenuus* y de ser humano. En total consonancia con lo que el código cultural supone de la identidad del *amator*, la imagen del esclavo connota a un sujeto masculino incapaz de ejercer el autocontrol que se espera de él y que deviene de dominador en dominado<sup>387</sup>.

Lo que vemos entonces es que nuevamente el *ego* enunciador está afirmando y negando un mismo rasgo de su identidad - la *fortitudo* - a partir de la recurrencia a la antanaclasis de base metafórica. Obsérvese que en el otro pasaje donde el *ego* intenta poner fin a su pasión, esta vez no por el camino del *discidium* sino apelando a la *militia*, esto también está calificado como un acto propio de la *fortitudo*, cuyo fracaso está referido con términos muy semejantes:

magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto  
excutiunt clausae fortia verba fores. (Tib. 2. 6. 11-12)

*Digo cosas importantes, pero a mí que digo cosas importantes de manera grandilocuente, unas puertas cerradas me golpean mis valerosas palabras.*

<sup>385</sup> Cf. Verg. A. 7. 378-382.

<sup>386</sup> Para este dístico como referencia a los castigos recibidos por los esclavos en ocasión de una *quaestio per tormenta* o *in equuleo*, cf. MUSURILLO (1970: 388-389).

<sup>387</sup> Obsérvese que la sintaxis connota este sometimiento pues el *ego* es o bien sujeto paciente o bien objeto de las acciones de otro.

En la *civitas* subrogante de su pasión amorosa ser *fortis* significa tener el criterio y la capacidad de enfrentar el *labor adsiduus et improbus* de conquistar y dominar a su objeto de deseo. En este mundo, la renuncia a la pasión es una forma de desertión que, como tal, merece el castigo<sup>388</sup>.

➤ FIDES - FOEDUS AMORIS

Como el resto de los elegíacos, el *ego* enunciador intenta celebrar un pacto cuyo objetivo es, en su caso, el "amor ... mutuus" (1.2.65; 1.6. 76).

Los inconvenientes del pacto debidos al estatuto social de los sujetos involucrados, comentados en el capítulo anterior se verifican en el poemario tibuliano pues tanto Delia como Némesis están fuera de la observancia de la *pudicitia* y del mandato de *vivere contenta uno viro*, y el *puer delicatus* (Marato)<sup>389</sup> no es alguien de quien quepa esperar alguna clase de pauta moral. Con respecto a la mujer, el *ego* pretende que ella se comporte como una *pudica femina domiseda* y *lanifica* aun cuando conoce y denuncia su verdadera condición de no matrona:

At tu casta precor maneas sanctique pudoris  
 adsideat custos sedula semper anus.  
 Haec tibi fabellas referat positaque lucerna  
 deducat plena stamina longa colu,  
 at circa gravibus pensis adfixa puella  
 paulatim somno fessa remittat opus

(Tib. 1.3. 83-88)

*Pero tú, por favor, permanece casta y que siempre te acompañe una anciana, atenta guardiana de tu santo pudor. Que ella te cuente historias y, dispuesta la lámpara,*

<sup>388</sup> A pesar de que, como bien señala MURGATROYD (1994a: *ad loc.*) el verbo *excudere* tiene un espectro de significación tan amplio que es difícil precisar un matiz específico para esta aparición, no cabe duda de que connota un movimiento violento. Esto es aquí por demás sugerente pues señala una inversión ya que el sintagma trueca la relación de fuerzas implicada en el *frangere postes*.

<sup>389</sup> Con respecto al llamado 'ciclo de Marato' (1.4; 1.8; 1.9) coincidimos con FEDELI (1986) en que no llega a constituirse como una 'historia de amor' sino que es una abigarrada acumulación de *topoi*; si bien es de notar que en Tibulo ninguno de los tres vínculos (Delia, Marato, Némesis) está ampliamente desarrollado a la manera de la relación Cintia-Propercio.

saque largos hilos de una rueca llena; pero que, en torno, la *muchacha* atada a su gravosa tarea, fatigada por el sueño, deje poco a poco su labor.<sup>390</sup> ✕

Sit modo casta doce, quamvis non vita ligatos  
impediat crines nec stola longa pedes.

(Tib. 1.6. 67-68)

Enséñale al menos que sea casta, aunque una cinta no sujete sus atados cabellos ni una larga estola, sus pies.

Como contrapartida de esta fidelidad que exige en ella, el *ego* promete la suya e intenta fijar una suerte de contrato<sup>391</sup>:

Et mihi sint durae leges, laudare nec ullam  
possim ego, quin oculos adpetat illa meos,  
et siquid peccasse putet, ducatque capillis  
inmerito pronas propriiarque vias

(Tib. 1.6. 69-72)

Y que haya para mí duras leyes y que no pueda yo alabar a ninguna sin que aquella arranque mis ojos y que, si piensa que cometí alguna falta, que me agarre de los cabellos y aun sin razón me arrastre calle abajo.<sup>392</sup> ✕

La cláusula en sí es inapropiada en términos del código cultural desde el momento en que recorta la libertad sexual del varón. Pero además, puesto que en los hechos es la mujer la que no cumple con la *fides*<sup>393</sup> y es el *ego* enunciador el que la observa<sup>394</sup>, se produce una alteración de los roles de género que coloca al varón en una posición de dominado y sometido a la voluntad de la mujer:

<sup>390</sup> Puesto que esta escena culmina con la llegada no anunciada del varón, no podemos pensar sino en el episodio liviano de Lucrecia, emblema de la *pudicitia*.

<sup>391</sup> Cf. GAISSER (1971: 212-213).

<sup>392</sup> Según DELLA CORTE (1980: *ad loc.*) esta calle descendente se refiere probablemente a las *scalae Gemoniae* por donde eran arrastrados los condenados a muerte culpables de traición.

<sup>393</sup> Cf. 1.8.61-64; 2.6. 35-36; 49-50.

<sup>394</sup> Cabe recordar que el único intento de infidelidad del *ego* no se concreta porque el recuerdo de su amada le provoca una vergonzante impotencia (1.5. 39-42). Sin embargo, no podemos obviar el hecho de los poemas dedicados a Márato. MCGANN (1983: 1995-1997) plantea la posibilidad de que el entrelazado de las relaciones con Delia y Márato observable por la disposición interna del libro sea una forma de señalar, a la manera de Catulo respecto de Lesbia y Juvencio, la legítima posibilidad de gozar de sujetos masculinos y femeninos. Ciertamente es que, más allá de la distribución, nada en el poemario indica la relación temporal existente entre los tres vínculos. En todo caso, la presenta-

Nulla tuum nobis subducet femina lectum:

hoc primum iuncta est foedere nostra venus.

Tu mihi sola places, nec iam te praeter in urbe

formosa est oculis ulla puella meis

[.../.../.../.../.../.../.../...]

Nunc licet e caelo mittatur amica Tibulo,

mittetur frustra deficiet Venus.

Hoc tibi sancta tuae Iunonis numina iuo,

quae sola ante alios est mihi magna deos.

Quid facio, demens? Heu, heu, mea pignora cedo.

Iuravi stulte: proderat iste timor.

Nunc tu fortis eris, nunc tu me audacius ures:

hoc peperit misero garrula lingua malum.

Iam faciam quodcumque voles, tuos usque manebo,

nec fugiam notae servitium dominae!

(Tib. 3. 19. 1-22)

*Ninguna mujer me separará de tu lecho: nuestro amor está unido desde el primer momento con este pacto. Solo tú me gustas y, excepto tú, ninguna muchacha me parece bella en la ciudad [...] Aunque desde el cielo fuera enviada una amante para Tibulo, en vano sería enviada y Venus fracasaría. Te lo juro por los santos poderes de tu Juno, que es la única grande para mí entre los otros dioses. ¿Qué hago, insensato? ¡Ay, ay, pierdo mi resguardo! He jurado tontamente, ese temor tuyo me ayudaba. Ahora tú serás fuerte, ahora tú me abrasarás con más audacia: mi lengua charlatana me produjo este mal a mí, desdichado. De ahora en más haré lo que tú quieras, permaneceré en tus manos y no podré escapar de la esclavitud de mi famosa dueña.*

Con palabras que señalan la sanción del código cultural, el *ego* expresa que su intento de conciliar su doble identidad a través de la transpolación de valores daña no solo su condición de *vir civis* sino su propia condición de *amator* pues lo pone en una situación de sometimiento y desventaja respecto de la mujer.

Otro tanto puede decirse del *puer delicatus* que viola los pactos celebrados a pesar de los muchos modos en que el *ego* le ha demostrado su incondicional fidelidad:

Quid mihi si fueras miseros laesurus amores,

foedera per divos, clam violanda, dabas?

(Tib. 1.9. 1-2)

---

ción es lo suficientemente ambigua como para que se piense no en el recorrido amoroso del *ego* sino en la reiteración de sus conductas compulsivas frente a individuos y situaciones diversas.

*¿Por qué, si ibas a herir mis desdichados amores, celebrabas por los dioses juramentos que violarías en secreto?*

Tum mihi iurabas nullo te divitis auri  
pondere, non gemmis vendere velle fidem (Tib.1. 9. 31-32)

*Entonces me jurabas que no querías vender tu fidelidad por ninguna suma de rico oro ni por piedras preciosas*

Blanditiasne meas aliis tu vendere es ausus?  
Tunc aliis demens oscula ferre mea?  
[.../...]  
At tua tum me poena iuвет, Venerique merenti  
fixa notet casus aurea palma meos:  
'Hanc tibi fallaci resolutus amore Tibullus  
dedicat et grata sis, dea, mente rogat' (Tib. 1.9. 77-84)

*¿Acaso osaste vender a otros mi cariño? ¿Acaso, insensato, dar a otros mis besos? [...] Pero que entonces me alegre tu castigo y que una palma de oro clavada en honor de la benéfica Venus indique mis desgracias: 'Esta palma te la dedica Tibulo, liberado de un amor falaz, y te ruega, diosa, que le seas grata'.*

A su vez, establecido el *foedus*, cada una de las partes se debe mutuamente el cumplimiento de los *officia* y la observancia rigurosa de la *gratia*. Como en el caso de la *fides*, el *ego* cumple rigurosamente con su parte <sup>395</sup>, pero es reiteradamente defraudado por su compañera/o que se niega a cumplir con la suya, esto es, a satisfacer los deseos sexuales del sujeto enunciador, por mucho que él apele a los "furtivi foedera lecti" (1.5.7).

Nos enfrentamos por lo tanto a un nuevo caso de antanaclasis de base metafórica pues, en el código cultural, el *foedus* es el acuerdo y el compromiso de las partes co-celebrantes, pero, en la transpolación de una institución propia del orden social a la experiencia amorosa, se transforma en una operación unilateral, es decir, en un no-*foedus*. Esto obedece también a la oposición excluyente que guardan entre sí los elementos no intersectados de la operación metafórica ya que existe una incoherencia entre la identidad del objeto de deseo, sea este la *puella* o el *puer delicatus* y los requisitos del pretendido *foedus*, lo cual está afirmado en el texto mismo.

En primer lugar, ni la *puella* ni el *puer* pueden ser sujetos de la *fides* porque son por definición *fallaces*, *perfidi* <sup>396</sup>. En segundo lugar, ni uno ni otro pueden devolver la *gratia* ante ninguna clase de *officia* porque sus favores sexuales requieren un *pretium* y son naturalmente venales y ávidos de recompensas materiales<sup>397</sup>. Finalmente, ni uno ni otro pueden observar la *castitas* pues su misma marginalidad los coloca fuera de ese mandato, que es lo que, paradójicamente, los convierte en objetos sexuales lícitos. Esta imposibilidad del *foedus* está manifestada en el texto por el mismo *ego* enunciador pues las únicas instancias de concreción del pacto están situadas en el pasado mítico de la *aurea aetas* (2. 3. 67-74), en el espacio también mítico de unos Campos Elíseos habitados por los amantes (1. 3. 57-64) o en el utópico *rus*, que no es un espacio real sino el espacio del deseo del *ego* <sup>398</sup>. O bien, y esto es un punto importante que Ovidio desarrollará hasta el límite del absurdo, en la negación voluntaria del discurso que dice 'verdades':

Rumor ait crebro nostram peccare puellam:

nunc ego me *surdis auribus* esse velim.

Crimina non haec sunt nostro sine facta dolore:

quid miserum torques, rumor acerbe? *tace*.

(Tib. 3. 20)

*Un rumor dice sin cesar que mi muchacha me engaña: ahora querría yo tener oídos sordos. Estas faltas no se cometen sin provocar mi dolor: ¿por qué atormentas a un desdichado, cruel rumor? Cállate.*

El *ego* se enfrenta a una 'realidad' que le demuestra la unilateralidad, esto es, la inexistencia del *foedus*. O quizás, más exactamente, le demuestra que el *foedus* son sólo palabras, mero discurso sin sustento alguno. Si pensamos que el *foedus* se basa en la *fides* y que la *fides* es la confianza que se da y la confianza de la que se es

<sup>395</sup> Cf. Tib. 1.5. 9-18; 61-66; 1. 9. 41-48

<sup>396</sup> Cf. "fallacis... puellae" (1.6.15); "quae fida fuit nulli" (1.6.77); "infidis" (1.6. 84); "perfida fallit" (1.8.63); "fallaci...amore" (1.9. 83).

<sup>397</sup> Cf. Tib. 1.4. 57-59; 1.5. 61, 67-68; 1.8. 29-30; 1. 9. 11, 17-20, 51-52; 2.3. 49-50; 2. 4. 21-22, 33-36.

acreedor<sup>399</sup>, queda claro que el *ego* ha depositado su *fides* en un sujeto que los hechos demuestran que no es acreedor de ella. Esa *fides* se origina en un acto de habla de la *puella*, que, desde el punto de vista ilocutivo, es un engaño y, desde el punto de vista perlocutivo, genera la confianza de nuestro *ego* transformado en enunciatario<sup>400</sup>. Enfrentado así a una 'realidad' que hace patente la perfidia de su amada, el deseo del *ego* es desoír cualquier otra forma discursiva que lo obligue a reconocer la falacia del acto de habla que supuestamente constituyó el *foedus*.

A su vez, si tomamos en cuenta nuestra propuesta de que la pasión amorosa funciona como una *civitas* subrogante en la que el *ego amator* es un pseudo *vir civis* que, en razón de su *fortitudo*, ejerce los *labores* necesarios para conquistar a su objeto de deseo, el *foedus* debería ser el resultado de la victoria del *ego*, una suerte de *deditio in fidem* tras la cual, como sucedía en el *ius belli*, era posible firmar un tratado<sup>401</sup>. Sin embargo, en los hechos, el tratado no se concreta y el presunto vencido se transforma en vencedor; el *ego* deviene un cautivo, un esclavo cuya *fides* es por lo tanto unilateral, y cuya pretensión de exclusividad es un absurdo pues un esclavo tiene un solo amo pero un amo tiene muchos esclavos. Devenido esclavo sus *officia* no merecen la *gratia* porque no son *officia* sino *ministeria*:

Officium esse filii, uxoris et earum personas quas necessitudo suscitatur et ferre opem iubet; ministerium esse servi, quem condicio sua eo loco posuit ut nihil eorum quae praestat imputet superiori. (Sen. *Ben.* 3.18.1)

El '*officium*' es propio del hijo, de la esposa y de aquellas personas a las cuales las mueve su estrecha relación y les ordena brindar asistencia; el '*ministerium*' es propio del esclavo al que su propia condición lo puso en una situación tal que nada de cuanto haga puede constituir para él un mérito frente a quien le es superior.

<sup>398</sup> Cuando el *rus* se convierte en un espacio real habitado por el objeto de deseo, como sucede en las elegías 2.3 y 2.4, el *ego* vuelve a estar *exclusus* y a asumir conductas serviles. Para este tema, cf. SCHNIEBS (1999).

<sup>399</sup> Para el valor activo y pasivo de la *fides*, cf. FREYBURGER (1986: 37-49).

<sup>400</sup> Denominamos 'acto ilocutivo' a la intención de un acto de habla, y 'acto perlocutivo' a los efectos del acto ilocutivo sobre los sentimientos, las ideas o las acciones del oyente.

Finalmente el lector, a quien el enunciador ha hecho conocer en detalle el contexto situacional, no puede sino hacer una lectura irónica del pretendido *foedus*.

Llegamos así a dos puntos clave del código elegíaco: el *servitium amoris* y los *munera*.

➤ SERVITIUM AMORIS

Ya hemos señalado, en el caso de Tibulo, pasajes donde el *ego* enunciador asume la condición de esclavo, como las referencias a su papel de *ianitor* (1.1.55-56), a los castigos que merece su desacato (1.5. 5-6), al cumplimiento de funciones serviles (1.4. 45-50)<sup>402</sup>. Pero además de estas alusiones donde la referencia al *servitium* surge de la connotación, el *ego* define expresamente su situación en estos términos:

Sic mihi servitium video dominamque paratam:

iam mihi, libertas illa paterna, vale,  
servitium sed triste datur, teneorque catenis,  
et numquam misero vincla remittit Amor

(Tib. 2.4. 1-4)<sup>403</sup>

*Así pues veo preparadas para mí la esclavitud y una dueña: adiós ya para mí aquella, mi libertad paterna. Y, para más, amarga es la esclavitud que se me impone y soy retenido por cadenas, y a mí, desdichado, jamás Amor me suelta sus ataduras.*

Iam faciam quodcumque voles, tuos usque manebo  
nec fugiam notae servitium dominae

(Tib. 3.19. 21-22)

*De ahora en más haré lo que tu quieras, permaneceré en tus manos y no podré escapar de la esclavitud de mi famosa dueña..*

<sup>401</sup> Para este procedimiento y sus características en el derecho de guerra romano, cf. HARI (1985).

<sup>402</sup> cf. también 1.5. 63-66; 2. 3. 79-80.

<sup>403</sup> Para el tema del *servitium* en sí y en relación con el *exemplum* de Apolo y Admeto en las elegías 2.3 y 2.4, cf. SCHNIEBS (1997).

Como vemos, aunque en el primer ejemplo se hace referencia al dios Amor, en ambos casos la esclavitud presupone la presencia de la mujer que oficia como dueña, como ama del *ego* enunciador transformado no solo en un *servus amoris* sino en un *servus puellae*. La referencia a la pérdida de la "libertas...paterna" responde en un todo al código cultural que considera el control sobre la mujer como uno de los elementos constitutivos de la identidad del varón *ingenuus*.

En el caso del *servitium*, entonces, estamos frente a una forma de operar la transcodificación distinta de la estudiada en los casos anteriores. En lo visto hasta ahora, observamos que el *ego* intenta conciliar las identidades antitéticas del *vir civis* y del *amator* mediante la aplicación a la experiencia amorosa de términos de valor positivo para el mandato social, para lo cual recurre a la antanaclasis de base metafórica. Señalamos a su vez que el mismo *ego* se encarga de marcar la oposición que existe entre los dos significados de los términos y el conflicto respecto de las isotopías, creando una sucesión de ironías que obligan a un permanente reposicionamiento del lector.

En el caso del *servitium*, en cambio, se trata de un elemento que desde luego no integra la identidad del *vir civis*, que corresponde solo a la del *amator* y que tiene claro valor negativo en el discurso social. Más aun, el *ego* profundiza esta valoración negativa extremando la noción de *servitium amoris* al sumarle la de *servitium puellae*, lo cual es el punto máximo que puede alcanzar su renuncia a cualquier tipo de *virtus e imperium*, y al papel activo que se espera de él dentro del protocolo sexual.

En una sociedad donde, como afirma el citado pasaje de Gayo (*Inst.* 1.9.), la división fundamental del estatuto jurídico de las personas es la que distingue libres de esclavos, es imposible pensar en un punto de intersección que sirva de base para construir una metáfora en la que los semas del *vir civis* sean extensibles al *servus*. Es decir, en los casos anteriores vimos que, a través de la antanaclasis de base metafórica, el *ego* niega para sí la *militia*, el *labor* y el *foedus* entendidos de

X

o diáfora?

acuerdo con el código cultural y propone, como alternativa no muy exitosa para superar su conflicto de identidad, formas subrogantes de *militia*, *labor* y *foedus*. Muy distinta es la situación en el caso del *servitium* pues resulta impensable para el código cultural romano emergente de la elite una forma subrogante de *servitium* que sea siquiera mínimamente compatible con la identidad de *vir civis*. Según hemos visto, el sujeto masculino que cae presa de la pasión amorosa viola su pacto de identidad, deja de ser *vir civis* e incurre en una forma de esclavitud. Sin embargo, a diferencia del *servus*, que necesita que un individuo ya libre lo libere de su estatuto servil, el *vir civis* puede por sí mismo revertir su situación, recuperar su libertad y su autocontrol y, como el *pius Aeneas*, tornar a su condición original de soporte y centro de la comunidad civil. A nuestro modo de ver, esta circunstancia propia del contexto sociocultural está presente en la elegía a través de la doble identidad del sujeto enunciador. Hay un *servus*, el *amator*, que, como todo esclavo, precisa de un individuo libre para su manumisión. Ese individuo, creemos, es su otra identidad, el *vir civis*, para el cual el código cultural es lo suficientemente fuerte como para necesitar transpolarlo, aunque sea por la vía de metáforas apenas convincentes.

En Tibulo pues, la presentación del *servitium amoris* es el reconocimiento de la imposibilidad de superar la oposición excluyente implícita en sus dos identidades. Ser *amator* es ser *servus*, ser *vir civis* es ser *liber* y esta antinomia no admite superación alguna. Desde su identidad de *vir civis* el *servitium* está presentado como algo que le pesa y de lo que pugna por salir pues lo daña como *ingenuus* y también como *amator*. El ignominioso *servitium* nada vale para lograr satisfacer su pasión ni para asegurar la fidelidad de su amante. Cuando termina el poemario, el *ego*, a quien el *servitium* ha convertido en un *exclusus civis*, sigue siendo, además, un *exclusus amator* rechazado por la presencia de su rival. Como dijimos antes, ser único no es un rasgo constitutivo de la identidad de un *servus*.

➤ MUNERA - PATROCINIUM AMORIS

Conforme indicamos al hablar de las generalidades de este vínculo, tiene que ver en parte con el fracaso del *foedus* por la venalidad de la *puella* o el *puer delicatus* que negocian sus favores sexuales a cambio de regalos, lo cual remite al daño patrimonial que el código cultural considera como propio de la pasión amorosa y que el mismo *ego* reconoce al hablar de los efectos de Amor (2.1.73): "Hic iuveni detraxit opes" (Este despojó al joven de su patrimonio).

Así, sobre todo en Tibulo, el rival por excelencia del *ego* elegíaco es el *dives amator* capaz de proveer esos *munera*, único instrumento seguro para superar la exclusión. Por oposición a él, el *ego*, que se autodefine como *pauper amator*, ofrece *officia*, *ministeria*, *fides* y su propia poesía como forma de alcanzar la inmortalidad: ✕

Pieridas, pueri, doctos et amate poetas  
 aurea nec superent munera Pieridas,  
 carmine purpurea est Nisi coma: carmina ni sint,  
 ex umero Pelopis non nituisset ebur.  
 Quem referent Musae, vivet, dum roborat tellus,  
 dum caelum stellas, dum vehet amnis aquas (Tib. 1.4. 61-66)

*Amad a las Piérides, muchachos, y a los doctos poetas, y que los regalos de oro no superen a las Piérides. Por la poesía es purpúrea la cabellera de Niso: si no existieran los poemas no habría brillado el marfil en el hombro de Pélope. Aquel a quien canten las Musas, vivirá mientras tenga robles la tierra; estrellas, el cielo; agua, el torrente.* <sup>404</sup>

Al sustituir los *munera* por la poesía, el *ego* está transvasando a la experiencia amorosa la relación, propia de su identidad de *vir civis*, del *patrocinium* literario. Sin embargo, en el proceso de transcodificación y antanaclasis, el *patrocinium* altera su esencia e invierte sus características porque el poeta rara vez obtiene la satisfacción de su deseo sexual, y además, lejos de recibir algún beneficio económi-

<sup>404</sup> Cf. Tib. 2. 5. 111-114.

co debe disminuir su patrimonio para satisfacer a su presunto/a benefactor/a, que no acepta sustituir los ansiados *munera* por los escritos de un *pauper amator*:

Quin etiam adtonita laudes tibi mente canebam,  
et me nunc nostri Pieridumque pudet.  
Illa velim rapida Volcanus carmina flamma  
torreat et liquida deleat amnis aqua. (Tib. 1. 9. 47-50)

*Más aun, con la mente atontada te cantaba alabanzas y ahora me avergüenzo de mi mismo y de mis Piérides. Querría que Vulcano quemara esos poemas con llama voraz y que un torrente los borrara con su límpida agua.*

Nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo:  
illa cava pretium flagitat usque manu. (Tib. 2. 4. 13-14)

*Y no me sirven mis elegías ni Apolo, inspirador de mi poesía: ella siempre me exige dinero con el hueco de su mano*

Ilius est nobis lege colendus Amor.  
Quin etiam sedes iubeat si  vendere avitas,  
ite sub imperium sub titulumque, Lares. (Tib. 2. 4. 52-54)

*Debo honrar a Amor bajo la ley de ella. Más aun, si me ordenara incluso vender las tierras de mis antepasados, vosotros, Lares, id bajo las órdenes del subastador y poneos en venta.*

Pauper in angusto fidus comes agmine turbae  
subicietque manus efficietque viam (Tib. 1.5. 63-64)

*El pobre, fiel compañero de marcha, te ofrecerá sus manos y te abrirá camino en la apretada fila de gente.*

En su intento de conciliar sus dos identidades y encuadrar su relación en alguno de los vínculos socialmente aceptados para un *vir civis*, nuestro poeta recurre, en calidad de tal, a la figura del *patrocinium*, lo cual es compatible con nuestra idea de que el *ego* enunciador construye su pasión amorosa como una *civitas* subrogante en la cual va ensayando distintos papeles y funciones. Sin embargo, esta versión del *patrocinium* adaptada a la experiencia erótica supone alteraciones sustanciales respecto de los rasgos que este vínculo tiene en el código cultural. Nos enfrentamos, por lo tanto, a una nueva operación de antanaclasis de base metafórica,

que, a su vez, desemboca en una ironía, no solo porque los hechos niegan la real existencia del supuesto lazo sino porque el mismo enunciador afirma que su poesía no es un acto voluntario realizado bajo la inspiración de Apolo y ofrecido como contraprestación a su benefactor, sino el resultado de una compulsión enfermiza de la que no puede escapar y que nada interesa a la *puella*:

Ars bona, sed postquam sumpsit sibi tela Cupido,  
 heu heu quam multis ars dedit ista malum!  
 Et mihi praecipue: iaceo cum saucius annum  
 et faveo morbo, cum iuvat ipse dolor,  
 usque cano Nemesim, sine qua versus mihi nullus  
 verba potest iustos aut reperire pedes.  
 At tu - nam divum servat tutela poetas -  
 praemoneo, vati parce, puella, sacro .

(Tib. 2.5. 107-114)

*Tu [de Apolo] arte es bueno pero desde que Cupido tomó para sí las flechas, ¡ay, ay, a cuántos ha hecho mal este arte! Y sobre todo a mí: pues hace un año que yazco herido y alimento mi enfermedad ya que hasta el mismo dolor me place. Sin cesar canto a Némesis sin la cual mi verso no puede encontrar ni las palabras ni los pies adecuados. Pero tú, muchacha, puesto que la protección de los dioses cuida de los poetas -, trata bien, te prevengo, a un vate sagrado.*

×

×

➤ PUDOR

En el caso de Tibulo, ya hemos ido señalando a lo largo de este estudio una serie de casos en que el *ego* manifiesta el *pudor* derivado de ciertos actos suyos por medio de la recurrencia a términos que pertenecen al sistema axiológico. Daremos por lo tanto aquí un único ejemplo por demás ilustrativo debido al grado de denigración que supone para el *ego*:

Haec ego dicebam; nunc me flevisse loquentem  
 nunc pudet ad teneros procubuisse pedes

(Tib. 1. 9. 29-30)

*Estas cosas te decía; ahora me avergüenza haber llorado mientras te hablaba; ahora, haberme echado a tus tiernos pies.*

El *pudor* del enunciadore es discursivamente la contracara del *servitium* y, como él, contribuye a señalar la imposibilidad de conciliar las dos identidades del *ego* y hacer de él una suerte de *amator-civis*. Los valores de la *civitas* siguen teniendo vigencia para él y no sirven como legitimadores de una experiencia que el código cultural considera disolvente del orden social. Su *civitas* subrogante de la pasión amorosa es una entelequia, un mundo alternativo destinado al fracaso y al desencanto, sencillamente porque los seres que lo habitan y sus acciones responden a leyes y valores que no tienen vigencia en el pacto social en el que el *ego* pretende encuadrarlos. El conflicto entre el sistema construido por el *ego* y la realidad permanece sin resolver y muestra la ineficacia de querer imponer su orden mental de *civis* a la experiencia erótica <sup>405</sup>.

---

<sup>405</sup> Cf. LEACH (1980: 89).

### 5.2.2.- PROPERCIO

El proceso de la transcodificación en Propertio es más complejo, más rico y más sutil que el observado en Tibulo. Esto resulta en parte del *usus scribendi* propio de este autor, de la mayor extensión del *corpus* y del hecho de que su escritura y su actitud frente a la experiencia erótica se van transformando a lo largo de su obra como parte del proceso de constitución de su poética<sup>406</sup>.

Al comenzar nuestro análisis de Tibulo, hicimos referencia a que los otros dos elegíacos abrían su obra con una fuerte inscripción del sujeto del enunciado en el poema programático a diferencia de él, que lo iniciaba con la presentación de un *alius*. Señalamos también que este inicio, además de mostrar el antíteto como proceso característico del discurso tibuliano, indicaba que el *ego* construía su identidad por oposición a un otro que, a lo largo del poema, se iba presentando como un modelo de *vir civis* (Mesala) frente al contramodelo del *amator*. Bien, en el caso de Propertio, el *ego* enunciador también recurre a un antíteto para definir su identidad como soporte del pacto de lectura celebrado con el lector, pero, al revés de lo que sucede en Tibulo, el enfrentamiento del *ego amator* no se establece con un otro exterior a él, sino consigo mismo a través de la deixis temporal<sup>407</sup>. Con "Cynthia" como primera palabra del *Monobiblos*, el texto empieza, por así decirlo, *in medias res*, pues nos muestra al *ego* directamente y en primer lugar como la presa de una pasión abrasadora. Así, la oposición *amator* ≠ *vir civis* aparece internalizada en el *ego* enunciador por el contraste entre un pasado lejano, un pasado reciente, un

---

<sup>406</sup> En este sentido, somos conscientes de que muchos de los textos que analizaremos para estudiar el funcionamiento de nuestra variable admiten, a su vez, una interpretación en clave metaliteraria, hecha desde otras perspectivas críticas. No desechamos esta lectura no sólo porque coincidimos con ella las más de las veces sino porque no consideramos que ese abordaje y el nuestro sean propuestas excluyentes. Siempre son múltiples las vías de entrada a un texto. Algunas se chocan, es verdad, pero ninguna es absoluta. La nuestra tampoco. Es solo una más.

<sup>407</sup> STAHL (1985: 27-28) llama la atención sobre estos marcadores temporales pero su análisis e interpretación del recurso difieren del nuestro.

presente devastador y un futuro incierto diseñando una suerte de línea del tiempo cuyo punto de inflexión es el "prima" del verso 1. Veamos cuáles son esas marcas temporales:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,  
 contactum nullis ante cupidinibus.  
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus  
 et caput impositis pressit Amor pedibus,  
donec me docuit castas odisse puellas  
 improbus, et nullo vivere consilio.  
 Et iam toto furor hic non deficit anno,  
 cum tamen adversos cogor habere deos. (Prop. 1.1. 1-9)

In me tardus Amor non ullas cogitat artis,  
 nec memini notas, ut prius, ire vias.  
 At vos, deductae quibus est fallacia lunae  
 et labor in magicis sacra piare locis,  
 en agedum dominae mentem convertite nostrae  
 et facite illa meo palleat ore magis! (Prop. 1.1. 17-22)

Et vos qui sero lapsum revocatis, amici,  
quaerite non sani pectoris auxilia.  
 Fortiter et ferrum saevos patiemur et ignis,  
 sit modo libertas quae velit ira loqui.  
Ferte per extremas gentis et ferre per undas,  
 qua non ulla meum femina norit iter  
 Vos remanete, quibus facili deus annuit aure,  
 sitis et in tuto semper amore pares.  
 In me nostra Venus noctes exercet amaras  
 et nullo vacuus tempore defit Amor (Prop. 1.1. 25-34)

Quod si quis monitis tardas adverterit auris,  
 heu referent quanto verba dolere mea! (Prop. 1.1.37-38)

Cynthia en un principio me capturó con sus ojitos, a mí, desdichado, que antes no había sido contagiado por pasión alguna. Luego Amor hizo bajar la constante altivez de mis ojos y oprimió mi cabeza bajo el peso de sus pies hasta que, el vil, me enseñó a odiar a las muchachas castas. Y ya esta locura no me abandona hace todo un año aunque soy obligado a tener a los dioses en mi contra..

Y a vivir  
sin det. alg

En mi caso, Amor es tardo y no concibe técnica alguna ni recuerda, como antes, andar por caminos conocidos. Pero vosotras, que tenéis el engaño de hacer bajar la luna y el trabajo de realizar sacrificios en mágicos fuegos, ¡jea, vamos, cambiad el corazón de mi dueña y haced que su rostro palidezca más que el mío!

Y vosotros, amigos, que tarde me llamáis de regreso una vez que he caído, ¡buscad remedios para mi corazón enfermo! Con valor soportaré el hierro y los crueles fuegos

*con tal que haya libertad para que mi ira diga lo que quiera decir! Llevadme por lejanos países, llevadme a través de los mares, por donde mujer alguna conozca el camino. Vosotros quedaos, a quienes el dios atiende con afable oído; y que seáis siempre compañeros por igual en un amor seguro. En mi caso, mi Venus trama noches amargas y Amor, solitario, no se aleja en momento alguno.*

*Pero si alguno prestara tardos oídos a estas advertencias, ¡ay! ¡con cuánto dolor recordará mis palabras!*

Según dijimos, el punto de inflexión de esta línea del tiempo es el "prima" del verso 1 que no interpretamos como la primera experiencia erótica del *ego*, lo cual está negado por la elegía 3.15, sino como el primer paso de su transformación en *amator*<sup>408</sup>. Este proceso lo ubicamos en lo que proponemos denominar el 'pasado reciente', el cual se opone a un pasado lejano previo a la transformación, al presente, y a un futuro que es solo deseo<sup>409</sup>. Del cruce comparativo de la información ofrecida por el enunciador acerca de cada una de estas etapas y de sus correspondientes implícitos puede recuperarse el sutil antíteto que diseña su identidad, procedimiento en el cual cumple también una función importante el *exemplum* de Milanión y Atalanta:

Milanion nullos fugiendo, Tulle, labores  
 saevitiam durae contudit lasidos.  
 Nam modo Partheniis amens errabat in antris,  
 ibat et hirsutas ille videre feras;  
 Ille etiam Hylaei percussus vulnere rami  
 saucius Arcadiis rupibus ingemuit.  
 Ergo velocem potuit domuisse puellam:

<sup>408</sup> Para las distintas interpretaciones de este "prima", cf. STAHL (1985: 26-27). Con respecto al "nullis...cupidinibus" creemos que tampoco se refiere a ninguna forma de abstinencia sexual sino a la pasión compulsiva por una única persona. En nuestra opinión, tras el empleo de *cupido* está operando la intertextualidad con el final de *De rerum natura* 4 (cf. 1090, 1093, 1113, 1115, 1118, 1138, 1153 y 1204), donde Lucrecio reserva el término para referir ese tipo de actitud censurable. Para este tema en Lucrecio, cf. BROWN (1987) y NUSBAUM (1989). Por otra parte, cabría pensar la posible relación existente entre el sometimiento de la percepción del *ego* al arbitrio de *Amor* en el comienzo de la elegía (3) y la advertencia lucreciana respecto de la alteración de los sentidos que provoca la pasión (4. 1141-1191), que Propertio confirma en 3.24. 1-6. Para el análisis de otros casos de intertextualidad con Lucrecio en Propertio, cf. ARNOLD (1997) y CONTE (2000).

<sup>409</sup> Consideramos como futuro del deseo los enunciados en modalidades yusivas u optativas. Para este tema, cf. MELLET (1994: 132-142).

tantum in amore preces et benefacta valent. (Prop. 1.1.9-16)

*Milanión, sin rehuir trabajo alguno, Tulo, sometió la fiereza de la insensible jásida. Pues erraba insensato por los valles partenios e iba a enfrentarse con las hirsutas fieras. Incluso él, herido por la clava de Hileo, gimió, dolorido, por las rocas arcadías. Así pudo dominar a la veloz muchacha: tanto valen en el amor los ruegos y los servicios prestados.*

La importancia de este poema programático en la conformación de la identidad del enunciador hace necesario detenerse en un análisis pormenorizado de los distintos elementos que la constituyen. Para ello nos basamos en las cuatro etapas recién señaladas del devenir temporal (pasado lejano, pasado reciente, presente, futuro) y analizamos los distintos rasgos señalando lo que cada uno de ellos implica en términos de identidad y de la valoración que merecen en el código cultural. Cabe aclarar que esta valoración está hecha desde los parámetros y valores del *vir civis*, pues esta es la identidad cuya voz prima en este poema en que el *ego* expone las consecuencias nefastas de haber devenido *amator*<sup>410</sup>. Finalmente huelga decir que por tratarse de un texto poético, la comparación no se hace punto a punto sino que reviste carácter elíptico, por lo cual convendrá indicar en cada caso cuándo se trata de un rasgo explícitamente enunciado (rasgo marcado) y cuándo se trata de uno implicado en la subyacente comparación con las otras etapas.

➤ pasado lejano: el ego como *vir civis*

rasgo marcado (v. 2): (+) salud ; (-) pasión

<sup>410</sup> Hacemos a un lado la interpretación psicoanalítica de SULLIVAN (1976: 91-101), que identifica el tipo de amor properciano con una de las patologías descritas por Freud, porque el objetivo de este crítico es marcar la personalidad 'romántica' del Propercio-autor, a quien identifica con el *ego* enunciador.

rasgos implicados en la comparación con las otras etapas: (-) libertad, (+) resistencia, (+) integridad, (+) victoria, (+) mandato social, (+) razón, (+) autocontrol, (+) *inclusus*, (+) dominación, (+) entereza, (-) *amator*, (+) sosiego, (+) bienestar

valor de los rasgos en el código cultural: positivo

➤ pasado reciente: el ego deviene *amator*

rasgos marcados (vv. 1-9): (-) libertad, (-) salud, (+) pasión, (-) resistencia, (-) integridad, (-) victoria, (-) mandato social, (-) razón, (-) autocontrol

valor de los rasgos en el código cultural: negativo

➤ presente: el ego como *amator*

rasgos marcados (vv. 8, 17-18, 21, 25, 33-34 y 38): (-) autocontrol, (-) *inclusus*, (-) dominación, (-) entereza, (-) sosiego, (-) bienestar.

rasgos implicados en la comparación con las otras etapas: (-) libertad, (-) salud, (+) pasión, (-) resistencia, (-) integridad, (-) victoria, (-) mandato social, (-) razón, (+) *amator*, (-) *inclusus*.

valor de los rasgos en el código cultural: negativo

➤ futuro: ¿vir civis o amator?

rasgos marcados (vv. 21-22, 25-32 y 37): (+) *inclusus amator*, (+) salud, (+) resistencia, (+) libertad, (-) *amator*, (-) bienestar

valor de los rasgos en el código cultural: positivos (los referidos al *vir civis*)  
negativos (los referidos al *amator*)  
neutros (el *inclusus amator*)

Como puede observarse, el *ego* construye su identidad actual de *amator* (negativa) por oposición a su identidad anterior (positiva) de un *vir civis*, capaz de satisfacer sus deseos sexuales sin caer en la ciega pasión y de tomar en cuenta a las *castae* como un objeto posible para una relación permanente <sup>411</sup>, de acuerdo a lo dispuesto por el mandato social. Como una manera de resaltar este estado de autosometimiento acrático en que se encuentra, el *ego* está construido sintácticamente como el objeto de todas las acciones que lo arrastraron a su actual situación, así como el de las soluciones que espera que otros pongan en marcha. Véase, en este sentido, que las soluciones son de los mismos dos tipos que observamos en el poema 24a ya analizado en el apartado 5.1 de este capítulo: lograr que la *puella* experimente su misma pasión y convertirse por lo tanto en un *inclusus amator* o

---

<sup>411</sup> Mucho se ha discutido sobre el valor atribuible a este "castas odisse puellas" que algunos, como BAKER (1974), SULLIVAN (1976), LUCK (1979), consideran que se refiere a Cintia en razón de su rechazo, y otros, como WISTRAND (1977: 31-40), SCHMIDT (1982), STAHL (1985: 35), piensan que remite al modelo de mujer púdica, que poco tiene que ver con la *puella* elegíaca. Nosotros adherimos a esta segunda opción porque creemos, con ALVAREZ HERNÁNDEZ (1997: 76) que la referencia a la mirada como desencadenante de un tipo de pasión abrasadora no dejaba duda alguna al lector de que Cintia no era un sujeto femenino encuadrable en la *castitas*.

intentar formas socialmente consensuadas para eliminar las pasiones amorosas como es el caso de los viajes <sup>412</sup>.

En medio de esta presentación y sin solución de continuidad se intercala el *exemplum* de Atalanta y Milanión en su versión arcádica, que, aunque no es la más frecuente en la literatura augustal, que se inclina por la versión beocia<sup>413</sup>, es la que aparece en el *Himno a Ártemis* 215-224 de Calímaco y luego en *Ov. Ars* 2. 185-192. Algunos han considerado que este mito es un *exemplum e contrario* pues Milanión logra "domuisse puellam" (15), lo que el poeta no ha podido conseguir <sup>414</sup>. Esta interpretación se apoya sobre todo en el dístico 17-18 ("in me tardus Amor non ullas cogitat artes,/ nec meminit notas, ut prius, ire vias") <sup>415</sup> que, oponiendo el *ego* a la figura mítica, oficiaría de instancia interpretativa <sup>416</sup>. Nosotros creemos, en cambio, que la instancia interpretativa está en particular en el verso 16 ("tantum in amore preces et benefacta valent") y, en general, en la totalidad del poema con la cual el *exemplum* establece un juego de semejanzas y contrastes <sup>417</sup>.

Milanión es un *amator* y como tal es "amens" (11), lo cual lo identifica con el *ego*, presa del *furor* (7) y que vive "nullo...consilio" (6). Su *puella* Atalanta es *dura* (10), un adjetivo que tipifica la insensibilidad constitutiva de la mujer elegíaca, y

<sup>412</sup> Cf. Cic. *Tusc.* 4.75: "loci denique mutatione tamquam aegroti non conualescentes saepe curandus est" (finalmente a veces se ha de curarlo con un cambio de lugar, como si fueran enfermos que no se restablecen); Prop. 1. 17; 3. 21. Para esta relación viaje / ruptura en Catulo 11 y Horacio C 1. 22, cf. TRAINA (1986: 261- 272)

<sup>413</sup> Esta versión, cuyo testimonio más antiguo parece ser Hes. *Frag.* 73-76 M-W, aparece en Verg. *E.* 6. 61; *Ov. Met.* 10. 562-707.

<sup>414</sup> Cf. G. WILLIAMS (1980: 40), STAHL (1985: 41-42); LYNE (1980: 93-95) y BOOTH (2001: 64-65).

<sup>415</sup> "En mi caso Amor insensible no pergeña arte alguna ni sabe, como antes, recorrer caminos conocidos".

<sup>416</sup> Cf. BOUCHER (1980: 350). Para el concepto de 'instancia interpretativa, seguimos a SULEIMAN (1977: 475) quien señala que, en teoría, todo *exemplum* implica una instancia narrativa (el *exemplum* propiamente dicho), una instancia interpretativa (que suele ser una generalización o sentencia) y una instancia pragmática que señala específicamente la regla de acción derivada del relato ejemplar.

<sup>417</sup> Como señala LECCHI (1979) la mitología es una suerte de macrotexto, una totalidad narrativa estructurada en paradigmas a partir de la cual el poeta opera una selección. Transformar una historia en *exemplum* supone tamizarla por una red de interpretación en la que operan códigos culturales ya cristalizados y, sobre todo, el propio código poético.

que supone que Milanión fue en su momento lo que el *ego* es ahora: un amante rechazado, un *exclusus amator*. Pero, a diferencia del *ego*, que deja las posibles soluciones en manos de los otros y es sintácticamente objeto de ellas, Milanión, que es sujeto agente, no rehuye esfuerzo alguno, se somete a la voluntad de Atalanta, cumple con el *servitium / obsequium* y termina obteniendo lo que desea e invirtiendo la relación de poder: "velocem potuit domuisse puellam" (15) <sup>418</sup>. Más aun, a diferencia del *ego*, que desea ser llevado a lugares lejanos para desembarazarse de su pasión (29-30)<sup>419</sup>, Milanión los recorre tras su amada para lograr conquistarla<sup>420</sup>.

Ahora bien, esto que Milanión realiza está definido como "labores" (9) y además requiere un tipo de actividad incesante que no condice con la *inertia* propia del *amator*. Como vimos en el capítulo anterior, *labor* es un término positivo del código cultural pues se asocia a la *virtus*, pero, en este caso, nos enfrentamos a su metaforización elegíaca en la que lo que le resta ese valor es su objetivo personal y pasional y su estatuto de obediencia a la voluntad de una mujer.

A su vez, el verso 16, que oficia como una suerte de sentencia, parece valorizar estas actividades al decir: "tantum in amore preces et bene facta valent". Esto también ha despertado una polémica pues en el *exemplum* no se hace mención alguna a que Milanión haya intentado conquistar a Atalanta por la palabra. Para nuestro modo de ver, es una aclaración por completo innecesaria para el lector <sup>421</sup>.

X

?

*sententia  
conclusiva.*

<sup>418</sup> Según WHITAKER (1983: 111), el *exemplum* tiene la forma de una *ring-composition*, por la cual el "saevitiam durae contudit lasidos" (10) se cierra con el "velocem potuit domuisse puellam" (15) y el "Milanion nullos fugiendo labores" (9) se cierra con el "tantum preces et benefacta valent" (16). Esta sugerente y atinada propuesta contribuye a confirmar nuestra hipótesis de que Milanión representa el modelo de *amator* a imitar.

<sup>419</sup> "Ferte per extremas gentes et ferte per undas, / qua non ulla meum femina norit iter" (Llebadme por los más alejados pueblos y llevadme por mares, por donde mujer alguna conozca mi paradero).

<sup>420</sup> Cf. CONTE (1984: 25-36) quien analiza detenidamente el viaje de Galo en Verg. E. 10, como una reescritura en clave bucólica del tipo de viaje del *servitium* propio del género elegíaco, uno de cuyos ejemplos es precisamente nuestro texto. Para otras relaciones del *exemplum* de Milanión en la elegía 1.1 con las églogas virgilianas, cf. FEDELI (1980: 137-139); MCNAMEE (1993: 216-217 y n.9).

<sup>421</sup> Con todo, no deja de ser atractiva la propuesta de BOOTH (2001: 65-66) quien considera que esto es una referencia a la versión beocia donde Milanión gana la carrera gracias al ardid de las manzanas sugerido por Venus, a quien el joven ruega por ayuda. Esta mezcla de versiones responde,

Milanión es un *amator* y, desde la comedia en adelante, el ruego, la súplica, siempre son un rasgo de su identidad<sup>422</sup>, simplemente porque para el código cultural es un recurso acorde con la personalidad 'sensiblera' de la mujer<sup>423</sup>. Así nos lo recuerda Livio a propósito del rapto de las sabinas, un autor cuyo discurso no puede estar más alejado del registro erótico:

Accedebant blanditiae virorum, factum purgantium cupiditate atque amore, quae maxime ad muliebrem ingenium efficaces preces sunt. (Liv. 1.9. 16)

*Se añaden las palabras tiernas de los varones, que disculpaban el hecho atribuyéndolo al deseo y al amor, súplicas estas que son sumamente eficaces para la naturaleza femenina.*

Consideramos pues que es en el *exemplum* donde se conjugan las dos identidades del *ego*, que en el resto del poema aparecen como antitéticas y mutuamente excluyentes. En el *exemplum* es donde aparece el *ego* elegíaco con su inestable amalgama de identidades contrapuestas. Milanión, nieto de Licurgo, rey de la Arcadia, es un joven que en lugar de poner su noble identidad al servicio de acciones heroicas sufre todo tipo de padecimientos por su insensata pasión por una mujer esquiva, lo cual es, desde el punto de vista social, una forma de *inertia*. Pero para el código elegíaco es un individuo activo, un triunfador que logra su cometido como *amator* por poner su noble identidad al servicio del *labor amoris*. No queremos decir con esto que Milanión tenga algún rasgo de heroicidad pues se lo presenta como un enajenado (11) que padece, a su pesar, actividades que incluso motivan su queja (14). Pero precisamente es esta combinación de *amens* y *servitium* (como lo propio del *amator*) con *labor* y *puellam domare* (como lo propio del *vir civis*), lo que

---

como bien dice la autora, a la típica *doctrina* helenística, para lo cual no hay más que recordar el *Himno a Zeus* de Calímaco (cf. CUSET - 1999: 311-321, 362-363).

<sup>422</sup> Cf. Tib. 1. 4. 71-72: "Blanditiis volt esse locum Venus ipsa: querelis / supplicibus, miseris fletibus illa favet" (Venus misma quiere que haya lugar para palabras tiernas: ella favorece las quejas suplicantes, los llantos desdichados). cf. SHACKLETON-BAILEY (1967: 4).

<sup>423</sup> Por otra parte también es un contraste entre Milanión que pronuncia él mismo palabras persuasivas y el *ego* que deja esto en manos de las magas y sus *carmina* (19-24).

torna significativo el *exemplum*. En el resto del poema, el ser *amator* supone, como en el código cultural, dejar de ser un *vir civis* y viceversa. En el *exemplum* el *ego* elegíaco se muestra como es, o, al menos, como quiere ser: un sujeto que reúne en sí los componentes del *amator* y del *vir civis* por la vía de la resignificación y adecuación de los rasgos y valores de este último (en este caso el *labor*), esto es, por la vía de la antanacsis de base metafórica. Si releemos el verso 16 en código elegíaco, si aplicamos la metáfora, entonces podremos ver que dice: "tanto valen en el amor elegíaco los poemas <sup>424</sup> y los *labores amoris*".

¿Y qué sucede con el dístico 17-18 y el problema que representa como instancia interpretativa del *exemplum*? Visto nuestro análisis, nosotros consideramos que la instancia interpretativa del *exemplum* es la sentencia del verso 16. El dístico 17-18, en cambio, es la instancia pragmática que no se verifica pues el *ego* de identidad disociada espera que sean otros - el dios Amor, en este caso - los que solucionen su conflicto.

En su pasado el enunciador fue un *vir civis*. En su presente es un *amator* que responde con total exactitud a la *communis opinio* que sobre este tipo de individuo tiene el código cultural. En el futuro se le presentan tres opciones: seguir siendo un *exclusus amator* y sufrir amargas noches por su pasión insatisfecha (33-34) <sup>425</sup>, volver a ser *civis* (25-30) o procurar ser *inclusus* y asumir el ejemplo de Milanión, que es el modelo al que aspira el amante elegíaco: tenaz, laborioso y sometido, pero vencedor y dominante al fin.

En definitiva, este primer poema del *Monobiblos* está por entero concentrado en la presentación de la situación y condición inicial de la escritura de un *ego* enunciador que vive su experiencia amorosa como un serio conflicto de identidad y de

<sup>424</sup> Cf. Prop. 1.8 b. 2: "Vicimus: assiduas non tulit illa preces" (Vencí: ella no soportó mis insistentes ruegos), donde esas "preces" son en rigor el poema anterior 1.8 a.

<sup>425</sup> "In me nostra Venus noctes exercet amaras, / et nullo vacuus tempore deficit amor" (En mi caso, mi Venus me somete a noches amargas y un deseo no complacido no me abandona ni un momento).

hecho, de los tres elegíacos, el *ego* enunciador de Propercio es el que lo manifiesta de manera más clara y reiterada<sup>426</sup>. La resolución de ese conflicto no aparece en el plano de la denotación pero el *lector doctus*, que conoce el género y conoce el valor paradigmático de la historia de Milanión, está en condiciones de saber que es allí, en el *exemplum*, que no por nada está especialmente destacado por la inclusión del nombre del dedicatario (9), donde se plasma la manera como este *ego* intentará construir una identidad que le permita satisfacer su deseo de *amator* sin renunciar del todo a su condición de *vir civis*.

Como señalamos en el caso de Tibulo, la operación de transcodificación, aunque motivada por la identidad del *ego* enunciador, involucra en verdad a dos sujetos: el propio *ego* y la *puella*. En ambos casos se trata de superar la oposición excluyente que el código cultural establece entre las dos identidades del *ego*. En efecto, la conducta de la *puella* afecta su identidad de *vir civis* porque lo desplaza del papel dominante y activo que el protocolo sexual prescribe para él. Al analizar las distintas modalidades de la transcodificación iremos señalando, pues, cuál de los dos sujetos resulta afectado y por qué.

#### ➤ MILITIA AMORIS

Como en el caso de Tibulo, el primer desarrollo<sup>427</sup> en Propercio de la metáfora de la *militia amoris* se produce por contraste con un *tu*, en este caso Tulo, que

---

<sup>426</sup> Esta elegía nos enfrenta con un *ego* cuya actual condición es más el resultado de una penosa necesidad que se le impone que de una convencida elección. cf. LYNE (1996: 70-71).

<sup>427</sup> En 1.3. 16 ("osculaque admota sumere et arma manu") hay una fugaz presentación de un intento de relación sexual con léxico propio de la actividad militar; pero la dejamos a un lado porque no pasa de una mención circunstancial.

encarna todos los elementos y valores propios del *vir civis* por oposición a los del *amator*<sup>428</sup>. Nos referimos a la elegía 1.6:

Non ego nunc Hadriae vereor mare noscere tecum,  
 Tulle, neque Aegaeo ducere vela salo,  
 cum quo Rhipaeos possim conscendere montes  
 ulteriusque domo vadere Memnonia;  
 sed me complexae remorantur verba puellae,  
 mutatoque graves saepe colore preces.  
 Illa mihi totis argutat noctibus ignes,  
 et queritur nullos esse relictos deos;  
 illa meam mihi iam se denegat, illa minatur,  
 quae solet irato tristis amica viro.  
 His ego non horam possum durare querelis:  
 a pereat, si quis lentus amare potest!  
 An mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas  
 atque Asiae veteres cernere divitias,  
 ut mihi deducta faciat convicia puppi  
 Cynthia et insanis ora notet manibus,  
 osculaque opposito dicat sibi debita vento,  
 et nihil infido durius esse viro?  
 Tu patrum meritis conare anteire secures,  
 et vetera oblitis iura refer sociis.  
 Nam tua non aetas umquam cessavit amori,  
 semper at armatae cura fuit patriae;  
 longe castra tibi, longe miser agmina septem  
 flebis in aeterno surda iacere situ;  
 et frustra cupies mollem componere versum,  
 nec tibi subiciet carmina serus amor.  
 Tum me non humilem mirabere saepe poetam,  
 tunc ego Romanis praeferar ingenii;  
 nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulcro  
 'Ardoris nostri magne poeta, iaces'.  
 Tu cave nostra tuo contemnas carmina fastu:  
 saepe venit magno faenore tardus amor.

(Prop. 1.6)

*Yo no temo conocer contigo el mar de Adria ni llevar mis velas por aguas egeas, Tulo, con quien puedo ascender los montes Rifeos y pasar allende las tierras de Memnón; pero me retienen las palabras de una muchacha que me abraza y sus ruegos severos a menudo cambiando de color. Ella me argumenta sus fuegos toda la noche y se queja de que no existen los dioses si la abandono; ella dice que ya no es mía,*

<sup>428</sup> Según G. WILLIAMS (1980: 192-196) en los poemas 1.4 a 1.6, el *ego* recurre a la técnica del monólogo dramático creando situaciones ficcionales de respuesta a un dedicatario (Baso, Galo, Tulo) como una excusa para exponer su propia situación ante la experiencia erótica.

amenaza, cual suele una amante triste a un varón ingrato. Yo no puedo resistir un momento esas quejas: ¡ah, perezca quien puede amar insensiblemente! ¿Acaso tanto me vale conocer la docta Atenas y contemplar las antiguas riquezas de Asia, para que me haga un escándalo al zarpar la nave, Cintia, y se marque la cara con insensatas manos y diga al viento en contra que le deben besos y que no hay nada más cruel que un varón desleal? Tú procura superar los fascios de tu tío y remite a nuestros olvidados aliados las viejas leyes. Pues tu vida nunca cedió ante el amor sino que tu preocupación fueron siempre las armas de la patria. ¡Que ese niño no te traiga nunca mis trabajos ni todo lo que conocieron mis lágrimas! Déjame a mí, a quien la fortuna siempre quiso humillar, que entregue mi alma a la última de las perdiciones. Muchos murieron a gusto en un largo amor; que en el número de ellos también a mí me cubra la tierra. Yo no nací para la gloria, no nací idóneo en las armas: los hados quieren que yo soporte esta milicia. Tú, en cambio, marcharás sea por donde se extiende la muelle Jonia, sea por donde la arada Lidia tiñe el agua del Pactolo, sea a segar la tierra con tus pies o el ponto con tus remos, y serás parte del logro del imperio. Entonces, si tienes un momento para no olvidarte de mí, sabrás que vivo bajo una cruel estrella.

También aquí hay una comparación a la vez expresa y elíptica, como vimos en la elegía 1.1, solo que en este caso se establece claramente entre un *tu vir civis* y el *ego amator*. Así pues, si analizamos cuidadosamente los distintos rasgos de identidad - marcados e implicados en la comparación - (y) indagamos el valor que estos tienen en términos de código cultural, obtenemos el siguiente resultado :

➤ el tu como vir civis

rasgos marcados (vv. 19-22 y 34): (+) dignitas <sup>429</sup>, (+) civis, (-) amator, (+) precedencia de lo público.

rasgos implicados en la comparación con el ego: (+) dominación, (+) actividad, (+) autocontrol, (+) dignitas, (+) precedencia de lo público, (+) civis

valor de los rasgos en el código cultural: positivo

<sup>429</sup> Aumentar la gloria de los antepasados era un mandato social de gran peso para el varón romano (cf. LENTANO - 1997: 50-59).

➤ el ego como amator.

rasgos marcados (vv. 5, 9, 11 y 23-26): (-) *dignitas*, (-) dominación, (-) actividad, (-) autocontrol, (+) *labor amoris*

rasgos implicados en la comparación con el tu: (-) precedencia de lo público, (-) *civis*, (-) *dignitas*, (+) *amator*

valor de los rasgos en el código cultural: negativo  
neutro (el *labor amoris*)

Como vemos, el texto señala con claridad la oposición existente entre las dos identidades contrapuestas que aparecen como una disyunción excluyente<sup>430</sup>. Observamos también que el *ego* enunciador es particularmente enfático respecto de la sanción negativa que merece su *vita iners*, a la que él mismo califica de *extrema nequitia*<sup>431</sup>. Precisamente a esa sanción negativa recurre otra vez a la hora de formular la antífrasis de la *militia amoris* que, sustentada en la antanacsis de base metafórica, aparece en los citados versos 29-30:

Non ego sum laudi, non natus idoneus armis:  
hanc me militiam fata subire volunt                    (Prop. 1. 6. 29-30)

<sup>430</sup> Esta disyunción excluyente entre cumplir con el mandato o quedarse en brazos de la *puella* para evitar su llanto, se reitera en otros lugares del poemario (cf. Prop. 3.4. 15-22; 3. 12. 1-6; 3. 20. 3-4) como característica del *amator* frente al *vir civis*.

<sup>431</sup> Cf. TRACY (1979: 343): "*Nequitia* in the Roman elegists has been defined as the freeing of self from community consciousness, the retreating into one's own I". Según QUINN (1969: 141-150) esta fuerte actitud condenatoria asumida sobre todo por Propertio es el resultado del impacto producido por el discurso sobre el amor de *De rerum natura* 4, que, en su opinión, es una suerte de puesta en ridículo del amante desesperado a la manera de Catulo. Sin negar la indiscutible impronta de Lucrecio en toda la literatura augustal, nosotros creemos que no es necesario pensar aquí en una influencia directa puesto que, como vimos, Lucrecio no hace sino recoger y plantear en clave filosófica una *communis opinio* que está ya en la comedia plautina.

Este *ego*, al igual que el de Tibulo, reconoce que su conducta no es merecedora de la *laus* pues esta corresponde al *vir civis*, esto es a Tulo, que cumple con su función militar <sup>432</sup>. El pentámetro, al predicar del *ego amator* una actividad que él mismo construyó como propia de la identidad contraria a la suya, viola la isotopía *ego*= no *miles* y constituye una ironía antifrástica que se desambigua por el "hanc", enfatizado por su primera posición en el verso. En nuestra opinión, el anafórico remite al dístico anterior que sirve de enlace entre los dos valores de *militia* y supera la incoherencia planteada a nivel de la isotopía:

Multi longinquo periere in amore libenter  
in quorum numero me quoque terra tegat (Prop. 1. 6. 27-28)

La guerra como el amor pueden ser causa de muerte, como nos lo recuerdan los *Campi Lugentes* del Hades virgiliano donde moran aquellos "quos durus amor crudeli tabe peredit" (Verg. A. 6. 446) o Catulo en su poema 76 (17-20). De esas dos muertes, una es causa de gloria porque supone la precedencia de lo público sobre lo privado y el cumplimiento de los deberes para con la patria de un ciudadano. La otra no merece la *laus* porque supone la precedencia de lo privado sobre lo público y el cumplimiento de los deberes impuestos por una mujer a la que el *ego* no es capaz de resistir (*durare*) <sup>433</sup>.

<sup>432</sup> Cf. CITRONI (1988: 101-103), quien señala que, a diferencia de otros destinatarios del *Monobiblos* como Basio y Galo, Tulo representa la realidad externa y antagonista respecto del mundo elegíaco y una manera de pensar que el *ego* no desmerece pero que no está en condiciones de compartir. También BOUCHER (1965: 106) insiste a propósito de este poema en que el *ego* no manifiesta ni rechazo, ni convicción filosófica ni cinismo ante la actividad de Tulo sino que, no sin cierta resignación, reconoce su imposibilidad de asumirla. GALE (1997: 81), en cambio, considera que el dístico es ambiguo y muestra una característica de la poesía de Propercio en la cual el amor es visto simultáneamente a través de los ojos del obsesionado amante y de una ideología que condena esa obsesión como lo diametralmente opuesto a las obligaciones y conductas de la vida pública.

<sup>433</sup> Vale la pena volver a recordar el "obdurat" de Catulo 8 con que la voz del mandato lo insta a abandonar su actitud de *amator*.

La relación *militia amoris* - *militia Martis* a través de la muerte puede confirmarse con la elegía 2. 27, que es una suerte de generalización de lo afirmado aquí respecto de Tulo:

At vos incertam, mortales, funeris horam  
 quaeritis, et qua sit mors aditura via;  
 quaeritis et caelo Phoenicum inventa sereno,  
 quae sit stella homini commoda quaeque mala!  
 Seu pedibus Parthis sequimur seu classe Britannis,  
 et maris et terrae caeca pericla viae;  
 rursus et obiectum flemus caput esse tumultu,  
 cum Mavors dubias miscet utrimque manus;  
 Praeterea domibus flammam domibusque ruinas,  
 nec subeant labris pocula nigra tuis.  
 Solus amans novit quando periturus et a qua  
 morte, neque hic Boreae flabra neque arma timet. (Prop. 2. 27. 1-12)

¡ Preguntáis, mortales, la hora incierta de vuestro funeral y por qué camino ha de llegar la muerte; buscáis en el cielo sereno los inventos de los Fenicios y qué estrella es favorable para el hombre y qué estrella le es nefasta ! Ya si perseguimos a pie a los partos, ya si perseguimos a los britanos con una flota, ocultos son los peligros del camino por mar y por tierra. Y lloramos otra vez que nuestra cabeza esté expuesta a la guerra civil cuando Marte mezcla dudosas fuerzas de uno y otro bando. Además (tememos) el fuego y las ruinas en las casas y que negras pociones se acerquen a tus labios. Sólo el amante sabe cuándo ha de morir y de qué muerte y no teme los soplos del Bóreas ni las armas.

Al soldado, como al amante, la muerte lo amenaza como una consecuencia difícilmente evitable de su 'actividad', que en el caso del *miles* lo lleva a recorrer tierras lejanas como a Tulo (1.6. 31-34). Al amante, la *vita iners* lo aparta de esa milicia pero no por miedo a la muerte ni a los viajes como ya nos lo dijo el *ego* (1.6. 1-4) sino por someterse a su *puella*. La muerte los emparenta pero también los separa porque, a diferencia del *vir civis* (2. 27. 3-4), el *amator* conoce el *durum sidus* (1.6. 36) bajo el cual transcurre su vida y eso le permite saber cuándo y cómo morirá: cuando su dueña lo abandone<sup>434</sup>. Entonces, si pensamos en la idea de la pa-

<sup>434</sup> Disentimos con R. BAKER (1970: 682-683) quien reformula su previa opinión (1968: 329-330) y considera que en este dístico el *ego* no afirma que morirá en el momento y a causa del abandono

sión amorosa como una *civitas* subrogante, este *amator* se construye como *miles* que lucha por la conquista y por fijar él también un *imperium*, aunque sobre la mujer <sup>435</sup> y por obtener un botín que no es otra cosa sino tener sexo con ella. En esta equivalencia, también él, como el *vir civis* encontrará la muerte si su acción culmina en una derrota:

Pulsabant alii frustra dominamque vocabant:  
 mecum habuit positum lenta puella caput.  
 Haec mihi devictis potior victoria Parthis,  
 haec spolia, haec reges, haec mihi currus erunt.  
 Magna ego dona tua figam, Cytherea, columna,  
 taleque sub nostro nomine carmen erit:  
 HAS PONO ANTE TUAS TIBI, DIVA, PROPERTIUS AEDIS  
 EXUVIAS, TOTA NOCTE RECEPTUS AMANS.

... / ...

Quod si forte aliqua nobis mutabere culpa,  
 vestibulum iaceam mortuus ante tuum!

(Prop. 2.14.23-32)

Otros golpeaban en vano y la llamaban 'dueña': conmigo la muchacha mantuvo reclinada lánguidamente la cabeza. Esta victoria me importa más que vencer a los partos, esto será para mí despojos; esto, reyes; esto, mi carro de triunfo. Yo, Citera, colgaré grandes dones de tu columna y, a mi nombre, habrá una inscripción como esta: 'Este botín pongo, diosa, ante tu altar, yo, Propercio, por haber sido recibido como amante durante toda una noche' [.../...] Pero si acaso cambiares por alguna falta, que esté yo muerto ante tu vestíbulo.

El primer par de dísticos señala la antífrasis propia de la antanaclasis metafórica de la *militia amoris* en la elegía. Un logro en el terreno erótico (23-24) es una victoria militar que se contrasta por oposición con el que será uno de los logros

---

sino en el tiempo en que la unión plena de los amantes asegure que su *fides* sobrevivirá a la muerte misma. Más allá de que efectivamente Propercio afirme su ideal de que el amor supere la barrera de la muerte, esto no puede interpretarse como el deseo de morir en el momento en que la unión es más firme e intensa. Nos inclinamos más a pensar con ALFONSI (1953) que esta aspiración deriva de la idea properciana de que la pasión es insaciable, una idea nuclear de Lucrecio (Lucr. 4.1086-1090). Por otra parte, el *ego* properciano menciona más de una vez su decisión de morir ante las infidelidades de Cintia (cf. 2.8. 3-4, 17-28; 2.9. 49-52; 2. 14. 31-32; 2. 17. 14-15). Para el tema del suicidio en los elegíacos, cf. NAVARRO ANTOLÍN (1997). Por último, no es desechable la lectura de QUINN (1969: 186-187) para quien el *perire* no debe tomarse en sentido literal sino en el valor que tiene dentro del discurso amoroso.

<sup>435</sup> Recordemos el "domuisse ... puellam" del exemplum paradigmático de Milanión.

bélicos más promocionados por el principado augustal (25-26) <sup>436</sup>, y convierte al amante en un pseudo-*imperator* y a la noche de sexo en motivo de una las más reverenciadas ceremonias romanas, el *triumphus* <sup>437</sup>. Este mismo juego de contrastes, que va y viene de una a otra isotopía, se verifica en el resto del pasaje. El dístico 27-28 reinstala con exclusividad la isotopía *ego=amator* por la sola mención del nombre de Venus y la operación se cierra en el 29-30, que es otra antífrasis porque presenta elementos de la vida amorosa como propios de la práctica militar (*exuviae*) que el *ego* niega para sí. Finalmente el dístico de cierre confirma nuestra idea de que la muerte emparenta ambas milicias. El lugar elegido para morir en caso de derrota no parece casual. Frente al reiterado empleo de *limen* para designar el lugar propio del *exclusus amator* <sup>438</sup>, aquí Propercio usa *vestibulum* por única vez en todo el poemario, lo cual obedece, a nuestro modo de ver, a que ese era el lugar exacto de la casa donde se exponían las *exuviae* <sup>439</sup>. El *miles amoris* derrotado, es decir, *exclusus*, se convierte en un botín de la victoriosa *puella*.

Ahora bien, al analizar la elegía 1.6, observamos que, en su calidad de *amator*, el *ego* predicaba para sí la ausencia de *laus* (29) como una consecuencia de rechazar la *militia* correspondiente al espacio de lo público, reconociendo que su *militia amoris* no era una forma de prestigio social sino, por el contrario, de *extrema nequitia* (26). Sin embargo, en el resto del poemario, aparecen afirmaciones que contradicen esta isotopía (*ego amator = miles amoris = no laus*), como parte de enunciados en que el *ego* rechaza la *militia* de la *res publica*:

Navita de ventis, de tauris narrat arator,

<sup>436</sup> Cf. ZANKER (1992: 222-229) acerca de la importancia que cobra este episodio en la iconografía oficial del régimen, incluida nada menos que la coraza del Augusto de Prima Porta.

<sup>437</sup> cf. GALINSKY (1969: 80) quien señala que en la poesía de Propercio se observa una notable recurrencia a esta ceremonia como una manera de expresar el contraste entre *res publica* y *res privata*.

<sup>438</sup> cf. Prop. 1.4.22; 1.5.13; 1.8<sup>a</sup>.22; 1.9.28; 1.13.34; 1.16.22; 1.18.12; 2.6.24; 2.6.37; 2.7.9; 3.3.47; 3.25.9; 4.1.146; 4.9.27. Para este último caso y la construcción de Hércules como un *exclusus amator* cf. ANDERSON (1968), MCPARLAND (1970) y SCHNIEBS (2003).

<sup>439</sup> Cf. SMITH (1985: 199).

enumerat miles vulnera, pastor ovis;  
nos contra angusto versantes proelia lecto:  
qua pote quisque, in ea conterat arte diem.

Laus in amore mori: laus altera si datur uno  
posse frui: fruar o solus amore meo!

(Prop. 2.1. 43-48)

*El marino habla de vientos; de toros, el labrador; cuenta sus heridas el soldado; sus ovejas, el pastor. Yo, en cambio, trabo combates en angosto lecho: que cada quien consume su día en el arte que pueda. Gloria es morir amando; una segunda gloria si nos es dado poder gozar de un solo amor: ¡que goce yo solo del mío!*

unde mihi Parthis natos praebere triumphis?  
nullus de nostro sanguine miles erit.

Quod si vera meae comitarem castra puellae,  
non mihi sat magnus Castoris iret equus.

Hinc etenim tantum meruit mea gloria nomen,  
gloria ad hibernos lata Borysthenidas.

(Prop. 2. 7. 13-18)

*¿Por qué ofrecer hijos para celebrar el triunfo sobre los partos? No habrá ningún soldado de mi sangre. Pero, si yo fuera acompañándola a los verdaderos cuarteles de mi muchacha, no me sería suficientemente grande el caballo de Cástor. Pues por esto mi gloria alcanzó tanto renombre, una gloria extendida hasta los helados boristénidas.*

En el primer ejemplo el *ego* no solo rechaza para sí la *militia* sino otras funciones masculinas, si bien de menor rango pero aun así socialmente responsables, en un cuadro bastante acabado de su ideal de *vita iners* entregada a la pasión, por toda actividad. Sin embargo, esto que en la isotopía *ego amator* es calificado por él mismo como *nequitia*, aparece aquí como motivo de *laus* a través de una antanaclasis compleja porque la metaforización de este sustantivo supone una doble alteración de la identidad del *vir civis* a la que pertenece ese valor. Es decir, por un lado la *laus*, que es el resultado del ejercicio de la actividad militar o política, se predica de una actividad que se enuncia como una negación de ese ejercicio. Pero por el otro, la "altera laus" que el *ego* predica de sí mismo es propia de un sujeto femenino y de ninguna manera de un *vir* pues solo una mujer puede obtener *laus* como

resultado de haber tenido un solo vínculo lo cual responde al ideal de la *univira*<sup>440</sup>, como nos lo recuerda Catulo (111.1-2)<sup>441</sup> y como está testimoniado en numerosas inscripciones sepulcrales, incluyendo la que Cornelia pide para sí en la elegía 4.11 del mismo Propercio:

in lapide hoc uni nupta fuisse legar (Prop. 4. 11. 36)  
 en mi lápida se leerá que yo estuve casada con un único hombre.

Esto implica una inversión de las funciones de los géneros<sup>442</sup> que torna más compleja la antanaclasis y que ahonda la contradicción pues un enunciador que se dice varón, no merecedor de la gloria y no *miles*, afirma luego que por la *militia* merece una *laus* propia de las mujeres<sup>443</sup>.

Ejemplos de este tipo pueden multiplicarse<sup>444</sup> y ampliarse y hasta combinarse con otros donde la metáfora connota además opciones literarias entre la elegía

<sup>440</sup> Cf. DIXON (1988: 22). Este es otro argumento que puede sumarse a los ya expresados por algunos críticos (cf. SHACKLETON BAILEY - 1967: 62) contra quienes proponen que "uno" es una forma anormal del dativo que debe entenderse como complemento de "datur" y no el obvio ablativo pedido por el "frui", porque la muerte o infidelidad de la mujer haría imposible obtener esa "altera laus".

<sup>441</sup> "viro contentam vivere solo / nuptarum laus est laudibus ex nimiis".

<sup>442</sup> Cf. HUBBARD (1974: 101).

<sup>443</sup> Según BROUWERS (1970: 51), el dístico 47-48 es una variación del "dulce et decorum est pro patria mori" de la segunda oda romana de Horacio (Hor. C. 3.2. 13) para lo cual se apoya en la alusión a la *fides* implícita en la "laus altera" de Propercio y referida por Horacio en el verso 25. En su opinión, esta intertextualidad indica que para Propercio las dos formas de vivir son igualmente legítimas y conducen por igual a la gloria. No deseamos la posible intertextualidad pero creemos que, de haberla, la interpretación debe hacerse en clave de ironía. El texto horaciano es una exaltación de la *virtus* del soldado y de su vida austera y laboriosa enfrentado a un discurso femenino que, como el de la *puella* elegíaca, pretende retener en sus brazos al joven guerrero (9-12). Pero la *virtus* desconoce el rechazo que es calificado como *sordidus* (17). La *fides* del verso horaciano protege la *virtus*; la del *ego* elegíaco la anula pues consiste en una conducta propia de un sujeto femenino que, por definición, carece de *virtus*. Así, si Propercio remite al texto horaciano es para confirmar la sanción negativa de su conducta y no para legitimarla.

<sup>444</sup> Cf. Prop. 2. 7. 13-18, donde repite el mecanismo apelando nuevamente, para negar para sí la milicia propia del *vir civis*, a la ceremonia del triunfo y a los partos predicándose luego como *miles amoris*, merecedor por ello de una gloria extendida más allá de los confines del imperio. En este caso debe agregarse que, se refiera o no la elegía a la *lex Iulia de maritandis ordinibus* o a la *lex Pappia Popaea*, el *amator* rechaza ser un *maritus* y asumir con ello su responsabilidad de dar soldados a la

de asunto erótico y los temas marciales y el género épico<sup>445</sup>. Sin embargo hay un punto en que el intento de superación del conflicto de identidad por la vía de la antanaclasis colapsa y el *ego* se enfrenta a la incompatibilidad de aquello que pretende amalgamar. En la elegía 2.8, el *ego* ha sido vencido en su *militia amoris* pues la *puella* lo rechaza y su derrota se compara con grandes hechos bélicos del pasado mítico-legendario:

vinceris aut vincis, haec in amore rota est.  
Magni saepe duces, magni cecidere tyranni,  
et Thebae steterant altaque Troia fuit. (Prop. 2.8. 8-10)

*Ser vencido o vencer, esta es la rueda del amor. Muchas veces cayeron grandes jefes y grandes tiranos, y Tebas estuvo en pie y existió la alta Troya.*

Ante esto, está resuelto a provocarse la muerte, una muerte que ahora denomina "inhonesta" (27-28) y que justifica con un *exemplum e maiore ad minus ductum*, recordando la temporaria deserción de Aquiles, a su juicio debida al dolor provocado por la pérdida de su amor, Briseida<sup>446</sup>. Más allá de la peculiar interpretación de la cólera de Aquiles, lo importante de este *exemplum* es que vincula nuevamente el amor y la guerra y construye al *amator* como alguien que abandona su función de *vir civis*, que es lo que hace Aquiles. Como consecuencia de esta comparación, el dístico de cierre afirma:

Inferior multo cum sim vel matre vel armis,  
mirum si de me iure triumphat Amor? (Prop. 2.8. 39-40)

---

patria (cf. Catul. 61. 66-75), lo cual cuestiona su posición como miembro de la elite. Cf. WYKE (2002: 29-30). Cf. también Prop. 2.9.49-52; 3.5 1-2; 3.6. 41-42.

<sup>445</sup> Cf. Prop. 2. 1. 13-14; 2. 13a ; 3.3. 39-50; 4.1. 133-138. Cf. R. BAKER (1968).

<sup>446</sup> Cf. 2.8. 35-36: "omnia formosam propter Briseida passus: / tantus in erepto saevit amore dolor" (Todo lo soportó por la hermosa Briseida: tanto se enfurece el dolor cuando es arrebatado un amor). Interesante manipulación del hipotexto homérico porque en *Ilias* (18. 32) se hace referencia a un probable suicidio de Aquiles pero no por Briseida sino por la muerte de Patroclo.

*Puesto que soy muy inferior por mi madre y por mis armas, ¿es sorprendente que en mi caso Amor triunfe con justicia?*

Como vemos, aquí el combate no es ya para vencer y conquistar a la *puella* sino para vencer al dios Amor. Esta forma de milicia no es original ni propia de la elegía latina pues sus antecedentes se remontan a la literatura griega clásica y sobre todo a la helenística<sup>447</sup>, pero aquí Propercio presenta el tópico a través de una imagen que le confiere un nivel particular de connotación. La referencia al *iustus triumphus*, un tema recurrente en la Roma augustal<sup>448</sup>, coloca la situación del *ego*, propia de la *res privata*, en el terreno de la *res publica*; lo cual es equivalente a decir que enfrenta al *amator* con su identidad de *vir civis*<sup>449</sup>. Aun en la *civitas* subrogante de su pasión amorosa, este *ego* no es un buen *miles* pues en lugar del carro de triunfo y la gloria de un victorioso *imperator* es un derrotado que, como esclavo prisionero, escolta el carro triunfal de Amor. Incapaz de controlar a la mujer y de anteponer su vida pública a su vida privada, el *ego amator* rechaza la milicia pública y la sustituye por una *militia amoris* a la que transpola, antanaclasis y metáfora mediante) elementos y valores propios de la *civitas*. Pero los mundos del *vir civis* y del *amator* son disjuntos y excluyentes y la operación fracasa pues el *ego* termina siendo un *exclusus amator* y, lo que es peor, un *exclusus civis* ya que caer prisionero implica, como sabemos, la *deminutio capitis maxima*<sup>450</sup>.

#### ➤ LABOR AMORIS - VITA INERS - MOLLITIA

La *vita iners* es una parte esencial de la identidad del *ego amator* que se define, sobre todo, por el rechazo de cualquier actividad que lo aleje de Roma<sup>451</sup> y por lo tanto de su amada, aun cuando sabe que esto merece una sanción negativa:

<sup>447</sup> Cf. MURGATROYD (1975: 62-65). Para la literatura helenística en particular, cf. GIANGRANDE (1974: 4); CALDERÓN DORDA (1997: 12).

<sup>448</sup> Cf. Hor. C. 1. 12. 53-54.

<sup>449</sup> Cf. Prop. 2.9. 37-40.

<sup>450</sup> Cf. *dig.* 4.5.11.pr.1

<sup>451</sup> Cf. Prop. 3. 7. 71-72.

Quid mihi desidiae non cessas fingere crimen  
quod faciat nobis conscia Roma moram? (Prop. 1. 12. 1-2)

*¿Por qué no dejas de acusarme de pereza y de que me retiene la tentadora Roma?*

Si bien la palabra *otium* no aparece en el poemario, su ideal de vida parece adecuarse a ese concepto, al menos a la versión negativa que de ese concepto tenían los romanos. Recordemos algunas palabras de Cicerón que parecen escritas a la medida del *ego* elegíaco:

sed mihi omnis oratio est cum virtute, non cum desidia, cum dignitate, non cum voluptas, cum iis qui se patriae, qui suis civibus, qui laudi, qui gloriae, non qui somno et conviviis et delectationi natos arbitrantur. (Cic. Sest. 138)

*Pero todo mi discurso se refiere a la virtud, no a la desidia; al prestigio, no al placer, a aquellos que se consideran nacidos para sus conciudadanos, para el reconocimiento, para la gloria, y no para el sueño y los banquetes y el deleite.*

Casi adecuándose a esta descripción, nunca vemos a nuestro *ego* desarrollando otras actividades excepto las que podrían encuadrarse dentro de esta forma socialmente negativa de *otium*, dentro de la *mollitia*<sup>452</sup>: los banquetes, la bebida, la vida sexual, el arreglo personal; en definitiva nuestro *ego* parece dedicarse tan sólo a intentar satisfacer sus placeres<sup>453</sup>:

ebria cum multo traheren vestigia Baccho,  
et quaterent sera nocte facem pueri (Prop. 1.3. 9-10)

*mientras yo arrastraba mis pasos ebrios por el abundante Baco y los criados agitaban las teas a altas horas de la noche.*

---

<sup>452</sup> Para las conductas que el código cultural considera propias de la *mollitia*, cf. EDWARDS (1993) y C. WILLIAMS (1999: 142-159). Conviene recordar que las definiciones ciceronianas del así llamado 'otium cum dignitate' especifican su diferencia precisamente con la *desidia*, la *inertia* y la *voluptas*. Cf. Cic. Sest. 22-23; 138.

<sup>453</sup> Cf. también Prop. 2.29 a. 1-2; 2. 30b.15; 2. 33b. 25-26, 35-40; 4.8. 33-48.

Qualem si cuncti cuperent decurrere vitam  
 et pressi multo membra iacere mero,  
 non ferum crudele neque esset bellica navis,  
 nec nostra Actiacum verteret ossa mare,  
 nec totiens propriis circum oppugnata triumphis  
 lassa foret crinis coluere Roma suos (Prop. 2. 15. 41-46)

*Si todos desearan pasar una vida como esta y yacer con el cuerpo cargado de mucho vino, no habría cruel hierro ni nave de guerra, ni el mar de Accio revolvería nuestros huesos, ni acosada tantas veces por sus propios triunfos, Roma estaría cansada de soltar sus cabellos.* <sup>454</sup>

Me iuvat et multo mentem vincere Lyaeo,  
 et caput in verna semper habere rosa (Prop. 3. 5. 21-22) <sup>455</sup>

*Me gusta atar mi mente con mucho Lio y tener siempre mi cabeza entre rosas primaverales.*

Nequiquam perfusa meis unguenta capillis,  
 ibat et expenso planta morata gradu. (Prop. 2.4. 5-6)

*En vano se derramaban unguentos en mis cabellos y mi planta avanzaba morosamente con controlado paso.*

Quaeris, Demophoon, cur sim tam mollis in omnis?  
 quod quaeris, 'quare' non habet ullus amor.

... / ...

Uni cuique dedit vitium natura creato:  
 mi fortuna aliquid semper amare dedit. (Prop. 2. 22 a. 13-18)

*¿Me preguntas, Demogón, por qué soy tan blando con todas? Eso que preguntas, el 'porqué', ningún amor lo tiene. [.../...] A cada quien la naturaleza le dio un defecto al nacer: a mí la suerte me dio estar siempre apasionado.*

<sup>454</sup> Los versos 43-46 de este pasaje han servido de punto de partida para la polémica respecto de la posición antiaugustal de Propercio, que no parece sumarse a la exaltación del triunfo de Octavio en Accio sino denunciar que este enfrentamiento no ha sido más que una cruenta guerra civil. Dentro de quienes sostienen esta postura, hay algunos críticos, como GRIFFIN (1985: 32-47) y STAHL (1985: 226-231), que consideran que Propercio establece una identificación entre su *ego* y Antonio, cuya vida de placeres, su inclinación por la bebida y su sometimiento a la voluntad de una mujer lo convierten en esa suerte de modelo antitético del ciudadano romano que es el *ego* elegiaco. Nosotros consideramos con R. THOMAS (1988: 59-61) y GURVAL (1998: 180-185) que esta interpretación tergiversa el resto de las referencias específicas a Antonio del *corpus* (2.16. 37-42; 3.11.31-32, 55-56). Pero además, tergiversa este mismo pasaje puesto que, aun cuando Antonio fuera el *ego* cuya vida de placeres evita las guerras, cabría recordar que él fue uno de los contendientes de la guerra fratricida.

<sup>455</sup> Cf. CONTE (2000) quien analiza estos versos como un juego intertextual con *De rerum natura* 4. 1-17, lo cual resulta interesante en términos de identidad pues el *ego* defiende su opción poético-existencial de *amator* remitiendo al libro en que Lucrecio desarrolla este tema.

sit mensae ratio, noxque inter pocula currat,  
 et crocino naris murreus ungat onyx.  
 Tibia nocturnis succumbat rauca choreis,  
 et sint nequitiae libera verba tuae,  
 dulciaque ingratos adimant convivium somnos;  
 publica vicinae perstrepet aura viae:

(Prop. 3.10.21-26)

*Piensa en la mesa y que la noche corra entre copas, y que una cajita de ónix con mirra impregne las narices de azafrán. Que la ronca flauta sucumba a las danzas nocturnas y se liberen tus palabras licenciosas; que la dulce fiesta quite los sueños ingratos y que por todos lados resuene la calle vecina.*

A esto debe sumarse la notable frecuencia de aparición en el *corpus* del adjetivo *mollis* y otros términos de su misma raíz como *molliter* y *mollire*. El empleo y valor de este campo léxico de la *mollitia* es un problema complejo porque abarca por lo menos tres áreas de significación - física, moral y literaria - que no siempre resultan fáciles de distinguir porque los poetas juegan con las estrechas vinculaciones que tienen en el código cultural y en el metatexto.

Conocida es la oposición *mollis* ≠ *durus*, que, como la de *tenuis* / *levis* ≠ *gravis*, se utiliza para caracterizar el *epos* frente a otros géneros, entre ellos el elegíaco<sup>456</sup>. Así el *ego* nos habla de "mollem...versum" (1.7.19), "mollis liber" (2.1.2), "mollia...serta" (3.1.19), "molli...Heliconis in umbra" (3.3.1), "mollia...prata" (3.3.18), para referir su poesía elegíaca de estética helenístico-calimaquea enfrentada a la *duritia* propia del género épico tradicional.

Sin embargo, este uso claramente metaliterario no puede dissociarse del empleo del término para predicar acerca del *ego amator* y de otros personajes y cir-

<sup>456</sup> Cf. Hermesianax 7.36 Powell; Hor. S. 1.10. 43-45, 59 y la interpretación de BO (1966: s.v. *mollis*); Hor. C. 2. 9. 17; 2. 12. 3 y los comentarios de KIESSLING (1958: *ad loc.*) y NISBET-HUBBARD (1978: *ad loc.*). Adjetivos como *levis*, *tenuis*, *mollis*, *parvus*, *humilis*, etc. aparecen como términos técnicos propios de la doctrina de los χαρακτήρες, que la retórica tardorrepublicana emplea para distinguir los distintos estilos y la poesía, sobre todo la augustal, adopta para diferenciar modalidades discursivas que caracterizan a los distintos géneros; particularmente, para enfrentar la lírica y la elegía a la épica como *genus grave* / *forte* / *durum* / *maius* por excelencia. Para este tema cf. FONTAN (1964).

cunstances que pertenecen a su experiencia erótica<sup>457</sup>. Cabe recordar, en efecto, que la relación entre la persona del sujeto enunciador y su práctica discursiva es un concepto de larga data en el metatexto romano lo cual se manifiesta no sólo en el desarrollo y empleo de metáforas anatómicas para describir la escritura o el estilo<sup>458</sup> sino en el establecimiento de una relación de causa-efecto entre los *mores* de un individuo y su producción oratoria o literaria. Así Séneca, quien recuerda el viejo proverbio de origen griego "talis hominibus fuit oratio qualis vita" (*Ep.* 114.1), se extiende luego en la misma epístola en una exposición de la equivalencia entre los *mores*, el cuerpo y la producción discursiva (*ib.* 2-3), la cual apoya con el ejemplo de Mecenas como prototipo de un individuo *mollis* (*ib.* 4-7)<sup>459</sup>.

En este orden de cosas, pues, consideramos que el resto de las apariciones del campo léxico de la *mollitia* en el poemario properciano, que en su mayor parte predicen acerca del *ego* enunciador o de circunstancias relativas a su experiencia erótica y por lo tanto acerca de su identidad, deben tomarse en cuenta como elementos importantes en la formulación del conflicto y de su superación<sup>460</sup>. Es preciso no perder de vista que *mollis*, término que los antiguos asociaban con el sustantivo *mulier*<sup>461</sup>, era utilizado para descalificar la conducta de un varón que, por rechazar el *negotium*, desatender su vida pública e incurrir en todo tipo de excesos,

<sup>457</sup> Para un estudio del componente ético de esta polaridad *durus / mollis*, que constituye para este crítico una suerte de idiolecto afectivo, cf. CANO ALONSO (2001).

<sup>458</sup> Piénsese en la recurrencia a los términos *corpus*, *membrum*, *caput*, *figura*, *forma*, *latus*, *manus*, *nervus*, *os (oris)*, *os (ossis)*, *pectus*, *pes*, *sanguis*, *vultus*, etc. Cf. Tac. *Dial.* 21.8 "Oratio autem sicut corpus hominis ea demum pulchra est in qua non eminent venae nec ossa numerantur, sed temperatus ac bonus sanguis implet membra et exurgit toris ipsosque nervos rubor tegit et decor commendat" (Pero, como el cuerpo del hombre, el discurso verdaderamente hermoso es aquel en el que no sobresalen las venas ni se cuentan los huesos, sino que una sangre atemperada y buena llena los miembros y empuja en los músculos y el rubor cubre los nervios mismos y los realza).

<sup>459</sup> Cf. Vell. 2. 88. 2: "C. Maecenas [...] otio ac mollitiis paene ultra feminam fluens" (C. Mecenas [...] que se dejaba caer en un ocio y una molicie casi más allá de la de las mujeres).

<sup>460</sup> Para un análisis de las referencias al cuerpo del *ego* properciano como metáforas vinculadas con el carácter *mollis* del género, cf. KEITH (1999: 52-57).

<sup>461</sup> "Mulier, ut Varro interpretatur, a mollitie est dicta, inmutata et detracta littera velut mollier" (Lact. *Opif.* 12.17).

de formas de descontrol y de pasividad, no respetaba los estándares previstos para un *vir* de la elite<sup>462</sup>.

Así es interesante observar que el campo léxico es aplicado a Cintia<sup>463</sup> y a otras mujeres<sup>464</sup>, lo cual es por completo acorde con el código cultural, pero también al propio *ego*<sup>465</sup> y, lo que es más sugerente, a Jonia (1.6.31), siempre asociada con la molicie y la lujuria, al Hércules del *servitium* ofrecido a Onfale (3.11.20; 4.9.49) y al tipo de resultado que una *lena* es capaz de obtener del varón más resistente a los encantos de Venus, Hipólito (4.5.5).

En ninguno de estos casos el término o sus derivados pueden interpretarse, a riesgo de forzar el texto, como una referencia específica a la polémica literaria pero esto no le quita reflexividad<sup>466</sup> pues en un género cuyo modo de transcodificación está determinado por la identidad de su enunciador, todo predicado acerca de este necesariamente predica acerca del género en su totalidad.

En esta línea, pues, podemos afirmar que todos estos empleos de *mollis* y sus derivados refuerzan la identidad de *amator* del *ego* y se adecuan al código cultural en la medida en que la *mollitia* es una condición opuesta a la *virilitas*, señalando la dificultad de querer superar el conflicto por la combinación de ambas series.

Sin embargo, en el *exemplum* de Milanión del poema programático del *Monobiblos*, vimos que el hacer de este personaje mítico, que se presenta como modelo del enunciador, se define como "labores" (1.1.9), lo cual parecería oponerse, en principio, al rasgo de *vita iners* propio del *ego amator*. En el resto del poemario el término *labor* se reitera para referir, a la manera de Milanión, los trabajos siempre difíciles y hasta dolorosos que debe afrontar el amante para conquistar a la *dura puella*: "nostros...labores" (1.6.23); "labore" (4.1. 139); "Sisyphios...labores" (2.17.7)

<sup>462</sup> Cf. WYKE (2002: 173-175).

<sup>463</sup> Cf. Prop. 1.3.7, 34; 1.11. 14; 1. 17.22; 2.12.24 y 4.9.49.

<sup>464</sup> Cf. Prop. 2. 22 a.5 y 4. 3. 44.

<sup>465</sup> Cf. Prop. 1.3. 12; 2. 22 a .13 y 2.3. 48 (a través del símil)

comparados con los del *exclusus amator*; los de Hércules (2.23.7; 2.24b. 29, 34), equiparables a los suyos. Además, al igual que el infatigable conquistador de Atalanta, por seguir a su amada está dispuesto a enfrentar los viajes y peligros que desecha como *miles* <sup>467</sup>.

No obstante, el mismo enunciador se encarga de emplear el término para las tareas que el código cultural - y él mismo desde su identidad de *vir civis* - considera realmente provechosas y merecedoras de esta denominación como es el caso de los soldados de Augusto que traen de regreso los famosos estandartes arrebatados a Craso (3.4. 21) <sup>468</sup>, o de Coso y su ejército tratando de derrotar a los veyos y obtener nada menos que los *spolia opima* (4.10. 24) <sup>469</sup>.

Este doble uso señala el funcionamiento de la antanaclasis apoyada en una metáfora que resemantiza el término *labor* como una forma de validación 'cívica' de la conducta del *amator* y de intento de superación del conflicto. Sin embargo, nuevamente el mismo texto se encarga de señalar la ironía de esta pretensión pues, ante una dura censura que lo acusa de no poder resistir el daño que le produce la mujer, el *ego* ilustra con un *adynaton* su imposibilidad de asumir una ocupación 'seria' a la hora del día en que el *exclusus amator* vela en los umbrales o sufre las amargas penas del abandono:

Quaerebam, sicca si potest piscis harena  
 nec solitus ponto vivere toruus aper;  
 aut ego si possem studiis vigilare severis:  
 differtur, numquam tollitur ullus amor (Prop. 2.3. 5-8)

*Me preguntaba si podría vivir el pez en la arena seca y <sup>en</sup> el mar, el torvo no acostumbrado jabalí; o si yo podría pasar noches en vela ocupado en serias labores: el amor se difiere, nunca se arranca.*

<sup>466</sup> Llamamos 'reflexividad', siguiendo a DEREMETZ (1995: 23-24) al proceso por el cual los enunciados referenciales pueden también ser leídos como autorreferenciales y por lo tanto metaliterarios.

<sup>467</sup> cf. Prop. 2. 26b. 29-58 y 3. 16.

<sup>468</sup> "praeda sit haec illis: quorum meruere labores" (Tengan el botín aquellos que lo merecieron por sus esfuerzos).

<sup>469</sup> "vincere cum Veios posse laboris erat" (cuando poder vencer a los veyos era un esfuerzo)

El adjetivo *severus*, asociado a *gravis* y opuesto por lo tanto a la *mollitia* y la *levitas*<sup>470</sup> propias del *ego amator* y de su *vita iners*, indica que el *labor amoris* es solo un falso sucedáneo del *labor* del pacto social pues es improductivo para el sujeto que lo realiza y para la comunidad y, además, es el resultado de un acto de obediencia y sumisión al mandato de la pasión y de la mujer, dos instancias que un *vir civis* debería controlar. Este planteo está estrechamente relacionado con el tema del *foedus* y, consecuentemente, con el del *servitium* ∫

➤ FIDES - FOEDUS AMORIS

De los tres elegíacos, Propertio es el que más y mejor desarrolla el tema del *foedus amoris* sobre todo porque la *fides* cumple un papel central en su discurso poético<sup>471</sup>. Dos son los textos en los que el *ego* enunciador habla específicamente de la concreción del *foedus*:

Nox mihi prima venit! Primae data tempora noctis!	13
[.../.../.../.../...]	14-11-12 - 19- 20
Foedera sunt ponenda prius signandaque iura et scribenda mihi lex in amore novo.	15
Haec Amor ipse suo constringit pignora signo: testis sidereae torta corona deae.	
Namque ubi non certo vincitur foedere lectus, non habet ultores nox vigilanda deos, et quibus imposuit, soluit mox vincla libido: contineant nobis omina prima fidem.	21

(Prop. 3. 20. 13-24)

¡Llega mi primera noche! ¡ Se me ha concedido esta primera noche! [...]. Antes he de proponer pactos y de firmar normas y de redactar la ley de un amor nuevo. Amor mismo sujeta las condiciones con su firma y es testigo la curva corona de una diosa sideral. Pues cuando un lecho no se liga con un pacto seguro, no tiene la noche dio- ✕

<sup>470</sup> En el léxico ético-político, la *severitas* se asocia a la *gravitas* y a la *integritas* como cualidades propias del hombre de estado atribuidas particularmente a la adultez y, sobre todo, a la facción más conservadora del orden senatorial que descalifica de este modo a los así llamados *populares*, caracterizados por la *levitas*. cf. HELLEGOUARC'H (1972: 280-283).

<sup>471</sup> Cf. BOUCHER (1980: 85-104).

*ses vengadores para controlarla, y el deseo pronto suelta los lazos a quienes se los impuso: que nuestros auspicios iniciales mantengan nuestra fidelidad.*

Supplicibus palmis tum demum ad foedera veni,  
 cum vix tangendos praebuit illa pedes,  
 atque ait: "Admissae si vis me ignoscere culpae,  
 accipe, quae nostrae formula legis erit.  
 [.../.../.../.../... /...]  
 Indixit leges: respondi ego 'Legibus utar'  
 Riserat imperio facta superba dato. (Prop. 4. 8. 71-82)

*Con palmas suplicantes, fui finalmente a pedir un tratado, y apenas me ofreció los pies para tocárselos; y dijo: "Si quieres que perdone la falta cometida, escucha cuáles serán los términos de nuestra ley [...]. Dictó las leyes y yo respondí: "Las acataré". Soberbia por haber impuesto su voluntad, se rió.*

Estos dos textos son notablemente distintos por la posición que en cada uno de ellos ocupan los individuos co-celebrantes. Tienen sin embargo un punto en común, que de algún modo ya habíamos observado en Tibulo.

En el primer caso, estamos ante la primera noche de sexo lograda por el *ego* después de lo que hemos de suponer un más que arduo *labor* ya que, sin pretender reconstruir una 'historia de amor' en el poemario, por el primer poema del *Moniblos* sabemos que el *ego* demoró por lo menos un año en lograr tan ansiado propósito. Esto, según el enunciador nos lo informó oportunamente, es para él una victoria que lo transforma en un *imperator* merecedor de una ceremonia de triunfo<sup>472</sup>. La victoria desencadena un *foedus* que, en su condición de vencedor y de varón, será él quien proponga (15), firme (15) y redacte (16), y que, como todo *foedus* formalmente encuadrado, tendrá un garante (17) y un testigo (18). El contenido del *foedus*, si bien no está explícitamente enunciado, es la lealtad en términos sexuales (21) pues se considera que la noche y la *libido* pueden atentar contra el mantenimiento de los lazos (22-23), cuya contención depende de la *fides* de los co-

<sup>472</sup> Cf. Prop. 2.23.14-32

celebrantes (24). Así planteado, pues, este *foedus* que resulta de una transpolación del universo del *vir civis* al del *amator*, responde relativamente al mandato social por cuanto es el varón el que establece las pautas para controlar a su objeto de deseo. Pero deja sin embargo abierta la puerta a la contradicción pues, mientras él promete la *fides*<sup>473</sup>, cosa que contradice su identidad de varón, ella no parece ser demasiado constante en sus relaciones (1-10).

En el segundo caso, que es casi un paso de comedia, el *ego* se encuentra vencido por una Cintia que irrumpe en su casa como un general dispuesto a tomar una ciudad<sup>474</sup> y que, vencedora, goza de su botín<sup>475</sup>. Ante la derrota, el *ego* pronuncia palabras propias de la *deditio in fidem* (71) y solicita un *foedus* pero, vista la situación 'militar' en que se encuentran los contendientes, es ella ahora quien dicta las leyes ejerciendo el *imperium* (82) que le da su condición de vencedor, leyes que el *ego* acata sumisamente. La escena termina en una noche de sexo (88) pero el precio que el *ego* ha debido pagar por ello es un *foedus* que altera completamente su condición de *vir civis* y lo coloca en una situación de la más absoluta dependencia de su deseo y de una mujer. Lo más interesante de esta completa inversión de identidades y funciones es que la furia de Cintia está desencadenada por la infidelidad del *ego*, en la cual este incurre debido a las numerosas injurias cometidas por ella contra su lecho<sup>476</sup>, incluido el viaje que la había alejado de Roma<sup>477</sup>.

Entre estas dos instancias extremas se sitúa la versión elegíaca del *foedus* tal como el *ego* lo concibe o más bien lo desea: un pacto que incluye la fidelidad al le-

<sup>473</sup> Cf. Prop. 3.20.10: "Fidus ero: in nostros curre, puella, toros! (Seré fiel: corre, muchacha, a nuestro lecho)." X

<sup>474</sup> Cf. Prop. 4.8. 56: "spectaculum capta nec minus urbe fuit" (el espectáculo no fue menor que el de la toma de una ciudad).

<sup>475</sup> Cf. Prop. 4.8. 63: "Cynthia gaudet in exuviis victrixque recurrit (Cintia se regocija con su botín y, vencedora, regresa corriendo).

<sup>476</sup> Cf. Prop. 4.8. 27-28: "cum fieret nostro totiens iniuria lecto / mutato volui castra movere toro" (Estando nuestro lecho tantas veces injuriado, quise mover mis cuarteles cambiando de cama).

<sup>477</sup> Cf. DEE (1978).

cho de la amada, su permanente disponibilidad a satisfacer los deseos sexuales del *ego*, la reciprocidad *officia-gratia*, y la *fides* del enunciador. ×

En los hechos, las tres primeras cláusulas de este *foedus* no se verifican excepto de palabra y así es necesariamente porque la transpolación de un elemento que se apoya en valores propios del universo axiológico del *vir civis* tiene una contradicción insalvable con la identidad de la *puella*, cuyos rasgos no incluyen ni la *pudicitia* ni la *fides*.

Ambos elementos son valorados por el *ego*<sup>478</sup> que pretende persuadir a Cintia de que los acepte e incorpore. Para ello recurre a *exempla* de algunas mujeres mitológicas que conquistaron dioses y célebres héroes solo por su castidad<sup>479</sup>, o de otras famosas por haber mantenido su continencia y fidelidad más allá de la ausencia o la muerte de sus hombres<sup>480</sup>. Otra estrategia, igualmente infructuosa, es apelar a amenazas respecto de que su conducta le hará perder su reputación de *pudica*<sup>481</sup> o de que sus propios versos denunciarán su *levitas*, su falta de *fides*<sup>482</sup> y así dañarán para siempre su *fama*.

Pero nada de esto puede modificar la conducta de Cintia porque, sea cual fuere su condición social, la *puella* parece seguir fielmente los consejos de la *lena*:

<sup>478</sup> Así en el caso de Gala de quien se elogia su *pudicitia* (3.12.22), su *castitas* (3.12. 15, 37) y su *fides* (3.12. 6, 28); de la puerta que considera dañada su *pudicitia* por la vida licenciosa de su dueña (1.16.2); de la *fides* de Aretusa (4.3.46).

<sup>479</sup> Cf. Prop. 1.2. 23-24: "Non illis studium vulgo conquirere amantis: / illis ampla satis forma pudicitia" (No tenían interés en conquistar amantes como el vulgo: belleza suficientemente grande era para ellas su pudicia). Obsérvese el contraste entre el modelo de mujer y la posición degradada en que se coloca a Cintia, que, por el "vendere" (4), está sutilmente asimilada a una *meretrix*. Cf. FEDELI (1983: 1871), LYNE (1996: 106-107).

<sup>480</sup> cf. Prop. 1.15.21-22: "coniugis Evadne miseris delata per ignis / occidit, Argivae fama pudicitiae" (Murió Evadne arrojándose a los miseris fuegos de su esposo, orgullo de la pudicia argiva); 2.9.17-18: "Tunc igitur veris gaudebat Graecia nuptis, / tunc etiam felix inter et arma pudor" (referido a Penélope y Briseida) (Entonces gozaba Grecia de uniones verdaderas, próspero era entonces el pudor aun entre las armas); 3. 13. 23-14 : "hic nulla puella / nec fida Evadne nec pia Penelope" (aquí las muchachas no son la fiel Evadne ni la pia Penélope).

<sup>481</sup> Cf. Prop. 2.32. 21-22: "famae iactura pudicae / tanta tibi miserae, quanta meretur erit" (Perder tu reputación de púdica te será tan caro, desdichada, cuanto mereces).

<sup>482</sup> Cf. Prop. 2.5.27-30.

sperne fidem, provolve deos, mendacia vincant,  
frange et damnosae iura pudicitiae! (Prop. 4. 5. 27-28)

*¡desprecia la fidelidad, humilla a los dioses, que venzan las mentiras, rompe las reglas de la dañosa pudicia!*

Y, en una humorada, ciertos pasajes del texto invitan a pensar que la tal alcahueta ha sido efectivamente asidua consejera de la escurridiza Cintia porque, autointer-textualidad mediante, sus palabras evocan pasajes del poemario. Véase, por ejemplo:

nec tibi displiceat [...] [...] aut quorum titulus per barbara colla pependit, cretati medio cum saluere foro. (Prop. 4. 5. 49-52)

*Y que no te disgusten [...] aquellos de cuyo cuello bárbaro pendió un cartel cuando saltaban en el medio del foro pintados con tiza*

Barbarus excussis agitat vestigia lumbis  
et subito felix nunc mea regna tenet ! (Prop. 2.16.27-28)

*¡Un bárbaro agita sus pasos sacudiendo sus piernas y de repente, feliz, domina ahora mis reinos!*

La relación entre estos dos textos, que a su vez se vinculan sin duda con Tíbulo 2.3. 59-60, ha sido ya observada por CAMPS (1967: *ad loc.*)<sup>483</sup> quien señala que el "saluere" (4.5.52) remite al "excussis...lumbis" (2.16.27), como una referencia al tipo de demostraciones que se obligaba a hacer a los esclavos expuestos en la *catas-ta*<sup>484</sup>.

Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo

---

<sup>483</sup> Cf. WISTRAND (1967: 55-58) quien señala, además, una muy interesante intertextualidad con Verg. E. 1. 67-72.

<sup>484</sup> Para estas y otras particularidades del mecanismo de la venta de esclavos, cf. BRADLEY (1994: 52-54).

et tenuis Coa veste movere sinus

(Prop. 1.2. 1-2)

*¿En qué te beneficia, vida, andar con el pelo adornado y mover los tenues pliegues de un vestido de Cos?*

Aurum spectato, non quae manus afferat aurum!

versibus auditis quid nisi ferva feres?

'Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo

et tenuis Coa veste movere sinus?

Qui versus, Coae dederit nec munera vestis,

istius tibi sit surda sine arte lyra.

(Prop. 4.5. 53-58)

*¡Mira el oro, no la mano que ofrece el oro! De escuchar versos, ¿qué obtendrás sino palabras? '¿En qué te beneficia, vida, andar con el pelo adornado y mover los tenues pliegues de un vestido de Cos?' De quien como regalos te ofrezca versos pero no un vestido de Cos, que su lira te sea muda y sin arte.*

En este caso, huelga cualquier explicación. De manera más explícita, imposible, el *ego* enunciador sugiere la posible relación entre una alcahueta y su amada usando sus propias palabras, más aun, las primeras que dirige a Cintia en toda la colección en un poema en el que, como hemos visto, deja entrever en ella cierta conducta meretrícia.

De hecho, con muy aisladas excepciones <sup>485</sup> que resultan neutralizadas por la cantidad de predicaciones de sello opuesto, las calificaciones habituales para la actitud de Cintia respecto de la *fides* son *perfida* <sup>486</sup>, *fallax* <sup>487</sup>, *levis* <sup>488</sup>, *impia* <sup>489</sup>, *periu-  
ra* <sup>490</sup>, sujeto del *mentiri* <sup>491</sup>, del *simulare* <sup>492</sup>; una condición que el *ego* enardecido

<sup>485</sup> Cf. Prop. 1.4.16: "accepta...fide" (aunque parece referirse solo a la suya pues es una respuesta a quien pretende tentarlo con otras mujeres); 1.12. 8: "simili...fide" (relativizada porque no dice que ella no amó a nadie, sino que no amó a otro con igual fidelidad); 2. 20.18: "ambos una fides auferet"; 4.7. 53: "me servasse fidem".

<sup>486</sup> Cf. Prop. 1.15.2, 34; 2. 5.3; 2. 9 a.28 y 2. 18b. 19

<sup>487</sup> Cf. Prop. 1.13.4; 2.5.5; 2.6.7 y 2.24 a.16.

<sup>488</sup> Cf. Prop. 1.15.1; 1.18.11 y 2. 24b.18.

<sup>489</sup> Cf. Prop. 2.9 a.20 y 2. 17.13.

<sup>490</sup> Cf. Prop. 2.16. 47, 53-54.

<sup>491</sup> Cf. Prop. 1.15.35; 2.17.1 y 2.26 a.3.

<sup>492</sup> Cf. Prop. 2.24b . 47-48.

atribuye a todas las mujeres, que por definición parecerían no poder ser sujeto de la *fides* por su incapacidad para decir la verdad<sup>493</sup>.

Así pues, aun cuando en términos de fidelidad sexual, la *fides* requerida por el *ego* enunciador está también resemantizada pues no tiene carácter absoluto <sup>494</sup>, lo que no se cumple es la permanente disponibilidad de la *puella* a satisfacer los deseos del *ego*, que resulta reiteradamente *exclusus* y de nada le vale a este recordarle a la joven ni las promesas que ella hizo, ni los *officia* <sup>495</sup> que él cumplió, ni los regalos que él le dio<sup>496</sup>.

Por oposición a Cintia, el *ego* enunciador es observante de su *fides*, en lo cual insiste <sup>497</sup>, sea como argumento para lograr la inclusión<sup>498</sup>, sea como rasgo que lo diferencia de los otros amantes de la infiel <sup>499</sup>. Con todo en este punto el texto no es unívoco y deja ciertos resquicios por donde se cuele la duda del lector atento. Un resquicio son las quejas de la *puella* acerca de las traiciones del enunciador que este pone en su boca por vía de la alterlocución:

Tandem te nostro referens iniuria lecto  
alterius clausis expulit e foribus?  
Namque ubi longa meae consumpsit tempora noctis,  
languidus exactis, ei mihi, sideribus? (Prop. 1. 3. 35-38)

<sup>493</sup> Cf. Prop. 2.9. 31-32: "Sed vobis facile est verba et componere fraudes:/ hoc unum didicit femina semper opus" (Pero fácil es para vosotras componer palabras engañosas: esta única labor ha aprendido siempre la mujer).

<sup>494</sup> Cf. Prop. 2.32. 29-30: "Sin autem longo nox una aut altera lusu / consumpta est, no me crimina parva movent" (Pero, en cambio, si una o dos noches fueron consumidas en largo juego, no me conmueven delitos menores); 1.4. 25-27; 3.8. 33-40.

<sup>495</sup> Cf. Prop. 2. 9. 25-28; 2. 28;

<sup>496</sup> Cf. Prop. 2. 8. 11-14: "Munera quanta dedi vel qualia carmina feci! / Illa tamen numquam ferrea dixit: 'amo' / Ergo iam multos nimium temerarius annos / improba, qui tulerim teque tuamque domum?" (¡Cuántos regalos le dí, cuántos poemas le hice! Sin embargo ella, férrea, nunca me dijo 'te amo'. ¿Entonces por muchos años fui demasiado insensato, malvada, manteniéndote a ti y a tu casa?). Tomemos en cuenta que aun en el caso de la *hetaera* / *meretrix*, la aceptación de un regalo presupone una contraprestación que ya en Plauto está formulada casi en términos legales a través de la fórmula *gratum acceptumque habeo*. Cf. ZAGAGI (1987).

<sup>497</sup> Cf. Prop. 1.8a. 21-22; 1.12.19-20; 1.19. 15-16; 2.9. 43-46; 2. 17.18; 2. 20. 34 y 3. 25. 4.

<sup>498</sup> Cf. Prop. 1. 18. 11-12, 18; 2. 21 y 3. 20. 5-10.

<sup>499</sup> Cf. Prop. 2. 24c. 35-37 y 41-42.

*¿Finalmente te devuelve a nuestro lecho la injuria de otra que te echó de sus puertas cerradas? ¿Y llegas exhausto, ay de mí, al final de las estrellas cuando ya consumiste largas horas de mi noche?*

Interdum leviter mecum deserta querebar  
externo longas saepe in amore moras (Prop. 1. 3. 43-44)

*Entretanto, abandonada, conmigo misma me quejaba levemente de tus largas y frecuentes demoras por un amor extraño.*

Poco importa si, como cree LYNE (1996: 118), se trata de acusaciones gratuitas e infundadas pues, según él, es obvio que el enunciador no viene de los brazos de otra mujer como sugieren las palabras de Cintia, sino de un inocente *symposium*, como un *comissator*<sup>500</sup>. La realidad es que, más allá de que, como bien sabemos, en Roma una cosa no quita la otra, el enunciador no parece interesado en expedirse acerca del tenor de las actividades que demoraron su llegada al lecho de su amada. Lo interesante del texto, en cambio, es que, en primer lugar e independientemente del motivo, el enunciador no ha cumplido con el *foedus* de pasar esa noche con su amada. En segundo lugar, esta violación ha sucedido ya otras veces (43-44), cosa que el *ego* confirma al evitar despertarla por miedo a una reacción que conoce muy bien:

*cacofónico*

non tamen ausus eram dominae turbare quietem,  
expertae metuens iurgia saevitiae (Prop. 1.3.17-18)

*sin embargo, no me atrevía a perturbar el descanso de mi dueña pues temía los enojos de su bien conocida fiereza.*

Así pues, lo que este texto muestra es que el *ego* no es tan observante del *foedus* como dice ser<sup>501</sup> pero que, a la vez, acepta y teme el derecho de la mujer a erigirse en

<sup>500</sup> En este punto coincidimos con GRIFFIN (1994: 53), en que, a pesar de las opiniones de CAIRNS (1977b), nada hay en este poema que permita clasificarlo como un *komos*.

<sup>501</sup> cf. Prop. 2. 20. 3-4: "Quidve mea de fraude deos, insana, fatigas? / Quid quereris nostram sic cecidisse fidem?" (¿Por qué, insensata, agobias a los dioses con mi traición? ¿Por qué te quejas de

X

juez de su conducta<sup>502</sup> y tomar represalias que consisten en convertirlo en un *exclusus amator* y entregarse a otros hombres<sup>503</sup>:

Qui modo felices inter numerabar amantis,  
 nunc in amore tuo cogor habere notam.  
 Quid tantum merui? Quae te mihi crimina mutant? <sup>504</sup>  
 an nova tristitiae causa puella tuae?  
 Sic mihi te referas, levis, ut non altera nostro  
 limine formosos intulit ulla pedes. (Prop. 1. 18. 7-12)

*Yo, que recientemente me contaba entre los amantes felices, ahora soy obligado a llevar en tu amor una marca de infamia. ¿Por qué he merecido [un mal] tan grande? ¿Qué faltas te hacen cambiar? ¿Acaso una muchacha nueva es la causa de tu pena? Ojalá vuelvas a mí, inconstante, que ninguna otra puso sus hermosos pies en mi umbral.*

Cabe agregar, por último, una manera de operar del enunciador en relación con el *foedus*, que ya habíamos observado en Tibulo: la construcción del pacto como un acto de habla cuyo valor de verdad no está necesariamente determinado por la 'realidad' sino por el efecto perlocutivo que produce en el enunciatario. En esta misma elegía 2.20, leemos:

---

que, como dices, se haya quebrantado mi fidelidad?); 2. 29a. 19-22: "Parcite iam, fratres, iam certos spondet amores; / et iam ad mandatam venimus ecce domum./ Atque ita mi iniecto dixerunt rursus amictu: / I nunc et noctes disce manere domi" ('Perdonadlo ya, hermanos, ya promete un amor fiel: he aquí que ya hemos llegado a la casa encomendada.' Y así me dijeron, después de arrojarme de nuevo el manto encima: 'Ve, ahora, y aprende a quedarte en casa por las noches'); 4.7. *passim*.

<sup>502</sup> Para este poema resulta de gran interés el estudio de GREENE (1995: 305-309) quien demuestra que el contraste entre la sección mítica del poema y la alterlocución de Cintia, presentada como una mujer gruñona, connota la fantasía masculina de dominación erótica que despierta una mujer pasiva y en estado de desprotección. Con respecto a la *puella* como sujeto de amenazas, cf. Prop. 1.7.12

<sup>503</sup> cf. Prop. 2. 16. 23-26: "Numquam septenas noctes seiuncta cubares, / candida tam foedo brachia fusa viro; non quia peccarim (testor te), sed quia vulgo / formosis levitas semper amica fuit" (Nunca hubieras dormido siete noches separada de mí, fundidos tus blancos brazos con hombre tan feo; no porque yo te haya traicionado, te lo aseguro, sino porque generalmente la liviandad siempre ha sido amiga de las hermosas).

<sup>504</sup> Aquí seguimos a CAMPS (1967) que prefiere la *lectio* "crimina" transmitida en los *deteriores*, a "carmina", que aparece en los manuscritos, por considerarla más coherente con el sentido general del pasaje.

De te quodcumque, ad surdas mihi dicitur auris:  
tu modo ne dubita de gravitate mea (Prop. 2. 20. 13-14)

*Cualquier cosa que me digan de ti, la dicen a oídos sordos: tú, al menos, no dudes de mi constancia.*

Fabula nulla tuas de nobis concitet auris:  
te solam et lignis funeris ustus amem (Prop. 3.15. 45-46)

*Que ninguna habladuría sobre mí incite tus oídos: a ti sola te amaría aun quemado en mi pira funeraria.* X

Nuper enim de te nostras me laedit ad auris  
rumor, et in tota non bonus urbe fuit.  
Sed tu non debes inimicae credere linguae:  
semper formisis fabula poena fuit. (Prop. 2. 32. 23-26)

*Hace poco que un rumor sobre ti lastima mis oídos y, [ese rumor] nada bueno anduvo por toda la ciudad. Pero tú no debes creer en una lengua enemiga: la habladuría siempre ha sido el castigo de las hermosas.*<sup>505</sup> ?

Ejemplo perfecto del conocido refrán "No hay peor sordo que el que no quiere oir", el enunciatario de Propercio, como el de Tibulo, niega cualquier discurso cuyo contenido proposicional sea la violación del *foedus* por parte de la *puella* o por parte de él mismo, incluso. En el caso de su violación, la negativa obedece a la necesidad de persuadir a la muchacha cuyo derecho a controlar y castigar al infiel se traduce en la exclusión. En el caso de la violación por parte de la *puella*, la negativa obedece a la necesidad de persuadirse a sí mismo, a su identidad de *vir civis* cuyo derecho, casi su deber, a controlar y castigar a la infiel debería llevarlo a

<sup>505</sup> Este pasaje ha sido objeto de controversias a partir del valor del *credere* ya que, puesto que el resto del poema confirma la veracidad de esas habladurías, no parece razonable que el enunciador recomiende aquí a Cintia creer en esa *fabula*. Algunos, como BUTLER-BARBER (1933: *ad loc.*), proponen considerar que los versos 25-30, son un parlamento enunciado por Cintia cuyo destinatario es el *ego*, lo cual tiene el inconveniente de vincular a nuestro enunciador masculino con la acusación de envenenamiento y de infidelidades furtivas que sin lugar a dudas remiten a la figura de Clodia /Lesbia, nombrada más adelante (45-46), como bien lo observa BOUCHER (1980: 452-453). Otra solución, propuesta por CAMPS (1967: *ad loc.*) es sustituir el "credere" de los manuscritos por un "cedere" que conjetura para indicar la idea de que el rumor como tal es cierto pero debe ser desechado. Nuestra interpretación se basa en la opción propuesta por SHAKLETON BAILEY (1967: 127) quien

renunciar a ella. Uno y otro proceso reconocen un mismo motivo: la pasión amorosa que domina al *amator*, dispuesto a sostener un *foedus* que sabe discurso vacío, solo por retener y poseer ese cuerpo que desea.

En concreto, en estas condiciones, el *foedus amoris* es en Propercio - como en Tibulo pero más intensamente marcado - un intento fallido del *ego* de asimilar su situación de *amator* a alguna forma vincular del código cultural que le permita mantener con la mujer una relación medianamente digna de su identidad de *vir civis*. Al revés de lo propuesto, el *foedus* se convierte en un compromiso unilateral donde una de las partes, el *ego*, se declara incondicionalmente fiel a un sujeto, la *puella*, por el cual desarrolla una serie de actividades sin derecho a reclamar nada a cambio. Así formulado, como vimos en Tibulo, el *foedus* deviene *servitium*.

#### ➤ SERVITIUM AMORIS

De los tres elegíacos, Propercio es el que más y mejor desarrolla el tema del *servitium*, sobre todo en el *Monobiblos*, en cuyo poema programático aparece ya sugerido como característica de la identidad del *ego* enunciador.

Si bien en algún caso se muestra sometido al dios o a su propia pasión y dolor<sup>506</sup>, en general el sujeto desencadenante de su sumisión es la misma *puella*, a la que refiere reiteradamente como *domina*<sup>507</sup>. Como complemento de esta relación desigual, el *ego* mismo se autodenomina *servus*<sup>508</sup> y define en términos de *servire*<sup>509</sup>

---

considera que el texto debe ser leído tal cual se presenta pues se trata de una humorada properciana, de una ironía.

<sup>506</sup> Cf. Prop. 1.7.7-8: "non tantum ingenio quantum servire dolori / cogor" (soy obligado a servir no tanto a mi talento cuanto a mi dolor); 2.2 1-2: "Liber eram et vacuo meditabar vivere lecto;/ at me composita pace fefellit Amor" (Yo era libre y pensaba vivir en un lecho vacío; pero, cuando había logrado la paz, Amor me engañó); 2.30 .7-10: "Instat semper Amor supra caput, instat amanti, et gravis ipse super libera colla sedet" (Siempre Amor se cierne sobre tu cabeza, acosa al enamorado y se sienta, pesado, sobre su cuello libre)

<sup>507</sup> Cf. Prop. 1.1.21; 1.3.17; 1.4.2; 1.7.6; 1.17.15; 2.3.10, 42; 2.4.1; 2.13.14; 2.17.17; 2.24a.16; 2.25.17; 2.34.1, 14; 3.5.2; 3.7. 72 y 3.16.1.

<sup>508</sup> Cf. "unius...servus amoris" (2.13. 36).

y de *servitium*<sup>510</sup> una serie de conductas - tuyas o de otros que están en su misma situación - que implican acatamiento a la voluntad de la mujer. Veamos algunos ejemplos donde subrayamos los términos que marcan la sumisión propia de un esclavo:

nec tibi me post haec committet Cynthia (Prop. 1.4. 19)

y luego Cintia no me dejará ir contigo

Omnia consuevi timidus perferre superbae  
iussa neque arguto facta dolore queri. (Prop. 1.18. 25-26)

Estoy acostumbrado a soportar con temor todas tus órdenes soberbias y a no quejarme con ruidoso dolor de tus actos.

nil ego non patiar, numquam me iniuria mutat:

ferre ego formosam nullum onus esse puto (Prop. 22.24c. 39-40)

Nada habrá que no soporte, nunca me cambia una injuria: pienso que soportar a una hermosa no es carga alguna.

inque meum semper stent tua regna caput (Prop. 3.10.18)

y que tu reinado este siempre sobre mi cabeza

illa feros animis alligat una viros (Prop. 1.5. 12)

ella es única en encadenar a los varones de ánimo rudo.

Dicebam tibi venturos, irrisor, amores,

nec tibi perpetuo libera verba fore:

ecce iaces supplexque venis ad iura puellae,

et tibi nunc quaevis imperat empta modo. (Prop. 1.9.1-4)

Yo te decía, bromista, que te llegarían amores y que ya no volverías a tener libertad de palabra: y he aquí que yaces y vienes suplicante a las leyes de una muchacha y ahora te da órdenes cualquier muchacha recién comprada.

---

<sup>509</sup> Cf. "servire fideliter" (3.25. 3)

<sup>510</sup> Cf. "assueto...servitio" (1.4 2-3); "grave servitium" (1. 5. 19); "servitium mite tener tuum" (2. 20. 20); "servitio...superbo" (3.17.41)

Tu cave ne tristi cupias pugnare puellae,  
neve superba loqui, neve tacere diu;  
neu, si quid petiit, ingrata fronte negaris (Prop. 1.10.23-24)

*Controla tus deseos de enfrentarte a tu muchacha si está triste; no hables con soberbia ni calles mucho tiempo; si algo te pide, no se lo niegues con gesto desinteresado.*

Vidi ego te toto vinctum languescere collo (Prop. 1.13.15)

*Yo te he visto languidecer con el cuello completamente encadenado.*

dum licet, iniusto subtrahe colla iugo (Prop. 2. 5. 14)

*Mientras puedes, sustrae tu cuello al injusto yugo*

idem ego Sidonia feci servilia palla  
officia (Prop. 4.9. 47-48)

*Yo mismo [Hércules] cumplí trabajos serviles en túnica sidonia.*

Sabemos, y en seguida volveremos sobre este punto, que el *ego* conoce y, en nuestra opinión comparte, la sanción negativa que merece su *servitium* y se hace cargo de ella en más de una oportunidad. Pero aquí simplemente queremos citar un pasaje que parece menor pero que es fundamental para entender el grado de inversión de la identidad de *vir civis* y de las funciones de los sexos que implica para el código cultural la figura del *servitium puellae*:

Nunc admirentur quod tam mihi pulchra puella  
serviat et tota dicar in urbe potens! (Prop.2. 26b. 21-22)

*¡Admiren ahora que una muchacha tan bella me sirva y que toda la ciudad me celebre como poderoso!*

La expresión del *ego* está señalando que, al revés de lo que sucede con su infamante *servitium puellae*, la inversión de la relación de poder que coloca a la muchacha bajo su dominación ("mihi...serviat") hará de él un motivo de asombro y

será acreedor de una calificación por completo positiva para su identidad de *vir civis*<sup>511</sup>. En efecto, el adjetivo *potens* implica no solo el poder de controlar una situación o un sujeto, sino también, el poder que el individuo es capaz de ejercer sobre sí mismo, su capacidad de autocontrolarse, oponiéndose con ello a *impotens*, una predicación por demás negativa toda vez que tiene que ver con el *furor* y la *intemperantia*<sup>512</sup>. Este y no el *servitium* es el deseo del *ego vir civis* a quien le interesa controlar a la mujer y disfrutar de ella y de los placeres que puede ofrecerle sin padecer ni ser humillado. El *servitium* es la infeliz consecuencia de un *foedus* que no se cumple porque el pacto de identidad de uno de los co-celebrantes, la *puella*, no incluye ese tipo de conductas.

Como señalamos a propósito de Tibulo, entonces, en el *servitium* la transcodificación opera de manera distinta de la observada en los otros casos. En lugar de ser una forma de validar la experiencia del *ego amator* aplicándole categorías y valores propios del *ego vir civis* y superar de este modo su conflicto de identidad, la confesión del *servitium* es el reconocimiento de la imposibilidad de conciliar esas dos identidades. En total coincidencia con el código cultural, el *ego amator* es un *servus*, un esclavo de sus pasiones y, lo que es peor, según nos decía Cicerón, esclavo de una mujer. Asumir el *servitium* es la renuncia a su identidad de *vir civis* porque un *servus* no es ni lo uno ni lo otro. Inútil por partida doble, el *servitium*, que lo deja fuera de la *civitas*, no le sirve tampoco para cumplir su deseo y queda también

<sup>511</sup> Para una muy interesante comparación entre esta presentación del *ego* y el Polifemo del *Idilio* 11 de Teócrito, cf. M.F.WILLIAMS (2000: 31-32).

<sup>512</sup> Cf. Cic. *Har.* 3.4, quien lo contrapone a una conducta reflexiva y meditada: "Nihil feci iratus, nihil impotenti animo, nihil non diu consideratum ac multo ante meditatam" (Nada hice encolerizado; nada, con ánimo descontrolado; nada, que no hubiera considerado largamente y meditado mucho antes); o bien lo asocia a otras conductas negativas en *Part.* 112: "si audax, si levis, si crudelis, si impotens, si incautus, si insipiens, si amans, si commota mente, si vinolentus" (si es temerario, inconstante, cruel, descontrolado, incauto, insensato, amante, de mente perturbado, alcohólico); o bien lo identifica directamente a la intemperancia, como en *Fam.* 10.1.1. : "quae potest enim spes esse in ea re publica in qua hominis impotentissimi atque intemperantissimi armis oppressa sunt omnia" (¿qué esperanza pueda haber en un Estado en el cual todo está oprimido por las armas de un hombre completamente descontrolado e intemperante?).

fuera del espacio habitado por su amada. Queda, pues, doblemente *exclusus*. Más interesante aun para nuestro planteo: el *servitium* comporta la total pérdida de la identidad:

nec poteris, qui sis aut ubi, nosse miser! (Prop. 1.5.18)

¡Y no podrás saber, desdichado, quién eres o ~~adónde~~ estás!

X

➤ PATROCINIUM AMORIS - MUNERA

Como sabemos, la condición de *avara* es un rasgo constitutivo de la *puella*, acaso heredado de las "amicae" de la *palliata* y estrechamente relacionado con la idea de que la pasión amorosa produce, entre otras desgracias, la dilapidación del patrimonio del varón sometido a ella<sup>513</sup>. Cintia no es ajena a esa condición:

Cynthia non sequitur fascis nec curat honores,  
semper amatorum ponderat una sinus (Prop. 2.16.11-12)

*Cintia no va tras los haces de los líctores ni se interesa en los cargos; siempre sope-  
sa solo la bolsa de sus amantes.*

Cintia exige regalos<sup>514</sup> y, aunque el *ego* afirme circunstancialmente que él no ha comprado sus noches de amor<sup>515</sup>, muchos otros textos confirman que ha satisfecho las exigencias materiales de la *puella*, al punto de mantenerla a ella y a toda su

<sup>513</sup> Cf. Prop. 2. 12. 3-4: "Is primum vidit sine sensu vivere amantis,/ et levibus curis magna perire bona" (Él [Amor] fue el primero en ver amantes viviendo sin sentido y grandes bienes perderse en cuitas sin importancia).

<sup>514</sup> Cf. Prop. 2.16. 15-30; 2. 24. 11-14, 49-50; 2. 32. 41-42 y 3. 13.

<sup>515</sup> Cf. Prop. 2.20. 25-26: "nec mihi muneribus nox ulla est empta beatis: / quidquid eram, hoc animi gratia magna tui" (No compré ninguna noche con ricos regalos: lo que sea que haya yo sido, gracias le debo a tu corazón).

casa durante muchos años (2. 8b. 13-14)<sup>516</sup>. Pero, al igual que en Tibulo, el bien máspreciado que el *ego* tiene para ofrecer a la *puella* es su propia poesía, esa que la alcahueta recomienda desechar pues en nada se compara a una túnica de Cos<sup>517</sup>.

El ofrecimiento de poesía y *fides* corresponde pues, como ya vimos, a otro tipo de vínculo propio de la identidad del *vir civis*: el *patrocinium* literario, en el cual la *puella* cumpliría el papel del *patronus*<sup>518</sup>. De una manera mucho más insistente e intensa que Tibulo, el *ego* enunciador hace referencia al poder de su poesía como un bien a cambio del cual espera recibir, como contrapartida, los favores sexuales de su dueña, cosa que, al menos un par de veces dice haber logrado:

Hanc ego non auro, non Indis flectere conchis,  
sed potui blandi carminis obsequio. (Prop. 1.8b. 39-40)

*Yo no pude doblegarla con oro ni con perlas de la India, sino con el obsequio de un tierno poema.*

Non, si Cambysae redeant et flumina Croesi,  
dicat: 'De nostro surge, poeta, toro'  
Nam mea cum recitat, dicit se odisse beatos:  
carmina tam sancte nulla puella colit (Prop. 2. 26. 23-26)

*Aunque volvieran los ríos de Cambises y de Creso, ella no diría: 'Levántate, poeta, de mi cama'. Pues cuando recita mis versos, dice que odia a los ricos: ninguna muchacha cultiva con tanta devoción la poesía.*

Sin embargo, no siempre es así, aunque con sus versos él le ofrezca la inmortalidad que solo confiere la literatura (3. 2. 17-26)<sup>519</sup> y una notoriedad equivalente a la de Quintilia y Lesbia<sup>519</sup>: X

<sup>516</sup> "ergo iam multos nimium temerarius annos, / improba, qui tulerim teque tuamque domum?"  
(¿Con excesiva imprudencia durante muchos años te mantuve a ti y a tu familia, traidora?)

<sup>517</sup> Cf. Prop. 4. 5. 57-58.

<sup>518</sup> Para este tema en Propertio, cf. GOLD (1993: 286-293). Este punto tiene relación con la presentación de Cynthia como *docta puella* y la función de su *doctrina* dentro del discurso poético, pero ambos temas constituyen un problema complejo que no resulta pertinente dilucidar para nuestro planteo. Para las distintas posiciones remitimos a ALVAREZ HERNÁNDEZ (1997: 36-40); HABINEK (1998: 122-136) y WYKE (2002: 171-172).

<sup>519</sup> Cf. Prop. 2.34. 87-94, donde, además de Lesbia y Quintilia, se menciona también a Licoris.

Unica nata meo pulcherrima cura dolori,  
 excludit quoniam sors mea saepe 'veni',  
 ista meis fiet nitissima forma libellis,  
 Calve, tua venia, pace, Catulle, tua.

(Prop. 2.25. 1-4)

*Única y bellísima inquietud, nacida para mi sufrimiento, ya que mi suerte excluye con frecuencia un 'ven', esa tu belleza se volverá famosísima en mis libros, con tu venia, Calvo; con tu perdón, Catulo.*

Visto este escaso resultado, a veces piensa que la ha enojado con sus poemas<sup>520</sup>; a veces, que debe buscarse otra a quien le importe ser famosa por sus versos<sup>521</sup> pues ella es una tierra estéril que no da frutos - noches de amor - a quien la elogia con la simiente de la poesía:

Scribant de te alii vel sis ignota licebit:  
 laudet, qui sterili semina ponit humo.

(Prop. 2.11.1-2)

*Escriban otros sobre ti o bien puedes quedar desconocida; que te alabe quien pone su simiente en tierra estéril.*

Ahora bien, si la contraprestación no se produce, el vínculo vuelve a ser unilateral pues la supuesta 'Mecenas' no solo no provee a su protegido de los bienes que merece por immortalizar su nombre y su belleza con su pluma sino que él debe soportar sus injurias y solventar sus caprichos. Resta entonces otra forma de emplear la poesía, ya no como parte de un patronazgo que no se verifica sino como una poderosa arma de persuasión por el camino de la amenaza<sup>522</sup>:

Scribam igitur, quod non umquam tu debeat aetas,  
 'Cynthia, forma potens: Cynthia, verba levis'  
 Crede mihi, quamvis contemnas murmura famae,  
 hic tibi pallori, Cynthia, versus erit

(Prop. 2.5. 27-30)

<sup>520</sup> Cf. Prop. 1. 18. 9: "quid tantum merui? Quae te mihi carmina mutant?" (¿Merezco algo tan grave? ¿Cuál de mis poemas te ha hecho cambiar?)

<sup>521</sup> Cf. Prop. 2. 5. 5-6: "Inveniam tamen e multis fallacibus unam / quae fieri nostro carmine nota velit" (Encontraré, entre tantas mentirosas, al menos una que quiera volverse conocida por mi poesía).

<sup>522</sup> Cf. Prop. 1. 15. 23-24 y 3. 25. 17-18.

*Escribiré algo que tu vida nunca borrará: 'Cintia, poderosa en belleza; Cintia, liviana de palabra. Créeme, aunque desprecies los murmullos de la fama, este verso, Cintia, te hará palidecer*

El punto cúlmine del reconocimiento de la inviabilidad del patronazgo es el cruel poema de despedida en el cual, con el arma de su verso, el *ego* denuncia que de ella solo queda la *levitas*, pues la *forma* no fue más que el producto de su pasión enceguecedora:

Falsa est ista tuae, mulier, fiducia formae,  
 olim oculis nimium facta superba meis.  
 Noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes:  
 versibus insignem te pudet esse meis. (Prop. 3. 24. 1-4)

*Falsa es, mujer, esta confianza tuya en tu belleza, que en otros tiempos se tornó demasiado soberbia por mis ojos. Mi amor te atribuyó, Cintia, tales loas: me avergüenzo de que seas famosa por mis versos.*<sup>523</sup>

#### ➤ PUDOR

Por las razones que ya indicamos, agrupamos bajo este término todas las afirmaciones del *ego* que, enunciadas desde su identidad de *vir civis*, implican un reconocimiento de que sus actitudes como *amator* constituyen conductas vergonzantes para lo dispuesto por el código cultural. En el caso de Propercio, este procedimiento tiene dos variantes. En una de ellas, el mismo *ego* enunciador asume su condición de agente moral y oficia de emisor del juicio de valor. En la otra, este juicio está a cargo de otras voces, a veces la del mismo *ego* desdoblada. En uno y otro caso, estas críticas suelen desencadenar justificaciones por parte del *amator*, a veces acompañadas de *exempla*, que producen, por lo general, un efecto contrario

---

<sup>523</sup> Seguimos la interpretación de CAMPS (1966: *ad loc.*), quien considera que el "te" es el sujeto de la sustantiva de infinitivo, que se completa con "insignem esse" y que depende del "pudet", para el cual hay que sobreentender un *me*.

al presuntamente buscado pues confirman la imagen negativa que el *amator* tiene en el código cultural.

la voz del ego

- (a) Nullane sedabit nostros iniuria fletus?  
 an dolor hic vitiis nescit abesse tuis?  
 Tot iam abiere dies, cum me nec cura theatri  
 nec tetigit Campi, nec mea mensa iuvat.  
 At pudeat certe, pudeat - nisi forte, quod aiunt,  
turpis amor surdis auribus esse solet. (Prop. 2.16.31-36)

*¿Ninguna injuria aplacará mi llanto? ¿O este dolor no sabe alejarse de tus traiciones? Tantos días han pasado en que ni me interesa el teatro ni el Campo de Marte ni me complace mi mesa. Debería vergonzarme, es verdad, avergonzarme, a no ser que, como dicen, un amor abyecto suele ser de oídos sordos.*

X

Reñida con su identidad de *vir civis* por más de un motivo - el llanto por una mujer <sup>524</sup>, la aceptación pasiva de las injurias y el alejamiento de sus actividades habituales -, el *ego* se hace cargo de que su conducta debería ser motivo de un *pudor*, que sabe que tendría que experimentar aunque no lo hace, lo cual justifica con el reconocimiento de que su pasión es *turpis*. Para acentuar esta valoración negativa de su propia conducta, en los versos siguientes se compara con Antonio cuyo *infamis amor* (39) lo llevó a emprender la fuga, una actitud por demás vergonzante en un soldado.

- (b) Una contentum pudeat me vivere amica?  
 hoc si crimen erit, crimen Amoris erit (Prop. 2. 30b. 23-24)

*¿Debería avergonzarme vivir contento con una única amante? Si esto es un crimen, será un crimen de Amor.*

<sup>524</sup> Cf. Prop. 2. 8. 1-2: "Eripitur nobis iam pridem cara puella:/ et tu me lacrimis fundere, amice, vetas?" (Me han arrebatado hace ya tiempo a mi querida muchacha y tú, amigo, ¿me prohibes derramar lágrimas?).

Quod si nemo exstat qui vicerit Alitis arma,  
 communis culpae cur reus unus agor? (ib. 31-32)

*Pero si no hay nadie que haya vencido las armas del dios alado, ¿por qué yo soy el único reo acusado de una culpa común?*

En este caso, el *pudor* afecta directamente la conducta del *ego amator* dentro de la relación. Esta conducta viola su identidad de *vir civis* por la observancia de una *fides* que es impropia de su condición viril. Véase que no casualmente el *ego* enunciador elige una manera de manifestar esa *fides* que reproduce los términos que en el código cultural definen, según vimos, la *pudicitia* de la mujer. Con términos de fuerte connotación negativa como *crimen*, *reus*, *culpa*, el enunciador expresa la sanción social y elige una justificación que, lejos de disculparlo ahonda su desviación de la norma y convalida el código cultural: como buen *amator*, vencido y esclavo de su pasión realiza actos que sabe censurables.

(c) Aut spatia annorum aut longa intervalla profundi  
 lenibunt tacito vulnera nostra situ  
 seu moriar, fato, non turpi fractus amore;  
 atque erit illa mihi mortis honesta dies. (Prop. 3. 21. 31-34)

*O el paso de los años o las largas distancias del mar calmarán mis heridas en silencioso retiro. Si muero, moriré quebrado por el hado y no por un abyecto amor, y el día de mi muerte será honorable para mí.*

Este poema donde el *ego* manifiesta su necesidad de emprender un viaje que lo libere de su pasión, termina con estos versos donde, enálage mediante, se confrontan desde lo axiológico dos formas de morir - a través de la antonimia *turpis* ≠ *honestus* - y el deseo del *ego* de recuperar una identidad que lo libere de infamia. Las razones que determinan la *turpitud* de su condición están explicadas en los primeros versos de la elegía donde el *ego* se refiere a su condición de encadenado

por el amor<sup>525</sup> y de amante rechazado<sup>526</sup> y a su incapacidad para huir de ese tormento<sup>527</sup> por cualquier otro medio que no sea alejar a Cintia de sus ojos<sup>528</sup>. Como vemos, tanto la descripción y calificación de su conducta como el remedio propuesto, responden en un todo a lo estipulado en el código cultural.

- (d) Falsa est ista tuae, mulier, fiducia formae,  
olim oculis nimium facta superba meis.  
Noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes:  
versibus insignem te pudet esse meis. (Prop. 3. 24. 1-4)

*Falsa es, mujer, esta confianza tuya en tu belleza, que en otros tiempos se tornó demasiado soberbia por mis ojos. Mi amor te atribuyó, Cintia, tales loas: me avergüenzo de que seas famosa por mis versos.*

Este poema y el siguiente (y último del libro 3), cierran, como sabemos, el ciclo de Cintia. Esta elegía en particular es una suerte de contracanto de la 1.1 del *Monobiblos* pues el *ego* remite a las opciones de salvación allí mencionadas<sup>529</sup>. Pero lo interesante son las imágenes elegidas para ilustrar su situación anterior, presentada claramente como una esclavitud<sup>530</sup>, y su recuperación formulada como

<sup>525</sup> Cf. Prop. 3. 21. 2: "ut me longa gravi solvat amore via" (para que un largo camino me desligue de mi grave amor).

<sup>526</sup> Cf. Prop. 3.21. 7-8. En el *paraclausithyron*, el amante también califica como *turpis* su conducta de dormir en el umbral (1.16.23).

<sup>527</sup> Cf. Prop. 3.21. 5-6: "Omnia sunt temptata mihi, quacumque fugari / posset: at ex omni me premit ipse deus" (Todo lo he probado, cualquier cosa con la cual pudiera huir; pero el dios mismo me oprime por todas partes). En 2.25.17-20, el *ego* reitera este concepto de que el amor es una fuerza irresistible que controla la voluntad del sujeto.

<sup>528</sup> La relación entre la mirada y la pasión tiene una larga tradición en la literatura clásica, de donde surge el juego de palabras entre ὄραν y ἐρᾶν, sugerido por el famoso verso del poeta trágico Agatón (ἐκ τοῦ γὰρ ἑσορᾶν ἐγένετ' ἀνθρώποισι ἐρᾶν), que constituye una suerte de *communis opinio* que recorre toda la literatura. Cf. WALKER (1992).

<sup>529</sup> Cf. Prop. 1.1. 25-30 y 3. 24. 9-12.

<sup>530</sup> Cf. Prop. 3. 24. 13-14: "Correptus saevo Veneris torrear aeno; / vincus eram versas in mea terga manus" (Capturado, me abrasaba en el feroz caldero de Venus; estaba atado con las manos a la espalda). Esta cruel imagen puede vincularse con la referencia al castigo de Perilo (2.25.12), que ilustra los padecimientos del *ego*.

una llegada a puerto luego de un viaje azaroso<sup>531</sup>, como la sanación de una enfermedad y, sobre todo, como el imperio de la *Mens Bona*, esto es, como la anulación del "nullo...consilio" (6), del "furor" (7), de la condición de "amens" (11) de la elegía 1.1.

### las otras voces

Quid mirare, meam si versat femina vitam  
 et trahit addictum sub sua iura virum,  
criminaque ignavi capitis mihi turpia fingis,  
 quod nequeam fracto rumpere vincla iugo? (Prop. 3. 11. 1-4)

*¿Por qué te admiras si una mujer maneja mi vida y me arrastra como un prisionero para ser su esclavo y me reprochas los abyectos crímenes de una persona débil porque no puedo romper las cadenas al quebrar el yugo?*

El pasaje contiene una acumulación de términos negativos de los cuales quizás el más grave para la sociedad romana sea el "addictum sub sua iura virum", expresión legal que indica el cambio sufrido por el *ego*, que pasa de ser un sujeto *sui iuris* a ser uno *iuris alieni*. Como justificación de su conducta ante la voz que lo increpa, el *ego* enumera una serie de *exempla* mitológicos que ilustran el invencible poder de algunas mujeres como Medea, Pentesilea, Onfale y Semíramis (9-28), para entrar luego en la relación Antonio-Cleopatra y en una larga referencia a la batalla de Accio (29-72). Este último pasaje es particularmente ilustrativo de este mecanismo que consiste en ofrecer justificaciones que, lejos de disculpar al *ego amator*, profundizan su condena. No interesa aquí señalar las críticas hechas a Cleopatra, sino la imagen de Antonio y la connotación cívico-moral que tiene el sometimiento a la voluntad de una mujer, pues son estos los elementos que remiten a la conducta del *ego*:

<sup>531</sup> Para el desarrollo y amplio empleo de la imagería del mar aplicada al amor en la poesía augustal, cf. MURGATROYD (1995: 19-25). Para el estudio de esta imagería en general en la literatura

Coniugii obsceni pretium Romana poposcit  
moenia et addictos in sua regna Patres. (Prop.3.11. 31-32)

*A su obsceno amante exigió como recompensa las murallas de Roma y que nuestros senadores se transformaran en esclavos y súbditos de su reino.*

La referencia al *pretium* hace de Cleopatra una cortesana o una *meretrix*, como se la denomina luego (39), mientras el degradado Antonio, que, como *amator*, está dispuesto a conceder los pilares emblemáticos de Roma, es la prueba de que el ser *amator* implica dejar de ser *vir civis*. Nótese por otra parte, como una forma de enfatizar la identificación *ego* = Antonio, la semejanza estructural de los versos 2 y 32, que presentan la formas "addictus" / "addictos" antes de la cesura obligatoria del pentámetro y remitidas a sendos sustantivos ("virum" / "Patres") ubicados ambos a final de verso. A la vez, en ambos versos, ese sintagma nominal está interrumpido por un enunciado que refiere el poder de la mujer ("sub sua iura" / "in sua regna").

Quid nunc Tarquini fractas iuvat esse securis,  
nomine quem simili vita superba notat,  
si mulier patienda fuit? (Prop. 3. 11. 47-49)

*¿De qué sirve ahora haber quebrado las hachas de Tarquinio, a quien su vida soberbia marcó con nombre semejante, si hay que soportar a una mujer?*

El derrocamiento de Tarquinio el Soberbio es para los romanos la instauración de la *libertas* que, según hemos visto, consideran rasgo fundamental de su identidad como pueblo. Esa *libertas* se obtuvo y se mantiene por el hacer de la dirigencia que es, desde luego, masculina y, por lo tanto, se vería dañada o, quizás mejor, perdida, si esos romanos quedaran sometidos a la voluntad de una mujer, puesto que esto es una forma de servidumbre, la peor de ellas según Cicerón, como ya señalamos. En un nuevo intento de asimilar este enunciado a la situación del *ego amator*, la obtención de la *libertas* está indicada como el resultado de un acto

---

latina, cf. DE SAINT DENIS (1935).

que consiste en quebrar ("fractas...securis") el instrumento que representa la dominación. Esto es, precisamente, lo que el *ego* se confiesa incapaz de hacer: "fracto...iugo" (4). Identificación mediante, someterse a la voluntad de una mujer es poner en peligro la *civitas*.

Septem urbs alta iugis, toto quae praesidet orbi,  
femineo timuit territa Marte minas (Prop. 3. 11. 57-58)

*La ciudad de las siete colinas, que preside el orbe todo, temió, aterrorizada, las amenazas de un Marte femenino.*

El *imperium* ejercido por Roma sobre el mundo entero es incompatible con haber experimentado temor ante las amenazas de una mujer y de hecho no debió tenerlo, nos dice el poema, pues contaba con un *civis* (55) dispuesto a salvarla de la riesgosa situación en que la había colocado otro *civis* que, devenido *amator*, había renunciado a su *virtus* y su *imperium* sometiéndose a una mujer<sup>532</sup>. Un nuevo eco lexical vuelve a relacionar este pasaje con la situación del *ego*. En efecto, la primera parte de su respuesta a la voz que lo censura se refiere precisamente al miedo:

Venturam melius praesagit navita mortem,  
vulneribus didicit miles habere metum.  
Ista ego praeterita iactavi verba iuventa:  
tu nunc exemplo disce timere meo. (Prop. 3. 11. 5-8)

*Presiente mejor el marino su próxima muerte; con heridas aprendió el soldado a tener miedo. Estas mismas palabras decía yo en mi pasada juventud: ahora tú aprende a temer a partir de mi ejemplo.*

A partir de esta *similitudo* estructurada como un pequeño priamel, podemos inferir que, al igual que la ciudad de Roma, esto es, a pesar del *imperium* que le ca-

<sup>532</sup> No queremos afirmar que este texto sea un ensalzamiento de la figura de Augusto porque Propertio se ocupa muy bien de compararlo con grandes personajes históricos que, a diferencia del *princeps*, lucharon con enemigos externos (59-66). Quizás, como propone PUTNAM (1982:212-213), Augusto no es más que otra Cleopatra que, como ella, quiere apoderarse de las murallas de Roma e imponerle sus leyes a los *Patres*.

be por ser un *vir*, el *ego* experimenta temor ante el poder de una mujer. Sólo que, en su caso, no existe un *civis* que lo proteja y lo salve de la abyecta sumisión, pues él mismo ha renunciado a serlo por su condición de *amator*.

En definitiva, el tipo de vida y la conducta de sometimiento a su propia pasión, reciben del *ego* o de otras voces que él, a su modo, convalida, calificaciones del orden axiológico de valor negativo -como *desidia*, *nequitia* y *turpitud* - que dañan su imagen ante los demás, que despiertan la risa y la burla<sup>533</sup>, que le provocan una *infamia* que le pesa, como vimos al analizar el poema 2.24 a en el capítulo anterior.

Como en Tibulo, pues, pero más enfáticamente aseverado, el *pudor* del enunciador es la comprobación de la imposibilidad de conciliar las dos identidades de *amator* y de *vir civis* y de convertirse en una suerte de *amator civis*. Como *vir*, los valores y parámetros que regulan el pacto social siguen teniendo vigencia para él y lo impulsan a liberarse de una experiencia que lo atormenta y que sabe reñida con cualquier forma de cordura. Sus intentos de encuadrar la vida pasional en los moldes y preceptos de la vida civil son una sucesión de fracasos que lo convierten en un marginal *infamis* y no logran satisfacer sus deseos y necesidades amorosas. El *amor* y la *civitas* son mundos excluyentes y este *ego*, que a diferencia del de Tibulo logra recuperar el control y deshacerse de su enajenante *furor* inicial, vuelve a ser aquel *vir civis* libre que fue en el pasado remoto de la 1.1. y manumite a su propio *servus* y reconoce que la combinación de las series es impracticable pues ser un *amator* implica necesariamente dejar de ser un *vir civis*, esto es, implica renunciar a su propia identidad.

---

<sup>533</sup> cf. Prop. 3. 25. 1-2: "Risus eram positus inter convivia mensis,/ et de me poterat quilibet esse loquax" (Se reían de mi en los banquetes los comensales sentados a la mesa, y cualquiera podía ser chismoso a mi costa).

### 5.2.3.- OVIDIO

En *Amores*<sup>534</sup> de Ovidio, la transcodificación se concreta de una manera muy particular, que está determinada por la posición de este autor frente a la poesía y a la creación literaria en general.

Para aquellos que consideran que la elegía erótica ovidiana es una versión 'cómicamente destructiva' del 'romanticismo' de sus antecesores<sup>535</sup>, esta obra es simplemente una parodia burlesca donde el tema del amor no está tratado en serio, como sucede en Catulo, Propercio y Tibulo. Nada habría de objetable en la tipificación de estas elegías como parodia si no fuera porque conlleva una cierta descalificación de Ovidio respecto de sus predecesores pues, para estos críticos, su obra es un juego literario que adultera la sincera emotividad de Catulo, Propercio o Tibulo.

Sin caer en posiciones tan extremas como las de VEYNE (1991), que, aunque de sello opuesto, adolecen, de algún modo, del mismo grado de intransigencia que las de LYNE (1996) o SULLIVAN (1961: 535), sabemos que los poemarios de Tibulo y Propercio también están plagados de tipologemas<sup>536</sup> del discurso amoroso, tomados en gran parte de la poesía neotérica y helenística<sup>537</sup> conforme lo prueban cualquier buena edición comentada y trabajos específicos como el de GIANGRANDE (1974) o CALDERÓN DORDA (1997). Sin embargo, ninguno de estos autores es leído

<sup>534</sup> Todas las citas de *Amores* siguen la edición de KENNEY (1995), salvo indicación en contrario. Respecto de la fecha y características de la segunda edición de la obra, indicada por el epigrama inicial, cf. D'ELIA (1958); CAMERON (1968), MURGIA (1986) y MCKEOWN (1987: 74-86).

<sup>535</sup> Cf. LYNE (1996: 249); SULLIVAN (1976: 87-88); NEWMAN (1967b: 403) y MARTYN (1981: 2437-2438).

<sup>536</sup> Seguimos aquí a KERBRAT-ORECCHIONI (1997: 219), quien define el género como "un 'artificio', un objeto construido por abstracción generalizadora a partir de esos objetos empíricos que son los textos, que nunca son otra cosa más que representantes impuros de tal o cual género [...] Todo género se define como una constelación de propiedades específicas, que se pueden llamar 'tipologemas', y que dependen de ejes distintivos heterogéneos (sintácticos, semánticos, retóricos, pragmáticos, extralingüísticos, etc.)".

<sup>537</sup> Cf. DE SAINT DENIS (1958: 187).

en general como una parodia de la poesía amorosa cuyo objetivo es burlarse de la experiencia humana de la pasión, cosa que sí sucede con Ovidio.

En nuestra opinión, lo que Ovidio hace en *Amores* no es negar ni la existencia ni la fuerza de la pasión erótica sino desenmascarar la artificiosidad con que éstas están expresadas en el discurso elegíaco, particularmente en lo que hace a las distintas modalidades de la transcodificación. Por otra parte, si en algún texto ovidiano está presente la compulsión irrefrenable del deseo, capaz de desafiar toda norma y toda ley, no es de ningún modo en la elegía erótica, sino en *Metamorphoses*, donde el impulso erótico está presentado casi en bruto, sin la mediatización de un discurso amoroso cuya rígida gramática termina a veces por restarle fuerza expresiva<sup>538</sup>. Precisamente esa gramática es el centro de atención de *Amores*, lo cual tiene que ver, como dijimos en un principio, con la concepción ovidiana de la poesía y de la creación estética.

De todos los autores latinos, Ovidio es probablemente el que más reflexiona acerca de la relación de la literatura con la 'realidad' o, al menos, el que más explícitamente enuncia el contenido y resultado de esas reflexiones. Sin negar la posibilidad de que la literatura testimonie e inmortalice lo 'real', Ovidio considera que, a la manera de Pigmalión, el poeta tiene la capacidad de 'crear', por obra de un artificio, 'realidades' no verdaderas, que luego serán consumidas como verdaderas<sup>539</sup>. Asimismo, para él el arte da forma a realidades latentes que existen fuera de

---

<sup>538</sup> No desconocemos la indudable presencia de elementos propios del género elegíaco en *Metamorphosis*, tema magníficamente estudiado por HINDS (1987). Sin embargo, liberada de un ego enunciativo *vir civis* que adopta un tono confesional y que está sujeto a los mandatos del código cultural, la expresión del amor pasional alcanza una fuerza y un grado de *pathos* que no encontramos ni en el más 'sentido' de los poemas de Tibulo, Propertio e incluso Catulo. Piénsese simplemente en *Biblis*, *Ifis* o *Pigmalión*. En este sentido resulta muy sugerente el artículo de ANDERSON (1995) quien destaca que, a diferencia de la visión falocéntrica de Catulo, Propertio, Tibulo y el Ovidio de *Amores*, las historias de amor de *Metamorphoses* incluyen, aunque siempre como alterlocución, el punto de vista de la mujer.

<sup>539</sup> Cf. *Ov. Am.* 2. 13. 6, "est mihi pro facto saepe quod esse potest" (Lo que puede existir es para mí un hecho), y, sobre todo, *Am.* 2. 11. 53-54, donde a propósito de un relato de viaje de Corina (*ib.* 49-52), el enunciativo comenta: "Omnia pro veris credam, sint ficta licebit / cur ego non votis blandiar

la naturaleza, en la mente de los hombres o en el plano suprahumano y, a partir de ello, las crea como objetos de percepción y las inserta en la 'realidad' humana<sup>540</sup>, como sucede, por ejemplo, con las imágenes de los dioses 'creadas' por los artistas plásticos y los poetas<sup>541</sup>, o con los mitos. Esta 'realidad' poética de segundo grado puede hasta negar o ser negada por la 'realidad' en sí <sup>542</sup>, pero esto no le resta valor pues forma parte de la *licentia vatium*, que no incluye la obligación de atenerse a la verdad histórica<sup>543</sup>. La literatura para Ovidio, por lo tanto, no está necesariamente divorciada de la 'realidad' pero tampoco es subsidiaria de ella. Existe porque la han inventado los poetas y puede nutrirse indefinidamente de sí misma. Como afirma ROSATI (1979: 136), en Ovidio "il segno se reifica, si fa esso stesso referente: la letteratura non rinvia ad altro che a sé".

Llevada esta concepción literaria al caso de la elegía latina erótica, *Amores* es efectivamente una obra cuyo referente son los poemarios de sus antecesores en el género o, más exactamente, en la poesía de asunto amoroso, pues entre ellos está incluido Catulo. Pero el referente no se agota allí. Ovidio no es un imitador de Propertio, como Propertio no lo es de Virgilio, por mucho que su primera elegía tenga de las églogas 6 y 10. Ovidio, como cualquier otro poeta, se inserta en el sistema literario y crea a partir de él en un sentido amplio pues su horizonte de remi-

---

ipse meis? (Todo creeré como algo cierto, aunque sea inventado: ¿por qué no me dejaría yo mismo convencer de mis propios deseos?).

<sup>540</sup> Cf. Ov. *Ars* 3. 401-402: "Si Venerem Cous nusquam posuisset Apelles, / mersa sub aequoreis illa lateret aquis" (Si Apeles de Cos no hubiese compuesto su Venus, / ella estaría oculta, sumergida bajo las aguas del mar).

<sup>541</sup> Cf. Ov. *Pont.* 4.8. 55-56: "Di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt, / tantaque maiestas ore canentis eget" (Son los versos, si se me permite decirlo, quienes hacen a los dioses y tan grande majestad precisa de una boca que la cante). Coincidimos con ROBERT (1992: 425) quien a propósito de este pasaje comenta: "Faire exister les dieux signifie dans son cas (Ovidio), comme dans celui de Pygmalion, être capable de donner vie a une apparence de réalité, et non refléter par son art une réalité céleste".

<sup>542</sup> Cf. Ov. *Am.* 2. 6. 49-52; 3. 6. 13-18; *Tr.* 3. 8. 1-12.

<sup>543</sup> Cf. Ov. *Am.* 3.12 . 21-42. Interesante en este sentido es la reflexión inicial en *De legibus* de Cicerón (Cic. *Leg.* 1. 3-5), donde, respecto de su poema 'Mario', el arpinate afirma que la verdad es requisito de la historia y no de la poesía como lo muestran las ficciones que relatan que Numa tuvo un encuentro con Egeria o que Tarquinio fue coronado por un águila.

siones a intertextos excede en mucho el acotado campo de Catulo, Propercio y Tibulo<sup>544</sup>. Sólo que, en su caso, hay una problematización de sus modelos - en especial de la elegía erótica como modelo genérico - y de la literatura en sí<sup>545</sup>. Es decir, si como bien demuestra ALVAREZ HERNÁNDEZ (1997), en el poemario properciano puede leerse una permanente reflexión teórica acerca de las características del género, de la postura estética y de la función de la literatura, a lo largo de la cual el poeta va señalando sucesivos reposicionamientos, motivados en parte por su vinculación con el círculo mecenático; estas mismas problemáticas precupan a Ovidio. Difieren en las estrategias, difieren en los criterios, difieren también - y esto nos interesa especialmente - en el punto de partida. Propercio parte en el *Monobiblos* de una escritura que se presenta como subsidiaria de la 'realidad' de su padecimiento amoroso, como la exposición de sus *ἐρωτικά παθήματα*<sup>546</sup>. Ovidio, en cambio, parte de una escritura que se presenta como subsidiaria de la norma literaria que es la que crea la 'realidad poética' de su vida amorosa. Esa norma es el modelo genérico elegíaco, esa norma es la que va a cuestionar y tensar centrándose, particularmente, en las contradicciones de la transcodificación<sup>547</sup>, para lo cual

<sup>544</sup> Cf. BOYD (1997: *passim*).

<sup>545</sup> Cf. BURROW (1999: 273): "When writers do things with a genre or a topos they may be commenting on their present historical milieu, and they may also be adapting and commenting on modes of writing from the near and distant past. But they are also often attempting to affect those people after them write. [...] Such works often aim to transform what might be called the generative grammar of their genre: that is, they are trying to change the principles on which new instances of a genre modify their predecessors. To put that in French [...] they use an instance of the *parole* to change the *langue*."

<sup>546</sup> cf. ALVAREZ HERNÁNDEZ (1997: 308): "El poeta que comenzó subordinando su talento a los dictados de la vida, terminó proclamando su talento no sólo como fuente incondicionada de su escritura, sino también como causa de su celebridad y de la celebridad por él concedida a su patria".

<sup>547</sup> cf. MCKEOWN (1987: 13-14): "Love-elegy before Ovid was fundamentally paradoxical. The genre was conventionally regarded, even by its exponents themselves, as being light and lacking in seriousness, but the elegists nevertheless write about their love-affairs in an essentially serious manner. [...] The originality of the *Amores* lies largely with Ovid's resolution of this paradox: he handles the light genre with unrelenting lightness".

presupone el acabado conocimiento del lector de la tradición literaria anterior<sup>548</sup>. Hechas estas aclaraciones, podemos comenzar el análisis del texto ovidiano.

Hoy en día la crítica coincide en que el programa poético de *Amores* está desplegado en los tres primeros poemas de la colección<sup>549</sup>. Más allá del análisis pormenorizado de cada uno, lo que interesa destacar en primera instancia es la secuencia fáctica del 'mito autobiográfico' que estos textos formulan:

- el *ego* enunciador, que se presenta como poeta épico, se ve obligado por la intervención de Cupido a escribir poesía elegíaca, para lo cual carece de materia. (*Am.* 1.1. 1-20);
- para solucionar esa carencia, el dios Amor arroja una de sus flechas y a partir de ello reina en el corazón vacío del poeta (*Am.* 1.1. 21-30);
- el *ego* enunciador, devenido el *ego amator* de la elegía erótica sin tener amor alguno (*Am.* 1.2. 1-6), se somete como esclavo al carro de triunfo de Cupido y renuncia a los valores y mandatos de un *vir civis* (*Am.* 1.2. 7-52);
- el *ego*, capturado finalmente por una *puella* (*Am.* 1.3.2), enuncia la típica *werbende Liebeselegie*, una *suasoria* que combina una serie de lugares comunes del género (*ib.* 5-26).

Como podemos observar, esta secuencia fáctica es una clara inversión de la primera elegía del *Monobiblos* donde, según vimos, primero aparece la *puella* (1.1. 1-2) y luego el sometimiento a *Amor* con la consecuente pérdida de los valores y conductas propios de la identidad de *vir civis* (*ib.* 3-8); mientras la referencia específica al género literario como tal no está explícitamente formulada sino que resulta

---

<sup>548</sup> Cf. CASALI (1998: 96): "Ovidio, come tutti i poeti, sa quello che il lettore-critico andrà a cercare nella sua opera. Quello che distingue a Ovidio è che lui, come non tutti i poeti, esibisce questa pre-conoscenza".

×

del estatuto biográfico de la presentación y de la connotación aportada por los distintos intertextos. Sin embargo, hay un punto de coincidencia que es importante señalar porque contribuye a determinar la peculiaridad del programa ovidiano.

Al comentar el citado poema de Propertio, señalamos que, para definir su identidad como soporte del pacto de lectura celebrado con el lector, el *ego* enunciador recurre a un antítesis, pero que, al revés de lo que sucede en Tibulo, en Propertio el enfrentamiento del *ego* amator con el *vir civis* no se establece con un 'otro' exterior a él, sino consigo mismo a través de la *deixis* temporal, diseñando una suerte de línea del tiempo cuyo punto de inflexión es el "prima" del verso 1.

Pues bien, en el tríptico programático ovidiano (*Am.* 1.1; 2; 3), el pacto de identidad también está organizado como un antítesis estructurado por la *deixis* temporal y también diseña una línea del tiempo cuyo punto de inflexión tiene que ver con un *primus*:

Cum bene surrexit versu nova pagina primo,  
attenuat nervos proximus ille meos (Ov. *Am.* 1.1.17-18)

*Cuando la nueva página ha empezado bien con su primer verso, el siguiente debilita mis fuerzas.*

También para él hay un antes y un después pues su cambio se produce en el instante en que deviene enunciador de poesía elegíaca, lo cual le confiere una identidad cuyo carácter nuevo y reciente está referido por otros marcadores y connotadores temporales que aparecen en los restantes dos poemas:

En ego, confiteor, tua sum nova praeda, Cupido (*Am.* 1. 2. 19)

*Lo confieso, Cupido, yo soy tu nueva presa.*

<sup>549</sup> Cf. WILKINSON (1957: 48-49), OTIS (1966: 13-14), DAVIS (1989: 62), MOLES (1991), MILLER (1995), BOYD (1997: 147) y DIMUNDO (2000: 35-43). BUCHAN (1995) lo extiende en cambio hasta la quinta elegía pues recién allí aparece Corina.

Ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habebō  
et nova captiva vincula mente feram. (ib. 29-30)

*Yo mismo, presa reciente, mostraré mi herida recién hecha y llevaré mis nuevas cadenas con mente de esclavo.*

[...] quae me nuper praedata puella est (Am. 1. 3. 1)

[...] la muchacha que hace poco me ha atrapado.

Mediante esta suerte de *oppositio in imitando*<sup>550</sup>, Ovidio enfatiza la diferencia de punto de vista que lo separa de sus antecesores. La literatura se nutre de literatura. El poeta que, por el motivo que sea, resuelve ser poeta elegíaco tiene que adecuarse a una norma, a un modelo genérico que le impone una identidad, una actitud, una serie de conductas, y la presencia de otros participantes de su experiencia, de los cuales el principal es, desde luego, la *puella*<sup>551</sup>. El motivo de su dedicación a la poesía elegíaca puede ser la experiencia 'real' de una pasión abrasadora. Ovidio no lo niega ni lo afirma. Eso, en todo caso, es previo a la literatura y es también, de algún modo, ajeno a ella pues, desde el momento en que el individuo se convierte en enunciador de poesía elegíaca de asunto erótico, queda dentro de un sistema literario que pauta su escritura. Al invertir el camino de sus predecesores Ovidio no niega la pasión amorosa, sino señala el artificio que implica la manera de transformarla en discurso literario<sup>552</sup>.

El primer poema de *Amores* es uno de los textos más discutidos y polémicos de la colección. Sea cual fuere la interpretación última que hagamos de este texto huidizo<sup>553</sup>, es indudable que, en términos de identidad, se plantea un conflicto en-

<sup>550</sup> Para este recurso propio de la literatura helenística, cf. GIANGRANDE (1967).

<sup>551</sup> Cf. LABATE (1999: 127): "Le statut de l' élégie latine [...] réclamait un poète enrhumé dans un horizon existentiel et littéraire nettement marqué par l' amour pour une femme et par la poésie au service de cette expérience".

<sup>552</sup> Cf. SHARROCK (2002: 150): "All lovers speak in quotations. This precept of the modern erotodidact Roland Barthes was implicitly foreshadowed by Ovid".

<sup>553</sup> Cf. WILKINSON (1955: 49), LYNE (1980: 259-260); J.DAVIS (1989: 62-67); KENNEDY (1993: 46-63), BUCHAM (1995: 54-56) y DIMUNDO (2000: 9-34).

tre el enunciador del discurso y la norma literaria<sup>554</sup>. Está claro que ni la alternativa entre *genus tenue* y *genus grave* ni la opción determinada por un mandato divino son elementos privativos de Ovidio, pues aparecen en el prólogo de los *Aitia* calímaqueos y recorren toda la literatura augustal, en parte como una forma convencional de la *recusatio*. Sin embargo, la manera como Ovidio formula estos tópicos es original por más de un motivo.

En primer lugar, la opción entre los *genera* no se adecua a ninguna de las tres maneras de formulación que, según la interesante propuesta de D'ANNA (1999: 67-70), son propias de la literatura helenística y augustal. En efecto, no es una *recusatio* propiamente dicha porque el rechazo del género no se apoya en razones estético-estilísticas, a la manera de Calímaco. Tampoco es una *recusatio-excusatio* en la que el poeta expresa el deseo - aunque insincero - de cultivar el *genus grave* pero se confiesa incapacitado para hacerlo pues es demasiado elevado para él<sup>555</sup>. Finalmente, no es un caso de *werbende Dichtung*, en el que el *genus grave* es rechazado porque no es efectivo para la conquista amorosa<sup>556</sup>.

En segundo lugar, lo cual es completamente anómalo, el género rechazado no es el *grave* sino el *leve*. A su vez, respecto del mandato divino, la conducta de Cupido es atípica si la comparamos con otras del mismo tenor que aparecen en el resto de los textos del período. Como bien señala LABATE (1999: 128-129), en Roma la relación divinidad-poeta respecto de la responsabilidad que le cabe a este último en la elección de un género se muestra de dos maneras: como 'error en acto'<sup>557</sup>, en

<sup>554</sup> Cf. SCHNIEBS (2003).

<sup>555</sup> Cf. Hor. C. 1.6; Prop. 2.1; 2.10. Para estas formas de rechazo en Propercio, cf. FEDELI (2003).

<sup>556</sup> Cf. Prop. 1. 7; 1. 9; Tib. 2. 4. 15-20; cf. BERMAN (1975: 18-20).

<sup>557</sup> Cf. Verg. E. 6. 3-5: "cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem / vellit et admonuit: 'pastorem, Tytire, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen'" (Cantando yo reyes y batallas, Cintio tiró de mi oreja y me advirtió: 'conviene a un pastor pacer pingües ovejas, Títilo, decir un canto tenue); Hor. S. 1. 10. 31-35: "Atque ego cum graecos facerem, natus mare citra, / versiculos, vetuit me tali voce Quirinus / post mediam noctem visus, cum somnia vera: 'in silvam non ligna ferat insanius ac si / magnas graecorum malis implere catervas'" (Mientras yo, nacido de esta otra parte del mar, componía versitos griegos, después de la media noche cuando los sueños

cuyo caso la intervención de la divinidad es correctiva; o como 'error potencial'<sup>558</sup>, donde la intervención de la divinidad es preventiva-correctiva. Cualquiera sea la opción elegida, los argumentos de la divinidad son de carácter estético-estilístico. En el caso de *Amores* 1.1, en cambio, la advertencia de la divinidad es preventiva-correctiva en términos cronológicos<sup>559</sup> pero no poéticos pues no hay argumentación alguna por parte de Cupido<sup>560</sup>.

Finalmente, a diferencia de lo que sucede en otras situaciones de injerencia de la divinidad respecto de la opción literaria, el *ego* enunciador se resiste a aceptar la orden y, consecuentemente, el acatamiento final está expresado, lo cual es inusual, en términos de derrota.

Esta presentación sorprendente, también basada por lo demás en la *oppositio in imitando*, es un llamado de atención al lector que, enfrentado a un paratexto que denomina la obra *Amores* y a un primer verso que remeda aun en el plano fónico el primer verso del *epos* virgiliano<sup>561</sup>, se crea lógicamente una expectativa de *recusatio* que resulta una *παρὰ προσδόκιαν*. Pues, en los hechos, se encuentra con una escena anómala donde un dios niño, que nada tiene que ver con la poesía, determina la creación del poeta por la risueña travesura de alterar el esquema métrico,

ver

---

son verdaderos, se me apareció Quirino y me lo prohibió con estas palabras: 'no sería más insano que lleves leña al bosque, que prefieras colmar las grandes catervas de los griegos'.

<sup>558</sup> Cf. Hor. C. 4.15. 1-4 : "Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbes increpuit lyra / ne parva Tyrrhenum per aequor / vela darem" (Febo me reprendió con su lira cuando pretendía yo relatar batallas y ciudades vencidas para que no desplegara mis pequeñas velas en las aguas terrenas); Prop. 3. 3.

<sup>559</sup> Obsérvese que la intervención del dios se produce en el momento liminar, como sucede en Calímaco (*Aet. fr.* 1. 21-22 Pf.): *ὅτε πρότιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτων ἔθηκα / γούνασιν* (cuando por vez primera apoyé la tablilla sobre mis rodillas). Para las posibles asociaciones de este pasaje calímaco con la relación alumno-maestro establecida entre el enunciador y el dios y con la alusión a una escritura de lo pequeño y siempre revisado y vuelto a escribir, cf. ACOSTA-HUGHES, STEPHENS (2002), 243-244.

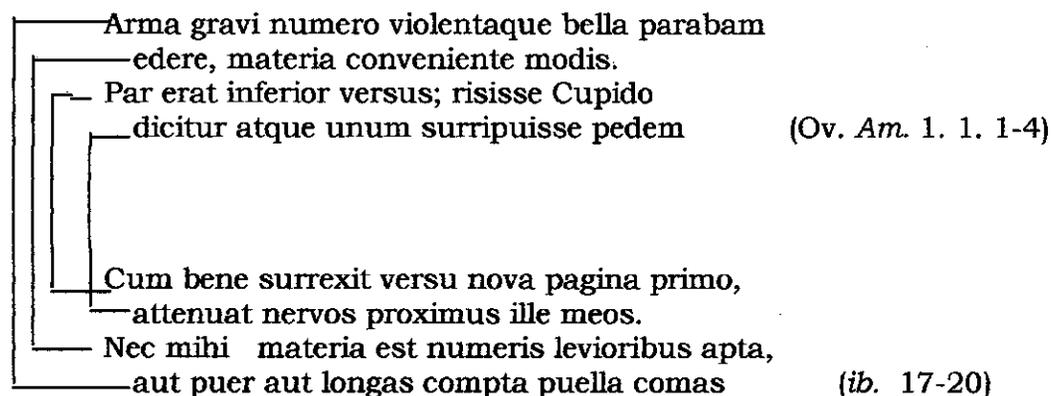
<sup>560</sup> Para lo inusual de la recurrencia a Cupido como divinidad con poder sobre la poesía, cf. MCKEOWN (1989: 7-11).

<sup>561</sup> Para el contraste entre el título "Amores" y la palabra-título "arma", cf. BARCHIESI (1994: 6-8).

×  
×

apoyándose para ello en la inviolable norma que establece una relación recíproca entre forma y contenido<sup>562</sup>.

La importancia de esta norma como eje estructurante de todo el poema se observa en dos recursos empleados por el poeta. En primer término, el pasaje que presenta la escena de enfrentamiento y discusión con el dios (1-20), tiene la estructura de una *ring-composition* en que los dos dísticos de apertura y cierre, que se concentran en este tema, se relacionan de manera especular<sup>563</sup>:



*Me aprestaba a cantar las armas y las violentas guerras con solemne ritmo, asunto adecuado a la métrica. El segundo verso era igual al primero; se cuenta que Cupido rió y arrancó un único pie.*

<sup>562</sup> Un punto de difícil resolución es el 'dicitur' del verso 3 que impone cierto distanciamiento. MCKEOWN (1989: *ad loc.*) considera que no puede interpretarse como una remisión a la autoridad literaria porque aquí se expone una experiencia personal. A nuestro modo de ver, tratándose de Ovidio, una cosa no quita la otra. Habida cuenta de que las fórmulas *fama est, ferunt, dicitur*, etcétera, son típicos introductores de la así llamada 'alexandrian footnote' (cf. ROSS 1975: 78), es posible conjeturar que Ovidio esté remitiendo, con o sin parodia, a un hipotexto que desconocemos donde aparecía Cupido u otro dios actuando de manera semejante. El tono familiar del poema de Bion (fr.10 PAGE), que Ovidio sin duda conocía como se prueba en el proemio del *Ars*, nos habilita a pensar que en la poesía helenística pudo haber existido una forma de referirse al mandato divino de características más íntimas y menos solemnes que las que vemos en Calímaco y en la poesía augustal.

<sup>563</sup> Según KORZENIEWSKI (1964: 188-189) cada uno de este par de dísticos inaugura las dos secciones en que se divide el poema (integradas ambas por siete dísticos), separadas por los versos 15-16.

*Cuando la nueva página ha empezado bien con su primer verso, el siguiente debilita mis fuerzas. Y para un ritmo más ligero no tengo materia apropiada, ni un muchacho o una muchacha de larga cabellera peinada*

Según muestra este esquema, el verso 1 y el 20 se refieren ambos al asunto poético de cada género, mientras que el 2 y el 19 lo hacen a la relación entre la materia y el metro. A su vez, en un diseño también especular aunque inverso, en los otros dos dísticos, el verso 3 como el 17 aluden al hexámetro, y el verso 4 como el 18 alude al pentámetro. Esta estructura anular se encierra en otra mayor que abarca el poema entero en una suerte de círculos concéntricos, pues los versos 1-4 son la base de la reformulación del programa poético enunciada en el dístico 27-28:

sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat  
ferrea cum vestris bella valet modis (Ov. Am. 1.1.27-28)

*Que surja mi obra en seis pies, que se detenga en cinco. ¡Adiós guerras feroces junto con vuestros metros!*

Este énfasis puesto en la relación metro / materia poética, está además remarcado por el hecho de que el enunciador utiliza para referirse al *numerus*, los adjetivos *gravis* (1) y *levis* (19), lo cual es una *iunctura* llamativa pues, en el uso corriente, no se emplean para referirse en particular al ritmo sino a la materia y al género<sup>564</sup>.

Este poema, como dijimos, debe ser leído junto con el 1.2, que completa el escenario de la lucha inicial. El conflicto surge de que el agente del discurso y el agente del poder no coinciden en la misma 'persona' textual dado que el poder sobre los discursos o el poder de regular su forma y contenido y, sobre todo, la relación entre estos dos componentes, no pertenece al agente de producción discursiva sino a

<sup>564</sup> Cf. los ejemplos y comentarios de DIMUNDO (2000: 23-24). Interesante resulta también el estudio de THIBAUT (1969) quien observa que este tipo de predicaciones y otras que analiza detalladamente, indica que el Ovidio de *Amores*, a diferencia de Propertio, encara el amor en su calidad de tema tradicionalmente obligado de la elegía como forma literaria.

un agente externo a ella que, deseoso de obtener un *vates Amoris*, recurre a una estratagema que pone en marcha una norma formulada como inviolable <sup>565</sup>.

Pero la materia no es solo un tema sino una determinada máscara para el enunciador. En el proceso de sometimiento marcado en los dos poemas 1 y 2, el enunciador, que se presenta a sí mismo como poeta ("*Pieridum vates*", 1.6), pasa de ser un enunciador poeta épico a ser un enunciador poeta elegíaco, más exactamente a ser un enunciador que se inviste del 'personaje' amante elegíaco, de acuerdo con la gramática propia del género que le ha sido impuesto. En efecto, el dístico

me miserum! certas habuit puer ille sagittas.  
Uror et in vacuo pectore regnat Amor (Ov. Am. 1.1, 25)

*¡Desdichado de mí! El niño tiene flechas certeras. Me abraso y Amor reina en mi pecho vacío.*

presenta una acumulación de tipologemas propios del género elegíaco tanto sintácticos (deixis de primera persona) como lexicales (*miser, uror*) y retóricos (metáforas de la flecha y del reinado de Amor) <sup>566</sup>. En esta tríada el enunciador, obligado por el género poético, deviene un *amator*. Esto equivale a decir que, en *Amores*, la doble identidad del enunciador y la consecuente doble isotopía son el resultado de una norma literaria, o, lo que es lo mismo, son el resultado de la norma que regula ese género literario.

El carácter conflictivo de esta presentación está marcado en estas dos elegías proemiales por la presencia de elementos lexicales y de imágenes de dominación,

<sup>565</sup> En este punto disentimos con MALEUVRE (1998: 167-171) quien interpreta el texto como una forma de resistencia ante la tiranía del *princeps*, que considera encarnado en Cupido, para lo cual se basa en argumentos escasamente convincentes. Por lo demás, toda su lectura de la elegía en términos de "opposition au despote" (6) nos parece altamente cuestionable no solo por la arbitrariedad de su análisis sino porque parte del presupuesto de que es posible diseccionar con absoluta precisión el *corpus* elegíaco en enunciados de contenido augustal y enunciados de contenido anti-augustal. Para un cuestionamiento de este tipo de lecturas, cf. KENNEDY (1992).

<sup>566</sup> Para el uso habitual en la elegía de *urere, vacuus, miser, sagittae, regnum Amoris*, cf. PICHON (1991: s.v.).

sometimiento y violencia que connotan de manera indudable un enfrentamiento entre el agente del discurso y el agente de poder, enfrentamiento que culmina con el *triumphus Amoris* de la elegía 1.2, acabada metáfora de la victoria de uno sobre otro<sup>567</sup>.

Este mismo tipo de presentación en términos de enfrentamiento se repite con matices en los otros textos claramente metapoéticos del *corpus* de Amores. La elegía 2.1, en efecto, se abre con la siguiente aseveración<sup>568</sup>:

Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis  
 ille ego nequitiae Naso poeta meae;  
 hoc quoque iussit Amor ... (Ov. Am. 2.1.1-3)

*También esto lo compuse yo, nacido entre los húmedos pelignios, yo, Nasón, poeta de mi propia disipación; también esto me lo ordenó Amor*

Como vemos, reaparece aquí la actitud de sometimiento (*iussit*)<sup>569</sup> ante el agente de poder (*Amor*), quien le ha impuesto un tipo de discurso que lo ha convertido en este enunciador caracterizado como poeta - amante elegíaco luego de

<sup>567</sup> En opinión de MILLER (1995: 291), el triunfo de Cupido representa el triunfo de la poesía elegíaca, así como sucede en Prop. 3. 1. 9-12. Para un análisis de este poema en relación con la figura de Augusto, cf. GALINSKY (1969: 92-94).

<sup>568</sup> Para el esquema de *ring-composition* de esta elegía y su importancia metapoética, cf. KORZENIEVSKI (1964: 190).

<sup>569</sup> Según WHITE (1993: 265-267), el *iussit* de este verso no puede ser interpretado como una orden sino como una evocación del *accipe* de la elegía 1.1<sup>24</sup> pues, en su opinión, el uso de *iubere* para referir la instigación a escribir un determinado texto literario no supone necesariamente algún tipo de obligación por parte del destinatario sino simplemente el hecho de que el emisor se expresó en imperativo. Admitimos que esta interpretación parece apropiada en el resto de los ejemplos analizados por el autor, pero creemos que no es pertinente en el verso que nos ocupa. Es decir, si, como afirma WHITE, el *iubere* refiere un enunciado en modo imperativo, la determinación de su significado específico dependerá del valor ilocutivo que el imperativo tenga en cada caso puntual, valor que, como sabemos, solo puede ser establecido a partir de un análisis del contexto situacional. En este sentido consideramos que el contexto situacional de las elegías 1.1 y 1.2 no deja lugar a dudas respecto de que el *iussit* en cuestión connota una orden. Para los valores ilocutivos del imperativo en latín, cf. NUÑEZ (1991)

doblegarlo ante un nuevo intento de ser un enunciador poeta de un *genus grave* <sup>570</sup>, en este caso una gigantomaquia<sup>571</sup>, como explica en los versos 11-22. Dicha opción se desecha en términos muy semejantes a los vistos en 1.1. 28 ("ferrea cum vestris bella valete modis") <sup>572</sup> para convertirse casi en el portavoz de las palabras de otro

×

573:

... heroum clara valete  
 nomina: non apta est gratia vestra mihi;  
 ad mea formosos vultus adhibete puellae  
 carmina, purpureus quae mihi dictat Amor (Ov. Am. 2.1.35-38)

*Adiós, ilustres nombres de los héroes: vuestro favor no es apto para mí. Muchachas, volved vuestros hermosos rostros hacia mis versos, que me dicta el purpúreo Amor.*

<sup>570</sup> En este punto resulta muy atractivo y atendible el estudio de CALIFF (1997) sobre el significado programático del dístico 7-8 de este poema: "atque aliquis iuvenum, quo nunc ego, saucius arcu / agnoscat flammae conscia signa tuae" (y que algún joven, herido por el arco que ahora me hiere a mí, reconozca conocidos signos de su llama). El texto remite sin duda alguna a *Eneida* 4.23 ("agnosco veteris vestigia flammae") pero también al final del hexámetro de apertura del mismo libro del *epos* en que Dido es calificada como "saucia cura". Considerando que los juegos anagramáticos son muy frecuentes en Ovidio (cf. AHLÖ1985: 44-54), CALIFF propone que el "arcu" ovidiano es un anagrama del "cura" virgiliano. Así pues, dado que en léxico amoroso *cura* es el desasosiego provocado por la pasión, el juego anagramático marca el origen de ese problemático estado: la herida provocada por el arco (*arcus*) de Cupido es la causa de la pasión amorosa (*cura*) - recordemos a su vez el símil de la cierva herida en Verg. *Aen.* 4. 70-73 - y de que el *ego* enunciador deba escribir elegía.

×

<sup>571</sup> En Calímaco (*Aet.* fr. 1. 19-20 Pf.), la gigantomaquia aparece como el ejemplo por antonomasia de la pomposidad repudiada (cf. SHARROCK1994: 115), y en la literatura augustea se reitera varias veces en los distintos tipos de *recusatio*: Prop. 2.1. 17-20, 39-40; 3.9. 47-48; Hor. C. 2. 12. 6-9; *Culex* 26-28; etc. En este sentido HINDS (1987: 165 n.34) observa que en Ov. *Met.* 5. 677-678, las Piérides perdedoras del certamen en el que ellas cantaron una Gigantomaquia, son descriptas como "Nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit / raucaque garrulitas studiumque inmane loquendi" (Aun ahora, en su aspecto de aves, ha subsistido su antigua locuacidad, su ronca charlatanería y su excesiva afición a hablar); palabras que evocan con claridad la crítica calimaquea expuesta en *Aet.* fr. 1 Pf.) e *Hym.* 2. 105-113.

×

<sup>572</sup> El poema presenta, con todo, una referencia aunque tangencial al argumento de la *werbende Dichtung* en sus versos 19-20 y 29-32.

<sup>573</sup> Para el verbo *dictare* como una forma de enunciación que connota desnivel jerárquico entre locutor y alocutario, cf. OLD (1996: s.v.). Para los usos de este verbo en textos poéticos, cf. MCKEOWN (1998: 24).

Con la única diferencia de que ahora el *genus grave* es la tragedia<sup>574</sup>, el poema 2.18 plantea una situación que reproduce, de manera condensada, la del díptico formado por las elegías 1.1 y 1.2 de esta colección<sup>575</sup>. Obsérvese, en efecto, la evocación del "risisse Cupido" (1.1. 3) que remite al primer poema del tríptico y la mención del *triumphus*, indudable remisión al segundo:

Sceptra tamen sumpsit cura que Tragoedia nostra  
 crevit, et huic operi quamlibet aptus eram.  
Risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos  
 sceptraque privata tam cito sumpta manu;  
 hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,  
 deque cothurnato vate triumphat Amor (Ov. Am. 2.18. 13-18)

*Empuñé sin embargo el cetro y la Tragedia creció con mi cuidado y era yo apto para esta obra. Amor se rió de mi manto y mis pintados coturnos y del cetro tan rápidamente empuñado por mi simple mano; también de ahí me apartó la voluntad de mi injusta dueña y Amor triunfa sobre el poeta que calzaba coturnos.*

La primera elegía del libro 3 muestra una situación equivalente pero con una pequeña variante consistente en la multiplicación de los agentes de poder pues ahora son dos los agentes que pretenden legislar sobre la escritura de este enunciador: la Elegía y la Tragedia. Lo interesante de esta presentación es que ambos personajes reafirman la relación inviolable entre forma y contenido, la cual está formulada en términos de ley: X

Tempus erat thyrsos pulsum graviore moveri;  
cessatum satis est: incipe maius opus.  
Materia premis ingenium: cane facta virorum  
 'haec animo' dices 'area digna meo est' . (Ov. Am. 3.1. 23-26)

<sup>574</sup> En este sentido, la posición del enunciador de *Amores*, diferente, como veremos, de la del enunciador de los dos poemas didácticos, sigue el criterio de Calímaco quien, según KLEIN (1974), concibe los *Aitia* como un contra-género, como un género antiépico, lo cual se apoya en una teoría de géneros antagónicos. Llevado al texto de *Amores*, la elegía aparece como un género antagónico respecto de la épica y la tragedia.

<sup>575</sup> Para esta relación, cf. PERKINS (2000: 56-57). Mucho se ha discutido respecto de la posición no final de este poema dentro del libro 2. Al respecto, remitimos al artículo de LATEINER (1978) quien con argumentos muy convincentes estudia el carácter metapoético en términos calimaqueos del poema siguiente (2.19), verdadero cierre del libro.

*Es tiempo de que seas inspirado impelido por el tirso más solemne; basta de indolencia: empieza una obra mayor. Oprimes tu talento con esta materia; canta los hechos de los héroes y dirás 'este es un campo digno de mi ingenio'*

sum levis, et mecum levis est, mea cura, Cupido:  
non sum materia fortior ipsa mea (Ov. Am. 3.1. 41-42)

*soy ligera y, junto conmigo es ligero Cupido, mi preocupación: no soy más fuerte que mi asunto*

Nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen:  
implebit leges spiritus iste meas (Ov. Am. 3.1. 29-30)

*Que por ti tenga yo, la Tragedia, el nombre de romana: este espíritu tuyo cumplirá mis leyes.*

Pero además, por sobre todo, el enunciador no adopta una posición de libre elección, lo cual podría esperarse ante el carácter persuasivo de los discursos pronunciados por los dos agentes, sino, nuevamente, de sometimiento y concesión. En efecto, el hecho de continuar escribiendo elegía de asunto erótico no está presentado como una decisión del enunciador sino como un permiso concedido por el agente de poder Tragedia ante un ruego del poeta, que lo solicita casi en términos de aplazamiento de un deber que no puede eludir<sup>576</sup>:

Exiguum vati concede, Tragoedia, tempus:  
tu labor aeternus; quod petit illa, breve est".  
Mota dedit veniam. Teneri properentur Amores,  
dum vacat: a tergo grandius urget opus (Ov. Am. 3.1. 67-70)

*'Concédele al poeta, Tragedia, un corto plazo: Tú eres un trabajo eterno; lo que ella exige es breve'. Conmovida concedió su permiso. Que los tiernos Amores se apresuren mientras queda tiempo. Una obra más grande urge por la espalda ,*

---

<sup>576</sup> cf. el excelente artículo de KEITH (1994), quien muestra los distintos procedimientos empleados por el enunciador del libro 3 para apartarse paulatinamente de su máscara de *amator* elegíaco.

Finalmente, la elegía que cierra el corpus (3.15), que reproduce el enfrentamiento Elegía-Tragedia a través de los dioses involucrados con uno y otro género, reitera este planteo de la escritura como una pugna entre agente del discurso y agente del poder por medio de una imagen militar que evoca la derrota sufrida por el poeta en los poemas 1.1 y 1.2 y un elemento lexical (*inrepuuit*) y otro morfológico <sup>577</sup> (*pulsanda est*), que connotan el carácter perentorio del mandato del nuevo agente de poder <sup>578</sup>:

culte puer puerique parens Amathusia culti,  
aurea de campo vellite signa meo:  
 corniger inrepuuit thyrsos graviore Lyaeus;  
pulsanda est magnis area maior equis (Ov. Am. 3. 15. 15-18)

*Refinado niño y tú, Amatusia, madre del refinado niño, quitad de mi campo los dorados estandartes. El cornífero Lio me increpa con su más grave tirso, con grandes caballos debo golpear una pista mayor.*

Consideramos que este recorrido confirma el pacto de identidad que implica el tríptico programático (Am. 1.1, 2, 3). A diferencia de Tibulo, cuyo último poema es un final abierto que sugiere la continuidad de su *werbende Dichtung*; a diferencia de Propertio, que culmina su ciclo de *ego* elegíaco con una cruel despedida de la *puella* que le dio comienzo; el Ovidio de *Amores* empieza y cierra su obra con sendas opciones literarias expresadas casi en los mismos términos:

ferrea cum vestris bella valet modis (Ov. Am. 1.1.28)

<sup>577</sup> El adjetivo verbal en *-ndo* no tiene necesariamente carácter yusivo pues, como dice SERBAT (1994: 337), "exprime une orientation prospective vers un objet à réaliser: souhaitable, possible ou probable, parfois nécessaire ou obligatoire". La distinción de los matices está determinada por el contexto y, en este sentido, consideramos que el *pulsanda est* adquiere aquí el valor de una orden por el efecto perlocutivo del *inrepare*, que se incrementa por el solo hecho de ser predicado de un dios.

imbelles elegi, genialis Musa, valet, (Ov. *Am.* 3.15.19)

En el principio como en el final, pues, este *ego* se presenta como un *poeta* que, compelido a escribir poesía elegíaca de asunto erótico, adopta, mientras dura esa experiencia literaria que él enfrenta de manera polémica, la identidad del *ego* elegíaco con todas sus características y contradicciones<sup>579</sup>. La instrucción de lectura que suministra todo género literario a su lector no es, en su caso, 'esta es la poesía de un *ego vir civis* devenido *amator*' sino 'esta es la poesía que escribe un *vir civis*'<sup>580</sup> poeta cuando produce elegía de asunto erótico'<sup>581</sup>.

Literatura de la literatura, literatura sobre la literatura, *Amores* de Ovidio trabaja muy especialmente sobre la identidad del *ego* enunciador al punto que los otros dos poemas que completan el tríptico programático (*Am.* 1.2; 1.3) muestran la paulatina transformación del *ego* en un enunciador acorde con el género elegido / impuesto. En este proceso el poeta va exhibiendo de algún modo el revés de la trama de la gramática elegíaca y, al hacerlo, se detiene y se ocupa particularmente de las contradicciones que hemos observado en la transcodificación, para lo cual echa mano de una serie de recursos que iremos planteando a medida que aparezcan.

---

<sup>578</sup> Obsérvese, además, que este mandato repite los elementos ya enunciados por la Tragedia en la 3.1. Cf. las recurrencias *thyrsos...graviore* (3.1, 23), *thyrsos graviore* (3. 15,17); *maius* (3.1, 24), *maior* (3.15, 18); y *area* (3.1, 26), *area* (3.15, 18),

<sup>579</sup> Cf. LABATE (1999: 143): "Le lecteur apprend ainsi que le poète est celui que le 'genre' pretend qu'il soit: étant donné qu'il devait composer avec le mètre léger de l'élégie, le poète a dû tomber amoureux".

<sup>580</sup> Como hicimos con Tibulo y Propertio, nuestra afirmación de que el enunciador es un *vir civis* no proviene de datos extratextuales sino de los que ofrece el poemario, el más claro de los cuales es el comienzo de la elegía 1.15, donde señala su rechazo de un 'deber hacer' que sólo se explica si el *ego* tiene esa identidad.

<sup>581</sup> Cf. ROSATI (1999: 157-158): "Donc l'initiation poétique d'Ovide, c'est à dire la frustration - volue par Cupidon - de ses ambitions de poète épique, a lieu en même temps que l'origine du pentamètre à partir de l' hexamètre, comme un sorte de réduction de ce dernier [...]; c'est donc de l'épopée que l'élégie est née (en alternant de vers brefs et des vers longs: *Am.* 3.1.66), d'un 'affaiblissement' du vers *herous* (*Am.* 2.17.22; *Fast.* 2. 126) et le trait de la faiblesse, de la mollesse, caractérise tant son vers-symbole que l'univers élégiaque tout entier, celui que le fréquente comme celui qui l' habite."

Con todo, Ovidio pone en juego dos maneras básicas de enfrentar el modelo genérico y el modelo ejemplar. Ambas son características de *Amores* y conviene, por lo tanto, mencionarlas aquí. En efecto, en la colección que nos ocupa, el trabajo sobre la literatura de asunto erótico responde, en reglas generales, a alguna de estas dos modalidades o a una combinación de ambas<sup>582</sup>:

- expansión en poemas completos de temas o tópicos que ocupan versos aislados en la tradición latina. Ejemplos: dos poemas (1.4; 2.5) dedicados al tema de los códigos gestuales secretos entre los amantes (cf. Tib. 1.2.21-22; 1.6.19-20; 1.8.1-2; Prop. 3.8.25-26); dos poemas (2.7; 2.8) consagrados al tema de la relación con la esclava (cf. Prop. 3.1.5); dos elegías (2.2; 2.3) dedicadas a la figura del *custos* (cf. Tib. 1.2.15; 1.6.10; 2.1.75; Prop. 2.23.9, 14; 3.8.13); un poema (3.11b) consagrado por entero a la relación atracción/rechazo (cf. Cat. 85); etc.
- tensión y desarrollo lógico de temas, situaciones o tópicos: el *paraclausithyron* (Tib. 1.2; Prop. 1.16) se transforma en una versión 'lógica' de la situación, pues se trata de persuadir no a la puerta sino al *ianitor*, pero a la vez en una versión absurda porque el discurso persuasivo empieza por la noche y termina de madrugada (1.6)<sup>583</sup>; la *militia amoris* da lugar a un único poema (1.9) donde una larguísima argumentación retórica pretende demostrar la identidad *amans* = *militia*; etcétera.

#### ➤ MILITIA AMORIS

El tema de la *militia amoris* está presente en *Amores* desde la palabra misma que inicia el poemario ("arma" - 1.1.1) y aparece en una serie de textos que vamos a

<sup>582</sup> Cf. J.DAVIS (1981: 2487-2506).

<sup>583</sup> Cf. YARDLEY (1978).

comentar. Pero, indiscutiblemente, nuestro punto de partida ha de ser la elegía 1.9 donde se combinan los dos procedimientos recién señalados: expansión y tensión y desarrollo lógico <sup>584</sup>. Conviene que recordemos que, según hemos visto, en el código elegíaco del que parte Ovidio, la *militia amoris* produce una ironía de carácter antifrástico ante la violación de una isotopía básica en la que el *ego* se define como un *no-miles*. Se trata a su vez de una transcodificación que pretende unir las series *amator* y *vir civis*, disjuntas y antitéticas en el código cultural, a través de la aplicación al *amator*, de un tipo de actividad socialmente positiva, que el *ego* resemaniza por medio de una metáfora que es el sostén, a su vez, de una antanaclasis, pues corresponde a la identidad del *vir civis*, que el enunciador niega para sí. Frente a esto, leemos en Ovidio:

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;  
Attice, crede mihi, militat omnis amans.  
Quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas:  
turpe senex miles, turpe senilis amor.  
Quos petiere duces animos in milite forti,  
hos petit in socio bella puella viro:  
pervigilant ambo, terra requiescit uterque;  
ille fores dominae servat, at ille ducis.  
Militis officium longa est via: mitte puellam,  
strenuus exempto fine sequetur amans;  
ibit in adversus montes duplicataque nimbo  
flumina, congestas exteret ille nives,  
nec freta pressurus tumidos causabitur Euros  
aptave verrendis sidera quaeret aquis.  
Quis nisi vel milites vel amans et frigora noctis  
et denso mixtas perferet imbre nives?  
Mittitur infestos alter speculator in hostes,  
in rivale oculos alter, ut hoste, tenet.  
Ille graves urbes, hic durae limen amicae  
obsidet; hic portas frangit, at ille fores.  
Saepe soporatos invadere profuit hostes  
caedere et armata vulgus inerme manu.  
Sic fera Threicii ceciderunt agmina Rhesi,  
et dominum capti deservistis equi.  
Nempe maritorum somnis utuntur amantes

<sup>584</sup> cf. LYNE (1996: 251-252).

et sua sopitis hostibus arma movent.  
 Custodum transire manus vigilumque catervas  
 militis et miseri semper amantis opus.  
 Mars dubius, nec certa Venus: victique resurgunt,  
 quosque neges umquam posse iacere, cadunt.  
 Ergo desidiam quicumque vocabat amorem,  
 desinat: ingenii est experientis Amor.  
 Ardet in abducta Briseide magnus Achilles  
 (dum licet, Argeas frangite, Troes opes);  
 Hector ab Andromaches complexibus ibat ad arma,  
 et galeam capiti quae daret, uxor erat;  
 summa ducum, Atrides visa Priameide fertur  
 Maenadis effusis obstipuisse comis.  
 Mars quoque deprensus fabrilis vincula sensit:  
 notior in caelo fabula nulla fuit.  
 Ipse ego segnis eram distinctaque in otia natus;  
 mollierant animos lectus et umbra meos;  
 impulit ignavum formosae cura puellae,  
 iussit et in castris aera merere suis.  
 Inde vides agilem nocturna que bella gerentem:  
 qui nolet fieri desidiosus, amet. (Ov. Am. 1.9)

*Todo amante es un soldado, y tiene sus campamentos Cupido. Ático, créeme, todo amante es un soldado. La edad que es apta para la guerra, también es la adecuada para Venus: vergüenza es un soldado viejo; vergüenza, un amor senil. La disposición que exigen los jefes en un soldado fuerte, esta exige una bella muchacha en un varón aliado: ambos velan por la noche, uno y otro descansan en el suelo; uno cuida las puertas de su ama; el otro, las de su jefe. La tarea del soldado es un largo camino: envía a una muchacha a alguna parte y su valiente amante la seguirá allende las fronteras; avanzará contra los montes que se interponen en su camino, contra los ríos duplicados por la lluvia, pisará las nieves amontonadas y no pondrá como excusa los henchidos Euros para cruzar los mares ni exigirá astros favorables para surcar las aguas. ¿Quién sino un soldado o un amante sorportará los frios de la noche y las nieves mezcladas con tupida lluvia? A uno se lo envía a los encarnizados enemigos como observador; el otro tiene fijos los ojos en su rival como si fuera un enemigo. Este asedia grandes ciudades; aquel, el umbral de su insensible amiga; este parte las puertas de las ciudades; aquel, las de las casas. A menudo ha sido útil invadir a los enemigos mientras duermen y matar con mano armada a la inerme multitud. Así cayeron las feroces tropas del tracio Reso y, al ser capturados, desatendisteis a vuestro amo, caballos. Muchas veces se sirven los amantes del sueño de los maridos y mueven sus armas mientras los enemigos duermen. Atravesar puestos de centinelas y grupos de guardianes es tarea del soldado y también del desdichado amante. Dudoso es Marte y no es segura Venus: resurgen los vencidos y caen los que negarías que alguna vez pudieran yacer por tierra. Por lo tanto, quienquiera que llamaba desidia al amor, deje de hacerlo: Amor es propio de un carácter emprendedor. Arde el magno Aquiles por la arrebatada Briseida (mientras se puede, Troyanos, destruid las fuerzas argivas); Héctor iba de los abrazos de Andrómaca a las armas y era la esposa la que ponía el casco en su cabeza; se cuenta que, jefe supremo, el atrida, se quedó estupefacto al ver a la priámda con su alborotada cabellera de Ménade. Incluso Marte, sintió, apresahdo, las cadenas del artesa-*

no y no hubo en el cielo una comidilla más famosa que esta. Yo mismo era perezoso y dado al ocio delicado; el lecho y la sombra habían debilitado mis fuerzas; la pasión por una hermosa muchacha empujó al indolente y me ordenó servir en sus campamentos. Desde entonces ves que estoy ágil y llevo a cabo guerras nocturnas: quien no quiera volverse desidioso, que ame.

El poema, que es una *suasoria*<sup>585</sup>, se abre con un dístico donde se formula la *propositio*<sup>(586)</sup>, enunciada como una *sententia*:

redondas

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;  
Attice, crede mihi, militat omnis amans (Ov. Am. 1.9.1-2)

La *sententia* en sí ("militat omnis amans"), que está reforzada por el *distichon echoicus*<sup>587</sup>, tiene el carácter universal propio de esta figura<sup>588</sup>, marcado por el empleo del *omnis* como colectivo singular. La *sententia* incluye las dos series propias de la identidad del enunciador elegíaco - *amator* y *vir civis* - pero en una relación de predicación tal que constituye un oxymoron desde el punto de vista del código cultural, en el cual son contrapuestas. En la frase intercalada ("habet sua castra Cupido") aparece la misma conjunción antitética, *y* en el mismo orden de elementos lexicales que pertenecen al campo semántico de la guerra ("militat", "sua castra"), predicados de sujetos que pertenecen al campo semántico del amor

x

x

ne

<sup>585</sup> Cf. MCKEOWN (1995) y DIMUNDO (2000: 201-202). Sabemos por Séneca (Sen. Con. 2.2.12) que este era el tipo de *declamatio* favorito de Ovidio.

<sup>586</sup> Para esta estructura como rasgo compositivo característico de Ovidio, cf. LUCK (1979: 158): "The *propositio* or thesis, is often stated right at the beginning, then developed methodically, each distich usually representing a step forward in a logical progression".

<sup>587</sup> También llamado *versus recurrens*, *versus echoicus*, *versus reciprocus*, esta figura, muy frecuente en Ovidio, consiste en que el primer hemistiquio del hexámetro se repite en el segundo hemistiquio del pentámetro. Para especificaciones y ejemplos cf. WILLYS (1996: 432-434).

<sup>588</sup> Para todo lo referente a la *sententia* como figura retórica, cf. LAUSBERG (1967: § 872-879). Para la *sententia* como rasgo característico del discurso ovidiano, cf. HIGHAM (1958: 37-40).

}

x

("amans", "Cupido"). Esta frase esclarece la interpretación y abre en el *lector doctus* la expectativa de un poema acerca de la *militia amoris*<sup>589</sup>.

Ahora bien, puesto que esta *sententia* no puede sustentarse en el consenso del auditorio ya que contraviene los ideologemas subyacentes en los términos *miles* y *amator* en el discurso social, precisa ser demostrada<sup>590</sup>. Pero el inconveniente para lograr esta demostración es que dicha *sententia* se basa en una metáfora; más específicamente, dentro de los cuatro tipos establecidos por la preceptiva retórica clásica<sup>591</sup>, es una metáfora κατὰ τὸ ἀνάλογον. La demostración de la *sententia*, pues, consiste en una suerte de desmantelamiento de la metáfora, de comprobación de la validez de la analogía que la sostiene. Vale la pena por lo tanto que recordemos el funcionamiento de este tipo de metáforas según lo indicado por Aristóteles:

Τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. (Arist. *Poet.* 1457b)

*Hablo de relación analógica cuando el segundo término es al primero, como el cuarto es al tercero; se empleará entonces el cuarto en lugar del segundo o el segundo en lugar del cuarto.*

Aplicado a nuestra *sententia* / metáfora, la analogía de base, que implica en sí misma la asimilación de series que son antitéticas en el código cultural, debe formularse del siguiente modo:

*amans* : *amare* :: *miles* : *militare*

(1)	(2)	(3)	(4)

<sup>589</sup> Cf. Tib. 2.3. 33-34; Prop. 2.7. 15; 4. 1b. 135 y 4.8.28.

<sup>590</sup> Cf. Arist. *Rhet.* 2. 1394b.

El intercambio entre los elementos segundo y cuarto, permite predicar el *militare* del *amans*, y aquí estamos frente a nuestra sententia ("militat omnis amans"), como también permitiría predicar el *amare* del *miles*, opción que este experto rétor no desechará en su demostración.

Si recordamos nuestra definición de metáfora, lo que este enunciador procurará demostrar es el punto de intersección entre los dos términos que, supuestamente, permite afirmar la identidad de los términos enteros .

→ A esta *subiectio rationis* está consagrado el resto de la elegía, donde la demostración recurre a las tres formas que Cicerón formula para la *comparatio*: la *imago*, la *collatio* y el *exemplum*<sup>592</sup>. La organización de la demostración es la siguiente<sup>593</sup>:

A. IMAGO: (3-6)

(a) edad (3-4)

(b) *fortitudo* (5-6)

B. COLLATIO (7-30)

(a) actividades (7-16): - *vigilia* (7-8)

- viajes (9-16)

(b) tácticas (17- 30): - espionaje (17-18)

- asedio (19-20)

<sup>591</sup> Cf. LAUSBERG (1967: § 555).

<sup>592</sup> Cf. Cic. *Inv.* 2.49 : "Comparabile autem est, quod in rebus diversis similem aliquam rationem continet. Eius partes sunt tres: imago, collatio, exemplum. Imago est oratio demonstrans corporum aut naturarum similitudinem. Collatio est oratio rem cum re ex similitudine conferens. Exemplum est, quod rem auctoritate aut casu alicuius hominis aut negotii confirmat aut infirmat" (Es comparable lo que contiene alguna relación semejante entre cosas diversas. Tiene tres tipos: imagen, analogía, ejemplo. Un discurso recurre a la imagen cuando demuestra la semejanza entre cuerpos o naturalezas. Recurre a la analogía cuando relaciona una cosa con otra a partir de su semejanza. Ejemplo es lo que confirma o refuta un hecho o por la autoridad o por lo acontecido a un individuo o por lo acontecido en un asunto).

<sup>593</sup> De los varios esquemas propuestos para esta elegía, nosotros vamos a tomar en cuenta los sugeridos por BARSBY (1973: 106-115) y MURGATROYD (1999), aunque sin ceñirnos estrictamente a ellos.

- ataque sorpresa por la noche (21-26)

- elusión de la guardia (27-28)

(c) incertidumbre (29-30)

C. EPIFONEMA 1: 31-32 <sup>594</sup>

D. EXEMPLA: (33- 45)

(a) Aquiles (33-34)

(b) Héctor (35-36)

(c) Agamenón (37-38)

(d) Marte (39-40)

(e) *ego* (41-45)

E. EPIFONEMA 2 (46)

Los ítems que integran la *comparatio* tienen una cierta gradación cuyo extrañamiento aumenta a medida que nos acercamos al final porque, como veremos, los elementos no compartidos de los términos comparados son cada vez más opuestos de acuerdo con el código cultural.

Ya en la *imago* se pasa de un primer punto (3-4) <sup>595</sup> respecto de la franja etaria apropiada para ambas actividades, sobre la cual existía un consenso generalizado<sup>596</sup>, a una referencia a la *fortitudo* como rasgo de carácter común al amante y al

---

<sup>594</sup> Llamamos 'epifonema', siguiendo a LAUSBERG (1967: § 879) al tipo de sentencia conclusiva que suele aparecer en la oratoria luego de la *argumentatio* o la *narratio*.

<sup>595</sup> Respecto de la paromeosis del pentámetro como rasgo característico de Ovidio, cf. WILLYS (1996: 414-416).

<sup>596</sup> Cf. MCKEOWN (1989: *ad loc.*)

soldado, que resulta de la transcodificación pues se basa en una antanaclasis metafórica, como vimos al analizar este tema en Tibulo<sup>597</sup>.

La *collatio* está organizada como una serie de analogías parciales que tienden a probar la semejanza, esto es la existencia de puntos comunes e intersectables, entre *militare* y *amare*, y, a partir de allí, la pertinencia de la metáfora resultante. El carácter analógico está remarcado a nivel lexical por términos como "ambo" (7), "uterque" (*ib.*); a nivel sintáctico, por la recurrencia a estructuras correlativas, sea a través de coordinantes<sup>598</sup> sea a través de pronombres indefinidos<sup>599</sup>; y a nivel retórico, por la anáfora y el isocolon<sup>600</sup>. Se trata de una exposición analítica basada en la descomposición de la representación conceptual de *militare* en sus distintas tareas y características<sup>601</sup>. Sin embargo, este desplegado está hecho de manera tal que la copresencia de términos de los dos campos semánticos comparados y sus implícitos va desdibujando el soporte analógico de la metáfora<sup>602</sup>. Veamos las distintas analogías y sus implícitos:

<sup>597</sup> Por otra parte, no deja de sugerente que las apariciones del adjetivo *fortis* en los poemas anteriores indiquen o bien que el *ego* carece de tal cualidad (Ov. *Am.* 1.6. 9-12) o bien que la aplica contra su *puella* (Ov. *Am.* 1. 7. 25-26, 37-38), lo cual contradice la idea de que es algo en lo que ella puede estar interesada. A su vez, en poemas posteriores la presunta *fortitudo* desaparece ante la contemplación de la *puella* como en 2.5. 47-48: "ut faciem vidi, fortes cecidere lacerti: / mi muchacha se defendió con sus propias armas). En términos de identidad, este simple dístico indica que ante la pasión el *amator* suspende los valores y conductas de su identidad de *vir civis*.

<sup>598</sup> Cf. "vel...vel..." (15).

<sup>599</sup> Cf. el uso de *alter* en el dístico 17-18.

<sup>600</sup> Cf. 8, 19-20; 27-28.

<sup>601</sup> Cf. CIAPUSCIO (1994: 79-80).

<sup>602</sup> Disentimos, en cambio, con MURGATROYD (1999: 570) quien considera que la *comparatio* presenta fallas desde el punto de vista lógico como por ejemplo la referencia a la edad pues afirma que la juventud también es el tiempo apropiado para el atleta, el gladiador, etc.; o la alusión a la incerteza de la actividad amatoria y militar, pues hay otras que también la padecen como la navegación y la política; o la mención de la resistencia a las inclemencias del tiempo, que también deben ser soportadas por los clientes. En términos de lógica, el "militat omnis amans" es una aseveración que se encuadra dentro de la modalidad epistémica pero no es una definición categorial fundada en rasgos necesarios y suficientes, de modo que nada impide que el *miles* y el *amans* tengan en común rasgos que también comparten con otros actores sociales. Con el criterio de MURGATROYD, si para demostrar la validez de "La docencia es un sacerdocio" nos basamos en elementos como la 'vocación de servicio', la 'abnegación', el 'desapego por lo material' (al menos en esta tierra nuestra), el argu-

- **vigilia (7-8):** el *pervigilare* y el *requiescere terra* predicado de ambos actores se presentan como efectos de una misma causa (*servare fores*), que es sobre lo que se concentra la comparación<sup>603</sup>

*amans : servare fores dominae :: miles : servare fores ducis*

### IMPLÍCITOS

AMANS	MILITIA
no obligatorio quiere ingresar al espacio que cuida espacio privado en beneficio propio para proteger sus intereses personales	obligatorio no quiere ingresar al espacio que cuida espacio público en beneficio del habitante del espacio para proteger los intereses del habitante <sup>604</sup>

- **viajes (9-16)**<sup>605</sup> :

*amans : sequi puellam exempto fine :: miles : officium longae viae*<sup>606</sup>

mento sería ilógico porque esos mismos rasgos pueden predicarse de los bomberos, los médicos rurales, etc.

<sup>603</sup> La analogía del pentámetro está enfatizada por la anáfora (*ille*) y por el paralelismo sintáctico que coloca los sujetos preservados en la misma posición dentro de los dos hemistiquios.

<sup>604</sup> Para la importancia de la obligación de la guardia nocturna en los campamentos romanos, cf. Polyb. 6. 32-38, especialmente 6. 32. 5, donde se ocupa de la custodia nocturna del *στρατηγός*.

<sup>605</sup> Para este pasaje es muy interesante el estudio de BELLIDO (1989) cuyo detallado análisis de los puntos de contacto del texto ovidiano con Pl. *Merc.* 851-863, invita a repensar las relaciones de la elegía latina con la *palliata*.

<sup>606</sup> Según DIMUNDO (2000: 193) el contraste entre la *longa via* del *miles* y el viaje *exempto fine* del *amans* sugiere la superioridad de éste pues su viaje y su esfuerzo, a diferencia del del soldado, no conoce límites. Sin embargo, esta superioridad no es tan unívoca si pensamos en otras acepciones del término *finis* (cf. OLD s.v.) como 'finalidad' y 'límite moral' que estarían indicando que el viaje del *amans* carece de objetivo y es una manifestación de su tendencia al exceso. Más aun, en los *loci similes* aportados por McKEOWN (1989: *ad loc.*), la expresión tiene valor temporal (Ov. *Ep.* 1.50) o moral (Ov. *Tr.* 3.11.2; Sen. *Phae.* 553), a lo cual debe sumarse que en el *Ars* (Ov. *Ars* 1. 281-282) el término *finis* se utiliza expresamente para indicar la falta de límite de la pasión amorosa. Por otra parte, es importante tomar en cuenta que en la 'realidad' del resto del poemario, estos viajes que DIMUNDO interpreta como superiores ni siquiera se verifican. En *Am.* 2.11, la muchacha se va de viaje y el *ego* no sólo no va tras ella sino que adopta una actitud de espera de carácter femenino, a la

cf. Paradiso

IMPLÍCITOS

AMANS	MILITIA
no obligatorio individual privado en beneficio propio para proteger sus intereses personales	obligatorio ( <i>officium</i> ) <sup>607</sup> colectivo público en beneficio de la comunidad para proteger los intereses de la <i>civitas</i>

- espionaje (17-18):

*amans : in rivale oculos tenere :: miles : in infestos hostes speculator mitti*

IMPLÍCITOS

AMANS	MILITIA
no obligatorio privado rival es enemigo personal rival no es enemigo del sujeto cuya puerta protege ( <i>puella</i> )	obligatorio ( <i>mittitur</i> ) público enemigos de la <u><i>civitas</i></u> el enemigo también lo es del sujeto cuya puerta protege ( <i>dux</i> )

X

manera de algunos de los personajes de *Heroidas*. A su vez, en *Am.* 2. 16. 17-30, el enunciador reitera que sería capaz de ir a cualquier sitio con tal de acompañar a su *puella*, pero esto no es sino una soberana ironía pues el *ego* está solo en Sulmona, ya que es ella quien no lo ha acompañado y es ella a quien el enunciador nuevamente espera.

<sup>607</sup> Según Hellegouarc'h (1972: 152-153) el término *officium* indica la actividad propia de cada individuo según su situación social, por lo cual suele ir acompañado de adjetivos o determinativos en genetivo que indican esta especificidad. De hecho la etimología antigua, que relaciona el sustantivo con el verbo *efficere*, establece también este lazo con la condición propia del individuo que lo ejerce (cf. MALTBY - 1991: s.v. *officium*). Aunque los diferentes matices de la palabra llevan a muy diversas traducciones, tratándose de las funciones militares o civiles del ciudadano romano, su acepción habitual es 'obligación', 'deber'.

• **asedio y expugnación (19-20)** <sup>608</sup> :

*amans* : *limen durae amicae obsidere* :: *miles* : *graves urbes obsidere*

*amans* : *fores (durae amicae) frangere* :: *miles* : *portas (gravium urbium) frangere*

IMPLÍCITOS

AMANS	MILITIA
no obligatorio privado ( <i>dura amica</i> ) la puerta asediada y destruida es la misma que protege	obligatorio público ( <i>graves urbes</i> ) la puerta asediada y destruida es la del enemigo

• **ataque sorpresa por la noche (21-26):**

*amans* : *somnis maritorum uti* :: *miles* : *soporatos hostes invadere*

*amans* : *sopitis (maritis) arma movere* :: *miles* : *vulgus inerme caedere armata manu*

IMPLÍCITOS

AMANS	MILITIA
no obligatorio privado ( <i>mariti</i> ) siempre nocturno <sup>609</sup> satisfacer su deseo personal <sup>611</sup>	obligatorio público ( <i>hostes</i> ) excepcionalmente nocturno <sup>610</sup> eliminar un peligro colectivo

<sup>608</sup> Para la larga tradición de la metáfora basada en la analogía entre la conquista de la mujer y la de una ciudad, cf. MCKEOWN (1998: *ad* 2.12. 7-8).

<sup>609</sup> Cf. *Ov. Am.* 1.13. 11-24, donde el enunciador dice expresamente que el *amancer* supone el comienzo del trabajo para todos, entre ellos el soldado (14), excepto para él. Su tarea, en efecto, es exclusivamente nocturna: cf. *ib.* 23-24: "Omnia perpeterer; sed surgere mane puellas / quis, nisi cui non est ulla puella ferat?" (Todo lo toleraría; pero ¿quién podrá soportar que las muchachas se levanten por la mañana excepto el que no tiene muchacha alguna?).

<sup>610</sup> Las batallas nocturnas eran inusuales y poco recomendables; cf. *Hom. Il.* 7.282; *Caes. Civ.* 1.67.3.

✕  
✕

• **elusión de la guardia (27-28):**

*amans : transire custodes et vigiles :: miles : transire custodes et vigiles*

IMPLÍCITOS

AMANS	MILITIA
no obligatorio	obligatorio
privado ( <i>miser</i> ⇒ <i>exclusus amator</i> )	público
la custodia y vigilancia que debe atravesar protege la misma puerta que él dice vigilar ( <i>puella</i> )	la custodia y vigilancia que debe atravesar protege una puerta distinta ( <i>hostes</i> ) de la que él vigila ( <i>dux</i> )
satisfacer su deseo personal	eliminar un peligro colectivo

• **incertidumbre en la batalla (29-30) :**

*amans : non certa Venus :: miles : dubius Mars*

*amans : resurgere -iacere-cadere :: miles : resurgere- iacere- cadere*

En este caso los implícitos están jugando con la connotación erótica de los términos *resurgere* , *iacere* <sup>612</sup>, que confronta un combate bélico con los avatares de un acto sexual. En función de esto, podemos decir:

<sup>611</sup> Según DIMUNDO (2000: 195) la reminiscencia épica del episodio de Odiseo, Diomedes y Reso, tiene por objeto desacralizar el noble modelo. Nosotros consideramos que la referencia a Troya tiene una doble connotación pues afecta tanto el hacer del *miles* como el del *amans* ya que ambos actores se unen en la historia troyana. No olvidemos que, como el *amans*, Paris es un adúltero que aprovecha el descuido de Menelao para seducir a Helena y, de hecho, no casualmente los dos usos ovidianos de *uti* con el valor de sacar partido de la ocasión para practicar sexo ilícito aparecen precisamente en el par de *Heroidas* de Paris (Ov. Ep. 16. 316) y Helena (Ov. Ep. 17. 178). Por lo demás, no deja de ser sugerente que Paris, prototipo del amante elegíaco sea, a su vez, el ejemplo del *no-miles* que está entregado a los brazos de Helena mientras los demás combaten. Para las *Heroidas* 16-17 como una de las últimas obras de Ovidio, que, nutrida de toda su elegía erótica anterior, formula una suerte de derivación del *epos* a partir de la elegía pues toda guerra empieza por un conflicto erótico, cf. BARCHIESI (1999: 54-62).

<sup>612</sup> Cf. ejemplos en MCKEOWN (1989: *ad loc.*)

IMPLÍCITOS

AMANS	MILITIA
no obligatorio	obligatorio
privado	público
el éxito o fracaso afecta la satisfacción de un deseo personal	el éxito o fracaso afecta a la <i>civitas</i>

La consecuencia de esta exposición analítica basada en la descomposición de la representación conceptual de *militare* en sus distintas tareas y características es que, en rigor, el hacer del amante no es definible en términos de *militare* porque, si bien en tanto lexemas, todas las acciones y características enumeradas pueden ser indistintamente predicadas del *amator* y del *miles*, como sememas determinados por su contexto de aparición son conflictivos como términos de una analogía, debido a que los sujetos que concretamente reciben esas predicaciones tienen semas incompatibles. Es decir, las oposiciones individual /colectivo, no obligatorio/obligatorio, privado / público, excluido / integrado, etc., que contrastan las relaciones internas dentro de los componentes de cada par, señalan una diferencia fundamental entre las dos isotopías que corresponden a las sendas identidades del enunciador y problematizan el valor probatorio de la analogía<sup>613</sup> y, con esto, la validez de la metáfora como legítimo soporte de un mundo alternativo.

Insistimos en este último punto porque de ninguna manera pretendemos afirmar que la metáfora es inválida como tal porque los puntos no comunes son más o menos antitéticos. De hacerlo así tendríamos que quitar de la lista de metáforas

<sup>613</sup> Como bien señala PERELMAN (1989: 592-593), prolongar una analogía es una manera efectiva de refutarla. Según FYLER (1971: 198) este tipo de incongruencias irónicas conducen a la formulación de zeugmas, lo cual no deja de ser curioso pues, vistas las incompatibilidades comentadas, una afirmación del tipo *militant amans et miles*, es efectivamente un zeugma semánticamente complejo (X) cf. LAUSBERG (1966: § 705-708).

socorridas ejemplos como boca = rubí pues , fuera de la intersección determinada por el color y, en el mejor de los casos, por cierta connotación de elemento codiciado, poco hay que pueda sostener alguna semejanza entre una parte del cuerpo humano y ese tipo de óxido de aluminio.

Lo que pretendemos mostrar, por el contrario, es que la demostración de la incompatibilidad de los elementos no comunes cuestiona el valor de la *militia amoris* como posible mundo alternativo, precisamente porque exhibe hasta sus últimas consecuencias que esto es sólo una metáfora, un efecto del discurso, un tipologema del género, pura literatura.

Ahora bien, el dístico 31-32 enuncia un epifonema conclusivo <sup>614</sup> de la *collatio* , que de un modo muy sutil especifica el alcance de la *propositio / sententia* inicial. La ausencia de *desidia* y la condición de *experiens* son un presupuesto en la identidad del *miles*. Por esto el soldado romano ideal es *fortis ac strenuus* (5 y 10), y desde luego *impiger*, pues sus tareas requieren una actitud activa, diligente y siempre dispuesta a cumplir con sus obligaciones<sup>615</sup>. El epifonema supone, entonces, una nueva analogía de base:

*amans : non desidiosus + experiens :: miles: non desidiosus + experiens*

En los dísticos siguientes (33-45) se presenta el tercer recurso de la *comparatio*, esto es los *exempla*, que tiene por objeto comprobar la validez de la *propositio* tal como ha sido expresada en la *sententia* inicial y especificada en el epifonema.

---

<sup>614</sup> Obsérvese la primera posición enfática de "ergo".

<sup>615</sup> Para estos términos como rasgos característicos del soldado en Livio, cf. MOORE (1989: 14-28; 26-39); SANTORO L'HOIR (1990: 222.227) y OGILVIE (1965: 535).

En una estructura de priamel<sup>616</sup>, los cuatro primeros *exempla*, que constituyen el desarrollo, provienen del repertorio mitológico y sin duda se refieren a guerreros emblemáticos, de algún modo condensados en el dios mismo que preside su actividad. En este sentido, pues, la primera función que cumple este tramo es comprobar la reversibilidad del planteo analógico tal como lo formula Aristóteles. Si el "militat omnis amans" resulta de colocar el cuarto elemento (*militare*) en lugar del segundo (*amare*); la metáfora emergente de estos ejemplos resulta de colocar el segundo elemento (*amare*) en lugar del cuarto (*militare*) y, consecuentemente, puede formularse como "amat omnis miles" <sup>617</sup>.

La segunda función, y la más importante, es comprobar la pertinencia de la metáfora reformulada en el epifonema, esto es la condición de (non) *desidiosus* y *experiens* que tipifica por igual al amante y al soldado. Sin embargo, un análisis detallado de los *exempla* produce cierto grado de perplejidad. Cualquier lector medianamente *doctus* y conocedor de la *Ilíada*, la *Odisea*, la tragedia y la elegía misma de Propercio, estaba en condiciones de recordar que la relación de Aquiles con Briseida - que la elegía interpreta en términos eróticos - produce su alejamiento del escenario bélico <sup>618</sup>; que Andrómaca hace lo imposible para disuadir a Héctor del combate, o sea que para ser *miles* Héctor renuncia a ser *amator*; que la pasión de Agamenón por Casandra lo torna incauto y desatento <sup>619</sup>, lo cual termina con su muerte; que el *affaire* de Venus y Marte culmina con el dios literalmente capturado ("fabrilia vincula sensit"). Si estos *exempla* son la prueba de que el amor no pro-

---

<sup>616</sup> El priamel es uno de los recursos predilectos de Ovidio. Como afirma RACE (1982: 141), "he rarely makes a general statement without given examples to support it and when, as often happens, examples are foil for a climatic point then they constitute a priamel".

<sup>617</sup> Cf. WHITAKER (1983: 145).

<sup>618</sup> Cf. *Ov. Am.* 1.9.34.

<sup>619</sup> Obsérvese la construcción de Agamenón como amante elegíaco a través de la alusión al efecto producido por la mirada (37-38) y el contraste entre "summa ducum" y "obstipuisse" que señala paralización general y embotamiento de los sentidos. Cf. MCKEOWN (1989: *ad loc.*).

duce *desidia* ni pérdida de la condición de *experiens*, de poco sirven pues, en rigor, sugieren más bien que el amor y la *desidia* son casi inseparables <sup>620</sup>.

El climax del priamel es el propio enunciador, remarcado por la primera posición enfática del "ipse ego" (41), lo cual crea la expectativa de un ejemplo del mismo rango. Sin embargo no se trata ahora de probar (?) que el *amor* no es causa de *desidia*, sino que el *amor* es lo contrario de la *desidia*. Para ello, el *ego* empieza por describir su estado anterior al amor en términos que responden exactamente a la identidad del *amator* en general y del *amator* elegíaco en particular:

Ipse ego segnis eram discinctaque in otia natus;  
mollierant animos lectus et umbra meos;  
 impulit ignavum formosae cura puellae,  
 iussit et in castris aera merere suis.  
 Inde vides agilem nocturna bella gerentem (Ov. Am. 1.9. 41-45)

A esta acumulación de términos cabe sumarle un probable juego etimológico de esos a los que Ovidio es tan afecto <sup>621</sup>, que estaría remarcando la oposición entre los mundos del *amor* y la *militia*. Es probable, en efecto, que el "mollierant" (42) apele a la relación etimológica por oposición, que los antiguos establecían entre *militia* y *mollitia*, como dice Paulo Festo (GRF 61.15): "Militem Aelius a mollitia κατὰ ἀντίφρασιν dictum putat eo, quod nihil molle, sed potius asperum quid gerat" (Elio piensa que *militia* proviene de *mollitia* por antífrasis, ya que no realiza nada blando sino más bien penoso) <sup>622</sup>. A su vez, el adjetivo *discinctus* que aquí

<sup>620</sup> Cf. BOYD (1997: 162). Para este tipo de 'anti-exempla' en *Amores*, cf. J.DAVIS (1980). En este sentido es muy sugerente el dístico de Ov. Am. 2.9b. 47-48: "Quod dubius Mars est, per te, privigne, Cupido est, / et movet exemplo vitricus arma tuo" (Es por ti Cupido, su hijastro, que Marte es dudoso y mueve sus armas según tu ejemplo). Vemos aquí una suerte de inversión del juego metafórico entre las dos *militiae* pues en lugar de afirmar que el amor es igual a la guerra por la metáfora de la *militia amoris*, se define la guerra por una característica del amor.

<sup>621</sup> Cf. O'HARA (1996: 273): "Ovid' s etymologizing is more boundless, creative, open-minded and even contradictory than Vergil's". Un estudio detallado de los juegos etimológicos en Ovidio, sobre todo en *Metamorfosis*, puede verse en AHL (1985)

<sup>622</sup> Por otra parte la relación *otium* /*mollire* puede proceder de un discurso de su maestro Porcio Latrón, que Ovidio recuerda en esta misma obra como nos lo señala Séneca (Sen. Con. 2.2.1): "Ovi-

califica al *otium* (41) se emplea en algunos casos para indicar lo contrario a la disciplina militar <sup>623</sup>.

Es decir, en el código elegíaco, *otium*, *ignavia*, *mollities*, *segnities* como *inertia*, *desidia*, etcétera, son rasgos característicos de la identidad de *amator* del enunciadore, que lo colocan en una situación de exclusión respecto del pacto social y que hacen a su rechazo de la *militia* propia de su otra identidad de *vir civis*. Como forma de superación del conflicto entre sus dos identidades, transpola elementos del *vir civis* al *amator* y crea la metáfora antifrástica de la *militia amoris*. En el pasaje que acabamos de ver, Ovidio invierte el planteo pues hace de esos rasgos negativos del *amator* no solo lo contrario del *militare* sino también lo contrario del *amare*, lo cual aparece expresamente enunciado en el epifonema que cierra el texto, que retoma y particulariza el epifonema del dístico 31-32:

qui nolet fieri desidiosus, amet (Ov. Am. 1.9.46)

Este enunciado es en sí mismo un oxymoron pues la *desidia* es lo propio del *amator* tanto en el código cultural como en código elegíaco. Más aun, el extrañamiento del adjetivo *desidiosus*, que registra en este verso su primera aparición en poesía, quizás nos habilite a pensar en una posible remisión a Lucrecio (4. 1136)

---

dius Naso apud Arellium Fuscum magistrum suum hanc controversiam declamavit; nam Latronis admirator erat. Latro in praefatione quadam dixit: 'non vides ut immota fax torpeat et ignes exagitata restituat? Mollit viros otium, ferrum situ rubiginem ducit.' Naso dixit: 'Vidi ego iactatas mota face crescere flammam / et rursus nullo concutiente mori' " (Ovidio Nasón declamó esta controversia en presencia de su maestro Arelio Fusco; pues era admirador de Latrón. En cierto prefacio Latrón dijo: '¿No ves cómo la antorcha se debilita si no se mueve y recompone sus fuegos al ser agitada? El ocio debilita a los varones; el hierro produce herrumbre al estar inactivo'. Nasón dijo: 'Yo he visto que al mover la antorcha crecen las llamas agitadas y que, en cambio, se extinguen si nadie las sacude'). Para la influencia en la formación y gustos retóricos ovidianos de sus maestros Porcio Latrón y Arelio Fusco, cf. TREMOLI (1955: 3-9).

<sup>623</sup> Cf. Ser. A. 8. 724: "distinctos dixit inhabiles militiae; omnes enim qui militant cincti sunt" y otros ejemplos proporcionados por MCKEOWN (1989: *ad loc.*)

que, tratando de los males del amante, usa por única vez en el latín clásico el adverbio *desidiose*<sup>624</sup>:

Nequiquam, quoniam medio de fonte leporum  
surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat,  
aut cum conscius ipse animus se forte remordet  
desidiose agere aetatem lustrisque perire (Lucr. 4. 1133-1136)

*En vano, porque de en medio de la fuente de delicias surge algo amargo que en las flores mismas lo angustia; sea cuando el propio espíritu se remuerde, consciente, de pasar la vida en la vagancia y perderse en los burdeles*

Esta remisión refuerza la idea de que hacer del amor lo contrario de la *desidia* es subvertir el código cultural. El código elegíaco también resulta a su vez subvertido porque, en los dos poemas que más específicamente desarrollan la metáfora de la *militia amoris* (Tib. 1.1 y Prop. 1. 6), el amor, por oposición a la *militia*, se caracteriza por la *inertia*, la *segnities*, la *nequitia*.

El verso 46, finalmente, cierra el círculo abierto por el verso 1 e invita al tipo de relectura que G. WILLIAMS (1980: x-xi) considera propia de la literatura augustal. Si comparamos el punto de partida de la *propositio* con el punto de llegada del epifonema posterior a la argumentación probatoria vemos que hay un desplazamiento semántico importante:

militat omnis amans - qui nolet fieri desidiosus, amet.  
(A) (B) (C) (B) (A) (C)

Ambos enunciados tienen dos elementos en común: el tono de *sententia* logrado por la connotación de afirmación universal, derivada de los elementos identifica-

<sup>624</sup> cf. BROWN (1987: *ad loc.*). Las intertextualidades de Ovidio con Lucrecio, a quien llama *sublimis* (Ov. *Am.* 1.15.23), son un hecho incontestable y de hecho han sido largamente estudiadas sobre todo a propósito del *Ars Amatoria*, *Metamorphoses* y *Fasti.*; cf. SOMMARIVA (1980), SHULMAN (1981), HARDIE (1988; 1995), S. WHEELER (1995) y MILLER (1997)

dos con la letra (B), y la referencia al *amare* (C). El elemento (A), que es el que manifiesta la diferencia, indica que el valor de la *militia* como base de una analogía reside en que es una forma de *negotium* y, por lo tanto, una negación del *otium* y la *desidia* constitutivos de la identidad del *amator* tanto en el código cultural como en el elegíaco.

Como señalamos en un principio, el enunciador de *Amores* problematiza la gramática del género y desenmascara el artificio de sus constituyentes, sobre todo de aquellos determinados por la transcodificación. Aquí, pues, la expansión, desarrollo y tensión de la metáfora de la *militia amoris* muestra la contradicción que esta implica en la poesía elegíaca anterior<sup>625</sup>.

En primer lugar, al no negar la verdadera *militia* se destruye el carácter anti-frástico que la metáfora tiene en Tibulo y Propercio, pues ya no se trata de afirmar que el *illustrans* (*militia*) es lo contrario del *illustrandum* (*amor*) sino de comprobar su igualdad, con lo cual la *militia amoris* desaparece como constituyente del mundo alternativo construido por este género. Es decir, si el *ego* elegíaco se presenta a sí mismo como un *miles amoris*, la lógica indica que esta faceta de su identidad no puede reducirse a una operación metafórica superficial que llame 'combate' al acto sexual o a las riñas entre los amantes; 'arma', al miembro viril; 'triumfo', a la conquista amorosa; etcétera. Un *miles* es alguien que realiza tareas de soldado (*militare*) y no alguien que usa el léxico militar para designar actividades de otra índole. Por lo tanto, el enunciador de *Amores* postula que si, transcodificación mediante, la *militia amoris* pretende constituirse en un sucedáneo legítimo de la verdadera *militia*, es necesario demostrar la real equivalencia de ambas actividades.

---

<sup>625</sup> Cf. PERELMAN (1989: 620) quien señala que la manera más efectiva de despertar una 'metáfora adormecida' consiste en desarrollar nuevas analogías partiendo de la metáfora. Con 'metáfora adormecida' PERELMAN se refiere a aquellas que ya están integradas en la tradición cultural, como sería el caso, para tomar un ejemplo suyo, de 'arrastrado por las pasiones'. Está claro que la *militia amoris* no tiene ese estatuto porque su ámbito de aplicación se reduce a ciertos géneros literarios. Sin embargo, nos parece lícito aplicar la propuesta de PERELMAN pues es útil para explicar el mecanis-

En segundo lugar, tensa la antanaclasis de base metafórica que operan los elegíacos anteriores pues, como hemos observado al estudiar las analogías parciales, la presunta comprobación de esa igualdad *miles-amator*, a la que están destinadas la *imago* y la *collatio*, apunta más bien a marcar las diferencias entre *militare* y *amare*. Esas diferencias surgen de la incompatibilidad de las identidades de los sujetos que realizan esas actividades y reproducen las que existen para el código cultural entre el ideograma subyacente en el término *vir civis* (colectivo, obligatorio, público, integrado, etc.) y el subyacente en el término *amator* (individual, no obligatorio, privado, excluido, etc.)<sup>626</sup>. La conclusión de este desarrollo, formulada en el primer epifonema, es que el único rasgo que justifica la noción misma de *militia amoris* es que el *amare* como el *militare* son una forma de *negotium* y no una forma de *otium* o *desidia*<sup>627</sup>.

Ahora bien, los *exempla* mitológicos seleccionados para ilustrar este punto indican que *militare* y *amare* son actividades incompatibles pues si el sujeto se consagra a la segunda, desatiende la primera e incurre, para el código cultural, en una forma de *desidia* que le impide cumplir con los deberes y funciones propios de

---

mo elegido por Ovidio para despertar y problematizar la metáfora 'adormecida' de la *militia amoris* que no pertenece a la tradición cultural pero sí a la tradición elegíaca que pretende desenmascarar.

<sup>626</sup> Más aun, en su *paraclausithyron* (*Ov. Am.* 1.6), el mismo *ego* enunciador se encarga de explicar al portero que su presencia allí nada tiene que ver con el asedio a una ciudad por parte de los ejércitos, ni con soldados ni con armas, en una formulación (*ib.* 29-33) que es casi un contracanto de *Am.* 1. 9. 19-22: "Urbibus obsessis clausae munimina portae / prosunt: in media pace quid arma times? / Quid facies hosti, qui sic excludis amantem?/.../Non ego militibus venio comitatus et armis" (Útiles son las protecciones de una puerta cerrada cuando son asediadas las ciudades; en medio de la paz, ¿por qué temes las armas?. ¿Qué le harás a un enemigo, tú, que así dejas fuera a un amante? [...] No vengo escoltado por soldados y por armas). Incluso, la descripción que hace de sí mismo el enunciador es por completo incompatible con el perfil de un soldado (*ib.* 37-39): "Ergo Amor et modicum circa mea tempora vinum / mecum est et madidis lapsa corona comis./ Arma quid haec timeat?" (Conmigo están Amor y algo de vino en torno a mis sienes y una guirnalda que se resbala de mis cabellos perfumados. ¿Quién temería estas armas?).

<sup>627</sup> Según E.THOMAS (1964: 160), lo que se deduce del poema es que el amor como la guerra tienen en común el hecho de luchar para ganar. No negamos, desde luego, que este sea un punto de contacto importante y de hecho lo hemos comentado al hablar de la *civitas* subrogante en Tibulo y Propertio. Sin embargo, en este texto en particular, el valor conclusivo del *ergo* que introduce el epifonema, formula una base de comparación específica que no debe ser desatendida.

su identidad. O bien, como sucede con Héctor, el consagrarse a la *militia* supone el alejamiento del *amare*, a diferencia de Paris que, como antimodelo, hace exactamente lo contrario<sup>628</sup>.

Si con esta información enfrentamos el *exemplum* del *ego*, nos encontramos con la desarticulación más plena del mundo alternativo construido por la elegía erótica anterior. Devenido *negotium*, el *amare* no solo no es causa de *desidia* y *otium* sino la solución para estos males. No se trata en apariencia de superar una contradicción entre las identidades del *ego* a través de la simultánea negación y apropiación del mundo del *vir civis* por medio de la antanaclasis y su consecuente ironía. Se trata de intentar borrar esa diferencia a través de la completa asimilación, al menos en el discurso de superficie. Pero sin embargo, el último dístico, en una formidable e irónica vuelta de tuerca, desanda todo el camino recorrido. El *negotium* del *amare* vuelve a consistir simplemente en aplicar el léxico militar para designar su capacidad para desempeñar actividades eróticas ("vides agilem nocturna que bella gerentem")<sup>629</sup> y, más allá de la sintaxis, la *iunctura* que cierra el poema ("desidiosus amet") no hace sino confirmar el código cultural<sup>630</sup>.

<sup>628</sup> Cf. las palabras de la misma Helena en Hom. *Il.* 3. 426-429. También Ovidio pone esta imagen en boca de Helena, a través de una oposición Paris ≠ Héctor en *Her.* 13. 255-258: "Apta magis Veneri, quam sunt tua corpora Marti. / Bella gerant fortes: tu, Pari, semper ama./Hectora, quem laudas, pro te pugnare iubeto; / militia est operis altera digna tuis" ( Tu cuerpo es más apto para Venus que para Marte. Hagan la guerra los fuertes: tú, Paris, siempre ama. Manda a pelear por ti a Héctor, a quien alabas; otra es la milicia digna de tus tareas). A su vez, en *Am.* 2.6. 39-42, Héctor aparece construido como el *optimus* frente a su hermano Paris: "Optima prima fere manibus rapiuntur avaris;/ implentur numeris deteriora suis: /tristia Phylacide Thersites funera vidit, / iamque cinis vivis fratribus Hector erat" (Lo más valioso es casi lo primero que arrebatan las ambiciosas manos; las peores completan su tiempo: Tersites vio los tristes funerales del Filácida y Héctor era ya ceniza mientras aun vivían sus hermanos).

<sup>629</sup> Cf. MURGATROYD (1999: 571): "He merely applies military metaphors to himself (in 44 he serves in his girl's camp and in 45 he depicts himself as *nocturna que bella gerentem*, which actually weakens his case, as real wars and battles were not normally fought at night)".

<sup>630</sup> Cf. VESSEY (1981: 611) quien subraya que en 1.9.31-46, el *amator* es indiscutiblemente acusado de *desidia*. Según BOYD (1997: 163), que parte de una disociación entre el poeta y el amante, esta yuxtaposición "desidiosus amet" muestra que, habiendo sido obligado a abandonar la épica por la fuerza, el amante se encuentra a sí mismo forzado por el poeta a actuar una guerra que pretende asemejarse a lo mismo que rechaza.

Más aun, teniendo en cuenta en qué consiste el supuesto *negotium* del amante, cabría preguntarse qué diferencia guarda con su descripción del *otium* del dístico 41-42, pues los "nocturna bella" se desarrollan entre los mismos "lectus et umbra" que debilitaron su espíritu. #

¿O quizás habría que pensar que, dentro de su 'mito autobiográfico', ese pasado de *segnities* ("segnis eram") se ubica en el lecho nocturno de la elegía 1.2. 1-4, un lecho vacío donde el deseo sexual insatisfecho deja exhausto al enunciador; y que el presente de la no *desidia* coincide con el lecho ensombrecido del poema 1.5 donde activa y exitosamente sostiene su *bellum* erótico con Corina<sup>631</sup>? De ser así, y creemos que lo es, lo que está diciendo este enunciador que, obligado por Cupido debió transformarse en un enunciador elegíaco, es que la *desidia* y el *otium* son elementos constitutivos de la pasión amorosa, que pueden transformarse en una forma de actividad cuando esa pasión se concreta en la conquista y en la cópula.

En definitiva, el desmantelamiento progresivo de la metáfora, la mostración del revés de su trama, el silenciamiento de su carácter antifrástico, la ironía final, todo contribuye a denunciar la contradicción que subyace en la *militia amoris* planteada como mundo alternativo <sup>632</sup> que, por la vía de la transcodificación, intenta superar la contradicción entre las dos identidades del *ego* enunciador.

Esta elegía desenmascara la base misma del 'mito autobiográfico' del *ego* elegíaco tradicional porque le quita al amor su responsabilidad como determinante de una 'manera diferente de ver el mundo'. La pasión amorosa no es una *civitas* subrogante. Los mundos del *vir civis* y del *amator* pueden coexistir en un mismo poema, pueden también constituir la base de metáforas, pero son esencialmente

<sup>631</sup> Según GRIFFIN (1994: 107-108) este poema demuestra que Corina es una prostituta porque llega al sitio donde está el *ego* en el momento apropiado, lo cual indica que ha sido llamada según se puede colegir de la comparación de este texto con la espera de Ipsitila en Catulo 32. En lo personal nos parece una idea algo desafortunada sobre todo tomando en cuenta que, aun sin apartarnos del *corpus* catuliano, el poema 68 indica que la llegada de una mujer (en este caso Lesbiana) a un espacio donde un hombre la espera para el goce sexual no es de ninguna manera indicio de prostitución.

<sup>632</sup> Cf. LABATE (1984: 94).

distintos e incompatibles y esta mutua exclusión no tiene superación posible más allá de la literatura. Precisamente otro poema construido sobre la metáfora militar, el programático 1.2 que refiere el *triumphus* de Cupido, ya da indicios de esta incompatibilidad entre los mundos del *vir civis* y el *amator*, pues integrar el cortejo triunfal del dios supone renunciar al *pudor* y a la *mens bona* (1.2. 31-32) y entregarse al *error* y al *furor* (1.2. 35), tal como indica la *communis opinio*.

Ahora bien, como sabemos, en este proceso de hacer literatura a partir de la literatura, Ovidio no sólo trabaja con los intertextos de sus predecesores en los más variados géneros, sino también y muy especialmente con su propia escritura. Ovidio, en efecto, es un asiduo y fervoroso practicante de la autointertextualidad. Ya hemos comentado que los textos que preceden a la elegía 1.9, dejan entrever cierta contradicción entre las afirmaciones previas del *ego* y la presunta equivalencia *amare = militare*. Corresponde ahora que veamos, por lo tanto, qué sucede en los poemas posteriores a la luz de nuestro análisis del citado poema del "militat omnis amans".

En reglas generales se observa que la metáfora está empleada en su forma habitual no antifrástica, es decir, no elegíaca, que consiste en aplicar el léxico militar como *illustrans* de la vida erótica, particularmente de la vida sexual. Así vemos, por ejemplo, cómo la cualidad que el *dux* requiere en el *miles* y la *puella* en su amante (la *fortitudo*) se comprueba en rigor en la cama:

et lateri dabit in vires alimenta voluptas:

decepta est opera nulla puella mea.

Saepe ego lascive consumpsi tempora noctis,

utilis et forti corpore mane fui.

(Ov. Am. 2. 10. 25-28)

*Y el placer dará alimento y fuerzas a mi vientre: ninguna muchacha ha sido defraudada por mi trabajo. Con frecuencia consumí lascivamente las horas de la noche y a la mañana estuve listo y con fuerza en el cuerpo.*

En consonancia con ello, la cópula es en sí misma una *militia* como lo prueba la acusación al vergonzante pene en la escena de impotencia:

quae nunc ecce vigent intempestiva valentque,  
nunc opus exposcunt militiamque suam. (Ov. Am. 3.7. 67-68)

*Y ahora hete aquí que tiene vigor y fuerza en momento inoportuno, ahora exige su tarea y su milicia.*

Tu dominum fallis, per te deprensus inermis  
tristia cum magno damna pudore tuli (ib. 71-21)

*Tú engañas a tu amo. Sorprendido desarmado por tu culpa, con gran vergüenza padecí tristes perjuicios.*

como lo prueba también la descripción de la incapacidad sexual del eunuco Bagoa formulada en términos de incapacidad militar<sup>633</sup> :

Non tu natus equo, non fortibus utilis armis,  
bellica non dextrae convenit hasta tuae.  
Ista mares tractent; tu spes depone viriles:  
sunt tibi cum domina signa ferenda tua. (Ov. Am. 2.3.7-10)

*Tú no eres apto para el caballo, no eres eficaz para las armas fuertes, la lanza guerrera no es apropiada para tu mano. Que los machos se ocupen de estas cosas, tú haz a un lado esperanzas viriles: debes portar los estandartes de tu ama.*

y como lo prueba, finalmente, expresar la partida del amante (más exactamente de su miembro viril) que ha cumplido con el coito con un término que indica 'licenciar las tropas':

Vidi, cum foribus lassus prodiret amator

---

<sup>633</sup> Para el significado erótico de los términos *equus*, *hasta*, *arma*, cf. ADAMS (1982: s.v.). Obsérvese además que el empleo de "mares" implica enfatizar el sexo biológico y la consecuente disponibilidad del órgano de la penetración. Por otra parte, no cabe duda de que hay aquí una intertextualidad con Prop. 1.6. 29-30, que, en nuestra opinión, refuerza el carácter no antifrástico de la metáfora pues el lector está en condiciones de comprobar que aquí no se trata de oponer dos formas de *militia* sino de aprovechar el *illustrans* casi como un eufemismo.

invalidum referens emeritumque latus (Ov. Am. 3. 11. 13-14)

*Yo lo he visto, cuando salía de tus puertas tu fatigado amante con el miembro sin fuerzas licenciado después de haber cumplido.*

A su vez, los éxitos de diversa índole del amante en su operativo de seducción son construidos como victorias o triunfos, pero tampoco aquí aparece la antífrasis que veíamos en Propertio porque la vara que mide su importancia no es la 'verdadera' *militia*, que aquel rechaza. Así se considera una victoria la conquista en sí (Am. 3. 2. 45-46)<sup>634</sup>; la superación de la exclusión (*ib.* 1. 11. 24-28)<sup>635</sup> y, desde luego, el éxito por excelencia de la campaña de este *amans*: la concreción de la cópula, asunto desplegado en la elegía 2.12.

Hay sin embargo, algunos ejemplos que perfilan el carácter antifrástico en la medida en que el *ego* expresa de manera clara su rechazo de la *militia* como lo contrario del amor:

Nec Venus apta feris Veneris nec filius armis:  
non decet imbelles aera merere deos (Ov. Am. 1. 10. 19-20)<sup>636</sup>

<sup>634</sup> "Prima loco fertur passis Victoria pinnis: / huc ades et meus hic fac, dea, vincat amor" (En primer lugar es traída la Victoria con sus alas desplegadas: ven aquí y haz, diosa, que mi amor venza").

<sup>635</sup> "Hoc habeat scriptum tota tabella: 'veni'. / Non ego victrices lauro redimire tabellas / nec Veneris media ponere in aede morer. / Suscribam: VENERI FIDAS SIBI NASO MINISTRAS / DEDICAT. AT NUPER VILE FUISTIS ACER" (Que toda la tablilla tenga escrito esto: 'ven'. Yo no me demoraría en coronar con laurel mis tablillas vencedoras y en ponerlas en el medio del templo de Venus. Escribiría: NASÓN DEDICA A VENUS SUS FIELES SERVIDORAS. SIN EMBARGO HASTA HACE POCO FUISTEIS VIL ARCE). Obsérvese el empleo puntillioso del léxico militar pues las cartas que traían buenas nuevas del frente, estaban enlazadas con laurel. Por otra parte, nuevamente es indiscutible la relación con Prop. 2.14. 23-28, que refuerza el carácter no antifrástico de la metáfora ovidiana porque en esa elegía del umbro, el triunfo en el amor se considera superior a la victoria sobre los partos.

<sup>636</sup> Sabemos que los críticos suelen considerar que este dístico es una interpolación pues aducen que nada tiene que ver con el argumento contra la ambición de la *avara puella* que desarrolla el enunciadore en este poema. Sin embargo, es evidente el juego que se establece con el dístico siguiente ("stat meretrix certo cuivis mercabilis aere / et miseris iusso corpore quaerit opes") sobre la base de la doble valencia de la expresión *aera merere* aplicada tanto a los soldados como a las prostitutas (cf. datos probatorios en MCKEOWN - 1989: *ad loc.*). En nuestra opinión se trata de una nueva tensión de las posibilidades de la metáfora de la *militia amoris*, lograda a partir del desplegado de todas las analogías posibles entre los términos comparados.

*Venus no es apta para las feroces armas ni tampoco lo es el hijo de Venus: no es apropiado que unos dioses no guerreros reciban paga.*

Plaude tuo Marti, miles: nos odimus arma;  
pax iuvat et media pace repertus amor (Ov. Am. 3. 2. 49-50)

*Aplaudes, soldado, a tu Marte: yo aborrezco las armas; me agrada la paz y en medio de la paz ha surgido el amor.*

Estos ejemplos indican  $\int$  pues  $\int$  una incoherencia interna entre las distintas isotopías que conviven en el poemario, cuya relación contradictoria se observa en la elegía 3.8. Como se dijo a propósito de los poemarios de Propertio y Tibulo, el rival del *ego* enunciador suele ser un auténtico *miles* que, a partir de esa actividad, logra las riquezas necesarias para obtener los favores de la venal *puella*. En la citada elegía 3.8, el enunciador intenta persuadir a su desdeñosa amada descalificando al *miles*, su rival por ser este un individuo cuyas manos están manchadas de sangre (3.8. 11-22), algo que reaparecerá en el poema 2.12, que analizaremos a continuación. Esto lo diferencia esencialmente del *ego* que se presenta como "Musarum purus Phoebique sacerdos" (*ib.* 24-25). Sin embargo, puesto que esta condición de no *miles* que el *ego* predica aquí de sí mismo, no le abre las puertas del espacio habitado por su objeto de deseo, fractura las isotopías y propone ser, en aras de la sabiduría, no lo que es, un *amator poeta iners*, sino aquello mismo que él dice no ser: un *miles*:

Discite, qui sapitis, non quae nos scimus inertes,  
 sed trepidas acies et fera castra sequi.  
 Porque bono versu primum deducite pilum:  
 nox tibi, si belles, possit, Homere, dari. (Ov. Am. 3.8.25-28)

*Vosotros, los sabios, aprended no lo que conocemos nosotros los inertes, sino a ir tras los agitados escuadrones y los feroces campamentos. En lugar de un buen verso, dirigid la primera compañía: si guerrearas, Homero, se te podría conceder una noche.*

La famosa elegía 2.12 está organizada en torno de tres enunciados que marcan sendas divisiones en su estructura, cada una de las cuales apela a un recurso retórico particular:

- (a) *Ite triumphales circum mea tempora laurus* (1) : narratio  
 (b) *At mea seposita est et ab omni milite dissors / gloria* (11-12) : comparatio  
 (c) *Nec belli est nova causa mei* (17) : comparatio

(a) narratio (1-8) :

*Ite triumphales circum mea tempora laurus:*

*vicimus*; in nostro est ecce Corina sinu,  
 quam vir, quam custos, quam ianua firma (tot hostes!)  
*servabant*, ne qua posset ab arte capi.

*Haec est praecipuo victoria digna triumpho*  
 in qua, quaecumque est, sanguine *praeda* caret.

*Non humilitia muri, non parvis oppida fossis*  
*cincta, sed est ductu capta puella meo.* (Ov. Am. 2. 12. 1-8)

*Id en torno de mis sienes, laureles del triunfo: he vencido; Corina está aquí en mi regazo, ella, a la que preservaban un varón, un guardián, una dura puerta (¡tantos enemigos!), para que no pudiera ser capturada por ningún arte. Esta es una victoria digna de un gran triunfo, en la cual, como quiera que sea, la presa carece de sangre. No eran bajos los muros, no eran pequeños los fosos que rodeaban la fortaleza, pero la muchacha fue capturada bajo mi mando.*

Este comienzo del poema remite sin lugar a dudas a textos anteriores de la colección por la vía de la auto-intertextualidad<sup>637</sup>. En primer lugar, remite al tríptico programático por un mecanismo de inversión pues el *ego* enunciador es ahora el sujeto y no el objeto de la victoria y del triunfo, como sucede en *Am.* 1.2; se ha transformado en el captor de la *puella* devenida *praeda*, al revés de lo observado en *Am.* 1.3; y sus sienes no están rodeadas, como en *Am.* 1.1.29, por una corona de

<sup>637</sup> Está claro que también remite a Prop. 2. 14. 23-24, con el cual vuelve a tener la diferencia fundamental de que la medida de su victoria y triunfo no está determinada por la comparación con las campañas militares contemporáneas.

mirto, que representa el rechazo de la materia bélica, sino por los laureles propios de la victoria militar. En segundo lugar, el pasaje remite a *Am.* 1.9 por su referencia al *servare puellam*, a la superación de la vigilancia y a la construcción de la conquista del objeto erótico como el botín obtenido por el exitoso asedio y expugnación de un recinto fortificado, lo cual es un tópico de larga data en la tradición literaria según señalamos oportunamente. La puntilliosidad en el empleo del léxico y el imaginario militar puede observarse en la presencia de términos técnicos como *ductus* y la referencia a la *incruenta victoria*, propia de los textos referidos a empresas militares<sup>638</sup>. Hasta aquí, por lo tanto, el poema se limita a aplicar el léxico y la imaginaria propia de la *militia* a la práctica erótica del *ego* enunciador sin ningún rasgo que permita inferir que el uso de la metáfora apunta a un intento de validación del *ego amator* por la transpolación de valores propios del *ego vir civis*.

(b) *comparatio* (9-16):

Pergama cum caderent bello superata bilustri  
 ex tot in Atridis pars quota laudis erat?  
 At mea seposita est et ab omni milite dissors  
gloria, nec titulum muneris alter habet:  
 me duce ad hanc voti finem, me milite veni;  
 ipse eques, ipse pedes, signifer ipse fui.  
 Nec casum Fortuna meis inmiscuit actis:  
 huc ades, o cura parte triumphae meae.

(Ov. *Am.* 2. 12. 9-16)<sup>639</sup>

*Al caer Pérgamo, vencida por la guerra de dos lustros, ¿qué pequeña parte de mérito hubo en los Atridas entre tantos (como fueron)? En cambio, mi gloria está separada y nada tiene en común con soldado alguno y ningún otro tiene el título de honor del deber cumplido: como jefe y soldado he venido para cumplir mi deseo. Yo mismo fui jinete, yo mismo, infante; yo mismo, portaestandarte. Y la Fortuna no mezcló el azar con mis hazañas: ¡Ven acá, triunfo, surgido de mi atención!*

<sup>638</sup> Cf. MCKEOWN (1998: *ad loc.*).

<sup>639</sup> En el verso 15, seguimos la propuesta de MCKEOWN (1998: *ad loc.*) quien, sobre la base de una serie de textos de apoyo, corrige su propia edición (1987: 180) y opta por tomar el término *Fortuna* como la diosa dispensadora del *casus*.

Esta comparatio, *dissimilis* en cuanto al grado <sup>640</sup>, está estructurada en un *exemplum* (9-10), que remite al primer dístico de la citada elegía 2.14 de Propercio <sup>641</sup>, y una *collatio* (11-16), que ofician de argumentación para lo afirmado en el dístico 11-12: "at mea seposita est et ab omni milite dissors / gloria". El tópico, ampliamente conocido<sup>642</sup>, es el relativo valor de la gloria militar como mérito individual por estar determinada por otros factores coadyuvantes sin los cuales la victoria no sería posible. Lo interesante de su presencia aquí es que este planteo representa una negación del discurso de superficie de la *collatio* de la elegía 1.9, pero, a la vez, la confirmación de las contradicciones observadas al trabajar sus implícitos. En efecto, desde el plano mismo de la escritura impacta el contraste entre el "militat omnis amans" (*Am.* 1.9.1-2), desplegado en una serie de presuntas analogías, y el "seposita ... et ab omni milite dissors" (*Am.* 2. 12. 11), justificado por diferencias apoyadas en la *communis opinio*. El empleo del singular colectivo *omnis* en uno y otro enunciado refuerza la idea de una oposición insalvable entre aquellos (*miles - amans*) que se habían calificado como idénticos: todo amante es un soldado vs. la gloria del amante nada tiene en común con la de ningún soldado.

Tengamos en cuenta, además, como agravante de esta oposición, que la *narratio* de esta elegía 2.12 apela a analogías entre el *miles* y el *amans* enunciadas en la 1.9. Pero sin embargo, esta negación del discurso de superficie de la elegía 1.9 confirma, según dijimos, las contradicciones que evidencian los implícitos de dicho poema.

En efecto, por muy socorrido que sea el tópico de la gloria compartida al que Ovidio apela en esta comparación, su aplicación a la vida erótica se basa en rigor

<sup>640</sup> Para este tema cf. LAUSBERG (1966: § 420-424).

<sup>641</sup> Cf. Prop. 2. 14. 1-2: "Non ita Dardanio gavisus Atrida triumpho est, / cum caderent magnae Laomedontis opes" (No gozó del mismo modo el Atrida su triunfo dardanio, al caer las grandes fuerzas de Laomedonte). Cabe aclarar que la función de este *exemplum* en Propercio, como la de los otros tres que le siguen, no tiene que ver exactamente con una relación *amor-militia* sino con especificar el grado de placer y alegría experimentado por el poeta ante su logro erótico. Para una comparación de la función de los *exempla* mitológicos en ambos poemas cf. WHITAKER (1983: 136-138).

en las polaridades no obligatorio/ obligatorio, individual/colectivo y privado/público que caracterizan y oponen las isotopías del *amator* y del *miles* y tornan impracticable la equivalencia de sus actividades. Por otra parte, no debemos olvidar que en la base del tópicus está la diferencia entre la actividad militar, de carácter colectivo, y otras de carácter individual, de modo que su sola aplicación supone una distinción de base entre el *amare* y el *militare*. Pero a su vez, de las muchas actividades con que podría compararse el *militare*, quizás el *amare* sea acaso la más obviamente opuesta en términos del tópicus. Es decir, si en el planteo del enunciador, su gloria consiste en haber logrado tener sexo con su *puella*, sería absurdo suponer que la actividad podría haber sido realizada con la asistencia de tantos tipos de grados y funciones cuantos existían en el ejército romano. Dicho en otros términos, la conclusión lógica de esta *comparatio dissimilis* no es que la gloria del amante es distinta de la del soldado sino, más llana y sencillamente, que el amante no es un soldado y que esto no pasa de un juego metafórico convencional y no sustentable.

(c) *comparatio* (17-28)

Nec belli est nova causa mei: nisi rapta fuisset  
 Tyndaris, Europae pax Asiaeque foret.  
Femina silvestres Lapithas populumque biformem  
 turpiter apposito vertit in arma mero;  
femina Troianos iterum nova bella movere  
 impulit in regno, iuste Latine, tuo;  
femina Romanis etiamnunc Urbe recenti  
 immisit soceros armaque saeva dedit.  
 Vidi ego pro nivea pugnantes coniuge tauros:  
 spectatrix animos ipsa iuvenca dabat.  
 Me quoque, qui multos, sed me sine caede, Cupido  
iussit militiae signa movere suae. (Ov. Am. 2.12.17-18)

*Y no es nueva la causa de mi guerra: si no hubiera sido raptada la Tindárida, habría habido paz entre Europa y Asia. Una mujer lanzó a las armas vergonzosamente*

<sup>642</sup> Cf. Cic. Marc. 6-7; Liv. 6. 11. 5-6; etc.

te a los rústicos lapitas y al pueblo biforme, tras haber sido servido el vino; una mujer empujó de nuevo a los troyanos a provocar una nueva guerra en tu reino, justo Latino; una mujer enfrentó a sus suegros con los romanos y produjo feroces luchas, cuando la ciudad era apenas reciente. Yo he visto a los toros luchando por una nivea cónyuge: la ternera misma les daba ánimos al mirarlos. También a mí, Cupido, como a muchos pero en mi caso sin matanza, me ordenó poner en movimiento los estandartes de su milicia.

Esta *comparatio* tiene la estructura de un priamel cuyo desarrollo incluye cuatro *exempla* (17-24) y una *collatio* (25-26), que confluyen en el climax centrado en la figura del *ego* a partir del "me quoque" (27). Lo interesante del desarrollo es que tanto en el caso de Helena, presentada como sujeto paciente de un rapto en la condicional contrafáctica del dístico 17-18; como en el de Hipodamia, Lavinia y las sabinas, presentadas como sujeto agente, la mujer <sup>643</sup> aparece como desencadenante de la guerra. Más allá de Helena, que en algunas tradiciones es acusada como responsable de la guerra de Troya<sup>644</sup>, ninguna tradición culpa a Hipodamia de la lucha entre lapitas y centauros<sup>645</sup>; ni a las sabinas del enfrentamiento de su pueblo con los romanos<sup>646</sup>; ni a Lavinia de la guerra de los troyanos contra su padre.

<sup>643</sup> Obsérvese el énfasis resultante de la anáfora de *femina* en primera posición destacada dentro del dístico. Según VIDEAU (2001) la combinación de anáfora y asíndeton, que vemos en este pasaje, es un estilema del género elegíaco que la autora interpreta como una manera de otorgar coherencia a un tipo de discurso que, según ella, se caracteriza por su discontinuidad. Más allá de que la presunta discontinuidad es una opinión surgida del metatexto de la autora, su trabajo tiene el inconveniente de basarse sobre todo en la elegía 1.2 de Tibulo, lo cual es doblemente cuestionable. En primer lugar, es uno de los poemas más conflictivos de este autor en términos de organización interna (cf. BALL - 1983: 36-43); y, en segundo lugar, como demuestra VEREMANS (1981) la anáfora es sin duda un rasgo característico del estilo de este autor en particular. Por lo demás, desde el punto de vista metodológico nos parece inválida una demostración que no toma en cuenta otros géneros literarios para comprobar, por contraste, que realmente estamos frente a un estilema de género y no ha una modalidad discursiva mucho más generalizada.

<sup>644</sup> Cf. Verg. A. 2. 567-587; Prop. 2.6. 15-16.

<sup>645</sup> Excepto tal vez el mismo Ovidio que en *Am.* 1.4. 7-8 dice: "Desine mirari, posito quod candida vino / Atracis ambiguos traxit in arma viros" (Deja de sorprenderte de que la brillante originaria de Atrax arrastró a las armas a los ambiguos varones cuando se sirvió el vino). La semejanza entre "posito...vino... traxit in arma" y "apposito vertit in arma mero" (*Am.* 2. 12.20) hace pensar en un nuevo indicio de autointertextualidad.

<sup>646</sup> Es interesante observar que en Prop. 2.6. 15-22, que es probablemente el intertexto de este pasaje ovidiano, es Rómulo y no las sabinas el acusado por el enunciador.

A su vez, estos combates - tres de los cuales, y ordenados cronológicamente, pertenecen a la leyenda fundacional de Roma - tienen las características que el enunciador ha negado para el suyo, pues son colectivos, públicos y, excepto quizás en el caso de Hipodamia, obligatorios para los sujetos masculinos que intervienen.

Finalmente, la *collatio* tomada del mundo natural (15-16) es más que interesante porque, por un lado, su uso más frecuente es como símil de los combates<sup>647</sup>, y, por el otro, el pasaje de *Georgica* 3. 215-241 - que MCKEOWN (1998: *ad loc.*) considera como el modelo principal de Ovidio - desemboca en el "amor omnibus idem" (*ib.* 244), que reúne bajo un mismo sino a los hombres y a todas las especies del reino animal y que bien puede vincularse con el "qui multos" de nuestra elegía (27). A nuestro modo de ver, a través de la intertextualidad, esta analogía, que resulta algo extemporánea dentro de la serie, sirve en realidad de nexo entre el desarrollo del priamel y su climax, cuya formulación resultaría algo confusa de no mediar este lazo.

En efecto, el "me quoque" supone una relación de equivalencia entre el *ego* enunciador y los elementos constitutivos del desarrollo del priamel. Sin embargo, lo que se plantea en este dístico final no es la responsabilidad de la mujer sino que el hacer del *ego* es el resultado del mandato de Cupido o, lo que es lo mismo, de su propia pasión que lo domina y le impone determinadas actividades<sup>648</sup>. Como lo implica la doble intertextualidad de la *collatio* referida al reino natural, la "belli ... causa" (17) no es pues la *femina*, como los *exempla* y la *collatio* parecerían afirmar en

<sup>647</sup> Cf. Verg. *A.* 12. 715-722; Ov. *Met.* 9. 46-49.

<sup>648</sup> De acuerdo con el estudio de WLOSOK (1975), *Amores* de Ovidio son el único texto elegíaco donde, si tomamos en cuenta las apariciones de los dos términos - *Amor* y *Cupido* - que designan al dios, el último de ellos (*Cupido*) representa el 33% del total de las menciones de la divinidad. En Tibulo, en cambio, el empleo de *Cupido* representa el 13% del total mientras en Propertio no llega al 3%. A su vez, según este crítico, el término *Amor*, que aparece por primera vez en Plauto, es una creación literaria debida a la necesidad de referir un vínculo amoroso que excediera el aspecto eminentemente sexual connotado por el sustantivo *cupido*. Si relacionamos estos datos con el hecho de que en el *corpus* de *Amores*, el adjetivo *cupidus* se emplea exclusivamente para predicaciones de alto voltaje erótico (cf. Ov. *Am.* 2.5. 6; 2. 6. 56; 3.7. 9), quizás cabría pensar que el uso de esta designación en este pasaje es una forma de reforzar la equivalencia *Cupido* = pasión.

superficie, sino la pasión (*Cupido*) que, "omnibus idem" (Verg. G. 2. 244) arrastra a los machos de la especie a pelear por la posesión de la hembra.

Otro poema centrado en el asunto que nos ocupa, confirma todo lo observado hasta ahora. Se trata de la elegía 2.9a <sup>649</sup>, una *suasoria* donde el *ego* enunciador pide a Cupido que lo libere de seguir siendo presa de la pasión en una suerte de *renuntiatio amoris* <sup>650</sup>, pero lo hace en términos de un *miles* aliado que dirige su discurso a su *imperator*. Aquí, como en los casos anteriores el enunciador echa mano de la metáfora sin dar indicios de su carácter antifrástico, sino al contrario, ofreciendo nuevas facetas de la supuesta analogía. Desde un principio la equivalencia es plena:

Quid me, qui miles numquam tua signa reliqui,  
laedis et in castris vulneror ipse meis? (Ov. Am. 2.9. 3-4)

¿Por qué me dañas a mí, que como soldado nunca deserté de tus estandartes, y yo mismo recibo heridas en mis propios reales?

El enunciador se presenta claramente como *miles* de ese *Amor imperator* al que se sometió en el poema 1.2 integrando su cortejo triunfal. La elegía en sí es, desde luego, una expansión de Propercio 2. 12. 13-20, pero lo peculiar es la formulación de la idea properciana en términos de *militia amoris* y la fuerte presencia de situaciones y elementos lexicales propios del funcionamiento de la actividad militar y la conquista bélica en Roma, que sirven de base a los tres argumentos esgrimidos por el enunciador para disuadir al dios de su constante ataque<sup>651</sup>. Como buena *suasoria* el espacio temporal al que se refiere es el futuro en el que se espera

<sup>649</sup> En el caso de esta elegía, como en el de la 3.11, la crítica debate aun hoy si se trata de un único poema o de un par de ellos de carácter responsivo. A pesar de que MCKEOWN (1998: *ad loc.*), con quien en general coincidimos, se inclina por el carácter unitario, adherimos aquí a la otra postura apoyándonos en DAMON (1990), quien aporta argumentos muy sólidos basados en la frecuencia y característica de los poemas responsivos en *Amores*.

<sup>650</sup> Para este punto, cf. CAIRNS (1972: 79-83).

<sup>651</sup> Por lo demás, abundan los antecedentes alejandrinos en los que el enunciador pide al dios que elija otra víctima para sus tormentos: cf. Meleagro AP 5. 179. 9-10; 5. 212. 3-4; Archias AP 5. 98; etc.

que se cumpla la acción aconsejada o desaconsejada y la vara que mide las ventajas y desventajas es la alternativa *utile /inutile* <sup>652</sup>. Pero veamos en qué terminos se cumplen estas formalidades. # é

- "Romane, memento [...] parcere subiectis et debellare superbos" <sup>653</sup>: (3-14)

El primer argumento tiene que ver con este principio básico y estructurante de la política imperial romana que Virgilio pone en boca de Anquises<sup>654</sup>. Como sabemos, los pueblos que se avenían a la dominación de Roma a través de la *deditio in fidem*, pasaban a ser considerados *amici* o *socii* <sup>655</sup> y entraban por lo tanto en el ámbito de la *fides populi Romani*, por la cual la nación dominante se comprometía a no permitir que sus amigos y aliados recibieran ningún tipo de agresión o daño humano o material no solo de parte de enemigos externos<sup>656</sup> sino sobre todo y muy especialmente de parte de sus propios protectores<sup>657</sup>. Como se explicita en la recomendación de Anquises, los romanos debían respetar muy celosamente la diferencia entre *hostes* y *dediti* <sup>658</sup> y valorar la lealtad de estos últimos <sup>659</sup>. A todo esto se refiere el enunciador quien, además de recordar su lealtad (3-4) dice:

cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos?  
gloria pugnantes vincere maior erat.

(Ov. *Am.* 2.9. 5-6)

<sup>652</sup> Cf. LAUSBERG (1966: § 61).

<sup>653</sup> Verg. *A.* 6. 851-853.

<sup>654</sup> Cf. Liv. 42. 8. 5.

<sup>655</sup> Cf. Caes. *Gal.* 1.3.4; 1. 31.7; 1. 35; 4. 12. 4; 4. 16.45; etc.; Cic. *Ver.* 1.13, 53; 2.56, 59, 122; 3. 15, 123; etc.

<sup>656</sup> Cf. Caes. *Gal.* 1. 43. 8: "Populi Romani hanc esse consuetudinem ut socios atque amicos non modo sui nihil deperdere, sed gratia, dignitate, honore auctiores velit esse" (Era una tradición del pueblo romano querer que sus aliados y amigos no solo no perdieran nada de lo suyo sino incluso que aumentaran su crédito, su prestigio y su honor).

<sup>657</sup> Para este tema, el texto sin duda más claro son los discursos *in Verrem* de Cicerón.

<sup>658</sup> Cf. Liv. 37. 53. 7; 39. 54. 9 y 42. 8.5.

<sup>659</sup> Cf. las palabras de Eumenes II de Pérgamo en Liv. 37. 53. 7, 15, 23.

*¿Por qué abrasa tu antorcha a los amigos y los traspasa tu arco? Mayor gloria es vencer a los que combaten*

Nos tua sentimus, populus tibi deditus, arma;  
pigra reluctanti cessat in hoste manus. (Ov. Am. 2.9. 11-12)

*Nosotros sentimos tus armas, un pueblo a ti rendido; en el caso del enemigo que se te enfrenta, tu mano se detiene perezosa.*

Consecuente con el planteo del tríptico programático inicial, este *ego*, que se declara sometido al *imperator* Cupido (Am. 1.2) como poeta y como máscara, sirve como *miles* en los reales del dios como parte de los compromisos asumidos al acontecer la *deditio in fidem*. La analogía en la que se basa esta variante de la metáfora de la *militia amoris* es:

Cupido : amans :: Roma : socii

lo cual implica a través del léxico jurídico empleado, la asimilación de las identidades comparadas.

- la verdadera gloria y la expansión del imperio: (15-18)

La gloria de un general se medía en Roma por la magnitud y dificultad del enemigo enfrentado pero también por la extensión y riqueza del territorio obtenido con la conquista<sup>660</sup>. Paralelamente, en el período tardorrepúblicano - a partir de César y Pompeyo - y sobre todo en el augustal se impone la idea de que Roma es la

---

<sup>660</sup> Cf. Cic. Marc. 5-8; Liv. 28. 43.14-15; 45. 38.11; etc.

cosmópolis, la dueña y señora del mundo pues sus límites coinciden con los de este <sup>661</sup>. Esta concepción es la base del segundo argumento, que dice:

Tot sine amore viri, tot sunt sine amore puellae:  
hinc tibi cum magna laude triumphus eat.

Roma, nisi immensum vires promosset in orbem,  
stramineis esset nunc quoque tecta casis.

(Ov. *Am.* 2.9. 15-18)

*Hay tantos varones sin pasión, hay tantas muchachas: que de ahí te venga un triunfo con gran gloria. Roma estaría incluso ahora cubierta de chozas de paja si no hubiera extendido sus fuerzas por el mundo infinito.*

La analogía subyacente en esta otra variante de la metáfora puede formularse del siguiente modo:

Cupido : *viri puellaeque* :: Roma : *orbis*

Esta analogía de base y su empleo como argumento son doblemente curiosos y paradójicos en lo que hace al estudio de la versión ovidiana de la metáfora de la *militia amoris*. El enunciador se compara con un territorio ya sometido y conquistado y su situación no está contrastada con la de la gesta militar e imperial romana sino que, extremando el alcance de la relación *amor = militia*, identifica en un todo la actividad bélica del ámbito público con el arrobamiento pasional del ámbito privado. Más aun, puesto que la expansión del poderío de Roma está plan-

<sup>661</sup> Así lo expresa Velejo Patérculo (Vell. 2. 44. 1), refiriéndose a César: " Hoc igitur consule, inter eum et Cn. Pompeium et M. Crassum inita potentiae societas, quae urbi orbique terrarum nec minus diuerso quoque tempore ipsis exitiabilis fuit." (Así pues, durante su consulado, se inició una sociedad de poder entre él, Cneo Pompeyo y Marco Craso, que fue no menos dañina para ellos de lo que lo fue en otro tiempo para Roma y el mundo). Recuérdese también el famoso pasaje de la profecía de Júpiter en Verg. *A.* 1. 278-282 y las palabras del mismo Ovidio quien en *Ars* 1. 174 afirma "atque ingens orbis in Urbe fuit", y en *Fast.* 2. 684 dice: "Romanae spatium est Urbis et orbis idem". Para este tema en Ovidio, cf. LABATE (1984: 74-75); ROCHETTE (1997).

teada como una instancia positiva que ha permitido la superación de la *rusticitas* originaria, ni siquiera encontramos aquí, como por momentos parecería suceder en los otros elegíacos, el más mínimo atisbo de crítica a la actividad militar propia de la *res publica*.

- los veteranos de guerra: (19-24)

Este tramo del poema tiene la estructura, habitual en Ovidio, de un priamel cuyo climax, marcado por el "me quoque" (23) se concentra en el enunciador <sup>662</sup> :

Fessus in acceptos miles deducitur agros,  
mittitur in saltus carcere liber equus,  
longaque subductam celant navalia pinum,  
tutaque deposito poscitur ense rudis.  
me quoque, qui totiens merui sub amore puellae,  
defunctum placide vivere tempus erat. (Ov. Am. 2.9. 19-24)

*Se retira el soldado cansado a los campos que ha recibido; liberado de su encierro, se envía por los prados al caballo; largos astilleros protegen a la nave retirada de servicio, y, al deponer la espada se exige la segura vara (del retiro). También es tiempo de que yo, que tantas veces serví como soldado bajo el amor de una muchacha, viva plácidamente, (ya) liberado.*

<sup>662</sup> Este último dístico (23-24) ha desencadenado una polémica entre los editores pues consideran que la mención de la *puella* es incompatible con el resto del poema en el que el jefe a cuyo servicio está el *ego* es Cupido y reclaman la presencia de un ablativo complemento de "defunctum" (24) sin el cual el término significa 'muerto' (cf. GOOLD - 1965: 36-37). A partir de allí los críticos han propuesto una serie de conjeturas, incluido el mismo KENNEY (1958), quien sin embargo, en su edición oxoniense, opta por seguir la tradición manuscrita. A nuestro modo de ver, la referencia a la *puella* no altera la condición de autoridad de Cupido pues es el dios quien lo entrega a ella, como se dice en *Am.* 1. 3. 12 ("me qui tibi donat Amor") y, es bajo su mandato que el *ego* presta servicio a la joven. Pero además, creemos que esta alusión remite no solo a *Am.* 1.9. 43-44, como observa MCKEOWN (1998: *ad loc.*) sino a *Prop.* 2. 25. 5-10, más exactamente al último dístico, que es donde Ovidio produce la variante. Como sabemos, en esos versos el *ego* properciano presenta un priamel donde, al igual que Ovidio, el desarrollo hace referencia a la vejez u obsolescencia que conduce al retiro de objetos o personas (5-8), para concluir exactamente al revés que el vate de Sulmona (9-10): "at me ab amore tuo deducet nulla senectus, /sive ego Tithonus sive ego Nestor ero" (en cambio a mí, ninguna vejez me separará de tu amor, ya si he de ser Titón, ya si he de ser Néstor). A nuestra manera de ver, el contraste léxico-posicional entre el "me quoque" ovidiano y el "at me" de Propertio, enfatiza esta suerte de *παρὰ προσδοκίαν*, que precisa la referencia al amor de la muchacha para remarcar la diferencia con el intertexto.

En un diseño anular, el climax del priamel repite, al menos en apariencia, el primer punto del desarrollo, lo cual no es habitual en este tipo de estructura porque se tiende a evitar lo que podría parecer una tautología. Sin embargo, en sentido estricto, aquí no hay tal repetición sino la mostración de otro aspecto (el retiro) de la analogía de base de la *militia amoris*:

Cupido : *amans* :: *imperator* : *miles*

Respeto de los pactos con los aliados, expansión territorial <sup>663</sup>, reparto de tierras a los veteranos, con su amargo correlato en las confiscaciones, los tres argumentos empleados por el enunciador refieren el contexto histórico tanto como la alusión a los partos vista en Propertio. Sin embargo, a diferencia de aquel, aquí el dato contextual no sirve de base para un contraste entre dos formas de *militia* y, por lo tanto para la constitución de una antífrasis, sino para una identificación que borra la posibilidad de un mundo alternativo. No hay aquí rechazo alguno de la actividad militar por parte del *ego*. Hay simplemente una expansión extremada de todas las posibilidades de la analogía que subyace en esta metáfora 'adormecida', para tomar el ya empleado término de PERELMAN, con el propósito de acentuar su estatuto estrictamente literario y cuestionar su validez como otra 'manera de ver el mundo'. En este poema, los avatares del *amator* pueden ser vertidos en el léxico y la imaginaria jurídico-militar pero son mundos disjuntos e incompatibles. La metáfora forma parte de la gramática del género y este enunciador, devenido poeta elegíaco contra su voluntad, se empeña en mostrar que la *militia amoris* es solo un recurso, una manera más de ficcionalizar el mundo amoroso, pero no un ideograma.

Un detalle que no es menor corrobora esta opinión nuestra. Empeñado en un hacer poético vinculado con la 'verdadera' *militia*, este *ego* es herido y derrotado por Cupido, quien lo fuerza a integrar parte de otros *arma*, por completo diferentes de aquellos con que abre su poemario (*Am.* 1.1.1). Poeta antes que *amator*, de algún modo estos reales de Cupido no son los suyos. Ingresado en ellos por la *deditio*, observa la *fides* y asume la máscara que le corresponde pero desde el lugar de *amicus*, de *socius*, esto es de alguien que no pertenece y que adopta una identidad transitoria, tan transitoria como el tiempo que dura su escritura, o, quizás, pero esto es un interrogante que dejamos abierto por el momento, por el tiempo que dura la pasión. ¿Podría acaso estar sugiriendo este enunciador que la pasión es un estado y no una manera permanente de vivir como parecen pretender los elegíacos? En definitiva, los argumentos persuasivos de esta elegía, todos ellos *a persona*, son los apropiados para convencer con el argumento de lo *utile* a un dios a quien en el segundo poema de la trilogía programática dijo el enunciador:

Aspice cognati felicia Caesaris arma:  
qua vicit, victos protegit ille manu.

(Ov. *Am.* 1.2. 51-52)

*Observa las felices armas de tu pariente César: él protege a los vencidos con la mano que los vence.*

Otro texto nos sorprende por su manera de abordar la metáfora remitiendo a intertextos de sus predecesores. Dice Ovidio:

Felix, quem Veneris certamina mutua perdunt;  
di faciant, leti causa sit ista mei!  
Induat adversis contraria pectora telis  
miles et aeternum sanguine nomen emat;  
quaerat avarus opes et, quae lassarit arando,  
aequora periuro naufragus ore bibat;  
at mihi contingat Veneris languescere motu,

<sup>663</sup> Vale la pena recordar el comienzo de las *Res Gestae* (Aug. *Anc.* pr.1): "Rerum gestarum divi Augusti, quibus orbem terra[rum] imperio populi Rom(ani) subiecit [...]" (De las acciones del divino Augusto con las que sometió el mundo entero al imperio del pueblo romano).

cum moriar, medium solvar et inter opus.  
Atque aliquis nostro lacrimans in funere dicat:  
"conveniens vitae mors fuit ista tuae"

(Ov. *Am.* 2.10.29-38)

Feliz aquel al que destrozan los mutuos combates de Venus. ¡Hagan los dioses que esta sea la causa de mi muerte! Que precipite el soldado su pecho contra los dardos enemigos y compre fama eterna con su sangre; que busque riquezas el codicioso y beba con su perjura boca las aguas fatigadas por haberlas él surcado. A mí, en cambio, que me baste languidecer en el vaivén de Venus y que, al morir, me diluya en medio de la tarea. Y además, que alguien, llorando, diga en mi funeral: 'tuviste una muerte acorde con tu vida'.

X

El pasaje final de esta elegía, en la que el poeta se vanagloria de poder atender eficientemente a dos mujeres a la vez, comienza por una *propositio* (29-30), desplegada en los versos siguientes mediante el clásico priamel. La comparación de la *vita iners* del amante con otras actividades humanas - la del soldado y la del mercader sobre todo - no tiene nada de novedoso pues hemos visto ejemplos en Tibulo, en Propercio y también los hay en el mismo Ovidio<sup>664</sup>. Lo interesante, en este caso, es que la comparación no se establece entre el *otium* propio del *amator* y el *negotium* propio de otros actores sociales, sino entre las formas de morir *convenientes* a cada uno de ellos. En términos de nuestra *militia amoris*, lo que nos interesa es que el tema de la muerte era uno de los elementos de la metáfora aun no trabajados por el poeta y que su manera de formularlo en esta elegía 2. 10 corrobora lo observado hasta aquí.

Si el *amator* es un *miles amoris* debe no solo vivir como tal sino también morir. Puesto que, mediante la aplicación del léxico y la imagería militar a la vida erótica, ambos libran combates - en la cama, uno; en el campo de batalla, el otro - lo lógico es que ambos mueran en medio de su tarea (*opus*) y haciendo aquello que determina su razón de ser, su identidad: luchar, para el *miles*; copular, para el *ama-*

<sup>664</sup> El ya citado texto de *Am.* 3. 2. 49-50 en que el enunciador rechaza la guerra como lo propio de sí está precedido de un dístico en que rechaza la navegación (*ib.* 47-48): "plaudite Neptuno, nimium

tor. Hasta aquí vemos que el enunciador echa mano de un procedimiento que ya conocemos: extremar y tensar la validez de la metáfora 'adormecida' a partir del despliegue y la multiplicación de las posibles analogías subyacentes en ella. Pero este pasaje tiene un plus de significación que resulta de la intertextualidad.

En primer lugar remite a Propercio 2.1. 43-48, oportunamente analizado, que culmina con el famoso dístico:

laus in amore mori: laus altera si datur uno  
 posse frui: fruar o solus amore meo! (Prop. 2.1. 47-48)

A través de la *oppositio in imitando*, el enunciador de *Amores* está jugando con este intertexto y, a su vez, con el posible intertexto del poema properciano. En primer lugar, nuestro *ego*, que no casualmente evita emplear la palabra *amor*, hace una lectura en clave erótica de su intertexto<sup>665</sup> y se ciñe a la valencia exclusivamente sexual de este término, lo que hace explícito mediante su sustitución por "Veneris certamina mutua" (29) y "Veneris ... motu" (35)<sup>666</sup>. En segundo lugar, como lo indica el pseudoepitafio que concluye el poema (38), el parámetro sobre el que se basan las tres analogías - las dos del desarrollo (31-34) y la del climax (35-38) - es el *mors conveniens vitae*, y una muerte acorde con la vida que se ha llevado no necesariamente es una muerte digna de elogio. La prueba de ello es la connotación negativa implícita en el "avarus" (33) y el "periuro...ore" (34) predicados del mercader. Así pues, en la presentación ovidiana la única muerte merecedora de *laus* es la del *miles* puesto que esto se afirma exclusivamente de él: "aeternum sanguine nomen emat" (32). Esta negación implícita del "laus in amore mori" de Propercio, está re-

---

qui creditis undis:/ nil mihi cum pelago; me mea terra capit" (aplaudid a Neptuno, vosotros los que confiáis demasiado en las olas: nada tengo yo con el mar; a mi me retiene mi tierra).

<sup>665</sup> Por lo demás, la lectura en clave erótica está habilitada por el verbo *frui* empleado por Propercio, uno de cuyos sememas refiere goce sexual como se ve en los ejemplos aportados por ADAMS (1982: 197-198).

<sup>666</sup> Cf. BOOTH (1981: 2692); PICHON (1991: s.v. 'certamen', 'movere'). Para otros detalles sobre el doble sentido de parte de los términos de este pasaje, cf. MCKEOWN (1998: *ad loc.*).

forzada además, creemos, por la negación de la "laus altera" mencionada por el umbro. En efecto, no puede pensarse como resultado del azar el hecho de que Ovidio elija remitir a este intertexto properciano, justo como final de un poema en el que el *ego* se vanagloria de su capacidad para gozar de dos mujeres.

Finalmente, al negar la *laus* para el sujeto presa de la pasión amorosa y afirmarla para el *miles*, el enunciador está 'deselegizando', si se nos permite el neologismo, la versión properciana del "dulce et decorum est pro patria mori" de Horacio (C. 3. 2. 13), que funciona como su intertexto. Es decir, en el pasaje ovidiano coexisten las dos series correspondientes a cada una de las identidades del *ego* enunciador (*amator- vir civis*). Coexisten, sí, pero no hay intento de fusionarlas a través de la transcodificación antifrástica.

Ahora bien, además del poema de Propertio, a nuestro modo de ver este pasaje ovidiano tiene otros intertextos. Creemos, en efecto, que el "at mihi contingat" (35) remite al "at mihi contingat" de Tib. 1.3. 33, y al "hoc mihi contingat" del mismo autor (1.1.49), con los que guarda no sólo evidentes semejanzas lexicales sino también posicionales y métricas pues en los tres casos el sintagma aparece a comienzo del hexámetro y, con el mismo ritmo interno, está seguido de una cesura pentemímera<sup>667</sup>. Lo sugerente de esta intertextualidad es que el primer sintagma tibuliano ("at mihi contingat") aparece en la elegía 1.3 donde el enunciador, enfrentado a un riesgo de muerte derivado de una actividad propia de la verdadera *militia*<sup>668</sup>, afirma la existencia de un espacio *post mortem*, unos Campos Elíseos especiales a los que la misma Venus conduce a los amantes.<sup>669</sup>

<sup>667</sup> Hemos afirmado oportunamente que la intertextualidad se verifica solo en la lectura pero creemos que *Amores* 3.9, con sus sutiles y abundantes remisiones a todo el *corpus* tibuliano, es la prueba de que Ovidio preveía un *lector doctus* lo suficientemente familiarizado con el poemario de Tibulo como para reconocerlo como modelo ejemplar.

<sup>668</sup> Cf. el epitafio (Tib. 1.3. 55-56): "Hic iacet inmiti consumptus morte Tibullus, / Mesallam terra dum sequiturque mari" (Aquí yace Tibulo, consumido por una muerte cruel, mientras sigue a Mesala por tierra y por mar); donde es evidente la remisión a Tib. 1.1. 53 ("Te bellare decet terra, Messalla, marique") con la que el *ego* marcó contraste entre su identidad de *amator* y la de *vir civis*.

<sup>669</sup> Cf. Tib. 1. 3. 57-66.

A su vez, el segundo sintagma tibuliano que proponemos como intertexto ("hoc mihi contingat") integra el dístico 49-50 que dice:

Hoc mihi contingat. Sit dives iure, furorem  
qui maris et tristes ferre potest pluvias. (Tib. 1.1. 49-50)

Aquí el "hoc" es un anafórico que recoge la escena anterior, oportunamente analizada, donde el enunciador evoca el placer de disfrutar de la amorosa compañía de su amada en un espacio interior apacible. Es decir, el "hoc mihi contingat" tibuliano contrasta la vida del *amator* con otra vida que, por su descripción (Tib. 49-50) puede reunir de algún modo al *miles* y al mercader del priamel construido por Ovidio. Unos pocos dísticos después, el *ego* tibuliano dirá expresamente que en su calidad de *amator* no es digno de la *laus* (57-58) que sí le corresponde a Mesala, *miles* y *vir civis* (53-54). Ciertamente es que nada expresa Tibulo de la *laus* en relación con su muerte pero, al transpolar esta afirmación acerca de la vida ("hoc mihi contingat") al ámbito de la muerte ("at mihi contingat"), el enunciador de Ovidio no hace sino aplicar el principio que organiza su priamel: *mors conveniens vitae*. Dicho de otro modo, el juego con los intertextos tibulianos muestra que si la muerte es acorde a la vida (Tib. 1.3) y la vida del *amator* no es digna de *laus* (Tibullus dixit), tampoco ha de serlo su muerte (Ovidius dixit), mal que le pese al *ego* de Propertio.

Cabe pensar, creemos, en otro intertexto posible para el concepto de *mors conveniens vitae*. Se trata del final del libro 3 (830-1094) de *De rerum natura*, donde Lucrecio<sup>670</sup> plantea, en un estilo directo y patético, propio de la diatriba y contrastante con el estilo expositivo de la sección anterior<sup>671</sup>, la conclusión de toda su ar-

<sup>670</sup> No debemos olvidar que es en *Amores* (1. 15. 23), donde Ovidio expresa de manera explícita su admiración por los "carmina sublimis ... Lucreti".

<sup>671</sup> Para la amalgama de estilos en Lucrecio y su relación con la diatriba y la sátira, cf. KENNEY (1998: 14-20).

gumentación teórica previa. En el pasaje 3. 978-1023, Lucrecio se ocupa específicamente de los presuntos castigos *post mortem* en una alegorización del mito muy propia de la diatriba<sup>672</sup>, donde el epicúreo muestra que historias como las de Tántalo y Ticio no son sino simbolizaciones de las pasiones experimentadas por el individuo durante su vida. Llama la atención en este pasaje lucreciano los términos empleados para referirse a Ticio pues admiten una lectura en registro erótico que remite al *exclusus amator*, al deseo amoroso como estado de desasosiego y como herida, al individuo como víctima de los volátiles *Amores*.

Sed Tytios nobis hic est, in amore iacentem  
quem volucres lacerant atque exest anxius angor  
aut alia quavis scindunt cuppidine curae. (L. 3. 992-994)

*En cambio aquí tenemos un Ticio a quien laceran las aves mientras yace en medio de su pasión amorosa y devora una angustia punzante o lo escinden los desvelos con algún otro deseo.*

Nos enfrentamos pues a un planteo donde Lucrecio establece una relación entre la vida y la muerte, inversa, si se quiere, a la aceptada por el común de los hombres que ve en esos castigos *post mortem* una suerte de reflejo de la vida terrenal. Si todo acaba con la muerte, entonces esas historias son sólo una manera de poner en palabras los padecimientos y la permanente fuente de dolor e insatisfacción que abaten al individuo sometido a sus pasiones. ¿Quizás por eso este *amator* ovidiano elige morir en el preciso instante de la plena satisfacción donde no está *exclusus*, y no lo laceran ni escinden ni devoran sus deseos incumplidos? Por último, para reforzar esta posible intertextualidad, es preciso recordar que la única referencia a Ticio en *Amores* es el verso 3. 12. 25, donde con una clara remisión a *Met.* 4. 457-458, el enunciador reflexiona acerca de que los personajes del reperto-

<sup>672</sup> Cf. KENNEY (1998: 222).

rio mitológico y sus historias existen sólo porque hubo y hay un poeta que los canta<sup>673</sup>.

Corresponde por último que analicemos un texto que en apariencia parecería contradecir lo comentado hasta ahora. En la *sphragis* de *Amores* 1, cuyo modelo genérico y ejemplar es sin duda la oda 3. 30 de Horacio<sup>674</sup>, el *ego* enunciador expresa:

Quid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos  
ingeniique vocas carmen inertis opus,  
non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,  
praemia militiae pulverulenta sequi  
nec me verbosas leges ediscere nec me  
ingrato vocem prostituisse foro?  
Mortale est, quod quaeris, opus; mihi fama perennis  
quaeritur, in toto semper ut orbe canar. (Ov. *Am.* 1. 15. 1-8)

*¿Por qué me reprochas, Envidia voraz, mis años perezosos y llamas a mi poesía obra de un talento inerte / privado de arte, y (me reprochas) que, según la costumbre de mis antepasados, no vaya tras los polvorientos trofeos de la milicia mientras conservo la edad de la fortaleza, y que no aprenda de memoria las verbosas leyes ni haya prostituido mi voz en el ingrato foro? Mortal es la obra que pides; yo pido para mí una reputación perenne de modo de ser cantado siempre en el mundo todo.*

En este pasaje, el enunciador rechaza y veladamente censura<sup>675</sup> la actividad militar, junto con la de juriconsulto y la forense<sup>676</sup>, y la opone a su *opus* que le otorgará la "fama perennis" que pretende para sí. Fácil es equiparar esta "fama perennis" con el "aeternum ... nomen" que en el poema 2. 10. 32, el *ego* asigna al soldado y niega para sí como *amator*, lo cual parecería implicar una cierta contradicción. No la hay, sin embargo. Por un lado, el sujeto agente del reproche, "Livor edax", sitúa al lector de inmediato en un discurso metapoético por su remisión a

<sup>673</sup> Cf. THOMAS (2003)

<sup>674</sup> Para otras intertextualidades con Propertio y Tibulo, cf. MCKEOWN (1989: *ad loc.*).

<sup>675</sup> Véase la connotación negativa de los adjetivos "pulverulenta", "verbosas" e "ingrato".

<sup>676</sup> Estas eran las tres actividades que se esperaba que cumpliera un *vir civis* como una forma de servir a la patria desde los lugares de poder. Cf. Cic. *Off.* 1. 74-78 y *Mur.* 21-30.

Horacio (3.30.3) y a Calímaco. A su vez, de acuerdo con el 'mito autobiográfico' formulado en *Amores* 1.1<sup>677</sup>, este enunciador es ante todo y fundamentalmente un poeta que, compelido a escribir poesía elegíaca, se ve obligado a adoptar circunstancial y transitoriamente la máscara de un *amator*. Consecuentemente con ello, la voz de este poema de cierre es, como la del poema inicial, la del poeta y no la de su máscara<sup>677</sup>. Es en su calidad de poeta que este *vir civis* valida su actividad frente a las otras previstas para el ciudadano modelo, a la manera del Horacio de *Carmina* 1.1. No es en su condición de *amator* que se considera merecedor de una reputación positiva y duradera, sino en la de poeta, en la de productor de un *opus* para el cual rechaza el adjetivo de *iners*, tomado aquí en su doble valor de 'ocioso' y 'desprovisto de arte'<sup>678</sup>, como una forma de afirmar el valor de la poesía como parte de las *artes* que califican al *vir civis* como tal. Ovidio utiliza el lenguaje poético que sus antecesores emplearon para sostener la antífrasis de la *militia amoris* para enfrentar y justificar su actividad de poeta, no de amante<sup>679</sup>. Más aun, el final de la elegía muestra la aplicación, esta vez para su identidad de poeta, del principio enunciado en *Amores* 2.10: *mors conveniens vitae* :

<sup>677</sup> Las relaciones entre los poemas de apertura y cierre de *Amores* 1, pueden verse en VESSEY (1981).

<sup>678</sup> Para este valor de *iners*, cf. MALTBY (1991: s.v.).

<sup>679</sup> Cf. LYNE (1996: 284-286). Disentimos con WYKE (2002: 141), quien cita este poema como prueba de que los tres elegíacos justifican su abandono de sus responsabilidades civiles con el argumento de ser poetas de amor. Nada hay en esta elegía ovidiana que justifique esa afirmación. La referencia a sus posibles lectores (38) no es más que una variación de una constante que se mantiene en el catálogo de autores que ocupa los versos 9-30: la literatura pervive mientras las 'realidades' que ella crea y presenta sigan teniendo significado para los hombres. En este sentido, DIMUNDO (2000: 335), quien muy oportunamente compara este poema con Prop. 1.6, afirma que, mientras en el umbro la elección de vida consiste en la firme voluntad de estar incesantemente junto a la mujer amada, en Ovidio *Am.* 1.15 "non esiste in realtà alcun riferimento alla motivazione intrinseca della peculiare decisione, cioè al legame affettivo di Ovidio, ma è ribadita solo la ferma volontà di essere a tutti costi poeta". Sin embargo, a renglón seguido y sin argumento alguno, cierra su reflexión afirmando exactamente lo contrario: "il lettore ovidiano, però, non ha bisogno di informazioni ulteriori per capire che Ovidio sceglie di essere poeta d'amore, proprio perché innamorato: tale ferma determinazione, infatti, si configura quale logica conseguenza di una scelta esistenziale". Llama la atención que un estudio que se centra en las relaciones de esta elegía con el tríptico programático plantee que en *Amores* la escritura de elegía erótica es una elección existencial.

Pascitur in vivis Livor; post fata quiescit,  
cum suus ex merito quemque tuetur honos.

Ergo etiam cum me supremus adederit ignis,  
 vivam, parsque mei multa superstes erit.

(Ov. *Am.* 1. 15. 39-42)

*La Envidia se alimenta de los vivos; después de la muerte, descansa, cuando vela por cada quien el reconocimiento que se merece. Así pues incluso cuando me haya devorado el último fuego, viviré y gran parte de mí me sobrevivirá.*

Utilizando un término (*honos*) que connota el desempeño cívico-militar en el ámbito de la *res publica*, el enunciador marca la diferencia entre su máscara de *amator* y su identidad de poeta. La muerte digna de un *amator* es morir haciendo el amor. La muerte digna del *poeta* que ha cantado a ese *amator* es que ese mismo canto lo sobreviva. La literatura se nutre de literatura porque sólo la literatura vive cuando todo lo demás ha muerto.

De todo lo expuesto podemos colegir que la construcción de la *militia amoris* en Ovidio no es unívoca sino polifónica y compleja, como lo prueban, en primer lugar, los dos poemas consagrados casi exclusivamente al tema. En efecto, mientras la elegía 1.9 desarrolla en el discurso de superficie una completa asimilación entre el *amator* y el *miles*, que aparece socavada por la misma expansión analítica de la metáfora, el poema 2. 12 emplea toda la imagería militar para afirmar la sustancial diferencia que existe entre ambas identidades y sus respectivos *opera*. A su vez, junto a pasajes que insisten en la identificación conviven otros que la niegan con mayor o menor énfasis. Así pues, en la medida en que el enunciador *amator* afirma para sí lo mismo que por otro lado niega e incurre en la incoherencia entre las isotopías *amator* y *vir civis*, estamos en el terreno de la antífrasis y en la consecuente invitación al lector a desestimar alguna de las dos opciones. Sin embargo, hay una diferencia con respecto a sus antecesores en el género pues, como hemos sugerido, la expansión de la metáfora hasta sus límites extremos termina minando de algún modo la posibilidad misma de la antanaclasis.

➤ LABOR AMORIS - VITA INERS - MOLLITIA

Según vimos al analizar *Amores* 1.9, el enunciador niega, al menos en el discurso de superficie<sup>680</sup>, que la *desidia* sea un rasgo constitutivo de la identidad del *amator* en razón de que la conquista y la cópula son una forma de ocupación equivalente a la del soldado. Más allá de la endeblez que esta afirmación manifiesta cuando se analiza el poema en profundidad, el enunciador reitera esta idea en el ya citado *Am.* 2.10:

Sed tamen hoc melius, quam si sine amore iacerem:

hostibus eveniat vita severa meis;

hostibus eveniat viduo dormire cubili

et medio laxe ponere membra toro.

At mihi saevus Amor somnos abrumpat inertes

simque mei lecti non ego solus onus.

(Ov. *Am.* 2.10.15-20)

*Pero sin embargo esto es mejor que yacer sin amor: que mis enemigos tengan una vida severa, que mis enemigos duerman en un lecho sin pareja y extiendan sus miembros a lo ancho en el medio de la cama. A mí, en cambio, que el cruel Amor me interrumpa mis ociosos sueños y que no sea yo sólo el único peso de mi lecho.*

Este pasaje parecería confirmar nuestra sugerencia de que, transformado en *amator*, su inactividad coincide con los momentos en que no logra concretar su unión con el objeto de deseo y, consecuentemente, su actividad se define en términos de conquista y coito, una definición opuesta a la del código cultural representado en este texto por el sintagma "vita severa" (16). Los siguientes ejemplos sostienen esta propuesta:

<sup>680</sup> Es sugerente en este sentido que, así como señalamos que en los *exempla* de la 1.9, el amor siempre implica una forma de *desidia*, Ovidio presente en estos mismos términos las consecuencias del romance de Ceres con Jasio (*Am.* 3.10.35-36): "Diva potens frugum silvis cessabat in altis; / deciderant longae spicea sarta comae" (La diosa protectora de los frutos estaba ociosa en lo profundo de los bosques; de su larga cabellera había caído la corona de espigas).

- los adjetivos *iners* y *segnis* se predicán del pene del enunciador en la elegía de la impotencia:

Tacta tamen veluti gelida mea membra cicuta  
segnia propositum destituere meum.  
truncus iners iacui, species et inutile pondus (Ov. Am. 3. 7. 13-15)

*Mi miembro perezoso, sin embargo, como impregnado de cicuta helada, me abandonó en mi propósito. Yací como un tronco inerte, apariencia y peso inútil.*

- el enunciador califica como *labor* su actividad tendiente a lograr un encuentro amoroso con Corina:

Saepe venire ad me dubitantem hortata Corinnam,  
saepe laboranti fide reperta mihi. (Ov. Am. 1.11. 5-6)

*Muchas veces, a mi pedido, hiciste que viniera a mí Corina cuando dudaba; muchas veces encontré tu lealtad hacia mí, mientras yo me esforzaba.*

El carácter privado y socialmente improductivo de esta actividad es incompatible con el ideologema que subyace en el término *labor* dentro del código cultural, y el enunciador de algún modo lo hace expreso al afirmar que esta forma de vida se opone a la *vita severa* esperable en un *vir civis*. Estamos pues ante la misma antanaclasis que habíamos observado en Propertio y Tibulo, la cual aquí está formulada de manera tal que parecería basarse, siguiendo el criterio empleado por el *ego* a propósito de la muerte, en un principio que podríamos formular como *labor conveniens vitae*.

En efecto, es interesante observar que las únicas otras dos apariciones del sustantivo *labor* están aplicadas a otros actores sociales a cuyas identidades se adecuan. Tal es el caso del pasaje de Am. 1. 13. 11-26:

Ante tuos ortus melius sua sidera servat  
navita nec media nescius errat aqua.  
 Te surgit, quamvis lassus veniente viator  
 et miles saevas aptat ad arma manus.  
 Prima bidente vides oneratos arva colentes,  
 prima vocas tardos sub iuga panda boves.  
 Tu pueros somno fraudas tradisque magistris,  
 ut subeant tenerae verbera saeva manus,  
 atque eadem sponsum +cultos+ ante atria mittis,  
 unius ut verbi grandia damna ferant.  
 Nec tu consulto nec tu iucunda diserto:  
 cogitur ad lites surgere uterque novas.  
 Tu, cum feminei possint cessare labores,  
 lanificam revocas ad sua pensa manum.  
 Omnia perpeterer; sed surgere mane puellas  
 quis, nisi cui non est puella, ferat? (Ov. Am. 1. 13. 11-26)

*Antes de tu salida, el marino atiende mejor sus estrellas y no vaga, ignorante, por el medio del agua. Cuando tú llegas, se levanta el viajero, aunque esté cansado, y el soldado ajusta sus crueles manos a sus armas. Eres la primera en ver a quienes aran sus campos cargados con su azada, eres la primera en convocar a los lentos bueyes bajo el curvo yugo. Tú privas del sueño a los niños y los entregas a los maestros para que sus tiernas manos soporten los crueles azotes; y envías a las personas con sus mejores atavíos a asumir compromisos ante los atrios de modo que sufran grandes perjuicios por una sola palabra. Y no eres agradable al jurisconsulto ni al abogado: a uno y otro obligas a levantarse para nuevos pleitos. En ese momento, cuando podrían cesar los trabajos femeninos, llamas de regreso a su ovillo a la mano hilandera. Todo lo soportaría; pero ¿quién puede aguantar que las muchachas se levanten por la mañana, excepto el que no tiene muchacha alguna?*

Se trata, como vemos, de un priamel cuyo desarrollo hace referencia a las distintas actividades que la llegada del día impone al marino, al viajero, al soldado, a los campesinos, a los niños y sus maestros, al jurisconsulto, al orador forense y, en último lugar, a las mujeres. Si bien el término *labor* se emplea solamente en este último caso, su área de influencia abarca todo el pasaje, que no es más que un catálogo tradicional de las actividades masculinas y femeninas previstas en el código cultural.

En el contexto del poema, estos versos son parte de un ruego del enunciadador, elevado a la Aurora para que posponga su inoportuna llegada, que pone fin a su noche de amor. Lo sugerente es que, como lo muestra el clímax del priamel

(25-26), el *surgere* al cual obliga la Aurora (13, 22, 25) afecta exclusivamente a la *puella* y de ninguna manera al enunciador, lo cual es un reconocimiento implícito de su *vita iners* <sup>681</sup>. Es decir, en un uso culturalmente censurable del tiempo <sup>682</sup>, el supuesto *labor del amator*, el *labor conveniens* a su identidad, se realiza por la noche de modo tal que, al revés de lo dispuesto por el mandato, para él la llegada del día es el momento del plácido reposo:

Nunc iuvat in teneris dominae iacuisse lacertis;  
 si quando, lateri nunc bene iuncta meo est.  
 Nunc etiam somni pingues et frigidus aer,  
 et liquidum tenui gutture cantat avis (Ov. Am. 1. 13. 5-8)

*Ahora agrada yacer en los tiernos brazos de mi dueña; ahora, ahora sobre todo, está ella bien unida a mi costado. También ahora son profundos los sueños y fresco, el aire; y serenamente canta un pájaro con su leve garganta .*

Esta consagración al ocio, se ve reforzada por una clara intertextualidad con un pasaje de la elegía 1.1 de Tibulo<sup>683</sup> :

Quam iuvat inmites ventos audire cubantem  
 et dominam tenero continuisse sinu  
 aut gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster  
 securum somnos igne iuvante sequi (Tib. 1.1. 45-48)

La importancia del intertexto reside en que, al igual que lo que sucede en Ovidio, en el poema tibuliano, es una forma de mostrar la *vita iners* del *ego amator* frente a la actividad de los otros distintos de él.

<sup>681</sup> cf. Am. 1.6. 65-66, donde el *exclusus amator* dice a propósito del inminente amanecer: "Iamque prionosos molitur Lucifer axes, inque suum miseris excitat ales opus" (y ya el lucero del alba conduce su carro cubierto de escarcha y el ave llama a los desdichados a su labor). El texto implica que el *amator* no es uno de aquellos que deberán cumplir con algún *opus*, sea cual fuere este, durante el día que se inicia.

<sup>682</sup> De hecho en *Amores*, el otro personaje cuyo tiempo de trabajo es la noche es la *saga* de la elegía 1.8.

<sup>683</sup> Obsérvese que, para resaltar la remisión al intertexto, el poeta ha puesto especial cuidado en la segunda posición del "iuvat", seguido en ambos casos por la preposición/perverbio *in/in* -.

Un último registro aparece en el corpus del término *labor* y confirma, creemos, nuestra propuesta. En el poema programático que abre el tercer libro, el enunciador acosado por la Tragedia y la Elegía, pide a aquella que le otorgue un último plazo para terminar con sus *Amores*, esto es, con su escritura propia de *amator* elegíaco. Dice entonces:

exiguum vati concede, Tragoedia, tempus;  
tu labor aeternus; quod petit illa, breve est. (Ov. Am. 3.1. 67-68)

La escritura es, por lo tanto, el *labor conveniens* a su identidad de poeta.

Ahora bien, como parte del código cultural, la *vita iners* propia del *amator* aparece teñida de ese conjunto de conductas negativas y disvalores agrupables bajo el término *mollitia*, y de hecho ya hemos visto que, en el poema 1.9, el enunciador reúne en un mismo dístico *otium*, *segnis* y *mollire* :

Ipse ego segnis eram discinctaque in otia natus;  
mollierant animos lectus et umbra meos. (Ov. Am. 1.9. 41-42)

Obsérvese, por ejemplo, que en un ataque a las tablillas que le han traído la amarga noticia de que su dueña se niega a recibirlo<sup>684</sup>, el tipo de discurso propio del *amator*, que se califica como *mollis*, se opone a otras modalidades discursivas correspondientes al mundo del *labor*, del *negotium* :

His ego comisi nostros insanus amores  
molliaque ad dominam verba ferenda dedi?  
Aptius hae capiant vadimonia garrula cerae,  
quas aliquis duro cognitor ore legat;  
inter ephemeridas melius tabulasque iacerent,  
in quibus absumptas fleret avarus opes. (Ov. Am. 1. 12. 21-26)

<sup>684</sup> Para este fenómeno propio de la elegía que consiste en la transferencia de sus sentimientos de amor y odio a sujetos u objetos distintos del verdadero motivador, cf. el interesante estudio de ROMANO (1988).

*¿Y a estas, insensato, les confíe mis amores y les dí tiernas palabras para que se las llevaran a mi dueña? Más apropiadamente recibirían estas ceras verbosas citas a juicio que algún representante legal leería con voz severa. Mejor estarían tiradas entre los registros diarios de ingresos y egresos en los que llora el avaro sus riquezas gastadas.*

De los tres elegíacos, Ovidio es el que más emplea el adjetivo *mollis* y sus derivados <sup>685</sup> y su uso manifiesta una tendencia a tomar la sensualidad y el erotismo como temas dominantes. Enunciado como rasgo característico de la *puella* <sup>686</sup>, califica el lecho donde se concreta el acto sexual <sup>687</sup>, los movimientos sensuales y excitantes de una mujer<sup>688</sup>, y muy claramente es un parámetro que distingue y tipifica vínculos heterosexuales erotizados de otros que no lo son <sup>689</sup>:

<sup>685</sup> Nos ceñimos para esta comparación exclusivamente al *corpus* de *Amores*.

<sup>686</sup> Cf. *Am.* 3. 8. 18: "ubi mollities pectoris illa tui?" (¿dónde está esa blandura propia de tu corazón?).

<sup>687</sup> Cf. *Am.* 2.4. 13-14: "sive procax aliqua est, capior quia rustica non est / spemque dat in molli mobilis esse toro" (o si otra es desfachata, soy su presa porque no es una rústica y da esperanzas de que se moverá en el tierno lecho).

<sup>688</sup> cf. *Am.* 2. 4. 23-24: "Molliter incedit, motu capit; altera dura est: / at poterit tacto mollior esse viro" (Avanza sensualmente, me cautiva con su movimiento; otra es tosca: pero podrá ser más sensual al tocar al varón); *Am.* 2.4. 29-30: "illa placet gestu numerosaque brachia ducit / et tenerum molli torquet ab arte latus" (aquella place con su gesto y mueve rítmicamente sus brazos y balancea su tierna cadera con arte sensual); *Am.* 3.7. 73-74: "Hanc etiam non est mea dedignata puella / molliter admota sollicitare manu" (Mi muchacha incluso no desdeñó estimularlo [el pene] moviendo sensualmente su mano).

<sup>689</sup> Obsérvese que los dos *exempla* mitológico agregan un plus de significación a las relaciones en el plano humano. En el caso de la relación no erótica, a la calificación moral positiva implícita en el *severus* predicado del sujeto masculino, el *exemplum* agrega la inviolable virginidad de Diana. En el caso del vínculo erotizado, al fuerte tono sexual implícito en *cupidus*, *mollis* y *amica*, el *exemplum* agrega el carácter furtivo y transgresor del *affaire* de Venus y Marte. Por lo demás, la muy cuidada factura del pasaje enfatiza las diferencias entre las situaciones comparadas. En el dístico 25-26, el sintagma nominal que designa al varón ("fratri...severo"; "cupido...viro") encierra en ambos casos al que refiere el sujeto femenino ("germana", "mollis amica"). A su vez, tanto en el hexámetro cuanto en el pentámetro, el primer elemento del sintagma ("fratri"; "cupido") precede la cesura pentemímera mientras el otro ocupa el último pie ("severo", "viro"). Sin embargo, como marca de diferencia, la distribución interna del sintagma es prosódica y morfológicamente inversa: sustantivo bisílabo ("fratri") - adjetivo trisílabo ("severo"), en el hexámetro; adjetivo trisílabo ("cupido") - sustantivo bisílabo ("viro"), en el pentámetro. Algo más sencillo, este cruce también puede observarse en el dístico 27-28, donde el pentámetro ("Venerem Marti") invierte el orden 'dios - diosa' que aparece en el hexámetro ("Phoebo...Dianam").

improba tum vero iungentes oscula vidi  
 (illa mihi lingua nexa fuisse liquet)  
 qualia non fratri tulerit germana severo,  
 sed tulerit cupido mollis amica viro,  
 qualia credibile est non Phoebe ferre Dianam,  
 sed Venerem Marti saepe tulisse suo. (Ov. Am. 2. 5. 23-28)

*Vi entonces que se unían en besos lascivos (es evidente que las lenguas estaban entrelazadas); no los que una hermana daría a su severo hermano sino una amante sensual a su deseoso amigo; tampoco como los que Diana da a Febo- esto no es creíble - sino como los que Venus daba a menudo a su Marte.*

Por otra parte, otros elementos del texto configuran esta tendencia a la *mollitia* que el código cultural atribuye al *amator*. De hecho no parece realizar actividad alguna excepto concurrir a banquetes (*Am.* 1.4), de donde sale impregnado de vino y cubierto de guirnaldas (*ib.* 1.6. 37-38), y dedicarse a la conquista y al goce de su objeto de deseo. Probablemente el rasgo más claro de su *mollitia* sea el uso socialmente censurable del tiempo<sup>690</sup>, que ya observamos al estudiar el poema 1.13 y cuya máxima expresión es la elegía 1.5, en la que el enunciador destina el mediodía al encuentro erótico con su amada, como única actividad entre dos descansos, que además ansía repetir. Véase la *ring-composition* establecida por los dísticos inicial y final del poema:

Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;  
 apposui medio membra levanda toro (Ov. Am. 1.5. 1-2)

*Hacia calor y el (día) había llegado el (mediodía); deposité mis miembros en el medio de la cama para aliviarlos.* X

Cetera quis nescit? Lassi requievimus ambo.  
 Proveniant medii sic mihi saepe dies. (Ov. Am. 1.5. 25-26)

*¿Quién ignora lo demás? Cansados, ambos descansamos. ¡Ojalá muchas veces se me presenten así los mediodías!*

<sup>690</sup> Cf. la reflexión de Plutarco (*Mor.* 655 a 6-11), quien recuerda la conducta vergonzosa de Paris entregado a los amores de Helena mientras el resto de los hombres cumple con su 'deber hacer'.

Todo esto coincide con otro rasgo presupuesto en el varón *mollis*: la *nequitia*. En el primer dístico del poema programático que abre el libro 2, el *ego* afirma:

Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis  
ille ego nequitiae Naso poeta meae (Ov. Am. 2.1. 1-2)

*También esto lo compuse yo, nacido entre los húmedos pelignios, yo, Nasón, poeta de mi propia vida disipada.*

El término *nequitia*, que supone una fuerte censura dentro del sistema axiológico romano<sup>691</sup>, está aplicado a la materia poética, esto es, a la pasión amorosa, a la condición de *amator* del enunciador. Con este mismo valor aparece en otro de los poemas programáticos, en boca de la Tragedia:

Et prior 'equis erit' dixit 'tibi finis amandi,  
 o argumenti lente poeta tui?  
Nequitiam vinosa tuam convivia narrant,  
 narrant in multas compita secta vias.  
 Saepe aliquis digito vatem designat euntem  
 atque ait: "Hic, hic est, quem ferus urit Amor".  
Fabula nec sentis, tota iactaris in Urbe,  
 dum tua praeterito facta pudore refers. (Ov. Am. 3. 1.15-22)

*Y, primera, dijo: '¿ Terminarás alguna vez de amar, oh poeta demorado en tu materia? Tu disipación narran los banquetes plenos de vino, la narran las encrucijadas donde se cruzan muchas calles. Con frecuencia alguien señala con el dedo al vate que va de paso y dice: 'Este, este es al que abrasa el feroz amor'. Y no te das cuenta de que, mientras referes tus actos una vez perdido el pudor, eres un chisme llevado de aquí para allá por la ciudad toda.*

Aquí, como en el ejemplo anterior, la *nequitia* afecta el asunto poético propio del género y a la máscara que obligatoriamente el poeta ha debido asumir<sup>692</sup>. El que merece la descalificación por lo tanto es el *amator* que, desde la voz del man-

<sup>691</sup> Cf. Don. Ter. Ad. 358: "nequitia ... proprie libidinosa inertia dicta est, quod nihil queat". Dejamos sin traducir esta frase pues hacerlo implicaría destruir la base etimológica en la que se apoya Donato.

<sup>692</sup> Cf. la remisión del verso 20 al tríptico programático : Am. 1.1.26 y 1.2.8.

dato social encarnada aquí por la Tragedia, desarrolla una conducta que atenta contra el *pudor* y lo transforma en la comidilla de la ciudad<sup>693</sup>.

En consonancia pues con lo visto en Propercio y Tibulo, el *ego* ovidiano pretende validar su vida amorosa como una forma de actividad a través de la aplicación del término positivo *labor* y de la negación de la *desidia*. Este procedimiento responde a la típica transcodificación del código cultural a través de la unión de los elementos constitutivos de las series disjuntas propias de sus dos identidades. Para ello, al igual que en los poetas anteriores, debe operar una antanacsis de base metafórica a través de una alteración de la definición cultural de *labor* y del ideograma subyacente en él. Este nuevo concepto de *labor* es definible como aquella actividad *conveniens* al individuo que la realiza. Del mismo modo presenta también una antífrasis toda vez que el mismo poemario señala como *labores* las actividades que el código cultural considera efectivamente como tales mientras, de su propia tarea, el mismo *ego* enunciador dice que es una forma de *mollitia* y de *nequitia*<sup>694</sup>. Al predicar de sí mismo elementos antagónicos (*labor*, *mollitia*, *nequitia*) está invitando a la lectura irónica de alguno de los dos polos confrontados.

Con todo, hay una diferencia de tono entre Ovidio y los elegíacos anteriores. La peculiar ocupación del *amator* no implica el rechazo de las actividades canónicas como resultado de su imperiosa necesidad de consagrarse por entero a la atención y servicio de su dueña. El ámbito del *labor* socialmente válido le es sencilla y completamente ajeno; está ausente y de manera explícita se afirma que pertenece a los

<sup>693</sup> No casualmente Ovidio emplea el término *fabula* con este valor para referirse dentro y fuera de *Amores* al escandaloso romance de Venus y Marte: *Am.* 1.9.40 ("notior in caelo fabula nulla fuit"); *Ars* 2. 561 ("fabula narratur toto notissima caelo"); *Met.* 4. 189 ("haec fuit in toto notissima fabula caelo"). Obsérvese además que en los últimos dos casos, que son hexámetros al igual que el verso 21 de nuestra elegía, se reitera el término *totus* y con la misma ubicación del *ictus* en sílaba final.

<sup>694</sup> Resulta interesante un pasaje de *Am.* 3.2.13.14, en que el enunciador, imaginándose el auriga favorito de la muchacha, confiesa que de lograr serlo, la sola contemplación de su objeto de deseo implicaría la cesación de su tarea: "Si mihi currenti fueris conspecta, morabor, / deque meis manibus lora remissa fluent" (Si mientras voy corriendo yo te contemplara, me detendría y sueltas las riendas caerían de mis manos).

otros. Esta presentación hiperbólica y excluyente de la vida amorosa tiende a relativizarla y a marcar su carácter literario: el *ego* es un poeta que asume, diría Gil de Biedma, el personaje imaginado del *amator* y el *labor* de un amante es *amare*. Lógica demoledora, pero lógica al fin, que extrema la contradicción elegíaca y la coloca en los límites del absurdo.

➤ FIDES - FOEDUS AMORIS

En este punto la primera diferencia que presenta *Amores* respecto de los otros poemarios es que no se registra ninguna aparición del término *foedus*. Esta ausencia, aunque es significativa como veremos sobre todo al estudiar el *Ars*, no implica la inexistencia de alusiones a ciertos pactos cuyas cláusulas no difieren demasiado de las propuestas por Propertio y Tibulo: la fidelidad de la mujer, la plena disponibilidad de ésta a satisfacer los deseos del *ego*, la *gratia* debida a los *officia* cumplidos por él, y la fidelidad del varón. Estos pactos, a su vez, se asientan desde ya en la observancia de la *fides* por parte de los dos sujetos cocelebrantes. Dos aspectos interesan en la presentación ovidiana: la expansión, tensión y desarrollo lógico del tema, propios de su técnica de transformación discursiva, y, acaso como parte de este procedimiento, el encuadre jurídico de gran parte de las alusiones.

En lo que se refiere al primer aspecto - expansión, tensión y desarrollo lógico - importa destacar que este se realiza no tanto a partir del pacto deseado por el *ego* elegíaco sino de las condiciones de posibilidad de su concreción que se desprenden de los poemarios anteriores. Según comentamos, el *foedus amoris* es incompatible con el código cultural en razón de las identidades de los sujetos que lo celebran pues, por un lado, el *ego* promete una abstinencia sexual que no se corresponde con su condición de *vir civis* y, por el otro, pretende de una mujer que está fuera del mandato de la  *pudicitia* y que es venal por definición, la observancia de la fide-

dad sexual y la satisfacción de los deseos del varón sin la mediación de los *munera*. Como sabemos, en los poemarios anteriores, estos deseos del *ego* no se verifican y, de algún modo ambiguamente sugerido, más allá de las palabras del enunciador, no parecería haber absoluta certeza del tan mentado cumplimiento de su propia *fides*. Al extremar todos estos puntos, Ovidio va a diluir la antanaclasis pues, violado en verdad por los dos sujetos celebrantes, en los hechos, no existe tal *foedus* o, más específicamente, el *foedus* es solo discurso, solo palabras, cuyo efecto de veredicción depende de la habilidad de quien las pronuncia y del deseo de creer del destinatario. En efecto, ninguno de sus antecesores insiste tanto en la *avaritia* constitutiva de la *puella* elegíaca ni en su condición de simuladora, falsa y perjura. Pero, al mismo tiempo, ninguno de sus antecesores exhibe que la mentira es también rasgo propio del enunciador masculino y del vínculo en sí. En palabras de GREENE (1994: 345), "Ovid tears away the elegiac ideal that is based on the illusion of *fides*. Ovid attempts to expose and ridicule the hypocrisy that is inherent in preserving that illusion". Veamos qué nos dicen los textos.

En el tercer poema de la serie programática que abre el primer libro, el enunciador pronuncia un discurso persuasivo destinado a una muchacha aún sin nombre, que es una suerte de índice o repertorio de los lugares comunes de este tipo de enunciados<sup>695</sup>. Como parte de esos argumentos el enunciador promete una *fides* pura e inquebrantable<sup>696</sup>, y asegura la más completa fidelidad sexual pues él es hombre de una sola mujer (1.3.15): "Non mihi mille placent: non sum desultor amoris" (A mí no me gustan mil mujeres: no ando saltando de amor en amor)<sup>697</sup>.

<sup>695</sup> Cf. FYLER (1969: 198) quien observa el carácter irónico de toda esta presentación de lo que él denomina "lover's credentials".

<sup>696</sup> Cf. "pura ... fide" (1.3.6); "nulli cessura fides" (1.3.13).

<sup>697</sup> Como observa CURRAN (1966:48), el uso de un término tan inusual como *desultor*, enfatizado por la reiteración del sonido -OR en los finales de verso del contexto inmediato ("repertOR", "AmOR", "mORes", "pudOR", "sORORum", "mORi") es un trabajo de lengua demasiado elaborado como para pensarlo sólo en términos decorativos. Para nuestro modo de ver, además de una posible lectura metapoética referida al cambio de géneros, esto refuerza la connotación fuertemente erótica de esta frase, que nos parece innegable por dos razones. La primera y acaso la más evidente es la aplicación

A su vez, este enunciador emplea también el socorrido argumento del *nomen* (21) que obtendrá la muchacha cuando, gracias a sus poemas, ambos sean cantados por el mundo entero (25-26). Como apoyo de este argumento recurre a tres *exempla* mitológicos, los de Io, Leda y Europa, célebres las tres por haber sido amantes del insaciable Júpiter. Así pues, identificándose a sí mismo como *amator* con Júpiter, con esta serie irónica el *ego* advierte al lector acerca del valor de verdad asignable a las afirmaciones anteriores pues, en su calidad de amante, el dios sin duda gusta de miles de mujeres -y no sólo de mujeres - y es casi el paradigma del *desultor amoris*. Como dice LYNE (1996: 257), "That (Jupiter) is hardly a tactful choice in a poem professing faithful, exclusive devotion"<sup>698</sup>. Pero además, los *exempla* implican otras dos contradicciones o cambios respecto del enunciador. En primer lugar, si el *ego* es asimilable a Júpiter, el final del poema invierte la relación *praeda / praedator* formulada en el dístico inicial<sup>699</sup> pues, en los *exempla*, es el elemento femenino y no el masculino el que resulta víctima de la apropiación. En segundo lugar, si el *ego* es asimilable a Júpiter aumenta la duda sobre el valor de verdad de su discurso. No debemos olvidar, en efecto, que esas tres violaciones las realiza un Júpiter travestido que obra por simulación<sup>700</sup>.

Finalmente, al presentarse como hombre de una sola mujer, el enunciado completo dice:

---

de la imagería y el campo semántico del 'montar'/'cabalgar' para referir el acto sexual (cf. ADAMS-1993: 165-166). La segunda, menos frecuente pero muy relacionada con la anterior es el empleo de *salio* y sus compuestos y derivados para designar el coito entre los animales y, ocasionalmente, entre los seres humanos (cf. ADAMS - 1993: 205-206). La interpretación política que hace HOLLEMAN (1970) de este pasaje y de todo el poema en general basada en que *desultor* es una alusión al orden ecuestre y al rechazo del Ovidio autor de los pactos de este orden con Augusto, nos parece algo injustificada en un poema que es casi un centón de *loci communes* y que, como tercer texto de la serie programática muestra el discurso que produce un individuo cuando se 'viste' de *amator*.

<sup>698</sup> Cf. CURRAN (1966); OLSTEIN (1975); WHITAKER (1983: 158) y GREENE (1994: 348).

<sup>699</sup> Cf. *Am.* 1.3.1: "quae me nuper praedata puella est" (la muchacha que hace poco me hizo su presa).

<sup>700</sup> Habría que pensar incluso en qué medida el *desultor* no funciona como una metáfora metapoética que califica a este enunciador poeta que pasa o intenta pasar de un género a otro, y que, aun como *amator* no pierde oportunidad de probarse una máscara tras otra.

non mihi mille placent, non sum desultor amoris  
 tu mihi, si qua fides, cura perennis eris (Ov. *Am.* 1.3. 15-16)

*A mí no me gustan mil mujeres: no ando saltando de amor en amor: créeme, tu serás siempre objeto de mis cuidados.*

Llama la atención aquí el sintagma "si qua fides", que constituía un inciso formular empleado como modalizador del enunciado para apelar a la confianza del enunciatario, a la manera de un 'créeme', 'tenme confianza', pero que en su origen es una mera hipótesis que, de alguna manera tácita, requiere la confirmación del oyente: 'si confías en mí'. Lo interesante aquí es, como observa OLSTEIN (1975: 246 n.12), que las otras dos apariciones de este sintagma en el *corpus* de *Amores* ocurren en contextos - la referencia al poder de hacer manar sangre de los astros atribuido a Dipsas (*Am.* 1.8.11) y al supuesto lugar del Elíseo habitado por los pájaros píos (*Am.* 2.6. 51) - donde la frase tiene ese dejo de ironía que nuestra elegía 1.3 deja trasuntar.

Sea como fuere y más allá de la rendija abierta al tratamiento posterior del tema, lo cierto es que en este primer discurso de seducción y conquista, el primero en que la *puella* oficia de enunciataria, el enunciador promete la más absoluta y completa *fides* a cambio de gozar del amor de la muchacha<sup>701</sup>. Se trata pues de consensuar un sistema de *do ut des* que, aunque no designado expresamente como tal, puede interpretarse como un *foedus* a la luz de la gramática del género que autor y lector conocen y comparten. ¿Cómo se desarrollan estas dos líneas que producen la ironía: la del *fidus amator* de las afirmaciones y la del *desultor amoris* connotada por los *exempla*? Dejemos hablar a Ovidio:

---

<sup>701</sup> Cabe señalar que en el verso 5, el enunciador también promete el *servitium*, sobre el cual volveremos más adelante.

Ergo sufficiam reus in nova crimina semper?  
ut vincam, totiens demicuisse piget. (Ov. Am. 2.7. 1-2)

*¿Así pues siempre seré materia de nuevas acusaciones? Aunque venza, me desagrada pelear tantas veces.*

Atque ego peccati vellem mihi conscius essem:  
aequo animo poenam qui meruere ferunt.  
Nunc temere insimulas ... (Ov. Am. 2.7. 11-13)

*Yo querría saberme culpable de una falta: con buen ánimo soportan el castigo quienes lo merecen. Ahora me acusas en falso sin motivo*

ecce novum crimen (Ov. Am. 2.7. 17)

*He aquí la última acusación*

Scilicet ancillam, quae tam tibi fida, rogarem?  
quid, nisi ut indicio iuncta repulsa foret?  
per Venerem iuro puerique volatilis arcus  
me non admissi criminis esse reum (Ov. Am. 2.7. 25-28)<sup>702</sup>

*¿Pretendería yo verdaderamente una esclava que te es tan fiel? ¿Por qué, excepto para tener un rechazo unido a una denuncia? Por Venus y por el arco del niño volador, te juro que soy reo de un delito que no cometí.*

Quis fuit inter nos sociati corporis index? (Ov. Am. 2.8. 5)

*¿Quién fue el delator de que se enlazan nuestros cuerpos?*

Quod si stulta negas, index ante acta fatebor  
et veniam culpae proditor ipse meae. (Ov. Am. 2.8. 25-26)

*Pero si, te niegas como una necia, confesaré los actos anteriores como un delator y yo mismo me presentaré a revelar mi culpa.*

Como puede verse, los ejemplos anteriores pertenecen todos a la pareja de poemas responsivos Am. 2.7 - 2.8, en los que el enunciador niega a su amada y confirma al lector que sostiene un romance con Cipasis, la esclava peinadora de

<sup>702</sup> En el verso 25 nos apartamos de la edición de KENNEY (1995), quien prefiere "quod erat tibi fida", basándose en una conjetura suya luego confirmada por y, sigla que, como sabemos, identifica las manos posteriores del Hamiltoniensis. Seguimos, con MCKEOWN (1987), la *lectio* de ω, apoyándonos en los sólidos argumentos paleográficos de GOOLD (1965: 35).

Corina. En un sentido general, estos dos poemas son interesantes por que muestran la inobservancia de la *fides* por parte del *ego*, ya sugerida en la elegía 1.3, lo cual se reitera en otros poemas del *corpus*, como es el caso de *Am.* 2.4; 2.10; 3. 2; 3.7. En un sentido particular, los pasajes seleccionados muestran tres puntos que importa señalar. En primer lugar, la manifiesta recurrencia al léxico jurídico parecería asignar al vínculo un marco institucional que extrema y a la vez tensa el valor de pacto estrictamente interpersonal que tiene el presunto *foedus amoris*. En segundo lugar, más allá del incumplimiento por parte del enunciador, los mismos términos jurídicos dan a entender que a la mujer le asiste el derecho de exigir la fidelidad sexual del *amator* y, consecuentemente, de calificar como *crimen* su violación y constituirse en juez habilitado para disponer castigos. Finalmente, la conducta del enunciador lo muestra como un individuo doblemente mentiroso y perjuro pues no solo no cumple lo prometido y pactado sino niega su violación.

Esta misma conducta asume la *puella*, tipologema al cual nos tiene ya acostumbrados la gramática del género. Reiteradamente calificada como *fallax* y sujeto del *fallere*, vicio que es propio de todas las mujeres <sup>703</sup>, como *mendax* y sujeto del *mentiri* <sup>704</sup>, como *periura* <sup>705</sup>, la amada jura una *fides* que tampoco ella cumple:

... fidem iurata fefellit (Ov. *Am.* 3. 3. 1)

*Habiéndome jurado fidelidad la traicionó.*

Perque suos illam nuper iurasse recordor  
perque meos oculos: et doluere mei (Ov. *Am.* 3.3. 13-14)

*Recuerdo que hace poco juró ella por sus ojos y por los míos y fueron los míos los que me dolieron.*

<sup>703</sup> Cf. "si quem falles" (*Am.* 1.8.85); "fallere te potuit" (*ib.* 2. 3. 15); "voces fallacis amicae" (*ib.* 2. 9b. 43); "fallaces vias ire Corinna parat" (*ib.* 2. 11. 8); "quae numquam fallere curet?" (*ib.* 2.19.7); "impune fefellerat illa" (*ib.* 3. 3. 15); etcétera.

<sup>704</sup> Cf. "a, quotiens sani capitis mentita dolores" (*Am.* 2. 19. 11); "mentita est" (*ib.* 3.3. 10); "mendaci...ore" (*ib.* 3.3.44); "turpia...vanae mendacia linguae" (*ib.* 3. 11a. 21).

<sup>705</sup> Cf. "periura" (*Am.* 3. 3. 3); "sua...periuria" (*ib.* 3. 3. 21); "periuratos... deos" (*ib.* 3. 11a. 22), etcétera.

A su vez, otros pasajes, donde también prima el léxico jurídico, extreman el contenido casi exclusivamente sexual que tiene el *foedus amoris* :

Parce per o lecti socialia iura... (Ov. Am. 3. 11b. 45)

*¡Oh, por los derechos compartidos del lecho, tenme consideración!*

'Quid facis?' exclamo ' quo nunc mea gaudia defers?  
iniciam dominas in mea iura manus.

Haec tibi sunt mecum, mihi sunt communia tecum:  
in bona cur quisquam tertius ista venit? ' (Ov. Am. 2.5. 29-32)

*'¿Qué haces?', grito, '¿adónde desvías mis gozos? Tomaré posesión de aquello que es mío por derecho. Estos [gozos] los tienes tú en común conmigo, los tengo yo en común contigo: ¿por qué viene un tercero a reclamar esos bienes?' <sup>706</sup>*

Obsérvese que no es el cuerpo de la mujer lo que el enunciador reclama como propio, sino el bien representado por el gozo erótico, un bien que pertenece a ambos en virtud de unos *iura* celebrados en el lecho.

Sin embargo, venal por naturaleza, lejos de considerarlos como un bien común parte de un pacto<sup>707</sup>, la joven exige una contraprestación por proporcionar esos gozos al *ego*, una contraprestación que no consiste en lo que el *pauper amator* puede ofrecerle sino en bienes materiales. Así, en estos dos pasajes de una misma elegía el enunciador contrapone las condiciones de una relación comercial con las

<sup>706</sup> Para un análisis detallado del funcionamiento del léxico jurídico en este pasaje, cf. MCKEOWN (1998: *ad loc.*)

<sup>707</sup> cf. Am. 1. 10. 33-36: "Quae Venus ex aequo ventura est grata duobus,/ altera cur illam vendit et alter emit? / Cur mihi sit damno, tibi sit lucrosa voluptas, quam socio motu femina virque ferunt? (¿Por qué una vende y otro compra un amor que ha de ser grato por igual para los dos? ¿Por qué tiene que provocarme a mí un daño material y a ti un beneficio, un placer que varón y mujer producen por un movimiento compartido?). Estas palabras del *ego* prueban que la muchacha no adhiere a la idea sostenida en el citado verso de Am. 2.5.31 : "Haec tibi sunt mecum, mihi sunt communia tecum", esto es de que el lecho sea la base de alguna clase de *socialia iura*.

de un vínculo tipificable como *foedus* y, por lo tanto, determinado por la *fides*, los *officia* y la *gratia*. El *pretium* anula el *foedus*.

Officium pauper numeret studiumque <sup>708</sup> fidemque (Ov. Am. 1.10. 57)

*Con sus obligaciones pague el pobre y con su diligencia y con su lealtad.*

Gratia pro rebus merito debetur inemptis;  
pro male conducto gratia nulla toro.  
Omnia conductor soluit mercede soluta;  
non manet officio debitor ille tuo. (Ov. Am. 1. 10. 43-46)

*Justo es que se deba una retribución por lo que no ha sido comprado; ninguna retribución se debe a cambio de un lecho contratado. Una vez pagado el precio, el contratante ha cumplido por completo y nada te debe aquel por tu servicio.* <sup>709</sup>

Los elementos trabajados hasta ahora muestran que en el *corpus* de *Amores*, el innombrado *foedus* no se concreta en ninguna de sus cláusulas, incluida la su- puesta y prometida fidelidad del enunciador. Ciertamente es que en parte esto sucede en los otros dos elegíacos, como comentamos en su momento, pero aquí hay una ten- sión del tema que termina por quebrar la inestable red conceptual sobre la que se construye. Es decir, lo que aquí está en juego es el basamento mismo de cualquier forma de *foedus*: la *fides* tomada en su relación con el discurso. Veamos las si- guientes citas:

Fundamentum autem est iustitiae fides, id est dictorum conventorumque constantia et veritas [...] audeamus imitari stoicos qui studiose exquirunt unde verba sint ducta, credamusque, quia fiat quod dictum est, appella- tam fidem. (Cic. Off. 1.23)

*Ahora bien, el fundamento de la justicia es la fidelidad, esto es, la firmeza y veraci- dad de las palabras y contratos [...] osemos imitar a los estoicos, que escrupulosa- mente indagan acerca del origen de las palabras y creamos que la fidelidad (fides) ha sido llamada así pues implica que se hace (fiat) lo que se dijo (dictum est).*

<sup>708</sup> cf. PICHON (1991: s.v.) quien define *studium* como "sedulitas eorum qui placere volunt" (la dili- gencia de aquellos que quieren agradar)

<sup>709</sup> Según DIMUNDO (2000: 228-229), este pasaje también puede leerse en clave exclusivamente erótica por la cual en el lecho comprado, todo lo que debe hacer el locador es pagar el precio exigido pero no proporcionar placer alguno a la mujer.

Fides [...] nomen ipsum mihi videtur habere, cum fit quod dicitur (Cic. *Rep.* 4. 7)

*Me parece que la fidelidad (fides) recibe este nombre porque se hace (fit) lo que se dice.*

Según estos textos de pretensiones etimológicas <sup>710</sup> la *fides* supone una relación de correspondencia entre lo que se dice que se va a hacer y lo que se hace. Si la pensamos en términos discursivos, pues, la *fides* es, en su sentido activo, confiar en que un individuo cumplirá con lo dicho; y, en su sentido pasivo, la confianza que ese individuo recibe de quien cree que cumplirá con su palabra. La no correspondencia entre el decir y el hacer es calificable como mentira, engaño, traición. Es en este plano en que Ovidio tensa los hilos de la red conceptual hasta casi cortarlos. Ya hemos visto a nuestro enunciador en la pareja de elegías 2. 7 - 2. 8 mostrando la perversa manipulación discursiva puesta en marcha para seguir manteniendo la confianza de la *puella*. El *ego* que aseguró a la *puella* no ser un *desultor amoris* no sólo ha saltado de cama sino que saltó nada menos que a la cama de una esclava de su amante. Por lo tanto, su *fides* no es tal ya que hizo lo que dijo que no haría. Ante el reproche de la mujer traicionada, el enunciador afirma y jura que jamás existió esa relación con Cipasis. Nuevamente, su *fides* discursiva pierde entidad pues hizo lo que dice no solo no haber hecho sino ser incapaz de hacer. La mini-historia de este extraño triángulo amoroso termina aquí y nada sabemos de su final pero lo que sí nos queda claro por estas y otras conductas similares del enunciador es que su idea de *fides* altera la propia del código cultural. Es decir, si según hemos visto, en el código cultural la *fides* se apoya en que los actos concuerden con un discurso emitido, nuestro enunciador propone una *fides* divorciada de la contrastabilidad fáctica pues consiste en un segundo discurso, que crea una 'realidad' ficticia *ad hoc* que sí concuerda con los actos enunciados y anunciados en el primer

---

<sup>710</sup> Para otras definiciones del mismo tenor, cf. MALTBY (1991: s.v.).

discurso. En pocas palabras: nuestra fidelidad y la confianza que los demás tengan en ella no depende de lo que hagamos sino de lo que decimos que hacemos o hemos hecho. Su *fides* y la confianza que la mujer tenga en ella no resulta de la sinceridad /verdad de los enunciados emitidos sino de su efecto perlocutivo a través de la manipulación por la mentira o el engaño<sup>711</sup>: mantener el vínculo 'como si' fuera un *foedus*.

Este valor de la *fides* así transcodificada, se verifica en la famosa elegía 3.14, que puede definirse toda ella por la *sententia* del verso 5: "Non peccat, quaecumque potest peccasse negare" (No es infiel la que puede negar que ha sido infiel)<sup>712</sup>. Otros pasajes del poema desarrollan esta idea:

Non ego, ne pecces, cum sis formosa, recuso,  
 sed ne sit misero scire necesse mihi;  
 nec te nostra iubet fieri censura pudicam  
 sed tamen ut temptes dissimulare rogat (Ov. Am. 3. 14. 1-4)

*Yo no pretendo que no seas infiel, ya que eres hermosa, sino que yo, desdichado, no tenga que saberlo; ni te exige mi severidad que seas púdica sino te pide que al menos intentes disimular.*

Da populo, da verba mihi: sine nescius errem,  
 et liceat stulta credulitate frui (Ov. Am. 3. 14. 29-30)

*Engaña a la gente con tus palabras, engáñame a mí: permíte que en mi ignorancia me equivoque y que pueda yo disfrutar de mi necia credulidad.*

si dubitas famae parcere, parce mihi.  
 Mens abit et morior, quotiens peccasse fateris,  
 perque meos artus frigida gutta fluit. (Ov. Am. 3. 14. 36-38)

<sup>711</sup> Para el concepto de mentira como una forma de abuso del lenguaje que opera como instrumento del acto perlocutivo, cf. CAMPS (1988).

<sup>712</sup> Según DAVIS (1981: 2502-2506) este poema es una 'corrección' de la convención elegíaca, que muestra una manera práctica y simple de resolver el conflicto emocional del *servitium amoris*. Nosotros consideramos que esto es una interpretación parcial que no toma en cuenta el hecho de que, al ser practicada por el mismo enunciador, esta forma de *fides* autorreferencial trasciende el sufrimiento experimentado por el *ego* de Tibulo y Propercio ante la perfidia de sus objetos de deseo.

*Si dudas en preservar tu reputación, presérvame a mí. Pierdo la cabeza y muero cada vez que confiesas que has sido infiel y un sudor frío fluye por mis miembros.*

Prona tibi vinci cupientem vincere palma est,  
 sit modo 'non feci' dicere lingua memor:  
 cum tibi contingat verbis superare duobus,  
 etsi non causa, iudice vince tuo. (Ov. Am. 3. 14. 47-49)

*A la mano tienes la palma de la victoria por vencer a quien desea ser vencido, mientras tu lengua se acuerde de decir 'no lo hice'. Puesto que tienes la posibilidad de triunfar con sólo tres palabras [dos, en latín: non feci], si no por la causa, vence al menos por tu juez.*

Los pasajes seleccionados muestran todos ellos este proceso de transcodificación de la *fides* propiamente ovidiano que resulta de llevar hasta los límites la transcodificación de sus antecesores. El *foedus* se construye sobre un acto discursivo que, desde el punto de vista del código cultural, está viciado de nulidad porque ninguno de los cocelebrantes tiene en ese código una identidad que haga esperar de ellos el tipo de conductas a las que se comprometen: el *ego*, porque la fidelidad sexual y la exclusividad en el apareamiento no son rasgos constitutivos de su 'deber ser' ni de su 'deber hacer'; la *puella*, porque es no *pudica*, sexualmente promiscua, venal y mentirosa. A su vez, dado que los enunciados en que se basa el *foedus* son una mentira, desde el punto de vista del código cultural el *foedus* es un no-*foedus*, la *fides* es una no-*fides*. Sin embargo, en la versión ovidiana del código elegíaco uno y otro término resultan resemantizados dando por resultado una anta-naclasis por la cual la *fides* deviene una práctica autorreferencial e intradiscursiva, como lo demuestran los elementos subrayados en los citados pasajes. Investido de la máscara del *amator* elegíaco, este enunciador hace lo que se espera de él: 'dice' que observa y exige la *fides*. Sólo que, si la *fides* es sólo de palabra, también lo es la *perfidia* y de allí el reclamo hecho a la *puella* en esta elegía 3.14<sup>713</sup>: no existe la *perfidia* excepto si ella 'dice' que la hay.

<sup>713</sup> cf. Ov. Am. 1. 4. 69-70: "Sed quaecumque tamen noctem fortuna sequetur / cras mihi constanti voce dedisse nega" (Pero, cualquiera que sea la suerte de esta noche, mañana niega con voz firme que te has entregado).

Obsérvese en particular el último de estos pasajes, donde vuelve a llamar la atención la recurrencia al léxico jurídico y la formulación de la infidelidad como una escena propia del ámbito forense, en el cual la mujer es ahora colocada en el lugar del *reus* y, a la vez, del *patronus*, mientras el enunciador desempeña el papel del *iudex*. Este juez espera de ella el mismo comportamiento asumido por él cuando, invertidos los papeles, desempeñaba el papel del *reus* y el *patronus* (*Am.* 2.7): que pronuncie las mágicas palabras cuyo sólo enunciado crea una 'realidad' que confirma la *fides*: *non feci*. Desde el punto de vista de la práctica forense este *non feci* es una de las respuestas que determinan el *status* o *constitutio* de la causa, como afirma Cicerón:

Eam igitur quaestionem, ex qua causa nascitur, constitutionem appellamus. Constitutio est prima conflictio causarum ex depulsione intentionis profecta, hoc modo: fecisti; non feci aut iure feci. Cum facti controversia est, quoniam coniecturis causa firmatur, constitutio coniecturalis appellatur. (Cic. *Inv.* 1.10)

*Llamamos estado al problema a partir del cual surge la causa. El estado de la causa es el primer conflicto que se produce a partir del rechazo de la acusación en estos términos: 'lo hiciste'; 'no lo hice' o 'tenía el derecho de hacerlo'. Cuando la controversia es sobre un hecho, el estado de la causa se llama conjetural puesto que la causa se apoya sobre una conjetura.*

A su vez, un rechazo de la acusación del tipo *non feci*, obliga al juez a plantearse la pregunta *an fecerit*, según lo indica Quintiliano<sup>714</sup>, y lleva a su vez al defensor a diseñar una estrategia tendiente a convencer al jurado acerca de la veracidad del *non feci* declarado por su defendido.

Ahora bien, en nuestro poema, el enunciador no está interesado en conocer las pruebas ni los argumentos que sostienen ese *non feci* sino que le basta con oír

<sup>714</sup> cf. Quint. *Inst.* 3.6.5 : " Non enim est status prima conflictio: 'fecisti', 'non feci', sed quod ex prima conflictione nascitur, id est genus quaestionis: 'fecisti', 'non feci', 'an fecerit': 'hoc fecisti', 'non hoc feci', 'quid fecerit'. " (El estado de la causa no es el primer conflicto - 'lo hiciste', 'no lo hiciste' - sino aquello que surge de ese primer conflicto, esto es, el tipo de problema: 'lo hiciste', 'no lo hice', '¿lo hizo?'; 'hiciste esto', 'no hice esto', '¿qué hizo?').

esa afirmación de boca de la presunta rea pues eso es lo que desea escuchar. En este sentido nos parece que esta obvia recurrencia al funcionamiento de la oratoria forense, tiene una connotación que refuerza y confirma la peculiar antanaclasis propuesta por el *ego*.

Como bien sabemos, la verdad no es tema de interés de la práctica oratoria. Su objetivo, su razón de ser es la persuasión <sup>715</sup>, la cual incluye tres tareas, como afirma Cicerón (*de Orat.* 2. 115):

Ita omnis ratio dicendi tribus ad persuadendum rebus est nixa: ut probemus vera esse quae defendimus, ut conciliemus eos nobis qui audiunt, ut animos eorum ad quemcumque causa postulabit motum vocemus.

Así, todo el método de elocuencia capaz de persuadir está apoyada en tres cosas: que probemos que son verdaderas las cosas que defendemos, que nos conciliemos a los que nos oyen y que atraigamos su ánimo a cualquier emoción que la causa proponga. X

Las palabras del arpinate son claras: no se trata de probar a partir de la verdad, sino de probar que algo es verdadero, lo sea o no. Y de hecho, el primer paso del hacer del orador, la *inventio*, es definido en estos términos en la *Retórica a Herenio* (*Rhet. Her.* 1.3): "Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similibus, quae causam probabilem reddant" (La invención es el descubrimiento de cosas verdaderas o verosímiles que hagan probable la causa). Ahora bien, por el mismo Cicerón sabemos que de las tres tareas (*probare, conciliare, movere*), es la última la que más y mejor asegura el éxito de la persuasión. Así lo dice en *De oratore* 2. 178:

Nihil est enim in dicendo, Catule, maius, quam ut faveat oratori is qui audiet, utique ipse sic moveatur, ut impetu quodam animi et perturbatione magis quam iudicio aut consilio regatur: plura enim multo homines iudicant odio aut amore aut cupiditate aut iracundia aut dolore aut laetitia aut

<sup>715</sup> cf. Cic. *de Orat.* 1.138: "oratoris officium est dicere ad persuadendum accomodate" (el deber del orador es expresarse de manera apta para lograr la persuasión).

spe aut timore aut errore aut aliqua permotione mentis quam veritate aut praescripto aut iuris norma aliqua aut iudicii formula aut legibus.

*En la elocuencia, Cátulo, nada hay más importante que al orador le sea favorable quien lo escucha y que este mismo se conmueva de manera tal que se rija por un cierto impulso y perturbación del ánimo más que por su juicio o criterio. En efecto, mucho más juzgan los hombres por odio o por amor o por deseo o por ira o por dolor o por alegría o por esperanza o por temor o por error o por alguna emoción de su mente, que por la verdad o por alguna norma jurídica o por una sentencia anterior o por las leyes.*

ner

Si ahora volvemos con estos datos a nuestro pasaje de *Am.* 3. 14. 47-50, vemos que el enunciador está apelando con toda claridad a la distinción entre una *causa* de estado conjetural, sobre la cual propone no insistir; y un *iudex* que ni siquiera quiere plantearse la pregunta canónica *an fecerit*. Él ha de juzgar sólo movido por su *perturbatio animi* - él mismo se califica de *cupiens* - y no por una verdad, que no tiene interés en conocer ni por alguna forma de *consilium* pues, al integrar el cortejo de triunfo de Amor ha dejado a un lado la *Mens Bona* y ha tomado por compañeros al *Error* y al *Furor* <sup>716</sup>.

A partir de lo expuesto, creemos estar en condiciones de mostrar el tipo peculiar de transcodificación resultante de llevar hasta sus últimas consecuencias la hibridez e inconsistencia del *foedus* propio del *amator* elegíaco. En el caso de Tibulo y Propercio habíamos visto que el pacto no se verifica porque, en los hechos, la mujer no cumple ni con la fidelidad prometida, ni con la permanente disponibilidad a satisfacer los deseos del *ego* ni con un *do ut des* definido como intercambio de *officia* pues exige una contraprestación económica en costosos y permanentes regalos. Vimos también, que aun cuando esto se verificara, el *foedus* vulnera la identidad del enunciador en la medida en que su compromiso de exclusividad sexual lo desplaza de su papel masculino dominante. El intento de fusionar las dos series opuestas del código cultural, la del *vir civis* y la del *amator*, mediante el encuadre de la experiencia erótica en un marco institucionalmente válido culmina

pues en un fracaso que el *ego* experimenta con pesadumbre y una dosis de remordimiento.

Frente a esto, el enunciador de *Amores* se ubica, creemos, en el centro neurálgico del problema. Llamar *foedus* a la relación elegíaca es un acto de lengua que consiste en tomar un elemento de la serie *vir civis* y emplearlo para nombrar un elemento de la serie *amator*. La incompatibilidad de esas series en el código cultural conduce a la antanacsis porque inevitablemente al pasar de una isotopía a la otra, el término altera su contenido semántico. Pero además, la incompatibilidad de las series y el conflicto de identidad del *ego* muestra la invalidez de esa instancia nomencladora cuando se la enfrenta a la 'realidad' de lo nombrado. El enunciador de *Amores*, en cambio, exhibe desde un primer momento que esto es sólo un acto de lengua que no tiene correlato alguno con la 'realidad' de lo nombrado. La incompatibilidad de las series es tan rígida que para traspasar el término *fides* del código cultural al código elegíaco, este término debe no sólo alterar su contenido semántico sino anularlo. Si calificar un acto como observante de la *fides* es un mero hecho lingüístico, la *fides* se mantiene siempre que se mantenga la voluntad de 'decir' que se la mantiene. Al mostrar así el revés de la trama, al desnudar la operación discursiva del *ego* elegíaco tradicional, este enunciador travestido de amante denuncia la imposibilidad de la transcodificación: el mundo del *amator* implica un trastocamiento del mundo del *vir civis* de tal magnitud que termina por suprimirlo.

Un último punto interesa comentar acerca de este punto. Además del *ego*, otro es el personaje de *Amores* que enseña el vínculo que existe entre la consolidación y mantenimiento de una relación erótica y la simulación de la observancia de la fidelidad sexual. Nos referimos, desde luego, a Dipsas, la *lena* de la elegía 1.8<sup>717</sup>,

---

<sup>716</sup> cf. Ov. *Am.* 1. 2. 31-36.

<sup>717</sup> Mucho se ha dicho de las relaciones de este poema con la elegía 4.5 de Propertio, difícil problema para la filología pues la imprecisa datación de ambos textos no ofrece certeza alguna acerca de

que, como prototipo de la alcahueta<sup>718</sup>, da consejos a la *puella* en un auténtico paso de comedia<sup>719</sup> y dice, entre otras cosas:

... decet alba quidem pudor ora, sed iste,  
si simules, prodest: verus obesse solet. (Ov. Am. 1.8. 35-36)

Queda bien un cierto pudor en un rostro blanco; pero es útil si lo finges, el verdadero suele ser perjudicial. ú

Nec nocuit simulatus amor: sine credat amari (Ov. Am. 1.8. 71)

Un amor simulado no hace daño: deja que él crea que es amado.

Nec, si quem falles, tu periurare timeto (Ov. Am. 1.8.85)

Y, si engañas a alguno, no temas cometer perjurio.

Lingua iuuet mentemque tegat: blandire noceque;  
impia sub dulci melle venena latent (Ov. Am. 1.8. 103-104)

Que tu lengua te ayude y cubra tus pensamientos: mímallo y dáñalo; los venenos impíos se ocultan bajo la dulce miel.

No deja de ser sugerente que } un poema del inicio de la colección, se le dé la palabra a este personaje que representa todo aquello que el *ego* elegíaco tradicional quiere negar y modificar de la identidad de la *puella* y de las características del vínculo. No deja de ser sugerente, sobre todo si se toma en cuenta que, al menos en lo que hace a la *fides*, el enunciador va a reproducir este tipo de conductas y enseñan- }em

---

la precedencia de uno u otro. En este sentido, uno de los aportes más novedosos e interesantes es el de K.O'NEILL (1999) quien, aparte de un estado de la cuestión que retoma los hitos fundamentales del problema, presenta un estudio filológico serio y convincente para afirmar la prioridad del texto properciano.

<sup>718</sup> La parentética del primer dístico "quicumque volet cognoscere lenam, /audiat" (quienquiera conocer a una alcahueta, que me escuche) sugiere que Dipsas es el personaje tipo de la alcahueta y no un individuo particular. Cf. MCKEOWN (1989: *ad loc.*).

<sup>719</sup> Esto se observa desde luego en la indiscutible relación de este poema con la escena de la *Mostellaria* (Pl. Mos. 157-312) en que el *adulescens* espía a su amada Filematio mientras es instruida por la vieja *meretrix*. Cf. WHEELER (1910: 449-450). }

zas<sup>720</sup>. No deja de ser sugerente, por último, que en un poema en que el enunciatario intenta hacer prevalecer su condición de *vir civis* recuperando el control sobre sí mismo y sobre la *puella*, reconozca expresamente el carácter falaz y persuasivo de esa *fides* que no es más que una palabra vana<sup>721</sup> :

Desine blanditias et verba potentia quondam  
perdere: non ego sum stultus ut ante fui (Ov. Am. 3. 11. 31.32)

*Deja los mimos y las palabras capaces de perderme en otro tiempo: no soy el tonto que antes fui.*

#### ➤ SERVITIUM AMORIS

Al analizar *Amores* 1. 3, comentamos que, como parte del repertorio de lugares comunes de esa *werbende Dichtung*, este poema incluía también una referencia al *servitium amoris*:

Accipe, per longos tibi qui deserviat annos (Ov. Am. 1. 3. 5)

*Acepta al que te servirá por largos años.*

A diferencia de lo que sucede en Propertio y más próximo a la posición tibulliana, el tema del *servitium* no ocupa un lugar tan destacado en este poemario ovidiano pero su misma escasez y el tipo de apariciones permiten extraer conclusiones interesantes.

En primer lugar, hay que recordar que en el segundo poema programático, el *ego* enunciatario integra el cortejo de triunfo de Cupido en calidad de esclavo, lo

<sup>720</sup> cf. el análisis comparativo de Prop. 4.5 y Ov. Am. 1.8, realizado por GROSS (1996) quien, a nuestro modo de ver, demuestra con claridad que en el poema ovidiano, la retórica persuasiva de *Dipsas* remeda a la del propio enunciatario.

<sup>721</sup> Nótese la oposición con el citado pasaje de Ov. Am. 1.8. 103-104.

cual se observa no solo por el empleo del verbo *capere* y sus derivados para designar al grupo<sup>722</sup>, sino por la específica referencia al *servitium* como el tipo de vínculo que impone el dios a quien hace su presa:

Acrius invites multoque ferocius urget,  
quam qui servitium ferre fatentur, Amor. (Ov. Am. 1. 2. 17-18)

*Más duramente y con mucha más crueldad hostiga Amor a los que se resisten que a los que reconocen soportar la esclavitud.*

Estamos pues dentro del tipo de *servitium amoris*, de larga tradición en la literatura clásica, en que el enunciador es el objeto de dominación de la pasión amorosa o de sus dioses tutelares<sup>723</sup>. Con todo, conviene no olvidar que este *servitium amoris* es la consecuencia de una imposición literaria que obliga al *ego* a asumir una determinada máscara.

¿Pero qué sucede con esa otra forma de *servitium*, el *servitium puellae*, tan propio de sus antecesores en el género? Además de un poema entero (Am. 2. 17), sobre el que enseguida volveremos, hay algunas alusiones aisladas a esta relación de sometimiento-dominación, que altera un rasgo esencial de la identidad de *vir civis* del enunciador:

Forsitan et tecum tua nunc requiescit amica  
heu, melior quanto sors tua sorte mea!  
dummodo sic, in me durae transite catenas. (Ov. Am. 1.6. 45-47)

*Quizás incluso tu amiga descansa ahora contigo. ¡Ay, cuánto mejor es tu suerte que la mía! Con tal de estar así, pásalos a mí crueles cadenas.*

Ergo ego sustinui foribus tan saepe repulsus,

<sup>722</sup> cf. Ov. Am. 1. 2. 27-30: "ducentur capti iuvenes captaeque puellae: / haec tibi magnificus pompa triumphus erit. / Ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habebō / et nova captiva mente vincula mente feram" (Jóvenes cautivos y cautivas muchachas serán conducidos: este cortejo será un magnífico triunfo para ti. Yo mismo, presa reciente, mostraré mi herida provocada hace poco y con mi mente cautiva soportaré las nuevas cadenas).

<sup>723</sup> cf. Ov. Am. 3. 11. 2-3: "cede fatigato pectore, turpis amor. / Scilicet asservi iam me fugique catenas" (Aléjate, vergonzoso amor, de mi fatigado pecho. En verdad me liberé y huí de tus cadenas).

ingenuum dura ponere corpus humo?  
 Ergo ego nesciocui, quem tu complexa tenebas,  
 excubui clausam servus ut ante domum? (Ov. Am. 3. 11. 9-12)

*¿Así pues yo, tantas veces echado de tus puertas, soporté tender mi cuerpo de hombre libre en el duro suelo? ¿Así pues yo pasé la noche fuera ante tu puerta cerrada en beneficio de no se qué individuo al que tú mantenías abrazado?*

Los dos ejemplos tienen que ver con la condición de *exclusus*, propia del *amator* elegíaco y sus dos correlatos, las *excubiae* y el *paraclausithyron*<sup>724</sup>. En el primer caso la propuesta de cambiar de lugar con el *ianitor* es el resultado de llevar al extremo del absurdo, por ejemplo, los famosos versos de Tibulo, que muy probablemente ofician de hipotexto:

Me retinent victum formosae vincla puellae  
 et sedeo duras ianitor ante fores.  
 Non ego laudari curo, mea Delia, tecum  
dum modo sim, quaeso segnis inersque vocer (Tib. 1.1. 55-58)

Es decir, con tal de estar en el lecho con su amante, el *ego* está dispuesto no ya a comportarse 'como si fuera un esclavo' sino a transformarse en uno y soportar sus cadenas<sup>725</sup>. Esta formulación desarma el registro metafórico pues tanto el *servitium* cuando las cadenas son 'reales' y, sin lugar a dudas, han de conducir al enunciador al efecto contrario al buscado.

En el segundo caso, la estrecha relación entre los dos dísticos está marcada por la anáfora del sintagma 'ergo ego' que abre sendos hexámetros, enfatizada en el plano fónico por el *homoeoteleuton* ante la pentemímera ('sustinui', 'nesciocui'), en el sintáctico por la actitud interrogativa y, en el plano del contenido, por el empleo del primer verso para presentar la situación de exclusión y del segundo para

<sup>724</sup> Para esta versión ovidiana del *paraclausithyron*, cuya originalidad reside sobre todo en el destinatario, el refrán que jalona el paso del tiempo y la textura hímica por demás inapropiada para dirigirse a un esclavo encadenado, cf. YARDLEY (1978: 29-34); WATSON (1982); DIMUNDO (2000: 95-125).

referir la del *servitium*. Este conjunto de semejanzas resalta la oposición fundamental *ingenuus* ≠ *servus*, que afecta de manera directa la identidad del enunciadador. Según MCKEOWN (1989: ad 1.3.5-6), al emplear una estructura comparativa ('*servus ut*') en lugar de la predicación metafórica '*ianitor*', que aparece en el citado pasaje de Tibulo (1.1.56), "Ovid seems almost to be rejecting the concept of *servitium amoris*". Nosotros consideramos que, si leemos el pasaje completo, tal como el enunciadador nos invita a hacerlo por las coincidencias antes señaladas<sup>726</sup>, lo que el *ego* nos presenta no es un rechazo del concepto de *servitium amoris* sino una versión descarnada de lo que en verdad implica en términos de identidad del enunciadador - sea la de *amator*, sea la de *vir civis* - y de la eficacia de la transcodificación. El *ego* es un *ingenuus* que se rebaja a comportarse *ut servus* pero el resultado es nulo pues sigue siendo un *exclusus amator*, además de un *exclusus civis* debido a una conducta que viola el pacto de identidad.

Veamos pues cómo está planteado el tema en el poema 2. 17, que se abre con los siguientes términos:

Si quis erit, qui turpe putet servire puellae,  
 illo convincar iudice turpis ego.  
 Sim licet infamis, dum me moderatius urat  
 quae Paphon et fluctu pulsa Cytherea tenet.  
 Atque utinam dominae miti quoque praeda fuissem,  
formosae quoniam praeda futurus eram! (Ov. Am. 2. 17. 1-6)

*Si hay alguien que piensa que es algo vergonzoso servir como esclavo a una muchacha, ante ese juez se probará que soy vergonzoso. Sea yo infame, con tal que me abrase más moderadamente la que reina en Pafos y en Citera azotada por el oleaje. ¡Y ojalá hubiera sido yo la presa de una dueña también amable, puesto que había de ser presa de una hermosa!*

<sup>725</sup> cf. LYNE (1996: 249) quien observa este trastrocamiento si bien no repara ni en la relación con Tibulo ni en la desarticulación del registro metafórico y sus consecuencias.

<sup>726</sup> Para la anáfora asindética como factor de cohesión de sentido en la poesía elegíaca, cf. VIDEAU (2001: 1006-1007).

A través del empleo del léxico jurídico<sup>727</sup>, este enunciador, que sabemos *ingenuus*, se hace cargo del daño que esa conducta servil provoca a su estatus de *vir civis*. Sin embargo, a la manera del *ego* properciano de la elegía 3. 11. 1-4, esto no lo lleva a intentar reparar esa violación de su pacto de identidad de *vir civis* sino a potenciar su antitética identidad de *amator* en una petición que acentúa su condición de esclavo y viola su 'deber ser' de ciudadano romano. En efecto, el dístico 5-6 es un reconocimiento explícito de su inevitable subordinación a la *puella*, que, colocada en el lugar de la *domina*, desplaza al enunciador a la situación de un esclavo a quien sólo le resta la esperanza de tener un ama más indulgente. En términos de ciudadano y del rechazo de los romanos por cualquier forma de dominación unipersonal, quizás convenga recordar aquí la famosa definición de Cicerón (*Rep.* 2.43): "Desunt omnino ei populo multa, qui sub rege est, in primisque libertas, quae non in eo est, ut iusto utamur domino, sed ut nullo" (Muchas son las cosas que le faltan a un pueblo que está bajo la dominación de un rey, y en primer lugar, [le falta] la libertad, que no consiste en tener un amo justo, sino en no tener ninguno). El carácter a la vez privado y público de esta condición de *servitium* puede verse en otro dístico del poema:

Non, tibi si facies nimium dat in omnia regni  
 (o facies oculos nata tenere meos!),  
 collatum idcirco tibi me contemnere debes:  
aptari magnis inferiora licet.

(Ov. *Am.* 2.17. 11-14)

*Si tu belleza te otorga excesivo poder real sobre todas las cosas -¡oh, belleza nacida para dominar mis ojos! - no debes despreciarme comparado contigo: es lícito adaptar lo más grande a lo inferior.*

El empleo de términos correspondientes al ámbito político, como es el caso de *regnum*, estrechamente asociado en el discurso tardorrepublicano y augustal a

<sup>727</sup> La *infamia* es en Roma un estatuto legal que supone la pérdida de ciertos derechos civiles lo cual es compatible con un *vir civis* que confiesa asumir conductas de esclavo. Cf. el capítulo 3.2 del *Digesto*, consagrado por entero a "De his qui notantur infamia".

*dominatio* y *dominatus*<sup>728</sup>, abre la posibilidad de entrelazar el ámbito público y privado y de tomar *tenere* en su acepción de 'ejercer el poder', 'dominar', que connota sin duda alguna, la desigualdad de los individuos involucrados especificada en el verso 14. Para probar el concepto de esa suerte de *sententia* final ("aptari magnis inferiora licet"), el enunciador elabora un priamel (15-22) cuyo climax resulta algo sorprendente pues, luego de emplear *exempla* mitológicos referidos a las relaciones amorosas desiguales entre Calipso - Odiseo, Tetis-Peleo, Egeria-Numa, y Venus-Vulcano, donde el elemento femenino resulta superior sea por su condición divina sea por su belleza<sup>729</sup>, concluye:

carminis hoc ipsum genus impar, sed tamen apte  
iungitur herous cum brevior modo (Ov. Am. 2.17. 21-22)

*Desigual es el género mismo de este poema, y sin embargo se une apropiadamente el verso heroico con el metro más breve.*

Los comentaristas<sup>730</sup> suelen coincidir en interpretar este último paso como un toque frívolo y humorístico que mina la seriedad del planteo y disuelve el carácter erótico de la argumentación. Sin embargo, en una colección cuyo primer poema programático explica que, en términos de género literario, el carácter *impar* de lo *inferior* resulta de una operación del dios Cupido<sup>731</sup>, que deja al enunciador sin materia *apta*<sup>732</sup> para ese ritmo, necesariamente más breve pues el dios le ha quitado una parte<sup>733</sup>, nos parece poco probable que la función de la insistencia en

<sup>728</sup> cf. HELLEGOUARC'H (1972: 562-575).

<sup>729</sup> Por otra parte, como apunta MCKEOWN (1998: *ad loc.*) los *exempla* son ambiguos y parecen probar más bien lo contrario de lo enunciado en la *sententia*. Pensemos, en efecto, que Odiseo rechaza a Calipso, Peleo rapta y viola a una Tetis que se le resiste (cf. Ov. Met. 11. 238-265), el vínculo Egeria-Numa es habitualmente considerado ficticio y el episodio más importante de la unión Venus-Vulcano es, dentro y fuera de Ovidio, el *affaire* de la diosa con Marte.

<sup>730</sup> cf. WHITAKER (1983: 144); LYNE (1996: 266).

<sup>731</sup> cf. Ov. Am. 1.1.3: "Par erat inferior versus"

<sup>732</sup> cf. Ov. Am. 1.1.19: "Nec mihi materia est numeris levioribus apta". Obsérvese que en este verso el adjetivo "apta" ocupa la misma posición que el adverbio "apte" en Am. 2. 17. 21.

<sup>733</sup> cf. Ov. Am. 1.1.4.: "unum surripuisse pedem"

estos elementos de valor metapoético, se reduzca a un toque frívolo y humorístico. Más aun, para un lector *doctus*, un componente del plano métrico contribuye a enfatizar el efecto sorpresa de este dístico, pues la puntuación bucólica es inusual en el hexámetro del dístico elegíaco romano en general y en Ovidio en particular <sup>734</sup>.

Es decir, si vinculamos la *sententia* a comprobar ("aptari magnis inferiora licet") <sup>735</sup>, el climax del priamel ("carminis hoc ipsum genus impar, sed tamen apte / iungitur herous cum brevior modo") <sup>736</sup> y los datos tomados por el poema programático ("par erat inferior versus" y "nec mihi est materia numeris levioribus apta") <sup>737</sup>, podemos ver que esa desigualdad de base que implica toda relación de *servitium* aparece a la vez como rasgo constitutivo del metro y, con ello, del género que le es propio. La elegía, como la relación elegíaca, es una combinación de elementos diversos que necesitan ser amalgamados de determinado modo para mantener lo *aptum*. En términos de identidad, ese intento de reunir lo diverso (el *amator* y el *civis*) se plasma en la transcodificación elegíaca que pretende transformar en *aptum* algo que no lo es. El *vir civis*, como el hexámetro, es *magnus*; el *amator*, como el pentámetro, es *inferior* <sup>738</sup>. Como resultado de esa unión, el hexámetro pierde su estatuto y se impregna de la característica del otro componente, formando un híbrido *levis*. Del mismo modo, en la combinación de sus identidades, el *ego* elegíaco tampoco logra lo *aptum* pues pierde su condición de *vir civis* y se embebe de la de *amator*.

Ahora bien, como señalamos al analizar este punto en Tibulo y Propercio, el *servitium* es la evidencia del fracaso de la transcodificación en la medida en que confiesa que ser *amator* es renunciar al requisito básico (la *libertas*) que hace de un

<sup>734</sup> cf. CARTAULT (1911: 263-274); SMITH (1985: *ad.* 1.3.5) y LUQUE MORENO (1994: 62-65).

<sup>735</sup> Ov. *Am.* 2. 17. 14.

<sup>736</sup> Ov. *Am.* 2. 17. 21-22.

<sup>737</sup> Ov. 1. 1. 3; 19.

<sup>738</sup> cf. el excelente análisis de *Tristia* 2. 213-220 hecho por BARCHIESI (1993: 162-163), donde el filólogo italiano muestra cómo Ovidio apela a la condición *impar* del dístico para connotar la relación de

individuo un *vir civis*. Cabría preguntarse]pues]qué función cumple esa inusual factura métrica señalada en el dístico 21-22 en esta presentación ovidiana del *servitium* claramente entrelazada con elementos metapoéticos a través de la auto-intertextualidad. Si bien el encabalgamiento es un recurso habitual en Ovidio y en el resto de los elegíacos, consideramos que aquí la cesura bucólica establece un corte tajante entre las dos secciones del enunciado ("carminis...impar" y "sed...modo") que se refuerza con la duplicación del elemento adversativo ("sed tamen"). El resultado de este elemento métrico inesperado es el corrimiento y la difuminación de los límites entre el hexámetro y el pentámetro <sup>739</sup> esto es, entre el *herous* y el *brevior modus*, entre lo *magnum* y lo *inferius*. El componente métrico se torna significativo de un significado que trastrueca el contenido del verso: el dístico que reúne estos dos elementos desiguales no es un buen ejemplo de lo *aptum*, no es un buen ejemplo de una *apta iunctura*, como no lo son tampoco las uniones mítico-legendarias referidas en el desarrollo del priamel. En términos de transcodificación elegíaca esta referencia metapoética en un poema consagrado al *servitium* es otra manera más, muy ovidiana sin duda, de denunciar la verdadera cara de la relación elegíaca y el fracaso de su intento de compatibilizar lo incompatible. El pentámetro avanza sobre el hexámetro como el *amator* lo hace sobre el *vir civis*, como la *puella* sobre el varón. Para la máscara elegíaca *aptare* significa que lo *magnum* se adecua a lo *inferius*, que cede ante él, que se somete.

Finalmente, un último elemento corrobora que no solo la combinación de metros hace de la elegía un *genus impar*, sino la relación en sí y la identidad de su enunciador:

---

poder con Augusto y las oposiciones serio ≠ frívolo, moral ≠ inmoral, control ≠ libertinaje, público ≠ privado.

<sup>739</sup> Incluso la resolución misma de los pies anteriores es sugerente. En el hexámetro dactílico latino, la puntuación bucólica suele estar precedida por un cuarto pie dactílico y evita situarse tras un tercer pie dactílico y un cuarto espondeaico pues, sumados a la pausa de sentido, podrían provocar en el oyente la falsa impresión de un final de verso (cf. DE NEUBOURG - 1986: 126-130). En el verso que

Tu quoque me, mea lux, in quaslibet accipe leges;

te deceat medio iura dedisse foro.

(Ov. Am. 2.17.23-24)

*También tú, luz mía, acéptame en las leyes que te plazcan; sería apropiado que tú dictes normas en medio del foro.*

Echando mano nuevamente del léxico jurídico-político, el enunciador vuelve a connotar el carácter a la vez privado y público del *servitium*. Esta *domina*, en ejercicio de su *regnum* sobre un varón que ha dejado de ser libre, tiene el derecho de imponerle leyes y normas, de usurpar funciones masculinas a la manera de la Dido virgiliana<sup>740</sup>, a la manera de la Cleopatra de Propercio<sup>741</sup>. Para nuestro modo de ver, esta formulación pública de un conflicto privado no es tan sólo una cuestión de *ornatus* ni una muestra del ocurrente y temerario Ovidio. Es una manera de insinuar que el *servitium amoris*, más específicamente el *servitium puellae*, anula la condición de posibilidad de ser *vir civis* pues la supresión de la *libertas* acarrea la pérdida de la *civitas*.

Ahora bien, la crítica suele restarle importancia al papel del *servitium* en *Amores* pues considera que aparece muy ocasionalmente y que por lo común no pasa de ser un elemento del *ornatus* sin correlato a nivel conceptual<sup>742</sup>. Sin embargo, hay un par de datos que no deben desatenderse al evaluar el lugar asignado al *servitium* en *Amores*: el alto índice de apariciones del término *domina*, equiparable al registrado en el poemario de Propercio, y las peculiares características de su empleo.

---

nos ocupa, en cambio, el enunciador prefiere precisamente esa forma habitualmente desechada quizás para potenciar esa confusión entre los límites de los dos componentes del dístico.

<sup>740</sup> cf. Verg. A. 1. 508: "iura dabat legesque viris" (daba derechos y leyes a los varones).

<sup>741</sup> cf. Prop. 3. 11. 46: "iura dare et statuas inter et arma Mari" (dar normas entre las estatuas y las armas de Mario).

<sup>742</sup> cf. LYNE (1979: 128) y MCKEOWN (1987: 17). Es importante aclarar que en ambos autores el patrón de medida es el *corpus* properciano, en el cual el *servitium* ocupa, como vimos, un lugar preponderante ya desde el poema programático del *Monobiblos*.

Es interesante, en este sentido, que en los poemas donde aparecen los esclavos 'reales' de su *puella*, el enunciador juegue con los dos sememas del término *domina*<sup>743</sup>: el de 'ama de un *servus*'<sup>744</sup> - propio del código cultural - y el de 'ama del *amator*'<sup>745</sup> - propia del código elegíaco. Nos referimos a las elegías 1.6, a la pareja de poemas responsivos 1.11 y 1.12; al par 2.2 y 2.3; y a la dupla 2.7 y 2.8. En todos estos poemas, junto a enunciados donde *domina* indica el ama de los distintos esclavos referidos - el *ianitor* (1.6), Nape (1.11 y 12), Bagoa (2.2 y 3), Cipasis (2.7 y 8) - aparecen otros donde el término alude al ama del *ego* enunciador, e incluso un tercer tipo donde no es posible distinguir con precisión si el individuo sometido a la *puella* es el esclavo o el *ego*, pues más allá del tipo de *servitium*, uno y otro comparten la misma dueña<sup>746</sup>. En nuestra opinión, esta copresencia puntualiza el sema /poder sobre la voluntad de otro/, común a ambos sememas del término *domina*. Al hacerlo, esfuma las barreras entre uno y otro vínculo y deja entrever una posible identificación entre el *servus puellae* y los 'verdaderos' siervos de la amada. Creemos que esta idea se refuerza por la presencia de este sema en otras apariciones del término que indican vínculos de dominación establecidos con entes naturalmente desprovistos de voluntad y albedrío como el *psittacus*, donde su sometimiento a su ama está marcado por lo que ha sido su actividad característica

<sup>743</sup> cf.. MURGATROYD (1981: 600-601). quien observa este mecanismo si bien, por las características de su artículo, no se detiene en el análisis de sus posibles causas y efectos.

<sup>744</sup> Para este valor del término *domina* cf. *dig.* 16.1.25.pr.; 25.2.21.1; 28.5.49.2; 29.5.1.28; 29.5.3. 5-6; 47.4.1.1; 48.15.6.2.

<sup>745</sup> cf. la interesante definición de PICHON (1991: s.v.): "*Domina saepe suam vim retinet imperiumque feminae in virum significat*". Disentimos en cambio con la distinción que hace este autor entre empleos que en su opinión se ajustan a la definición citada y otros que encuadra bajo: "*Saepius vero domina nihil est nisi trita solitaque adpellatio qua amantes puellas suas salutant*". Creemos que el uso reiterado del término no disminuye la referencia al sometimiento del varón al control de la amada.

<sup>746</sup> Así por ejemplo en 1.6. 69-70, *domina* remite con seguridad al *amator* pero en el verso 20 puede referirse a éste, al *ianitor* o a ambos; en el par responsivo 1.11 y 1.12, el verso 1.11.7 alude de manera imprecisa a Nape, al *ego* o bien a los dos, mientras 1.12.22 señala con claridad al *amator*; en los dos poemas del eunuco Bagoa (2.2 y 2.3) se reúnen la remisión al esclavo (2.2.8, 59; 2.3.10) con la referencia al enunciador (2.3.1) y una alusión ambigua a cualquiera de ellos o a los dos a la vez

"dominae placuisse" (2.6. 61-62); o como el pene en la escena de impotencia (3. 7. 71).

En resumen, la preocupación del enunciador por precisar el sema fundamental del término <sup>747</sup>, permite poner en duda ese carácter meramente ornamental que la crítica ha querido atribuirle a la abundante cantidad de casos en que el *ego* lo emplea para referirse específicamente a su amada<sup>748</sup>. Consideramos, en efecto, que la explicitación del contenido semántico del término lo convierte en un connotador efectivo de una relación de subyugamiento, esto es del *servitium* <sup>749</sup>, que, como en sus antecesores, es la constatación del fracaso de la transcodificación.

➤ MUNERA - PATROCINIUM AMORIS

La primera mención ovidiana acerca del *patrocinium amoris* como posible sucedáneo de los *munera* habitualmente exigidos por las codiciosas amantes, aparece en un pasaje de la *werbende Dichtung* de la elegía 1.3, donde el enunciador pretende sentar las bases del *foedus* que espera concretar con esa mujer aún sin nombre. Como parte de ese pacto, el *ego* se presenta como un *pauper amator* que intenta com-

---

(2.2.1). Finalmente, las famosas elegías del *affaire* con Cipasis (2.7 y 2.8) apuntan tanto a la esclava (2.7.18; 2.8.28), como a esta y al *ego* de manera imprecisa (2.8.4) .

<sup>747</sup> Vale la pena recordar que es aplicado también nada menos que a Roma (2. 4. 16), lo que recuerda no sólo la profecía de Heleno que Ovidio pone en boca de Pitágoras (*Met.* 15. 46-48) sino, desde luego, las palabras que Virgilio hace decir a Júpiter para calmar a la desolada Venus (A.1. 282).

<sup>748</sup> cf., además de los ejemplos ya citados en la nota 215: *Ov. Am.* 1.7.3, 12; 2. 9b. 46; 2. 13. 16; 2. 15.7, 11; 2. 16. 21, 42; 2. 18. 17; 3. 2. 57, 62, 80-81; 3.5. 40; 3. 6. 2; 3.8. 5.

<sup>749</sup> Es sugerente confrontar los versos 55-62 de la famosa elegía del circo (3. 2), en la que el poeta solicita a Venus que haga que su *domina* (56) se deje amar a cambio de la promesa de considerarla él siempre su *domina* (62), con el comienzo de la elegía 1.3. 1-6, único caso del *corpus* donde se repite una situación semejante pues el *ego* pide a Citerea que le conceda ser amado para lo cual promete a la mujer el *servitium*. Lo interesante es que esta comparación muestra que el primer *domina* de 3.2.56, es previo al establecimiento del vínculo solo que en esta situación, como en la 1.3, el *ego* ya es la presa (1.3. 1) capturada (3.2. 39-40) por el deseo despertado por la mujer. Lo que este cotejo muestra por este mecanismo tan sutil y tan ovidiano es cómo el enunciador manifiesta que es el *servitium amoris* lo que conduce al *servitium puellae*.

pensar su falta de linaje y de recursos con la promesa del *servitium* y de una sempiterna *fides* (5-6, 13-18), y también con sus dotes poéticas:

Si me non veterum commendant magna parentum  
nomina, si nostri sanguinis auctor eques,  
nec meus innumeris renovatur campus aratris,  
temperat et sumptus parcus uterque parens,  
at Phoebe comitesque novem vitisque repertor  
hac faciunt ... (Ov. Am. 1.3. 7-12)

*Si no me recomiendan grandes nombres de antiguos parientes, si un caballero es responsable de mi sangre y mi campo no es arado por innumerables arados y mis padres moderan, parcos, sus gastos, en cambio Febo y sus nueve acompañantes y el inventor del vino sí actúan en esto.*

En los hechos y vista la incompatibilidad de los términos del *foedus* con la identidad de la muchacha, el pacto no se verifica pues ella se niega a satisfacer los deseos del *ego* si no es a cambio de los *munera*. La reacción del enunciador se desarrolla en la elegía 1. 10, íntegramente dedicada al tema, donde leemos:

Nunc timor omnis abest animique resanuit error,  
nec facies oculos iam capit ista meos.  
Cur sim mutatus quaeris? Quia munera poscis:  
haec te non patitur causa placere mihi. (Ov. Am. 1. 10. 9-12)

*Lejos está ahora todo temor y ha sanado el error de mi mente y ese rostro no apresa ya mis ojos. ¿Por qué he cambiado preguntas? Porque exiges recompensas: este motivo no permite que me gustes.*

Acusándola de infligir un perjuicio patrimonial al varón<sup>750</sup>, lo cual está en consonancia plena con el código cultural, el enunciador pretende reconstruir el pacto en los términos de un *patrocinium amoris* pues promete *officium, fides, studium* (57) y la *fama perennis* que solo garantiza la poesía (59-62). Sin embargo, este planteo que se adecua al ya visto en Propercio y Tibulo y que colocaría al varón

<sup>750</sup> Ov. Am. 1. 10. 29: "sola viro mulier spoliis exultat ademptis" (sólo la mujer se regocija arrancándole despojos al varón).

dentro de un vínculo acorde con su identidad de *vir civis*, está seguido de una minúscula pero sugestiva aclaración en el sorprendente dístico final:

nec dare, sed pretium posci, dedignor et odi;  
quod nego poscenti, desine velle, dabo. (Ov. Am. 1. 10. 63-64)

*No me indigna ni detesto dar una retribución sino que me la exijan; lo que niego cuando me lo exiges, deja de quererlo, y te lo daré.*

La claudicación en sí nada tiene de particular pues, impelido por la compulsión de su deseo que anula su identidad de *vir civis*, el *ego amator*, tal como lo hemos visto en Propercio y Tibulo, satisface o se muestra dispuesto a satisfacer las pretensiones materiales de su amada/o. Lo curioso de esta aseveración final es que muestra un último y desesperado intento del *ego* por mantener dentro del vínculo la situación de poder y albedrío, propia de su condición viril. Si la *puella* fuera casta, fiel y desinteresada, el código elegíaco no tendría razón de ser. Su identidad codiciosa y especuladora es, por lo tanto, un elemento constitutivo del género que este enunciador se ha visto obligado a escribir. En función de ello, en la 'realidad' elegíaca los *munera* son ineludibles y de hecho el enunciador de *Amores* no duda él en ofrecerlos <sup>751</sup>. No obstante, en el mundo ficticio del amor mutuo creado por la transcodificación, no debería haber lugar para reclamos y recompensas. Pues bien, consecuente con su tendencia a extremar los alcances de la transcodificación para mostrar su vacuidad, este *ego* propone reforzar el fingimiento de cada uno de los individuos que integran el vínculo de modo de mantener sus respectivas identidades. Si uno y otro aceptan respetar las reglas del juego, la mujer seguirá siendo una *avara puella* colmada de regalos, y el varón seguirá ejerciendo el control sobre sí mismo y sobre la mujer pues el dar o no dar regalos será, aunque sólo en apariencia, el resultado de su propia voluntad. Como en el caso de la *fides*, la

<sup>751</sup> cf. Ov. Am. 2. 15, donde el anillo es designado como *munus* (2, 9, 27) y como *donum* (8).

fragilidad del mundo alternativo creado por el código elegíaco hace que sólo pueda sostenerse si el *ego* está dispuesto a prescindir de la verdad.

Ja

Ahora bien, en su propósito de mostrar, también en este aspecto, las incoherencias de base de la transcodificación elegíaca, el enunciador recurre a la reiteración lexical para dar cuenta de la falacia que se esconde tras la feroz censura a la *avara puella* y la sustitución de los *munera* por la poesía. En la citada elegía 1. 10, el *ego* plantea el *pretium* como lo contrario del *amor* y denuncia que la hembra de la especie humana es la única que exige una recompensa por algo que ella también goza:

Quid puerum Veneris pretio prostare iubetis?  
Quo pretium condat, non habet ille sinum. (Ov. Am. 1.10. 17-18)

¿Por qué ordenáis que el niño de Venus se prostituya por una recompensa? No tiene bolsillo donde guardarla.

Cur mihi sit damno. tibi sit lucrosa voluptas,  
quam socio motu femina virque ferunt? (Ov. Am. 1. 10. 35-36)

¿Por qué tendría que ser un perjuicio económico para mí y una ganancia para ti un placer que mujer y hombre producen asociados al moverse?

Parcite, formosae, pretium pro nocte pacisci (Ov. Am. 1. 10. 47)

Dejad, hermosas, de estipular una recompensa para cada noche.

Sin embargo, no es la exigencia misma de una recompensa lo que perturba al *amator* ni tampoco la noción en sí de transacción, ideologema sin duda arraigado en una sociedad donde la mujer era un bien de cambio<sup>752</sup>. Lo único que irrita al enunciador es el carácter económico de la retribución pues implica, como expresamente lo afirma, un menoscabo de uno de los elementos constitutivos de su identidad: el poder sobre el dinero. Pero, reiteramos, no es el *do ut des* lo que se

<sup>752</sup> cf. GREENE (1994: 346).

cuestiona y eso se testimonia en la manera de designar a su propia poesía como bien sustituto de los *munera* materiales:

at facie tenerae laudata saepe puellae  
 ad vatem, pretium carminis, ipsa venit.  
 magna datur merces... (Ov. *Am.* 2.1. 33-35)

*En cambio, con el elogio reiterado del aspecto de una tierna muchacha, ella misma viene al poeta como recompensa por el verso. Grande es la retribución dada.*

Sunt mihi pro magno felicia carmina censu,  
 et multae per me nomen habere volunt. (Ov. *Am.* 2. 17. 27-28)

*Ricos poemas tengo en calidad de un gran patrimonio y muchas quieren volverse conocidas gracias a mí.*

Más aun, no debemos olvidar que en *Am.* 3. 1. 44, la propia Elegía se define a sí misma como "huic ego proveni lena comesque deae" (yo he surgido como alcahueta y compañera de esta diosa).

No se trata, por lo tanto, de requerir pasión a cambio de pasión ni devoción a cambio de devoción. El gozar de la amada tiene un precio, la poesía, pero éste es en esencia diferente del de carácter material porque se trata, como en el coito, de un beneficio mutuo. Como en el acto sexual en el que, como alega nuestro enunciador, ni uno ni otro pierden pues ambos disfrutan del gozo resultante de esa singular *societas*, en el *pretium* ofrecido - los *carmina* - ambos logran un provecho en esa también singular *societas* que se establece entre el enunciador y su *materia* en la poesía elegíaca: la *puella* trascenderá su anonimato de mujer y de mortal, el *ego* obtendrá aquello que su identidad de poeta le exige: "mihi fama perennis / quaeritur, in toto semper ut orbe canar" (yo busco una fama perenne, de modo tal que sea cantado siempre en el mundo todo) <sup>753</sup>.

---

<sup>753</sup> Ov. *Am.* 1. 15. 7-8. Resulta tentador recordar aquí que, como parte de los argumentos para conquistar a la mujer que lo ha cautivado, en *Am.* 1. 3. 19-24, el enunciador dice: "te mihi materiam felicem in carmina praebe:/provenient causa carmina digna sua./Carmine nomen habent exterrita

Ahora bien, sea como fuere que se plantee el *patrocinium*, al igual que en Propercio y Tibulo, la *puella* no admite la equivalencia poesía = *munus*, pues esto acarrearía una fractura del enlace persona-acto presupuesto en su identidad. Pero también en esta cuestión, el enunciador de *Amores* atiranta las hebras de la urdimbre elegíaca hasta casi desarmar su frágil trama. Ya no se trata, como se dice en *Am.* 2.1 de que la eficacia de los poemas esté determinada por el género pues la épica no abre las puertas de la amada, cosa que sí hace la elegía:

Blantidias elegosque leves, mea tela, resumpsi:  
mollierunt duras lenia verba fores. (Ov. *Am.* 2.1. 21-22)

*Retomé mis galanteos y mis ligeras elegías (mis armas): mis suaves palabras  
ablandaron su dura puerta*

Mucho puede apreciar la muchacha las magníficas elegías que perpetuarán su nombre y su belleza pero eso de nada sirve para dejar de ser *exclusus*:

Cum pulchre dominae nostri placuere libelli,  
quo licuit libris, non licet ire mihi;  
cum bene laudavit, laudato ianua clausa est:

cornibus Io /et quam fluminea lusit adulter ave / quaeque super pontum simulato vecta iuvenco / virginea tenuit cornua vara manu" (Ofrécete como fértil materia para mis versos: crecerán poemas dignos de su inspiración. Por la poesía tienen renombre Io, aterrorizada por sus cuernos, y la que el adúltero burló como ave fluvial, y la que, arrastrada por sobre el mar en simulado novillo, sostuvo los curvos cuernos con su mano virginal). Como señalamos oportunamente, nada más inadecuado para respaldar las promesas de fidelidad de un *amator* e inspirar el amor de la anónima muchacha que estos ejemplos de un Júpiter simulador y violento. Pero, incluso en términos de *patrocinium amoris*, el implícito de este enunciado provoca desconcierto. ¿Qué sugiere el "causa carmina digna sua" (20) si el ejemplo de ello son las historias mencionadas luego? ¿Los poemas que dieron renombre a Io, Leda y Europa son dignos de la inspiración despertada por ellas o por el verdadero personaje de esas historias, un Júpiter de quien Ovidio dirá en *Tristia* 2. 70: "hunc sua facta referri / et se materiam carminis esse iuvat" (a éste le place que se narren sus hazañas y ser materia de un poema)? Quizás a la luz de lo comentado sobre la poesía como un *munus* que no daña a quien lo ofrece, cabría pensar en qué medida este peculiar ofrecimiento no esconde un enunciado metapoético en el que el poeta explicita que la verdadera *materia* de su canto, ya determinada por el flechazo de Cupido (*Am.* 1. 1. 19-26), no es otra que la pasión de un sujeto enunciador que, a la manera de Júpiter, se interesa en la narración de sus hazañas, de lo cual él mismo se ocupa como se lo dice la Tragedia en *Am.* 3.1. 22: "dum tua praeterito facta pudore refers" (mientras narras tus hazañas, una vez que has perdido la vergüenza).

turpiter huc illuc ingeniosus eo.

(Ov. Am. 3. 8. 5-8)

*Aunque mis libritos de maravillas complacieron a mi señora, a mí no me está permitido entrar adonde a ellos sí. Aunque bien me elogió, la puerta se cerró al elogiado y yo, el talentoso, ando vergonzosamente de aquí para allá.*

Aun el mismo Júpiter, con quien tan a menudo se identifica este *desultor amator*, debió transformarse él mismo en oro para que se le abrieran las puertas de Dánae<sup>754</sup>. Así pues, en una versión exagerada del fracaso del *patrocinium* mostrado por sus antecesores, este enunciador no sólo es privado de la contraprestación de parte de su presunto *patronus* - su amada - sino que éste llega al extremo de apropiarse de su poesía y exigirle, además, los usuales *munera*. Con todo, el grado pleno de esta formulación hiperbólica de la ineficacia de la poesía como vehículo para concretar un pacto amoroso es sin lugar a dudas la elegía 3. 12.

Según afirmamos, para este enunciador la poesía es un precio justo porque, al igual que en el coito, ambos obtienen algo y ninguno se perjudica. Sin embargo, en los hechos, los *carmina* damnifican al enunciador como *amator* ya que sus elegías no sólo no le sirven para enmendar su situación de *exclusus*, sino que abren las puertas de su *puella* a una multitud de rivales con quienes, en el mejor de los casos, habrá de compartirla:

Quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,

cum multis vereor ne sit habenda mihi.

Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?

sic erit: ingenio prostitit illa meo.

(Ov. Am. 3. 12. 5-8)

*La que hasta hace poco era llamada mía, la que yo sólo empecé a amar, temo que habré de tenerla junto con muchos. ¿Me engaño o ella se hizo conocida gracias a mis libritos? Así es: ella se ha prostituido por mi talento.*

ianua per nostras est adaperta manus.

An prosint dubium, nocuerunt carmina certe:

invidiae nostris illa fuere bonis.

(Ov. Am. 3. 12. 12-14)

<sup>754</sup> cf. Ov. Am. 3.8. 29-34.

*Su puerta fue abierta por mis manos. Es dudoso si los poemas son provechosos; a mí, sin duda me han dañado: han sido motivo de envidia de mis bienes.*

No es fortuito, creemos, que este poema esté surcado de remisiones a pasajes de sus antecesores en el discurso amoroso, donde estos refieren la impracticabilidad del pacto<sup>755</sup>, la inoperancia de la elegía como *werbende Dichtung*<sup>756</sup>, los riesgos de alabar a la *puella*<sup>757</sup>. Estas remisiones cimentan la exacerbación de la incoherencia de este pacto, legítimo para un *vir civis* que se presenta como poeta, pero desatinado para un *amator* dispuesto a todo, cuya contraparte en el vínculo es una mujer erotizada, poderosa y venal.

➤ PUDOR

Según lo advertimos oportunamente, bajo este término reunimos aquellos enunciados en que el *ego*, desde su identidad de *vir civis*, admite que sus conductas como *amator* son condenables desde el punto de vista del código cultural. ✕

En el caso de Ovidio, se presenta una situación especial pues en uno de los poemas programáticos el enunciador asevera de manera concluyente que el triunfo de Cupido supone por sí solo la derrota del *Pudor*:

Mens Bona ducetur manibus post terga retortis  
et Pudor et castris quicquid Amoris obest (Ov. Am. 1.2. 31-32)

*Con las manos atadas a la espalda será conducido el Sentido Común y el Pudor y cualquier cosa que se oponga a las tropas de Amor.*

---

<sup>755</sup> Vincúlese, por ejemplo, 3. 12. 5, con las típicas variaciones catulianas del sintagma *amata nobis quantum...*, que aparecen siempre en poemas donde se alude sea al rechazo de Lesbia sea a su promiscuidad sexual: cf. *Cat.* 8; 37; 58; 72; 87.

<sup>756</sup> cf. *Tib.* 2. 4. 19-20.

<sup>757</sup> cf. *Prop.* 3. 24. 1-1-4.

En efecto, como se reiterará varias veces a lo largo del poemario y conforme lo estipulado en el código cultural, *amor* y *pudor* son opciones excluyentes aun para la diosa Ceres, encendida de pasión por Jasio:

Vidit et, ut tenerae flammam rapuere medullae,  
hinc pudor, ex illa parte trahebat amor.

Victus amore pudor

(Ov. Am. 3.10. 27-29)<sup>758</sup>

*Lo vio y sus tiernas médulas arrebataron la llama: por un lado la tiraba el temor, por el otro, la pasión. Fue vencido el pudor por la pasión.*

Aplicado esta vez al enunciador, será la Tragedia quien en otro poema programático denuncie la pérdida del pudor en el *ego*, cuya pasión lo ha convertido en la habladuría de toda la ciudad:

Fabula nec sentis, tota iactaris in Urbe,  
dum tua praeterito facta pudore refers

(Ov. Am. 3.1. 21-22)

*Y, convertido en la comidilla, eres arrastrado por la ciudad toda y no te das cuenta, mientras, perdido el pudor, narras tus hazañas.*

Pero, además de la incapacidad de controlar esa pasión compulsiva, hay otro elemento vinculado con la pérdida de su condición de *vir civis* que provoca el *pudor* del *ego* enunciador: la incapacidad de controlar a la mujer que se traduce en su tolerancia ante las infidelidades de esta:

Multa diuque tuli; vitiis patientia victa est:  
cede fatigato pectore, turpis amor.  
scilicet asserui iam me fugique catenas,  
et quae non pudivit ferre, tulisse pudivit.

(Ov. Am. 3. 11. 1-4)

*Mucho soporté y durante mucho tiempo, tus defectos han vencido a mi paciencia: aléjate de mi fatigado pecho, infame amor. Sí, ya me liberé y huí de mis cadenas y lo que no me avergoncé de soportar, me avergüenzo de haberlo soportado.*

---

<sup>758</sup> cf. Ov. Met. 1. 617-622; 7. 72 - 73. etc.

Hoc tamen est levius quam quod sum visus ab illo:  
 eveniat nostris hostibus ille pudor. (Ov. *Am.* 3.11. 15-16)

*Y sin embargo es menos grave que él me haya visto. ¡Sufran mis enemigos semejante vergüenza!*

Aquí, con una imagen de liberación del yugo que evoca por inversión la del sometimiento voluntario de *Am.* 1. 2. 39, el enunciador manifiesta el *pudor* que le cabe por haber estado encadenado a la pasión por una mujer infiel y por haber hecho pública esa situación. Dos elementos rescatamos de esta presentación: la calificación de *turpis* y la preocupación por la mirada del otro. La *turpitud* es un disvalor que resulta de contravenir normas físicas, como la *pulchritudo*<sup>759</sup>; morales, como la *honestas*<sup>760</sup>; y, sobre todo, esa norma estructurante que todo lo abarca: la observancia del *decus*<sup>761</sup>. Consciente de la transgresión de su conducta, el *ego*, como sujeto del *pudor*, la predica de sí mismo por su condición de *servus puellae*<sup>762</sup> y de *exclusus amator*<sup>763</sup>. Es interesante agregar que el enunciador también se atribuye este rasgo negativo en la ya evocada elegía de la impotencia<sup>764</sup>, cosa que enfatiza con la permanente alusión al *pudor*<sup>765</sup>.

El otro elemento interesante es, como dijimos, el tema de la mirada del otro. La *puella* elegíaca no es desde luego *pudica* y eso es lo que hace de ella un objeto erótico no sólo lícito sino deseable. Pero, para que el varón pueda mantener su

<sup>759</sup> cf. PICHON (1992: s.v. 1º ac.).

<sup>760</sup> cf. Cic. *Off.* 1. 4, 10, 106, etc.

<sup>761</sup> cf. Cic. *Off.* 1. 94, 106; PICHON (1992: s.v. 2º-3º acc.).

<sup>762</sup> cf. Ov. *Am.* 2. 17. 2.

<sup>763</sup> cf. Ov. *Am.* 3. 8. 7-8.

<sup>764</sup> cf. Ov. *Am.* 3.7. 45-46: "Credo etiam magnos, quo sum tam turpiter usus, / muneris oblati pœnituisse deos" (Creo incluso que los grandes dioses están arrepentidos del regalo que me ofrecieron, y que usé de modo tan ignominioso.); 65-66: "Nostra tamen iacueret velut prœmortua membra / turpiter hesterna languidiora rosa" (Sin embargo mi miembro yacía ignominiosamente más lánguido que una rosa cortada el día anterior)

<sup>765</sup> cf. Ov. *Am.* 3.7. 19: "A, pudet annorum! (¡Ay, me avergüenzo de mis años!); 37: "Huc pudor accessit facti; pudor ipse nocebat" (A esto se añadió la vergüenza por lo que sucedía; la vergüenza misma me perjudicaba); 69: "Quin istic pudibunda iaces, pars pessima nostri? (¿Por qué no yaces aquí desvergonzada, tú, la peor parte de mí?); 72: "tristia cum magno damna pudore tuli" (con gran vergüenza soporté tristes humillaciones).

propio *pudor* intacto, es necesario que ella combine en sí misma dos elementos que el código cultural considera incompatibles en una misma mujer: la *pudicitia* y una conducta sexualmente activa. Ovidio, con esa tendencia suya a explicitar las transcodificaciones y puntualizar sus contradicciones e incoherencias, también se detiene en este punto en el penúltimo poema de la obra:

Sit tibi mens melior, saltemve imitare pudicas,  
 teque probam, quamvis non eris, esse putem.  
 Quae facis, haec facito: tantum fecisse negato  
 nec pudeat coram verba modesta loqui.  
 Est qui nequitiam locus exigat: omnibus illum  
 deliciis imple, stet procul inde pudor.  
 Hinc simul exieris, lascivia protinus omnis  
absit, et in lecto crimina pone tuo.  
 Illic nec tunicam tibi sit posuisse pudori  
 nec femori impositum sustinuisse femur;  
 illic purpureis condatur lingua labellis,  
 inque modos venerem mille figuret amor;  
 illic nec voces nec verba iuventia cessent,  
 spondaque lasciva movilitate tremat.  
 Indue cum tunicis metuentem crimina vultum,  
 et pudor obscenum diffiteatur opus. (Ov. Am. 3. 14. 13-28)

*Sé más sabia o al menos imita a las púdicas y que yo crea que eres honesta aunque no lo seas. Lo que haces, hazlo: sólo niega que lo has hecho y que no te dé vergüenza decir en público palabras decorosas. Hay un lugar que exige la liviandad: llénalo con todos los placeres y que la vergüenza esté lejos de allí. Pero apenas salgas, que desaparezca de inmediato toda lascivia y deja tus culpas en el lecho. Allí no te avergüences de quitarte la túnica ni de sostener un vientre puesto sobre el tuyo. Allí, que una lengua se hunda entre tus rojos labios y el amor dé forma al gozo de mil maneras. Allí, que no cesen las voces y las palabras estimulantes y que la cama tiemble por el lascivo movimiento. Junto con las túnicas, viste un rostro temeroso de las culpas y que tu vergüenza niegue la labor obscena.*

Como podemos advertir, en este pasaje el enunciador entreteje de manera sutil y compleja los elementos que corresponden a cada uno de los dos grupos en que el código cultural divide el universo femenino en función del protocolo sexual. Así vemos por un lado componentes de las mujeres nucleares, sujetos de la *pudicitia* y sexualmente pasivas (distinguidos en el texto con subrayado simple) y los de las mujeres marginales, sexualmente activas y sobre las que no rige la observancia de

la pudicia (marcados con subrayado doble). Lo interesante es que este procedimiento de entrelazado se concreta a partir de un trabajo sobre el léxico basado so- x  
 bre todo en una variedad de *figurae per adiectionem*, desde la simple repetición<sup>766</sup>  
 hasta la anáfora<sup>767</sup>, la *annominatio* etimologizadora<sup>768</sup>, el *polyptoton*<sup>769</sup>. El empleo  
 de este recurso provoca en el lector una sensación general de redundancia, casi de  
 pleonismo a nivel conceptual, pues los dieciséis versos giran sobre una única opo-  
 sición: *pudor* vs. no *pudor*. Esta oposición está a su vez determinada en la trama  
 de la escritura exclusivamente por el punto de vista del enunciador, por la focali-  
 zación en la que alternan su identidad de *civis*, la de *amator* y la inconsistente pre-  
 tensión de "pensar el mundo" como un *amator civis*, a partir de una fuerte marca-  
 ción de la deixis espacial. Así, por ejemplo, el punto de vista del *vir civis* prescribe A  
 be, para el espacio público, *verba modesta loqui* (16), *tunicam induere* (27), *pudicitia*  
 (13), *probitas* (14) y un rostro capaz de reflejar ese deber ser (27). Esto se enfrenta  
 a los *voces et verba iuventia* (25) y al *tunicam ponere* (21), a la *lascivia* en todas sus mani-  
 festaciones (20-26) que el *amator* requiere para la intimidad del lecho. A su vez, es  
 la voz del *vir civis* la que califica como *crimina* (20, 27) y como *opus obscenum* (28)  
 lo mismo que la del *amator* define en términos de *deliciae* (18). Antitéticos e incom-  
 patibles, los dos puntos de vista requieren de una instancia de superación porque,  
 hecha pública, la placentera experiencia del lecho, atenta contra la identidad del *vir*  
*civis* y pone en movimiento su propio *pudor* ya que exhibe su condición de *amator*  
 y su consecuente imposibilidad de controlar la conducta sexual de la mujer.

<sup>766</sup> cf. "crimina" (20, 27).

<sup>767</sup> cf. "illic" a comienzo de versos 21, 23, 25. Obsérvese además, en este pasaje, la delicadeza de entrelazar un dístico negativo (21-22) con anáfora interna del "nec" con un dístico afirmativo (23-24) y un tercer dístico que, a la manera de coronación contiene un hexámetro negativo con anáfora del "nec" y un pentámetro positivo. Cf. WILLYS (1996: 405-406).

<sup>768</sup> cf. "pudicas" (13) - "pudeat" (16) - "pudor" (18) - "pudori" (21) - "pudor" (28); "lascivia" (19) - "lasciva" (26).

<sup>769</sup> cf. "facis ... facito" ... fecisse" (15), "pone" (20) - "posuisse" (21) - "impositum" (22), "femori...femur" (22); "pudor" (18) - "pudori" (21) - "pudor" (28);

Como vimos que sucedía para Ovidio en el caso del *foedus*, lo que el enunciador revela aquí es la impracticabilidad de la fusión elegíaca. La inevitable colisión de las isotopías *puella* y mujer nuclear hace que la pretensión de una *puella pudica* sea tan imposible de concretar como la de un *amator civis*. La incompatibilidad de estas series en el código cultural produce la antanaclasis pues al pasar de una isotopía a otra el término *pudor* altera su contenido semántico de manera esencial. Según lo explicado al hablar de las mujeres, en el código cultural romano la *pudicitia* importa una serie de conductas públicas que ofician como sendos significantes de un significado que no es otro sino la continencia y pasividad sexual de la mujer en los ámbitos privados. En la formulación ovidiana lo que se quiebra es precisamente la relación que significante y significado tienen en el código cultural. La conducta pública no refleja la conducta privada sino la oculta, la opaca, la silencio. En concreto, la *finge*, como explícitamente lo dice el enunciador: “*imitare pudicas*” (13)<sup>770</sup>.

Ahora bien, esta ficción montada para la mujer es el basamento sobre el que a su vez se construye el *pudor* del *amator civis* pues en rigor es él y no la *puella* quien experimenta un conflicto de identidad que requiere la simulación de su amante para mantener su imagen de *vir civis* sin dejar de ser *amator*. Así pues, esta exposición descarnada del contraste entre lo que este enunciador necesita de esa mujer en su calidad de *amator* y lo que necesita de ella en su calidad de *vir civis* muestran que no existe otra forma de conciliación fuera del falseamiento de alguna de las partes en conflicto. Basado en una alteración de su contenido semántico, el *pudor* del enunciador es también el resultado de una antanaclasis pues, una vez alterada la relación significante/significado en la conducta de la *puella*, este *vir civis* sabe

<sup>770</sup> Volvemos con esto a algo que también habíamos comentado a propósito del *foedus*. También aquí, en efecto, la voz del enunciador elegíaco tiene sugerentes puntos de contacto con las enseñanzas de la alcahueta de *Am.* 1.8.35-36: “*deceat alba quidem pudor ora, sed iste, / si simules prodest; verus obesse solet.*” (Queda bien el pudor en un rostro blanco, pero este es útil si lo simulas; si es verdadero suele ser perjudicial).

### 5.3. EL FRACASO DE LA TRANSCODIFICACIÓN: *EXCLUSUS CIVIS Y EXCLUSUS AMATOR*

Al comienzo de este capítulo planteamos que el enunciador de la poesía elegíaca de asunto erótico se encuentra inmerso en un conflicto derivado de que reúne dos identidades: *vir civis* y *amator*. En el código cultural estas dos identidades son antitéticas, mutuamente excluyentes y se ubican, respectivamente, en el polo positivo y negativo de la escala de valores vigente en ese grupo social. En virtud de tal incompatibilidad, el único modo de remediar esta anomalía previsto en el código cultural es la eliminación de alguna de estas dos identidades, cuya convivencia en un único individuo resulta inaceptable. El *ego* elegíaco, que conoce y comparte el código cultural, comprende las consecuencias de su conducta pero el autosometimiento acrático en que lo sume su pasión compulsiva no le permite tomar una determinación en uno u otro sentido. Puesto en la encrucijada de no querer o no poder renunciar a ser *vir civis* o a ser *amator*, el *ego* elegíaco pretende mitigar esta ambigüedad constitutiva de su *persona* intentando conciliar lo que el código cultural considera irreconciliable, de modo de transformarse en lo que denominamos un *amator-vir civis*.

A partir de las conclusiones parciales extraídas de los análisis del apartado 5.2, se comprueba que en el nivel discursivo esa operación es una transcodificación particular, que caracteriza al género elegíaco, y que estriba precisamente en alterar esa relación antitética y de mutua exclusión que las series *amator* y *vir civis* tienen en el código cultural. Dicha transcodificación consiste en transvasar ciertos elementos que el código cultural considera propios del 'deber ser' y del 'deber hacer' del *vir civis* a la esfera del *amator* en una especie de erotización de la *civitas*. A su vez, esta operación de transvasamiento se realiza *in praesentia* dado que es el propio discurso el que manifiesta la antítesis excluyente *vir civis* ≠ *amator*, caracte-

rística del código cultural a partir de la cual se organizan dos isotopías - una correspondiente a la serie *vir civis* y otra correspondiente a la serie *amator* - que guardan entre sí una relación de oposición.

Ahora bien, al efectuar la transcodificación, el enunciador transforma la antítesis excluyente (*amator* ≠ *vir civis*) en una adjunción incluyente (*amator* - *vir civis*) pero, al intentar hacerlo, incurre en una grave incoherencia a nivel del significado, ya que es obvio que un único concepto (en este caso el de *amator*) no puede ser predicado simultáneamente con la negación y la afirmación de un mismo rasgo (en este caso el de *vir civis*). Puesto que el discurso en sí se encarga de mostrar la oposición entre las dos isotopías, la combinación de elementos de una y otra da lugar a la formación de una serie de *oxymora* que, inevitablemente requieren, según lo prueban los exámenes efectuados, una alteración del contenido semántico de los términos que integran las series *amator* y *vir civis* en el código cultural. Esto se concreta a través de operaciones metafóricas, como por ejemplo la *militia amoris*, que el enunciador reelabora en general a partir de la tradición literaria.

A su vez, conforme a lo observado en nuestro *corpus*, en este complejo proceso de transcodificación, la coexistencia de los significados y valores que los términos de estas series tienen en el código cultural y en el código elegíaco por efecto de la metáfora, da lugar a la antanacsis y con ella a la ironía, es decir, a crear en el lector una sensación de perplejidad e incertidumbre o quizás, y acaso esto sea lo más probable, de cómplice sonrisa, ante un discurso que momento a momento parece estar diciendo a la vez lo uno y lo otro.

A través de este complicado engranaje el enunciador aspira a construirse a sí mismo como un *amator vir civis*. Sin embargo, esta máscara es inestable e inconsistente pues su creación se basa en la inclusión de la alteridad como parte constitutiva de la identidad y esto, para el pensamiento del hombre antiguo, conduce al surgimiento de un híbrido inclasificable para el cual no hay lugar en el mundo. Así pues este sujeto heterogéneo y contradictorio, que pretende diluir la diferencia y reunir en sí mismo lo uno y lo otro, no tiene en definitiva ni el estatuto de *amator*

ni el estatuto de *vir civis* y su lugar social no es un espacio de permanencia sino por el contrario, un espacio de tránsito. O tal vez ese espacio suyo es algo aun más utópico, en el sentido etimológico del término, si pensamos que el sitio por excelencia que define al *ego* enunciador de la poesía erótica elegíaca es nada menos que el umbral, un punto único que marca el límite entre los dos mundos - sus dos identidades - cuya frontera él pretende eliminar por la vía de la interpenetración.

Como se puede verificar en la investigación del apartado anterior, el enunciador elegíaco nunca logra una relación satisfactoria y estable con su objeto de deseo, lo cual es consecuencia no solo de la personalidad de las estereotipadas *puellae*, sino de la actitud 'transcodificante' del *ego* que, para tratar de asimilar lo más posible su hacer de *amator* a su 'deber ser' y 'deber hacer' de *vir civis*, pretende establecer un tipo de vínculo que corroe las reglas no escritas pero por todos conocidas de las relaciones efímeras con mujeres marginales. Esta pretensión es lo que conduce, en gran medida, a que su circunstancia habitual sea la exclusión, dicho esto en sentido literal pero también en un sentido metafórico. En primer lugar, tomando el término *exclusus* en su sentido literal, el rechazo de la *puella* hace de él un *exclusus amator*, o sea, un *amator* situado del lado de afuera de un espacio cerrado al que no se le permite tener acceso, y que, en este caso, es el espacio del deseo o mejor dicho de la concreción del deseo. Pero en segundo lugar, su estado de constante ansiedad y desasosiego debido a la incertidumbre del vínculo con la muchacha convierte el temor a la exclusión en una constante de su discurso que le impide actuar como un *inclusus amator*, aun en circunstancias en que parecería estarlo. Más allá de la situación descrita, el enunciador elegíaco tiende a producir su discurso siempre desde el lugar afectivo-intelectual de la exclusión.

Ahora bien, de acuerdo con las evidencias proporcionadas por nuestro examen del *corpus*, los intentos de asemejar el hacer del *amator* al del *vir civis* comportan una adulteración del contenido ético-social de los elementos característicos de este último. Como consecuencia, este sujeto que está ubicado en el límite entre los dos mundos, es a su vez un *exclusus civis* pues tampoco tiene libre acceso al

mundo de la *civitas*, ya que también en ese espacio social su conducta corroe las reglas que el protocolo sexual estipula para él, como miembro de la elite.

En concreto, por medio de la transcodificación el *ego* elegíaco construye un mundo alternativo, posible pero no probable, que no solo no resuelve su conflicto de identidad sino amenaza con ahondarlo pues lo convierte en una criatura mixta, en un actor social heterogéneo e incalificable, que pretende anular el sistema de diferencias y con ello, necesariamente, termina anulando la identidad y situándose fuera de ambos mundos, en ese no lugar de frontera simbólicamente representado por el umbral. Más allá de cuán 'romántico' y convincente nos puedan parecer su dolor y su conflicto, lo cual es una impresión genuina desde la subjetividad de la lectura, en términos de producto cultural el *ego* elegíaco es un individuo situado en el límite, un *vir civis* cuya conducta lo margina de su grupo de pertenencia y que, como agente productor y reproductor de la cultura<sup>771</sup>, intenta adaptar los fundamentos de ese mundo para reingresar a él y superar su marginalidad.

En concreto, consideramos que la erotización de la *civitas* puesta en marcha por el enunciador elegíaco es un fracaso para resolver su conflicto de identidad porque el proceso de transcodificación no solo no supera la antítesis que las series *amator* y *vir civis* tienen en el código cultural sino que las confirma y las ahonda al exhibir la incoherencia de una acumulación de *oxymora* y antanaclasis de base metafórica que el lector solo puede afrontar desde la sospecha de la ironía. Como hemos visto, será precisamente Ovidio quien extremará las consecuencias de estas incompatibilidades ético-conceptuales de las dos series, colocando al *ego* elegíaco al borde de un absurdo que es casi una denuncia de la vacuidad de la 'manera de ver el mundo' propia de este género.

<sup>771</sup> Para un análisis detallado de este tema en relación con la *puella*, cf. SCHNIEBS (2004).

## CAPÍTULO 6

EL *ARS AMATORIA* Y LA  
TRANSCODIFICACIÓN:

¿UN NUEVO TIPO DE *AMATOR*?

### 6.1.1. EL "GÉNERO" DIDÁCTICO. CARACTERÍSTICAS Y PROBLEMAS

En las últimas décadas y como parte del interés surgido en los estudios clásicos por el problema de los géneros literarios, ha aparecido una serie de trabajos que, sea centrados en un autor u obra particular, sea desde una perspectiva más amplia, replantean las características y alcances del así llamado género didáctico en la Antigüedad<sup>772</sup>.

Un primer punto de conflicto en el tratamiento de este tema es determinar los alcances de la expresión misma 'género didáctico', que puede resultar peligrosamente ambigua y conducir a confusiones a la hora de aplicar modelos teóricos. En este sentido nos parece muy iluminadora la premisa de la que parte BARCHIESI (1993: 149-150) en su estudio sobre Horacio *Ep.* 2.1 y Ovidio *Tr.* 2. Allí especifica que, lejos de pretender encuadrar esos textos en una categoría, a la vez histórica y atemporal, definible como 'género didáctico', su propuesta es leerlos como didácticos<sup>773</sup>. Para el filólogo italiano, el requisito para considerar un texto (o una parte de éste) como tal es el siguiente: "la presenza a un qualsiasi livello della struttura letteraria di un destinatario e del gesto di istruirlo - accetto cioè come didascalici testi in cui l'insegnamento è 'serio' e 'meno serio' o francamente parodico, e testi in cui la figura del destinatario si pone ai (o svara attraverso i) più diversi gradi di una scala (comprendente patrono, dedicatario, Lettore Implicito, Lettore Modello, pubblico dell' opera...)"

Esta propuesta de Barchiesi responde de algún modo a la distinción batiniana entre géneros discursivos primarios<sup>774</sup> y géneros discursivos secunda-

<sup>772</sup> Un ejemplo de esta tendencia - y auténtico hito en el tratamiento del tema - es el volumen 31 de la revista *MD*.

<sup>773</sup> Como afirma DALZELL (1996: 18): "In practice I have always found it more helpful to think of literature more as a special way of reading than as a special way of writing".

<sup>774</sup> cf. BAJTIN (1982: 248-249): "Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominamos géneros discursivos. La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma. [...] debemos incluir en los géneros discursivos

rios, entre ellos los literarios<sup>775</sup>. Esta distinción nos lleva a ser particularmente cuidadosos en un espacio cultural como el mundo antiguo donde, como bien señala SHARROCK (1997: 100), casi toda la literatura está en mayor o en menor medida infundida con la noción de enseñar o beneficiar al lector. Varios son los riesgos que se corren porque varios son los problemas que suscita el supuesto 'género didáctico'. Conviene por lo tanto que empecemos por especificar las características del género didáctico primario y del secundario.

En primer lugar, como género discursivo primario, el didáctico se caracteriza por una serie de rasgos relativos al contexto de enunciación, a las particularidades y funciones de emisor y receptor, a los tipos de procedimiento discursivo y a una serie de elementos lexicales y morfosintácticos.

El contexto de enunciación responde lógicamente a las reglas de circulación de los discursos de cada grupo humano, pero supone siempre una relación asimétrica entre los sujetos interactuantes pues el emisor-maestro está en una situación de jerarquía y autoridad respecto del receptor-discípulo<sup>776</sup>. Estos sujetos establecen entre sí desde el punto de vista actancial una suerte de contrato enunciativo que se apoya en un 'hacer-saber' propio del emisor-maestro y un 'querer/deber-saber' propio del receptor-alumno<sup>777</sup>. A su vez, para gozar de esa jerarquía y autoridad, el emisor-maestro debe ser un sujeto socialmente legitimado para practicar la función de enseñar, esto es, de 'hacer saber', lo cual

---

sivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano [...] como un relato cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos [...], todo un universo de declaraciones públicas".

<sup>775</sup> cf. BAJTIN (1982: 250): "Hay que prestar atención a la diferencia entre los géneros discursivos primarios (simples) y los secundarios (complejos); tal diferencia no es funcional. Los géneros discursivos secundarios (complejos) - a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc. - surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, particularmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata."

<sup>776</sup> Con los términos 'maestro' y 'discípulo' designamos de manera general a los individuos participantes en un proceso de enseñanza/aprendizaje que, en los hechos, pueden ser actores sociales de muy diverso tenor - padre/hijo, ancianos/jóvenes, jefe/subordinado, etc. - y no sólo la díada maestro/alumno propia del ámbito escolar.

<sup>777</sup> Para la estructura actancial del discurso didáctico en general seguimos a GREIMAS (1981: 23-28).

requiere de parte de él que cumpla con el requisito de 'saber-hacer' aquello que enseña.

En cuanto a los tipos de procedimiento discursivo, se destacan el explicativo, el argumentativo y el directivo <sup>778</sup> y, como peculiaridades lexicales y morfosintácticas, merecen mencionarse, entre otros, la presencia de términos reforzadores de la modalidad epistémica, como por ejemplo los adverbios aseverativos, y componentes morfosintácticos propios de la modalidad deóntica como por ejemplo las formas verbales yusivas, la deixis de segunda persona, el vocativo, etc.<sup>779</sup>

Ahora bien, en el caso de Roma, este género discursivo didáctico primario se incorpora de diversos modos, en distinta proporción y con diferentes funciones en los distintos géneros discursivos secundarios. En este sentido será preciso distinguir una obra que incluya pasajes aislados que absorben y reelaboran el género discursivo didáctico primario, de otra, muy diferente, en que la totalidad del texto pueda clasificarse como perteneciente al género discursivo didáctico secundario. Véanse, para el primer caso, dos pasajes muy diversos entre sí que reproducen una situación de enseñanza/ aprendizaje: la escena de *Mostellaria* (157-293) donde Escafa alecciona a Filemacia, y la de *Eneida* (12, 435-440), cuando Eneas instruye al joven Ascanio antes del combate final. Difícilmente puedan encontrarse dos textos más disímiles y sin embargo pertenecen al mismo género discursivo primario aunque están integrados en obras literarias que son muy diferentes entre sí y que nadie calificaría jamás dentro de lo didáctico como género discursivo secundario.

En cambio, desde los primeros testimonios que conservamos de la comunicación escrita orgánica, aparecen en Roma textos completos en prosa en los que el emisor se comporta como un emisor-maestro dispuesto a suministrar cierta instrucción a un receptor-alumno. Pensemos simplemente en el comienzo de *De agri cultura* de Catón y sus marcas morfosintácticas (deixis de segun-

<sup>778</sup> Para este tema de los procedimientos discursivos, cf. CIAPUSCIO (1994: 112-115).

<sup>779</sup> Corresponden a la modalidad epistémica las aseveraciones que afirman o implican que una cierta proposición o conjunto de proposiciones es sabida o creída. La modalidad deóntica, por

da persona, imperativo, subjuntivo yusivo, etc.) propias de este género discursivo:

Prædium quom parare cogitabis, sic in animo habeto: uti ne cupide emas neue opera tua parcas uisere et ne satis habeas semel circumire; quotiens ibis, totiens magis placebit quod bonum erit. (Cat. Agr. 1.1.1)

*Cuando planees adquirir el predio, ten esto en mente: no lo compres por avidez y no ahorres esfuerzos en examinarlo ni te conformes con recorrerlo una sola vez: cuanto más vayas, tanto más te placirá lo que es bueno.*

A la vez, algún tiempo después de la aparición de esta literatura didáctica en prosa, se va desarrollando la así llamada poesía didáctica que abreva en Hesíodo, considerado el fundador del género, y se nutre de las experiencias helenísticas de Arato y Nicandro<sup>780</sup>.

Y llegamos así a una suerte de bifurcación, una auténtica encrucijada en el camino del estudio de lo didáctico como género discursivo secundario. En efecto, excepto algunos lúcidos intentos como el de MALASPINA (1988) y GIBSON (1997), la crítica filológica muestra una tendencia a separar de manera tajante los estudios referidos a las manifestaciones de este género en verso de las manifestaciones en prosa. Y lo hace en detrimento de estas últimas, que suelen interesar sólo por las disciplinas particulares que abordan, o por cuestiones de ec-dótica o por temas lingüísticos relativos a los léxicos técnicos o a las huellas de latín vulgar que pueden rastrearse en algunas de ellas<sup>781</sup>.

A esto debe sumarse que el estatuto literario de la así llamada poesía didáctica es una cuestión ambigua e incierta aun para los antiguos<sup>782</sup>. Como bien señala DALZELL (1996: 20), se trata de un género poético sin nombre que no aparece mencionado aparte ni siquiera entre los seis tipos de poesía citados por Horacio<sup>783</sup> - épico, elegíaco, yámbico, dramático, epidíctico, simposíaco-, ni en los cinco mencionados por Cicerón<sup>784</sup> - trágico, cómico, épico, mélico, ditirámbi-

---

su parte, se relaciona con las nociones de obligación y permisión. Para este tema, cf LYONS (1980:725)

<sup>780</sup> cf. Quint. *Inst.* 10.1.56 y HOLLIS (1998).

<sup>781</sup> cf. MALASPINA (1988: 99).

<sup>782</sup> cf. PÖHLMANN (1973: 815-835).

<sup>783</sup> Hor. *Ars* 73-85

<sup>784</sup> Cic. *Op. Gen.* 1.

co. Asunto controversial desde un principio, ya Aristóteles<sup>785</sup> niega a Empédocles la condición de poeta pues, en su opinión, el metro es condición necesaria pero no suficiente para la poesía. Y algo del mismo tenor dirá siglos más tarde Plutarco<sup>786</sup>, que considera que en la así llamada poesía didáctica, el elemento poético cumple una función subsidiaria, una función de mero servicio.

Pero, a su vez, acaso por la gravitación del metro empleado, la poesía didáctica es colocada junto a la épica, o a la poesía hexamétrica en general<sup>787</sup>, como lo hacen Cicerón<sup>788</sup>, Dionisio de Halicarnaso<sup>789</sup> y Quintiliano<sup>790</sup>. Luego, aunque en edad tardía, Diomedes<sup>791</sup>, que considera que la poesía se divide en dramática, narrativa y mixta, ubica la especie didáctica como parte del *genus enarrativum* y cita como representantes a Empédocles, Arato, Lucrecio y Virgilio<sup>792</sup>.

Finalmente, este complejo panorama se completa con el hecho singular de que, a pesar de la división hecha por los filólogos, muchos poemas didácticos antiguos tienen detrás textos en prosa que cubren la misma temática que el poema y que le sirven como modelo y fuente de información<sup>793</sup>, de lo cual el propio Ovidio nos suministra un ejemplo con sus *Medicamina faciei*, presumiblemente tomado de un tratado en prosa de un farmacólogo profesional<sup>794</sup>. Incluso, en opinión de DALZELL (1996: 9), esto es una prueba de que la prosa es el discurso previsto para el genero secundario didáctico y que la elección de la poesía es una suerte de desviación significativa<sup>795</sup>. En este sentido, es muy sugerente la observación de GALE (2000: 19-20), quien señala que la práctica de empezar cada libro con su propio proemio, que observamos en *De rerum natu-*

<sup>785</sup> Arist. *Poet.* 1. 1447 b 16-20.

<sup>786</sup> Pl. *De audiendis poetis* 16 c-d

<sup>787</sup> Verg. *Cat.* 15.

<sup>788</sup> *De orat.* 1. 69; 1. 217.

<sup>789</sup> *De compositione verborum*, 22

<sup>790</sup> *Inst.* 1.4.4; 10.1.48, 87

<sup>791</sup> GL 1. 482.14-17; 483. 1-3 KEIL.

<sup>792</sup> Según PÖHLMANN (1973: 829.831) es probable que esta distribución haya tenido origen helénico. La poesía 'educativa' también aparece en el *Tractatus Coislinianus* como un tipo de poesía no mimética. Cf. ALBRECHT (1997: 267-269); DALZELL (1996: 20-21).

<sup>793</sup> cf. HOLLIS (1998: 172 n. 7)

<sup>794</sup> cf. WILKINSON (1955: 118).

<sup>795</sup> cf. HOLLIS (1998 172, n. 7).

ra, parece haber sido una innovación lucreciana tomada de la tradición en prosa. En efecto, como demuestra esta investigadora, esto no se observa en los poemas épicos puros (Homero, Apolonio, Enio), pues no incluyen un proemio por libro, ni en los didácticos pre-lucrecianos, ya que, habitualmente, no constan de más de un libro. En cambio, en la tradición en prosa<sup>796</sup>, lo común es encontrarse con un prefacio para cada libro, que incluye contiene una apelación al dedicatario y especificaciones sobre el tema. ✕

En el frondoso y opaco repertorio de la literatura didáctica de la Antigüedad nos encontramos  $\int$  pues  $\int$  con ejemplares de las más diversas especies pero que tienen en común el ser obras cuyo propósito específico - al menos, el explícito - es comunicar una instrucción y que en rigor, como género discursivo secundario, abarcan desde el citado *De agricultura* de Catón hasta los *Georgica* virgilianos pasando por tratados y manuales de muy diverso tenor como los de Vitruvio, Celso, Columela, Vegetio, Apicio, etc. y poemas como los de Lucrecio, Ovidio y Manilio. E incluso por piezas, como los antiguos manuales eróticos cuyo contenido principal era una cuidadosa lista, debidamente desarrollada y pormenorizada, de las distintas posiciones (*figurae*) de la práctica heterosexual<sup>797</sup>, que habrán de ser de gran utilidad para nuestro trabajo. Como vemos, el panorama es intrincado y heterogéneo pues la variedad en la forma se con-  $\int$  , )  
 juga con la multiplicidad de los temas tratados  $\int$  En este sentido, adoptamos la clasificación de GIBSON (1997: 68-69), quien acertadamente advierte que los textos a menudo presentan características de más de un tipo o bien se adecuan a un grupo en el discurso de superficie pero admiten lecturas que los ubican en otro en función de la doble destinación. Los tipos previstos por GIBSON son:  $\int$  -

- obras que instruyen al destinatario acerca del método o la técnica apropiados para desarrollar una actividad determinada. Ejs.: *Cynegetica* de Gratio, *Res Rusticae* de Varrón.

<sup>796</sup> cf. Varrón, *De re rustica*; Cicerón, *De oratore*, *Tusculanae Disputationes*, *De Officiis*, *De divinatione*; Quintiliano, *Institutiones Oratoriae*.

<sup>797</sup> Para este tema cf. el excelente estudio de H.PARKER (1992).

- obras que instruyen al destinatario acerca de un área del conocimiento o acerca de fenómenos interesantes o importantes. Ejs: *Astronomica* de Manilio, *Naturalis Historia* de Plinio.
- obras que instruyen al destinatario acerca de un conjunto de proposiciones y tratan de persuadirlo para que actúe o piense de cierta manera sobre la base de esas proposiciones. Ejs: *De Rerum Natura* de Lucrecio, *De Officiis* de Cicerón.

Ahora bien, la falta de una definición y encuadre específicos de la poesía didáctica por parte de los teóricos antiguos no parece haber tenido su correlato en los poetas, que dejan translucir su consciencia de pertenecer a un 'grupo'<sup>798</sup>, a partir, por ejemplo, de la remisión a su modelo genérico - Hesíodo - como una manera de sugerir, a través de la mención del πρότος εὔρετής, la pertenencia de esas obras a una misma y peculiar tradición. Recordemos en el mundo helenístico, las estrechas relaciones del proemio de Arato con *Theogonia* y con *Opera et dies*<sup>799</sup>, la asociación Hesíodo-Arato que alaba Calímaco en su *Epigrama 29* o la mención del ascreo Hesíodo que hace Nicandro al comienzo de sus *Theriaca* (11-12). A su vez en el ámbito latino, sabemos que Virgilio define sus *Georgica* como un *ascraeum carmen*, en una frase que será luego tomada casi literalmente por Columela al comienzo del libro 10 de su *De re rustica*<sup>800</sup>. Sabemos también que Manilio abre sus *Astronomica* marcando su inserción en ese espacio del campo literario determinado simultáneamente por el hexámetro y el componente didáctico, lo cual de algún modo está retomado en el proemio del libro 2 (1-56) con su mención de Homero, Hesíodo, Lucrecio y Virgilio<sup>801</sup>. Además, a este posicionamiento dentro de una tradición específica por la men-

ω

<sup>798</sup> cf. ALBRECHT (1997: 272)

<sup>799</sup> cf. CUSSET (1999: 289-296)

<sup>800</sup> cf. Verg. G. 2. 175- 176: "sanctos ausus recludere fontis, / Ascraeumque cano Romana per oppida carmen" (oso abrir las sagradas fuentes y cantar un poema ascreo por las ciudades romanas) y Col. 10. 435-436: "qui ... veteres ausus recludere fontis / ascraeumque cecinit Romana per oppida carmen" (quien ... oso abrir las antiguas fuentes y cantó un poema ascreo por las ciudades romanas).

<sup>801</sup> La afirmación de DALZELL (1996: 22-23) respecto de que el comienzo de *Astronomica* es una traducción del primer verso de *Theogonía* de Hesíodo, nos parece algo exagerada y poco demostrable, sobre todo a la luz del análisis de estos aspectos hecho por POZZI (2001).

ción del modelo genérico, hay que sumarle una serie rasgos que, si bien tienen puntos en común con los propios de lo didáctico como género discursivo primario, muestran transformaciones importantes.

de

La poesía didáctica recurre a una estrategia discursiva que consiste en ficcionalizar un proceso de aprendizaje donde un *ego* emisor (el maestro) instruye a un receptor (el alumno) <sup>802</sup>, estableciéndose entre ellos una relación de jerarquía y poder que se apoya en la superioridad y autoridad del emisor-maestro <sup>803</sup>. Es decir, el poema didáctico llama nuestra atención sobre el proceso mismo de instrucción, lo exhibe ante nosotros, nos constituye en sus testigos <sup>804</sup>.

Este carácter ficcional del proceso de aprendizaje produce dos consecuencias. La primera de ellas es la necesidad de crear a través del texto mismo esa superioridad y autoridad del enunciador maestro. Despojado del encuadre institucional en que se enuncia el género discursivo primario, el emisor de esta escena ficcional de aprendizaje montada por la poesía didáctica, debe, en efecto, construir en el texto mismo para sí esa autoridad que respalda su "saber hacer" y lo constituye en legítimo agente del "hacer saber" <sup>805</sup>. Pensamos en la función de Epicuro en *De rerum natura* y en el respaldo buscado en el plano suprahumano no solo en la imponente escena inicial de la Teogonía, sino en la autoridad divina referida en los poemas de Empédocles y Parménides <sup>806</sup>, en Arato, en *Georgica* <sup>807</sup>, en Gratio, etc. Otra forma no menos recurrente de consolidar esa autoridad es la presencia de elementos lexicales tendientes a constatar y re-

<sup>802</sup> cf. Serv. G. praef.: "et hi libri didascalici sunt, unde necesse est ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit: unde ad Maecenatem scribit sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmium" (y estos son libros didácticos, por lo que es necesario que se escriban para alguien porque la preceptiva exige el personaje del maestro y del discípulo. Por esto escribe para Mecenas, así como Hesíodo lo hizo para Perses, Lucrecio para Memio).

<sup>803</sup> cf. SCHNIEBS (2002: 305).

<sup>804</sup> cf. MISTIS (1993: 123-124).

<sup>805</sup> cf. DALZELL (1996: 140): "In didactic poetry the speaker claims competence: one cannot teach what one does not know".

<sup>806</sup> cf. DALZELL (1996: 25)

<sup>807</sup> Para la jerarquía del conocimiento en esta obra y la función del episodio de Orfeo y Aristeo en su comprensión, seguimos a SCHIESARO (1997)

m / mmm

3

forzar el efecto de veredicción del discurso sobre el receptor, como es el caso de los verbos *videre* y *credere*<sup>808</sup>.

A su vez, la segunda consecuencia es la existencia de una doble instancia de destinación. Dentro de la circunstancia de enseñanza-aprendizaje ficcional, hay un receptor-alumno interno de la instrucción suministrada por el emisor-maestro. Pero hay también un segundo destinatario, un destinatario extratextual: el lector empírico. Se trata pues de un destinatario del texto que no está en el texto, por lo menos, no lo está de manera explícita<sup>809</sup>. A este lector que, como dice KONSTAN (1993: 12), de alguna manera espía la escena de enseñanza / aprendizaje por encima de los hombros del destinatario individualizado, se le ofrecen saberes que, en parte incluyen a los destinados al receptor-alumno interno pero los trascienden y los modifican<sup>810</sup>. Recordemos, a propósito, la opinión de Séneca sobre *Georgica*:

[...] Vergilius noster, qui non quid verissime sed quid decentissime diceretur aspexit, nec agricolas docere voluit sed legentes delectare. (Sen. Ep. 86.15)

[...] nuestro Virgilio, quien no se afanó en expresarse citiéndose a la verdad sino de manera elegante y no quiso instruir a los campesinos sino deleitar a los lectores.

Está claro que Séneca está pensando aquí en el Virgilio autor, pero, si trabajamos el texto desde la perspectiva de los distintos agentes del proceso de comunicación, observamos que tanto el emisor como el receptor aparecen multiplicados y, con ellos, los posibles planos de referencia del texto. En efecto, como observa SCHIESARO (1993: 135-137), los destinatarios internos de *Georgica* son Mecenas, César y los *agricolae*, a los que hay que sumarle, como destinatario extratextual, el lector empírico; y esa multiplicación de las referencias señala la polivalencia intrínseca del mensaje geórgico y garantiza un valor que trasciende la especialización técnica.

<sup>808</sup> cf. KENNEY (1958: 202-204).

<sup>809</sup> Para esta diferencia entre destinatario en el texto y destinatario del texto en la poesía didáctica latina, sobre todo en Lucrecio, cf. SCHIESARO (1993: 129-130).

<sup>810</sup> cf. CONTE (1991: 16)

Otras veces el elemento llamativo y diferente no será la cantidad de receptores internos sino la calidad de los mismos y el tipo de receptor extratextual o lector empírico que el emisor está proponiendo. Tómese para esto el ejemplo de Lucrecio y su receptor interno Memmio, presentado como supersticioso, intelectualmente limitado e inclinado a miedos infantiles, de modo de inducir al lector extratextual a identificarse no con él sino con el emisor-maestro<sup>811</sup>.

↳

En concreto, el espacio discursivo de la poesía didáctica está habitado como mínimo por cuatro agentes<sup>812</sup>:

- el emisor-maestro-poeta;
- la autoridad que respalda al emisor en sus dos funciones (maestro y poeta) y que garantiza el valor de sus preceptos y la calidad de su escritura;
- el receptor-alumno individualizado; y
- una audiencia más amplia que espía por sobre los hombros del receptor-alumno interno.

El otro tipologema propio de la poesía didáctica<sup>813</sup> señalado por la crítica es el empleo del *excursus* o la *digressio*, típicas del estilo hesiódico. Como lo indican sus nombres y la metáfora espacial de las definiciones antiguas<sup>814</sup>, se los considera "une sorte du boucle appendue au tracé rectiligne du discours", como explica DESBORDES (1982: 31-32), quien agrega que el discurso parece apartarse de la ruta que le traza el tema como si, en determinado momento, el texto fuera infiel y la *lexis* traicionara al lékteon. Acaso como consecuencia de los reparos de la preceptiva oratoria ante el empleo excesivo de la *digressio*, que

?

<sup>811</sup> cf. MITSIS (1993: 125-127).

<sup>812</sup> Para este planteo seguimos a KONSTAN (1993: 12), aunque nos permitimos agregar lo referido a la producción literaria por considerarlo un elemento fundamental para la construcción del lector empírico o extratextual. Cf. en este sentido el análisis de BING (1993) respecto del lector extratextual previsto por Arato.

<sup>813</sup> cf. PÖHLMANN (1973: 879-898); PERUTELLI (1993); ALBRECHT (1997: 273-274). Este elemento implica un fuerte lazo con la épica. Recordemos que Quintiliano (Quint. *Inst.* 10.1.49) considera a Homero el maestro en el arte del *digressus*.

<sup>814</sup> cf. Cic. *Inv.* 1.27; *de Orat.* 3. 203; *Part.* 32; Quint. *Inst.* 3. 9. 1-4; 4. 3. 1-3; 5. 11.5; 9. 1.28; 10. 1.33; etc. Cf. LAUSBERG (1966: § 340-342).

consideraba en rigor propia de la literatura, parte de la crítica se ha mostrado proclive a reducirla en la poesía didáctica a una forma de *ornatus*, que explica más bien como una muestra de erudición del enunciador para seducir a su lector empírico, necesariamente *doctus*, que como un componente fundamental de la finalidad persuasiva propia de todo proceso de instrucción<sup>815</sup>. En este sentido coincidimos plenamente con SCHIESARO (1987: 33) quien afirma que, en función del triple objetivo de la poesía didáctica -*docere, delectare y movere* - el autor "crea una struttura rigidamente chiusa in cui all'inizio, e una volta per tutte, sono predeterminati i rapporti gerarchici, i diritti e i doveri di colore che sottoscrivono lo speciale patto sotteso all' opera e alla sua fruizione. All' interno di questa struttura l' autore regna sovrano e procede nella massima libertà: non c'è timore che, variando l'argomento o il tono del discorso, introduciendo digressioni narrative, exempla, personaggi storici, faccia perdere di vista al lettore lo specifico intento del suo discorso; vero nucleo generativo dell' opera". Es decir, la constitución de un enunciador que afirma desde un principio tener algo importante, útil, incluso simplemente interesante o curioso que enseñar y un receptor interesado en recibir esa instrucción es una clave de lectura potente que ordena y da significado a todos y cada uno de los elementos del texto, incluidos los tan discutidos *excursus*.

En concreto, entonces, podemos decir que lo didáctico es una forma de producción discursiva que aparece como género primario y que en Roma se desarrolla y plasma en por lo menos dos tipos de géneros secundarios específicos: la prosa y la así llamada poesía didáctica, vinculados entre sí. Como género discursivo primario tiene una serie de tipologemas que, aunque con variantes, aparecen en las formas secundarias. Dentro de ellas deben especificarse, como rasgos propios de la poesía didáctica, el empleo del hexámetro, la referencia al modelo genérico, la ficcionalización del proceso de instrucción, la cantidad y calidad de las *personae* intervinientes y el establecimiento de un pacto semiótico de autoridad, jerarquía y poder entre emisor y receptor que estructura, or-

<sup>815</sup> Para esta última postura cf. CLASSEN (1968: 92-95)

dena y otorga sentido a todos los elementos del texto, incluidos sus elementos típicos, como es el caso de los *excursus*.

## 6.1.2.- EL CONCEPTO DE *ARS*

En la introducción de su lúcido estudio semántico del término *ars*, GAVOILLE (2000: 1-8) expone las dificultades que plantea el análisis de esta palabra por su multiplicidad de sentidos considerados sincrónica y diacrónicamente, por su carácter abstracto, que dificulta el establecimiento preciso y certero de un *denotatum*, y por el hecho de que las lenguas romances carecen de un término exactamente equivalente con el mismo grado y tipo de polisemia<sup>816</sup>.

Dentro de este vasto espectro de significación del lexema *ars* investigado por la autora, a los efectos de este estudio, nos vamos a ceñir exclusivamente a los sememas que tienen un punto de intersección con lo didáctico. Es decir, nos ocuparemos de indagar los valores e implicaciones de este término cuando el *ars* es una materia susceptible de ser objeto del *docere /discere*, esto es, de un proceso de instrucción. Estas acepciones, consolidadas ya en el período ciceroniano, resultan en parte de la incorporación de elementos propios del término griego *techne*, al cual será imprescindible referirnos.

Pero a su vez, y este no es un detalle menor habida cuenta del momento histórico en que se ubica el *Ars* ovidiana, el período augustal se caracteriza, tal como lo demuestra WALLACE-HADRILL (1997: 17) , por una transformación profunda del sistema de conocimiento por el cual "knowledge is relocated: from the social authority of a local elite guarding the cultural specificity of its traditions, to the academic authority of the experts". Esto origina un nuevo orden cultural en el cual el *ars* adquiere un valor distintivo, puesto que ese orden "was differently constructed and reproduced by *ratio* not *consuetudo*"<sup>817</sup>.

<sup>816</sup> Resulta muy sugerente el hecho de que la primera y muy contundente prueba de la autora es la diferencia que se observa en las entradas de los instrumentos filológicos más canónicos: el *Thesaurus*, el GAFIOT, el *OLD* y el diccionario etimológico de ERNOUT-MEILLET.

<sup>817</sup> WALLACE-HADRILL (1997: 22).

Con este valor, pues, un *ars* es a la vez un **arte**<sup>818</sup> (que presupone una técnica), y también es un **método**, esto es, la obra que lo expone<sup>819</sup>. Para la elección de los términos en español nos basamos en lo prescrito en el *RAE*, que establece las siguientes definiciones para los respectivos sememas de 'arte', 'técnica' y 'método':

**arte:** "conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo" (*RAE*, s.v. 3)

**técnica:** "conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte" (*RAE*, s.v. 5)

**método:** "obra que enseña los elementos de una ciencia o arte" (*RAE*, s.v. 3)

A su vez, para la descripción de este semema de *ars*, seguimos los respectivos análisis sémicos de GAVOILLE:

- "/ensemble/ de procédés / raisonnés / pour bien faire .../ dans une activité déterminée/"<sup>820</sup>
- "/oeuvre /qui expose/dans un ensemble méthodiquement ordonné / les procédés raisonnés et les connaissances/nécessaires à l' exercice d'une activité spécialisée/"<sup>821</sup>

Como podemos observar, de alguna forma estos sememas descritos por GAVOILLE se implican el uno al otro en una cierta progresión que supone instancias de precedencia a nivel referencial. En efecto, la técnica en sí precede a la formulación de los preceptos y reglas y éstos, a su vez, son anteriores a su exposición en

<sup>818</sup> Vista la polisemia del término 'arte' en español y a los efectos de evitar confusiones con eventuales referencias al arte como discurso iconográfico, se empleará la negrita toda vez que la palabra sea empleada con el valor que a continuación se especifica.

<sup>819</sup> Cabe aclarar que esta formulación se aleja en parte de la planteada por nosotros mismos en SCHNIEBS (2002).

<sup>820</sup> GAVOILLE (2000: 244)

una obra destinada a la transmisión de ese saber (**método**). Pero además estos sememas definidos por GAVOILLE tienen dos puntos de coincidencia fundamentales: la idea del *ars* como actividad, como un 'hacer', y la intervención del razonamiento.

Por otra parte, por su misma condición de "hacer", el *ars* se relaciona con las nociones de práctica, experiencia y ejercitación; se entronca con el talento natural del individuo; y, por último, aparece asociado al juego de ensayo y error y, de allí, a la idea de casualidad y de azar. Es decir, varias son las causas que pueden hacer que un individuo desarrolle bien, exitosamente y con provecho una actividad determinada - su aptitud natural, la continua práctica, la simple casualidad - pero sólo se hablará de *ars* como **arte** cuando los procedimientos y pasos seguidos para realizarla estén comprobados, justificados y consolidados por intervención de la razón y hayan adquirido el estatuto de *praecepta*, es decir, de un saber sistemático y transferible <sup>822</sup>. Véase la siguiente definición (*Rhet. Her.* 1. 2): "*Ars est praeceptio quae dat certam viam rationemque dicendi*" (El arte de decir es una preceptiva que proporciona un camino seguro y una teoría). Véase también la abarcadora y oportuna definición de LAUSBERG (1966: § 3): "[un *ars* es] un sistema de reglas extraídas de la experiencia, para realizar una acción tendiente a su perfeccionamiento y repetible a voluntad, acción que no forma parte del curso natural del acontecer y que no queremos dejar al capricho del azar".

Esta coexistencia de práctica, talento y *ars* se ve con claridad en la polémica entre Cicerón y su hermano Quinto, que inicia el *De Oratore* y que, en la ficción discursiva, da origen al texto. En efecto, dice Cicerón:

<sup>821</sup> GAVOILLE (2000: 276).

<sup>822</sup> cf. Arist. *Metaph.* 981 b 5:

"ὅλως τε σημεῖον τοῦ εἰδότος καὶ μὴ εἰδότος τὸ δύνασθαι διδάσκειν ἐστίν, καὶ διὰ τοῦτο τὴν τέχνην τῆς ἐμπειρίας ἡγοῦμεθα μᾶλλον ἐπιστήμην εἶναι: δύνανται γάρ, οἱ δὲ οὐ δύνανται διδάσκειν." (En general el signo del conocimiento o del no conocimiento es la capacidad de enseñar y, por esta razón, consideramos que el arte, más que la experiencia, es un saber científico, porque los expertos en arte pueden enseñar; los otros, no).

Soles non numquam hac de re a me in disputationibus nostris dissentire, quod ego eruditissimorum hominum artibus eloquentiam contineri statuas, tu autem illam ab elegantia doctrinae segregandam putes et in quodam ingenii atque exercitationis genere ponendam. (Cic. *De Orat.* 1.5)

*Y a veces, en nuestros debates, sueles disentir conmigo en este punto: en que yo considero que la elocuencia está constituida por las artes de los hombres más instruidos, mientras tú, en cambio, piensas que debe aislársela de la corrección del aprendizaje y colocársela en cierto tipo de talento natural y de práctica.*

Otro tanto puede leerse en su comentario posterior acerca de los oradores de los primeros tiempos<sup>823</sup>:

Ac primo quidem totius rationis ignari, qui neque exercitationis ullam vim neque aliquod praeceptum artis esse arbitrarentur, tantum quantum ingenio et cogitatione poterant, consequerentur; post autem, auditis oratoribus Graecis cognitisque eorum litteris adhibitisque doctoribus, incredibili quodam nostri homines discendi studio flagraverunt (Cic. *De Orat.* 1. 14)

*Y en un principio, ignorantes de toda sistematización como para pensar que existía alguna fuerza en la práctica o ciertos preceptos de arte, lograban tanto cuanto podían con su talento natural y la reflexión. En cambio luego de haber escuchado a los oradores griegos y haber conocido sus obras y haber recurrido a los expertos, nuestros hombres se inflamaron con un increíble afán por aprender.*

Como podemos observar, tras estos textos está presente un elemento controversial para el hombre antiguo: el surgimiento mismo de las artes en tanto *technai* y su relación con la experiencia entendida como experimentación y como adquisición de un cierto saber práctico y de índole particular. Esta noción aparece ya en los sofistas, según pone Platón en boca de Polo (Pl. *Grg.* 409e):

“πολλὰ τέχνηαι ἐν ἀνθρώποις εἰσὶν ἐκ τῶν ἐμπειριῶν ἐμπείρως ἠύρημαι” (Existen entre los hombres muchas artes descubiertas con experiencia a partir de las experiencias). Esto, que Aristóteles expresa con claridad suma,

<sup>823</sup> cf. Cic. *Ino.* 1.5: “Hoc si forte non natura modo neque exercitatione conficitur, verum etiam artificio quodam comparatur, non alienum est videre quae dicant ii qui quaedam eius rei praecepta nobis reliquerunt” (Y si esto no solo se logra por disposición natural y práctica sino se obtiene por cierto arte, no es inadecuado ver qué dijeron aquellos que nos dejaron algunos preceptos sobre el tema).

καὶ δοκεῖ σχεδὸν ἐπιστήμη καὶ τέχνη ὁμοιον εἶναι καὶ ἐμπειρία, ἀποβαίνει δ' ἐπιστήμη καὶ τέχνη διὰ τῆς ἐμπειρίας τοῖς ἀνθρώποις· ἡ μὲν γὰρ ἐμπειρία τέχνην ἐποίησεν, ὡς φησὶ Πῶλος, ἡ δ' ἀπειρία τύχην. (Arist. *Metaph.* 981a 1-4).

*La experiencia parece muy semejante a la ciencia y al arte pero, en realidad, es a través de la experiencia que los hombres adquieren la ciencia y el arte pues, como dice Polo, la experiencia produce el arte; pero la inexperiencia, la casualidad.*

se convierte, como bien señala LA PENNA (1979: 986), en un "concetto comune nelle opere didascaliche e tecniche", según se observa en los ejemplos siguientes tomados de conocidas obras didácticas en prosa y en verso:

usus et impigrae simul experientia mentis  
paulatim docuit pedetemptim progredientis.  
Sic unum quicquid paulatim protrahit aetas  
in medio ratioque in luminis erigit oras;  
namque aliud ex alio clarescere corde videbant,  
artibus ad summum donec venere cacumen (Lucr. 5. 1452-1457)

*El uso junto con la experiencia de una mente activa lo enseñaron paulatinamente avanzando paso a paso. Así, paulatinamente el paso del tiempo hace surgir cualquier cosa que sea y, la razón la levanta a las riberas de la luz, pues veían en su corazón que una cosa se iluminaba a partir de la otra, hasta que gracias a las artes llegaron a la culminación suma.*

ut varias usus meditando extunderet artis (Verg., G. 1. 133)<sup>824</sup>

*a fin de que, por medio de la reflexión, la experiencia produjera con gran esfuerzo una variedad de artes.*

usus et experientia dominantur in artibus, neque est ulla disciplina, in qua non peccando discatur. Nam ubi quid perperam administratum cessit inprospere, uitatur quod fefellerat, inluminatque rectam uiam docentis magisterium. (Col. 1. 16)

*La práctica y la experiencia reinan en las artes y no existe ninguna disciplina en la cual no se aprenda de los propios errores. Pues cuando algo resulta no exitoso en razón de un manejo equivocado, se evita aquello en lo que se falló, y la instrucción de un maestro ilumina el camino correcto.*

<sup>824</sup> Obsérvese la interesante coincidencia entre este planteo y el que aparece en el canto 4 (315-316) de la misma obra a propósito de Aristeo y la *bugonia*: "Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem? / unde noua ingressus hominum experientia cepit?" (¿Cuál dios, Musas, cuál hizo surgir para nosotros con esfuerzo este arte? ¿Cuál fue el comienzo de esta nueva experiencia entre los hombres?).

Haec ne ruricolae paterentur monstra, salutis  
 ipsa nouas artis uaria experientia rerum  
 et labor ostendit miseris ususque magister  
 tradidit agricolis uentos sedare furentis  
 et tempestatem Tuscis auertere sacris. (Col. 10. 337-341)

*Para que los campesinos no padecieran graves alteraciones del orden natural, la variada experiencia por sí misma y el esfuerzo mostró a los desdichados nuevas artes y la práctica, como maestro, enseñó a los agricultores a calmar los enfurecidos vientos y desviar una tormenta con ritos toscanos.*

Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, quae manibus perficit[ur] e materia cuiuscumque generis opus [est] ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est, quae res fabricatas sollertiae ac rationis pro demonstrare atque explicare potest. (Vitr. 1.1.1)

*Este [servicio] consiste en una factura artesanal propiamente dicha y un método. La factura artesanal propiamente dicha es el hábito familiar y continuado de la práctica, que se lleva a cabo con las manos sobre la materia necesaria para el diseño. El razonamiento, en cambio, es el que puede dar por anticipado descripciones y explicaciones de las cosas hechas artesanalmente de acuerdo con la habilidad y la razón.*

En estos y otros ejemplos que podrían agregarse <sup>825</sup> vemos aparecer la noción de *usus* como el primer paso, como el punto de partida que, a posteriori y una vez que por medio del razonamiento y la sistematización se ha conseguido pasar de lo particular a lo general, permite la constitución de un *ars* = arte :

X

γίγνεται δὲ τέχνη ὅταν ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων μία καὶ θόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις.. (Arist. *Metaph.* 981a 5)

*Un arte nace cuando, a partir de las reflexiones surgidas de la experiencia se forma una única concepción universal acerca de cosas semejantes.*

οὐδεμία δὲ τέχνη σκοπεῖ τὸ καθ' ἕκαστον [...] ἀλλὰ τί τῶ τοιῶδε ἢ τοῖς τοι οἶσδε (τοῦτο γὰρ ἐντεχνον, τὸ δὲ καθ' ἕκαστον ἀπειρον καὶ οὐκ ἐπιστητόν) (Arist. *Rh.* 1356b 30).

<sup>825</sup> cf. las interesantes referencias aportadas por LA PENNA (1979: 986 n.2), tomadas de textos no pertenecientes al género didáctico.

Ningún **arte** mira a lo individual [...] sino a lo que es para el que es de tal clase o los que son de tal modo; pues esto es lo propio del **arte**, ya que lo particular es infinito y no es objeto de ciencia. X

ex duabus rebus singulas artes esse compositas, ex opere et eius ratiocinationem ex his autem unum proprium esse eorum, qui singulis rebus sunt exercitati, id est operis effectus, alterum commune cum omnibus doctis, id est rationem (Vitr. 1.1.15)

cada una de las **artes** se compone de dos elementos: de la tarea en sí y del razonamiento. Ahora bien, de estos dos componentes, sólo la concreción de la tarea es propia únicamente de aquellos que tienen práctica exclusivamente en ese tema. El otro elemento, el razonamiento, es común a todos los doctos.

Esta claro [pues] que un ars no mira a lo individual sino a lo universal y que, por lo tanto, supone el paso de lo particular a lo general, esto es del caso a la norma o a la regla. En razón de ello, el mecanismo que conduce a la formulación de un ars es el razonamiento inductivo toda vez que, como afirma PERELMAN (1994: 552), “una regla es todo enunciado general en comparación con lo que es una aplicación suya”. Pero a su vez, como consecuencia de esta característica, la forma de argumentación propia de un ars se fundamenta en lo particular y recurre por lo tanto a la analogía y al ejemplo<sup>826</sup>. X X

Por oposición a esta instancia de formulación de la regla, el tipo de saber surgido exclusivamente del hábito y la ejercitación, es no solo particular, sino acrítico y carente de τέχνη, como claramente leemos en el Fedro (260e) de Platón: οὐκ ἔστι τέχνη ἀλλ' ἄτεχνος τριβή (no es arte sino hábito desprovisto de arte)<sup>827</sup> X

Ahora bien, uno de los inconvenientes que dificultan cualquier intento de precisar el alcance de la idea de *ars* es precisamente su relación con el *usus*, un término de por sí complejo y susceptible de varias interpretaciones, algunas de las

<sup>826</sup> cf. PERELMAN (1994: 536)

<sup>827</sup> cf. la misma idea en Pl. *Phdr.* 260e: “μὴ τριβῆ μόνον καὶ ἐμπειρία ἀλλὰ τέχνη” (no solo por hábito y experiencia sino también por arte); Pl. *Grg.* 463b: “οὐκ ἔστιν τέχνη ἀλλ' ἐμπειρία καὶ τριβή.” (No es arte sino experiencia y hábito); Pl. *Lg.* 938 a 4: Ταύτην οὖν ἐν τῇ παρ' ἡμῖν πόλει, εἴτ' οὖν τέχνη εἶτε ἄτεχνός ἐστίν τις ἐμπειρία καὶ τριβή.

cuales todavía siguen nutriendo la polémica de los filólogos. Los diccionarios canónicos de consulta habitual entre los filólogos - *OLD* y *GAFFIOT* - coinciden en registrar seis sememas para este lexema, todos ellos suficientemente atestiguados en autores de distintos géneros y períodos. Estos sememas, parte de los cuales coinciden con los del lexema 'uso' en español, son:

- (a) acción y efecto de usar, uso, empleo<sup>828</sup>
- (b) práctica, ejercitación, experiencia <sup>829</sup>
- (c) necesidad <sup>830</sup>
- (d) derecho de uso como figura legal <sup>831</sup>
- (e) utilidad, provecho, ventaja <sup>832</sup>
- (f) familiaridad (entre personas) <sup>833</sup>

Lógicamente, de los seis elementos que componen esta lista, solo los tres primeros interesan a nuestro estudio porque solo ellos admiten una relación entre la noción de *usus* y el origen de un *ars* = arte. A su vez, entre estos tres, el que plantea cierta controversia derivada de su empleo filosófico es el (c), que asocia el sustantivo *usus* con la *χρεῖα* epicúrea, y que vemos aparecer en debatidos pasajes de Horacio<sup>834</sup> y Lucrecio<sup>835</sup>. Sin embargo, como bien estudia LA PENNA, la idea de que la necesidad, la *χρεῖα*, cumple para el género humano una función didáctica que culmina en el surgimiento de las *τέχναι*, no es de ningún modo exclusiva de

---

μάλιστα μὲν δὴ χρεῶν ἔστιν μὴ φῦναι· (Ésta [la retórica], ya si es realmente un arte o alguna experiencia o hábito privados de arte, no debe en la medida de lo posible florecer en nuestra ciudad).

<sup>828</sup> cf. *OLD* s.v. 1, 2, 3, 12; *GAFFIOT*, s.v. 1, 5. *RAE*, s.v. 1.

<sup>829</sup> cf. *OLD* s.v. 6, 7, 8, 9; *GAFFIOT*, s.v. 3, 4. *RAE*, s.v. 2, 5.

<sup>830</sup> cf. *OLD* s.v. 13, 14; *GAFFIOT*, s.v. 7.

<sup>831</sup> cf. *OLD* s.v. 4, 5; *GAFFIOT*, s.v. 2. *RAE*, s.v. 6, 7.

<sup>832</sup> cf. *OLD* s.v. 11; *GAFFIOT*, s.v. 6.

<sup>833</sup> cf. *OLD* s.v. 10; *GAFFIOT*, s.v. 8.

<sup>834</sup> cf. Hor. S. 1. 3. 99-100; Ep. 2. 2. 119; *Ars* 71-72 y los comentarios de GRIMAL (1967-1968: *ad loc.*), BRINK (1971: *ad loc.*).

la formulación epicúrea, sino una opinión generalizada, de lo cual dan testimonio, entre otros, Eurípides<sup>836</sup> y la Suda, donde incluso está enunciada como un proverbio:

καὶ παροιμία: Χρεία διδάσκει, κἄν ἄμουσος ᾗ, σοφόν. (Suid. χ 465. 3)

también el proverbio: *la necesidad enseña a ser sabio aún al que es tosco.*

En este sentido, y si bien volveremos sobre el punto al analizar el proemio del *Ars Amatoria* ovidiana donde aparece este término *usus* en un pasaje particularmente problemático, podemos ya adelantar que el poeta de Sulmona se ciñe - y con resultados muy interesantes a nivel de la significación - a los dos primeros sememas mencionados.

Otro elemento cardinal de la concepción antigua del *ars = arte*, es su relación con el azar. Según vimos en la atinada definición de LAUSBERG (1966: § 3), la sistematización de todo arte tiene que ver, en parte, con que "no queremos dejar al capricho del azar" la actividad que pretendemos realizar sino hacerla de manera de tratar de asegurar su resultado. Surgido del hábito y la práctica sobre lo particular, el arte tiene en efecto, un punto de contacto con el azar, como leemos en la famosa sentencia del poeta trágico Agatón, transmitida por Aristóteles: "τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην" (el arte ama al azar y el azar, al arte) (Arist. EN 1040a 20). Sin embargo, el arte tiene entre sus propósitos, como dice LAUSBERG, reducir la incidencia del azar y en este sentido se expresan los antiguos:

ἐμπειρία μὲν γὰρ ποιεῖ τὸν αἰῶνα ἡμῶν πορεύεσθαι κατὰ τέχνην,  
ἀπειρία δὲ κατὰ τύχην (Pl. Grg. 449e 3-6)

<sup>835</sup> cf. Lucr. 5. 1028-1029, 1448-1457 y el comentario de BAILEY (1947: *ad loc.*), GAVOILLE (2000: 310-314)..

<sup>836</sup> cf. el conocido fragmento del Telefo (715 N): "οὐ τᾶρ' Ὀδυσσεύς ἐστιν αἰμύλος μόνος: χρεία διδάσκει, κἄν βραδύς τις ᾗ, σοφόν." (Odiseo no es pues el único habilidoso para hablar: la necesidad enseña a ser sabio aún al que es lento).

*La experiencia hace que marchemos por la vida siguiendo el **arte**; la inexperiencia, siguiendo a la casualidad.*

εἰσὶ δὲ τεχνικώταται μὲν τῶν ἐργασιῶν ὅπου ἐλάχιστον τύχης (Arist. Pol. 1258b 35-38)

*Las más ajustadas al **arte** de las obras surgen cuando hay un mínimo de azar.*

τὸ τῆς τύχης γὰρ ἀφανὲς οἱ προβήσεται,  
κάστ' οὐ διδακτὸν οὐδ' ἀλίσκεται τέχνη. (E. Alc. 785-786)

*Pues es incierto adónde irá el azar y no se puede aprender ni aprehender por **arte**.*

sequentes non aleam sed rationem aliquam (Var. R 1. 18. 7-8)  
*siguiendo no la suerte sino algún razonamiento.*

Finalmente, la noción de *ars* = **arte** es inseparable de la de *utilitas*, como lo prueba el hecho de que la referencia al provecho o beneficio que el tal **arte** es capaz de ofrecer, aparece enunciada en la *praelocutio* de la mayor parte de los tratados pues se trata de un elemento fundamental de la materia objeto de la obra. Así lo observan y comprueban tanto GAVOILLE (2000: 234-237) como MALASPINA (1988: 101-130) a partir de ejemplos tomados de Varrón, Vitruvio, Quintiliano, Columela, Vegetio, etc <sup>837</sup>. En este sentido, la otra forma de argumentación propia de un *ars* es lo que PERELMAN (1994: 409) denomina el argumento pragmático, es decir “aquel que permite apreciar un acto o acontecimiento con arreglo a sus consecuencias favorables”.

Ahora bien, cuando *ars* significa ‘método’, esto es, reiterando la definición de GAVOILLE, “/oeuvre /qui expose/dans un ensemble méthodiquement ordonné/les procédés raisonnés et les connaissances / nécessaires à l’ exercise d’une activité spécialisée/”, entonces estamos ante un texto que pertenece al género didáctico. Más precisamente, dentro de la citada clasificación de GIBSON (1997: 68-69), estamos ante una obra que instruye al destinatario acerca del método o la técnica apropiados para desarrollar una actividad determi-

nada. Y es aquí, entonces, donde se establece un cruce interesante entre las peculiaridades de la noción de *ars* = arte y las características ya señaladas en el apartado anterior como propias del género discursivo didáctico de tipo secundario.

En efecto, puesto que un *ars* = arte es un tipo de conocimiento, el *magister* encargado de redactar el método tendrá que demostrar su idoneidad en el tema, su "saber hacer" que lo legitime como agente del "hacer saber" propio de la función que pretende asumir. Como explicamos en el apartado anterior, este respaldo imprescindible de la autoridad del enunciador-maestro puede asumir distintas características y situarse incluso en el plano divino o en una *doctrina* ya formulada por otros. En otras palabras, el conocimiento del maestro puede provenir del hecho de que él mismo fue a su vez en determinado momento receptor-discípulo de un proceso de instrucción.

Ahora bien, al analizar aquí el concepto de *ars* = arte, hemos señalado como puntos esenciales su relación con una primera instancia de *usus* que, por medio de la *ratio*, logra devenir un *ars*= técnica y pasar de lo particular a lo general. Existe por lo tanto la posibilidad de que el saber del emisor-maestro sea el resultado de un camino de razonamiento y sistematización recorrido por él mismo, a partir de su propia experiencia particular y de la detenida observación de las experiencias particulares de los demás<sup>838</sup>. Incluso podría pensarse que esto coloca al emisor-maestro en una situación superior a la de quien sólo conoce de manera teórica un *ars* = arte, que él mismo no ha practicado. Si pensamos en la famosa distinción de Aristóteles:

ἐὰν οὖν ἀνευ τῆς ἐμπειρίας ἔχη τις τὸν λόγον, καὶ τὸ καθόλου μὲν γνωρίζῃ τὸ δ' ἐν τούτῳ καθ' ἕκαστον ἀγνοῇ, πολλάκις διαμαρτήσεται τῆς θεραπείας· θεραπευτὸν γὰρ τὸ καθ' ἕκαστον· ἀλλ' ὁμως τό γε εἰδέναι καὶ τὸ ἐπαίειν τῇ τέχνῃ τῆς ἐμπειρίας ὑπάρχειν οἰόμεθα

<sup>837</sup> cf. Var. R. 1.3.1; 1.2.12; Vitruv. 4 pr. 1-2; Quint. Inst. 2. 15-21; Col. 1.1. 15; Veg. De re militari 2. 3.

<sup>838</sup> cf. Cic. Luc. 22: "Ars vero quae potest esse nisi quae non ex una aut duabus sed ex multis animi perceptionibus constat?" (¿Qué puede ser el arte excepto aquello que existe no a partir de una o dos percepciones del espíritu sino de muchas?).

μᾶλλον, καὶ σοφωτέρους τοὺς τεχνίτας τῶν ἐμπείρων ὑπολαμβάνομεν, [...] τοῦτο δ' ὅτιοι μὲν τὴν αἰτίαν ἴσασι οἱ δ' οὐ. (Arist. *Metaph.* 981 15-28).

*Si alguien tiene un saber sin tener experiencia y conoce lo universal sin conocer lo particular contenido en él, a menudo falla en su tratamiento porque es lo particular lo que debe tratarse. Con todo, consideramos que el conocimiento y la erudición corresponden más al **arte** que a la experiencia y pensamos que el experto en un **arte** es más sabio que los hombres de mera experiencia [...] y esto es porque el primero sabe las causas mientras los otros, no.*

resulta evidente que un emisor-maestro que reúne en su persona la práctica y el *ars* = **arte** está especialmente capacitado para desempeñar la función de 'hacer saber' que le compete por su papel dentro del género didáctico. En términos latinos podríamos afirmar que su condición de *artifex*<sup>839</sup> consolida su papel de *praeceptor*. Para esto conviene recordar que un *artifex* no es tan sólo quien conoce un *ars* = **arte** sino quien lo practica:

Ars erit quae disciplina percipi debet: ea est bene dicendi scientia. *Artifex* est qui percepit hanc artem: id est orator, cuius est summa bene dicere. (Quint. *Inst.* 2. 14. 5)

*El **arte** será la disciplina que debe aprenderse, esto es, el saber acerca del bien decir. El experto es el que ha aprendido este **arte**, esto es, el orador, que tiene la suma del bien decir.*

Artificis autem est inuenire in actione aduersarii quae inter semet ipsa pugnent aut pugnare uideantur (Quint. *Inst.* 5. 13. 30)

*A su vez, es propio del especialista encontrar en la presentación de su adversario aquellas cosas que se enfrentan o parecen enfrentarse entre sí.*

Hic ueteres artifices illud recte adiecerunt, ut manus cum sensu et inciperet et deponeretur: (Quint. *Inst.* 11. 3. 106)

*En este punto los antiguos expertos agregaron además correctamente que el movimiento de la mano comience y cese de acuerdo al sentido.*

quae Graeci dicendi artifices et doctores reliquerunt (Cic. *De orat.* 1. 23)

<sup>839</sup> La traducción de este término al español es un problema complejo porque, en nuestra lengua, tanto 'artista' como 'artífice' son aplicables exclusivamente a quienes ejercen una actividad artística creativa de carácter estético (cf. RAE : s.v.). Para salvar este inconveniente, y siempre que el término latino designe a un individuo que practica un *ars* = **arte**, traduciremos *artifex* como 'experto'.

que nos dejaron los expertos y sabios griegos <sup>840</sup>

A su vez, el provecho que resulta del conocimiento de todo *ars* = arte, es determinante como justificación del *docere* y es un argumento fundamental en la captación y mantenimiento del interés del receptor-discípulo de las obras didácticas pues, como dice BARCHIESI (1993: 150), este discípulo siempre está pensado como "qualcuno che può - o dovrebbe - modificarsi attraverso la sua ricezione del testo".

Finalmente, para completar esta relación entre los dos sememas de *ars* (arte y método) es imprescindible atender a la clasificación de la artes formulada por Aristóteles<sup>841</sup> y retomada por Quintiliano<sup>842</sup> :

Cum sint autem artium aliae positae in inspectione, id est cognitione et aestimatione rerum, qualis est astrologia nullum exigens actum, sed ipso rei cuius studium habet intellectu contenta, quae θεωρητική uocatur, aliae in agendo, quarum in hoc finis est et ipso actu perficitur nihilque post actum operis relinquit, quae πρακτική dicitur, qualis saltatio est, aliae in effectu, quae operis quod oculis subicitur consummatione finem accipiunt, quam ποιητικήν appellamus, qualis est pictura: fere iudicandum est rhetoricen in actu consistere: hoc enim quod est officii sui perficit; atque ita ab omnibus dictum est. (Quint. Inst. 2. 18. 1-2)

Ahora bien, puesto que algunas artes se basan en la observación, esto es en el conocimiento y la evaluación de la realidad, como por ejemplo la astrología que no exige ninguna actividad sino que se contenta con comprender el asunto de cuyo estudio se ocupa, a estas se las llama 'teóricas'. Hay otras que se basan en la acción; fin reside en esto y se cumple en la acción misma y nada queda por hacer una vez que se ha actuado, a estas se las llama 'prácticas', como es el caso de la danza. Hay otras que consisten en producir cierto resultado y que logran su fin con la consumación de una obra visible; a estas las llamamos 'poéticas', como por ejemplo la pintura. Es necesario concluir que la retórica consiste en la acción, pues en la acción cumple aquello que es propio de su oficio, y así es considerada por todos.

Si aplicamos esta clasificación a los dos sememas de *ars* que interesan a los efectos de este trabajo, observaremos que, por el semema arte, un *ars* se ubica dentro del grupo de las 'prácticas', mientras que por el semema 'método' se ubica

<sup>840</sup> Para esta distinción, cf. Cic. *De Orat.* 1.111; 1. 145.

<sup>841</sup> cf. Arist. *EN* 1139-1140; *Metaph.* 1025b 25; 1064a 17.

dentro de las 'poéticas'. Esta distinción, que afecta la finalidad y el tipo de consumo de cada una de estas *artes* será de gran importancia a la hora de evaluar algunos rasgos del poema ovidiano.

---

<sup>842</sup> cf. LAUSBERG (1966: § 9-11).

---

### 6.1.3. EL PROEMIO PROGRAMATICO:

#### *ARS* 1. 1- 34

El proemio del *Ars Amatoria* no ha dejado nunca de suscitar diferentes lecturas, interpretaciones y controversias, que se inscriben dentro del desconcierto que nos suele provocar Ovidio por la magnitud y heterogeneidad de su obra y su escritura.

Como todo proemio tiene carácter programático y exhibe, con muy variados recursos, los diversos componentes del texto que inaugura. Se trata pues de una suerte de paratexto que oficia como una "clave de lectura" dirigida al receptor.

Ahora bien, como explicamos al determinar los rasgos propios de la poesía didáctica, un poema de este tipo implica dos tipos de receptores, el receptor-discípulo que interviene en el proceso de aprendizaje ficcionalizado, y una audiencia más amplia que actúa como espectadora oculta de ese proceso. Esta singularidad nos permite suponer que esta 'clave de lectura' ha de ser doble pues doble es también el tipo de receptor al que se pretende orientar. Esta circunstancia acrecienta, a nuestro entender, la importancia que de por sí tiene cualquier proemio, y hace que su análisis detenido y pormenorizado sea un primer paso imprescindible para intentar dilucidar las peculiaridades del poema didáctico ovidiano <sup>843</sup>.

Para examinar este crucial pasaje, tomaremos en cuenta, aunque con ciertas modificaciones, el criterio de organización interna del mismo expuesta por KORZENIEWSKI (1964 : 200-201), quien considera que la distribución del material en el proemio responde a exponer constituyentes básicos de la técnica retórica: *ars, artifex, opus, actor, actio*. La división propuesta por nosotros es, por lo tanto, la siguiente:

---

<sup>843</sup> Algunos elementos de este análisis fueron expuestos por nosotros en SCHNIEBS (2002).  
Alicia Schniebs - Tesis Doctoral

---

**Sección 1 (1-4): ARS**<sup>844</sup>

- 1-2: el *ars amandi*
- 3-4: el *ars amandi* y las artes

**Sección 2 (5-8): ARTIFEX**

**Sección 3 (9-24): ARS - ARTIFEX**

- 9-18: Quirón - Aquiles
- 19-24: Naso - Amor

**Sección 4 (25-30): ARS - ARTIFEX - OPUS**

**Sección 5 (31-34): ARS - ARTIFEX - OPUS - ACTIO**

SECCIÓN 1: ARS

- **versos 1-2:**

El dístico de apertura proporciona ya una serie de datos, entre los cuales toda la crítica coincide en resaltar el hecho por demás inusual de que una obra de poesía didáctica esté escrita en ese metro. En efecto, como afirma CONTE (1991: 70), “eppure, del modo didascalico manca proprio quell’elemento che per la codificazione letteraria classica (e per il suo sistema di attese) era non solo distintivo ma costituzionalmente primario: invece dell’esametro è il distico che qui dà forma agli insegnamenti d’amore”.

Siquis in hoc artem populo non novit amandi,  
hoc legat et lecto carmine doctus amet. (Ov. Ars 1. 1-2)

*Si alguno, en este pueblo, no conoce el arte de amar, lea este poema y, una vez instruido con su lectura, ame.*

---

<sup>844</sup> La subdivisión de esta primera sección no está en el esquema de KORZENIEWSKI, pero nosotros consideramos fundamental esta distinción debido a la función específica que, como esperamos demostrar, cumple cada uno de los dos dísticos que la componen.

En primer lugar, el *ars* es aquí un objeto de conocimiento ("novit") y por lo tanto de instrucción ("doctus"). Es un saber acerca de determinado campo de la experiencia humana que, en este caso, es el *amare*. Pero es también un objeto de lectura ("legat et lecto"), una obra escrita, que además es poética puesto que se la denomina *carmen*. Así pues, de acuerdo con lo expuesto en el apartado anterior, como objeto de conocimiento este *ars amandi* es un arte, mientras como texto que transmite ese arte es un método. Cabe subrayar que este segundo semema resulta destacado por el *polyptoton*<sup>845</sup> de forma verbal conjugada y participio del primer hemistiquio del pentámetro, un tipo de figura que, como observa WILLS (1996: 311), "is a special favorite in Ovid, who accounts for the majority of this figure's use in Latin"<sup>846</sup>.

Como vemos, ya en el dístico de apertura, Ovidio juega con la polisemia del término *ars* y, a partir de ese juego, quedan planteadas en el texto dos isotopías que corresponden respectivamente a cada uno de los dos sememas de *ars*, que hemos señalado : arte y método. Para la primera de ellas (*ars* = arte), el *amare* es extratextual, es la actividad humana acerca de la cual existe un conjunto de procedimientos razonados para llegar a buen término. Para la segunda (*ars* = método), es la *materia* del tratado<sup>847</sup>. A su vez, la yuxtaposición de términos correspondientes a los campos semánticos de la instrucción y de la literatura, indica al lector que la obra que ha empezado a leer es un poema didáctico.

Ahora bien, según lo oportunamente indicado, el género didáctico implica una estrategia discursiva que consiste en ficcionalizar un proceso de aprendizaje donde un *ego* enunciadador (el maestro) enseña algo a un enunciatario (el alumno).

<sup>845</sup> cf. LAUSBERG (1966: § 640-648).

<sup>846</sup> Cf. los ejemplos ofrecidos por este autor en WILLS (1996: 316-325), aunque quizás uno de los más impactantes sea el verso de *Fasti* 3. 21, donde el poeta narra la escena de violación de Rhea Silvia por parte de Marte: "Mars videt hanc visamque cupit potiturque cupita" (Marte la ve y apenas vista la desea y apenas deseada se apodera de ella).

<sup>847</sup> La mención de la *materia* es uno de los tópicos que la preceptiva antigua indica como parte neces-

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

Obsérvese en este sentido cómo los finales del hexámetro y pentámetro oponen la situación del receptor-alumno antes y después del proceso de aprendizaje<sup>848</sup> :

antes			después	
_____			_____	
"non novit amandi"		vs.	"doctus amet"	
_____			_____	
A	B		A	B

Resulta además interesante que el dístico señale la secuencia temporal de las actividades estipuladas para el alumno: leer - aprender - amar<sup>849</sup>; una secuencia que, como veremos luego, invierte el camino recorrido por el enunciador. Éste, en efecto, primero amó y escribió poesía amorosa, eso lo volvió *doctus* en ambos campos y, a partir de ello, escribió un método con estructura de poema didáctico para ser leído por quien no conozca el arte de amar.

A su vez, en este género, entre el emisor-maestro y el receptor-alumno se establece un contrato enunciativo por el cual estos participantes guardan entre sí una jerarquía, una relación de poder, que se apoya en la superioridad y autoridad del primero, la cual, por tratarse de una ficción, no es un dato de la realidad sino un efecto del discurso mismo. En este primer dístico, la asimetría del vínculo maestro-alumno está marcada por la modalidad yusiva del pentámetro ("legat ... amet"), que es un tipologema del género y que no deja al discípulo margen de elección<sup>850</sup>.

---

ria de la *praelocutio* de cualquier tratado. Cf. GAVOILLE (2000: 234-237).

<sup>848</sup> Para la frecuencia de relaciones léxico-semánticas en estas dos secciones del dístico, cf. LUQUE MORENO (1994: 93-94).

<sup>849</sup> Esta misma secuencia se repite en *Rem.* 71: "Naso legendus erat tum cum didicistis amare" (Debiste haber leído a Nasón entonces, cuando aprendiste a amar).

<sup>850</sup> Para este tipologema del género didáctico en sí y en relación con Lucrecio y Virgilio, cf. KENNEY (1958)

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

Por otra parte, este dístico inaugural también especifica ciertos atributos distintivos de los dos tipos de receptores. Con respecto al alumno, y a diferencia de lo que sucede con Perses en los *Erga* hesiódicos y con Memmio en Lucrecio, no hay aquí un discípulo único, del que sabemos la condición y el nombre, sino un receptor anónimo y difuso, una suerte de colectivo indiferenciado, resumido en el "quis"<sup>851</sup>, que debe cumplir un único requisito: el desconocimiento del arte transmitido por el método<sup>852</sup>. Semejante por su carácter colectivo y su presunta ignorancia a los *ignari agrestes* del proemio de *Georgica* (1.41), se distingue, en cambio, de ellos por su total indefinición en términos de actor social.

En lo que hace al otro tipo de receptor, a ese amplio auditorio que espía la escena de aprendizaje, es posible inferir que se trata del selecto círculo de lectores de la elite, lo suficientemente doctos y letrados como para percibir las sutilezas implícitas en este brevísimo pasaje. Obsérvese, a propósito de esto, el hecho por demás sugerente de que la afirmación respecto de que se trata de poesía didáctica aparece en el pentámetro, esto es, en la marca formal que señala la fractura del mismo género que enuncia<sup>853</sup>. Más aun, si se analiza este dístico aplicando el método estilístico<sup>854</sup>, se obtienen resultados sorprendentes para nosotros, lectores no habituados a escuchar y producir poesía dactílica, pero no para ese receptor *doctus*, capaz de participar por igual en las tres instancias del hacer literario: crear, consumir, evaluar<sup>855</sup>. Para señalar esta peculiaridad, es conveniente volver a transcribir el dístico en cuestión:

<sup>851</sup> Para el grado de indefinición de este pronombre, cf. CODONER (1968)

<sup>852</sup> En este sentido, se diferencia también del receptor del poema de Arato que, como afirma BING (1993: 100), "far from excluding anyone the poem actually contains numerous instances of inclusive discourse"

<sup>853</sup> Por otra parte, el empleo del pentámetro como connotador de lo elegíaco es un recurso explotado por Ovidio como lo demuestra BARCHIESI (1993: 162-163) en su análisis de *Tristia* II 213-220.

<sup>854</sup> Agradecemos este aporte a la Dra. Eleonora Tola, especialista en el método, quien ha tenido la generosidad de proporcionarnos este sutil y rico comentario.

<sup>855</sup> Para esta tripartición fundamental del hacer literario en Roma, cf. HABINEK

Si quis in hoc <sup>T</sup> artem <sup>P</sup> populo non novit amandi **DSDS**  
 hoc legat et lecto // carmine doctus amet **DS**

} más dulce

El primer verso del *Ars* es un hexámetro cuyo esquema (DSDS) es de carácter didáctico. Esta secuencia es, a su vez, la repetición regular de la cláusula épica (DS), por lo cual se desprende de ella la capacidad de dar cierta solemnidad formularia, sea ésta seria o irónica. Su alcance didáctico se prolonga en el primer hemiepes del pentámetro (DS), que, sin embargo, rompe, por el mismo hecho de ser un pentámetro, la expectativa de un nuevo hexámetro, lo cual sería de esperar en un poema didáctico canónico. Por lo demás, la acumulación expresiva de monosílabos que abren el verso inicial y la presencia de una palabra anapéstica ("populo") después de la cesura pentemímera (P), traducen también cierta idea de sobresalto e inversión de esa regularidad y expectativa. Finalmente, los cuatro primeros monosílabos ("Si quis in hoc") forman una unidad coriámbica, que es una nueva marca de contrarritmo de inversión que estaría indicando de algún modo que no estamos en el hexámetro propio del género épico-didáctico.

A su vez, el término "artem", clave en este texto y focalizado entre las cesuras triemímera (T) y pentemímera (P) del hexámetro, entra en una serie de correspondencias fónicas que consideramos significativas:

- sus constituyentes ar y em, aparecen en carmine a partir de una paronomasia parcial y de una redistribución de sílabas.
- esta misma analogía reúne estos dos términos (artem, carmine) con los que remiten al contenido del mismo (amandi, amet), que cierran en posición simétrica, cada verso del dístico (em; m e; am; me)

## PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

En función de esto, el *ars* y el *amor* que en principio constituyen dos campos opuestos, son vinculados fónicamente en estos versos programáticos del texto para formular el proyecto ovidiano, que se funda en una serie de paradojas.

### ▪ versos 3-4:

El siguiente dístico es un priamel que, desde el punto de vista argumentativo es una *similitudo*, y expone la finalidad y función (la *utilitas*)<sup>856</sup> del *ars* = arte, comparándolo con dos artes prototípicas: la navegación y la conducción de carros:

Arte citae veloque rates remoque moventur,  
arte leves currus: arte regendus amor. (Ov. Ars 1. 3-4)

*Con arte se desplazan los veloces navíos de vela y de remo, con arte se desplazan los ligeros carros; con arte ha de ser regido el amor.*

Una primera lectura puede llevar a pensar que Ovidio se limita aquí a recurrir a *loci communes*, que podemos constatar en cualquier buena edición comentada como la de HOLLIS (1977) y PIANEZZOLA (1991), postura confirmada en parte por el estudio de CITRONI (1984). Según este autor, el dístico ovidiano es una evocación del pasaje de *Ilias* (Hom. *Il.* 23. 315-318), en que Néstor instruye a Antíloco antes de la carrera en los juegos por Patroclo:

μήτι τοι δρυτόμος μέγ' ἀμείνων ἤε βίηφι  
μήτι δ' αὖτε κυβερνήτης ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ  
νῆα θοὴν ἰθύνει ἐρεχθομένην ἀνέμοισι·  
μήτι δ' ἡνίοχος περιγίγνεται ἡνίοχοιο. (Hom. *Il.* 23. 315- 318)

<sup>856</sup> Para estos ítems como tópicos obligados de la *praelocutio*, cf. GAVOILLE (2000: 234-237).  
Alicia Schniebs - Tesis Doctoral

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

---

*Por la sagacidad es bueno un leñador, no por su fuerza; por la sagacidad dirige la rápida nave sacudida por los vientos el piloto por un mar de vino; por la sagacidad un cochero aventaja a otro cochero.*

Ninguna duda cabe acerca de las semejanzas formales - la anáfora de *arte* en Ovidio y su probable remisión a la de μήτι en Homero - y conceptuales - la referencia a la navegación - existentes entre ambos pasajes. Pero conviene, con todo, reparar en que el punto central del argumento de Néstor es la incidencia de la *metis*, término que no es equivalente a *ars* = τέχνη. Como afirman DETIENNE-VERNANT (1988 : 11), la *metis* es "una forma de inteligencia y pensamiento, un modo de conocer. Implica un conjunto complejo pero muy coherente de actitudes mentales y de comportamientos intelectuales que combinan el olfato, la sagacidad, la previsión, la flexibilidad de espíritu y la simulación, la habilidad para zafarse de problemas, la atención vigilante, el sentido de la oportunidad, habilidades diversas y una experiencia largamente adquirida. Se aplica a realidades fugaces, movedizas, desconcertantes y ambiguas, que no se prestan a la medida precisa, al cálculo exacto o al razonamiento riguroso".

Por su esfera de influencia y su carácter empírico *ars* y *metis* parecen más bien complementarias y de hecho a lo largo del poema ovidiano, la *metis* será una cualidad requerida en el futuro seductor. La evocación del texto homérico podría pensarse entonces como un intento de sumar estos dos requisitos para obtener el éxito en cualquier actividad: astucia y método. Sin embargo este análisis, algo parcial, no da cuenta de todas las implicancias de esta argumentación.

En *De Inventione* 1. 51, Cicerón define la *inductio* como:

inductio est oratio quae rebus non dubiis captat adensionem eius quicum instituta est; quibus adensionibus facit ut illi dubia quaedam res propter similitudinem earum rerum quibus adsentit probetur.

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

*La inducción es un tipo de exposición que, a través de elementos no dudosos capta la adhesión a aquello con lo cual se establece. Por medio de estas adhesiones logra que un elemento dudoso sea aceptado por su similitud con aquellos respecto de los cuales hay consenso.*

Si tomamos en cuenta esta definición, la explicación del dístico ovidiano basada solo en la remisión a *loci communes* esclarece solo la primera parte de este procedimiento especificado por el arpinate pues no cabe duda de que afirmar que la navegación y la conducción de carros son artes es una *res non dubia*.

Sin embargo, lo que esto no explica es el segundo requisito de la *inductio*, la *similitudo* entre las cosas sobre las cuales hay consenso - *navis=currus* - y el elemento nuevo - *amor* -, la cual según claramente expresa Cicerón resulta imprescindible para lograr la aprobación de la *res dubia* enunciada: *arte regendus amor*.

En nuestra opinión ese requisito se cumple a través de la auto-intertextualidad, y afecta las dos isotopías planteadas. En efecto, en términos del amor como actividad (propio de la isotopía 'arte'), la identificación de la pasión amorosa con la navegación y las carreras es recurrente en *Amores* en una serie de ejemplos en los que el amante aparece como una nave o un caballo dirigido y manejado por la pasión amorosa<sup>857</sup> :

nam desunt vires ad me mihi iusque regendum;  
auferor, ut rapida concita puppis aqua. (Ov. Am. 2. 4. 7-8)<sup>858</sup>

*Pues me faltan las fuerzas y la jurisdicción para regirme a mí mismo; soy llevado como una nave arrastrada por el agua correntosa*

<sup>857</sup> Para un análisis de la imagería del mar aplicada al tratamiento de la pasión amorosa, cf. LAGUNA MARISCAL (1989); MURGATROYD (1995).

<sup>858</sup> Cf. Ov. Am. 2. 9. 20-24, 29-34; 10. 9-10; 3. 11. 29-32, 51-52.

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

Pero a su vez ambas *artes*, la navegación y la conducción de carros, aparecen también en Ovidio como metáfora de la escritura<sup>859</sup> y lo hacen en lugares habitualmente programáticos como es el caso de proemios y epílogos e incluso en breves pasajes que actúan como articulación de distintas secciones dentro de un mismo libro<sup>860</sup>

Quaere novum vatem, tenerorum mater Amorum:  
raditur haec elegis ultima meta meis (Ov. Am. 3. 15. 1-2) <sup>861</sup>

*Búscate un nuevo poeta, madre de los tiernos Amores; mis elegías rozan la última meta.*

Hic modus, haec nostro signabitur area curru  
haec erit admissa meta premenda rota (Ov. Ars 1. 39-40)

*Este es el límite, esta es el área que surcará mi carro, esta será la meta rozada con la lanzada rueda.*

Quid properas, iuvenis? Mediis tua pinus in undis  
navigat, et longe, quem peto, portus abest. (Ov. Ars 2. 9-10)

*¿Por qué te apuras, joven? Tu nave navega en el medio de las olas y lejos está el puerto que pretendo.*

El desarrollo del priamel reúne pues las dos isotopías<sup>862</sup> de modo que, más allá de las analogías con las *artes* y de la remisión a *Iliada*, lo que acá está primando es

<sup>859</sup> Esta imagería es de larga data y se remonta hasta Píndaro y Baquílides. Para este tema, cf. SIMPSON (1969); AUGER (1987). Para esta imagería en la poesía didáctica ovidiana, cf. KUPPERS (1981: 2535-2539).

<sup>860</sup> Cf. BARSBY (1978: 22); RAMBAUX (1986: 166-167).

<sup>861</sup> Cf. Ov. Am. 3. 15. 17-18; Ars 1. 263-264; 2. 425-426; 3. 99-100, 467-468, 499-500; Rem. 69-70, 397-398, 811-812.

<sup>862</sup> Cf. WRIGHT (1984: 9), quien observa que la aplicación de las mismas imágenes establece un lazo entre el amante y el poeta que no es accidental sino que apunta a señalar que tanto uno como otro, al igual que el auriga y el piloto, proceden por habilidad y método, recursos que, en su opinión, consisten en ambos casos en el engaño por la palabra

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

la auto-intertextualidad, lo cual es una característica de Ovidio en general<sup>863</sup> y de sus proemios en particular<sup>864</sup>.

En nuestra opinión, en el caso particular del *Ars*, este recurso tiene por objeto señalar la inversión de la situación del enunciador dentro de la relación de poder planteada en *Amores*, donde el *ego* está sometido como amante y como poeta al poder de Amor. Esto se demuestra claramente en el clímax del priamel ("arte regendus amor"), donde se reúnen las dos isotopías.

De acuerdo con los análisis oportunamente efectuados, el sometimiento del enunciador de *Amores* en su calidad de amante puede verse con toda claridad en el poema 1. 2, que integra el tríptico programático, donde el *ego* integra el cortejo de los vencidos de un Amor predicado como *victor* (50) <sup>865</sup>. Como poeta, el ejemplo más palpable es la circunstancia de dominación y sometimiento planteada en la elegía proemial (1.1), lo cual se reitera una y otra vez en el resto de la colección<sup>866</sup>.

Esta doble sujeción de la *persona* de *Amores* está connotada en el desarrollo del priamel a través de los símiles que identifican el amor y la escritura con el carro y con la nave, pero el clímax supera e invierte ambas relaciones de sumisión. Estas relaciones, a su vez, corresponden cada una a las isotopías derivadas de las dos acepciones de *ars*: como arte como método.

En su condición de arte y de método, la identificación afirma el posible control de la pasión amorosa y con ello invierte la relación de poder implícita en la imaginaria evocada. A su vez como obra que transmite el *ars*, esto es, como método, el poeta se presenta como alguien capaz de dominar al Cupido díscolo e indómito de *Amores*. Si, como se ve en la 1. 1, el arma utilizada por Cupido para controlar la pro-

<sup>863</sup> Cf. los análisis presentados por A. BARCHIESI (1986).

<sup>864</sup> Cf. el interesante estudio de GILDENHARD-ZISSOS (2000), quienes, guiados por el principio hermenéutico de *Ovidium ex Ovidio explicare*, demuestran que el proemio de *Metamorfosis* es un discurso metapoético cuyo hipotexto es el mismo Ovidio. Para la remisión interna entre los proemios de los tres libros del *Ars* y *Remedia Amoris*, cf. PÖHLMANN (1973: 892-894).

<sup>865</sup> cf. *Ov. Am.* 2. 9 51-54

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

ducción del poeta es la métrica pues el dístico elegíaco presupone necesariamente el asunto amoroso, el "arte regendus amor" está marcando que, con este *Ars* = **método**, el poeta reasume el control de la escritura por el solo hecho de presentar un poema didáctico (género *gravis*) con una materia y un metro *levis*, como la misma Elegía los califica en *Am.* 3.1. 42: "sum levis et mecum levis est, mea cura, Cupido / non sum materia fortior ipsa mea" (Soy ligera y ligera es, junto conmigo, Cupido, mi motivo de preocupación; no soy más fuerte que mi propia materia). Y nuevamente creemos que no es ocioso que esta afirmación esté hecha precisamente en el pentámetro<sup>867</sup>. Es decir, si la carrera es una metáfora del amor y la escritura, los "leves currus" de *Ars* 1.4, pueden muy bien remitir al "nec mihi materia est numeris levioribus apta" (*Am.* 1. 1. 19). Si con **arte** se puede controlar el movimiento de los carros (ritmos) leves, también con **arte** se puede controlar la materia poética.

### ➤ SECCIÓN 2: ARTIFEX

En los versos 5-8, se nos presenta un segundo priamel:

Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,  
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:  
Me Venus artificem tenero praefecit Amori;  
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego. (Ov. *Ars* 1. 5-8)

*Automedón era experto con los carros y las flexibles riendas; Tifis era el piloto de la nave hemonia. A mí Venus me puso como maestro del tierno Amor. Yo seré llamado el Tifis y el Automedón de Amor.*

La estructura tiene ahora por objeto especificar otro de los puntos necesarios de este género didáctico: la autoridad del enunciador como maestro, su condición de *artifex*.

<sup>866</sup> cf. Ov. *Am.* 2. 1. 3, 37-38; 2. 18, 15-18 y nuestro estudio del tema en SCHNIEBS (2003) ,

<sup>867</sup> cf. lo afirmado acerca del valor del pentámetro en Ovidio en n.11 .

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

Para ello emplea otra forma de la *inductio*, el *exemplum*, en el cual retoma los personajes emblemáticos - Tifis y Automedón - de las dos actividades antes planteadas en la *similitudo*: la navegación y la conducción de carros. Sin desviarse de los elementos constitutivos de la *inductio*, el enunciador produce un desvío en el punto de vista y focaliza ya no el arte en sí, sino el agente dotado del 'saber hacer' imprescindible para ejercer el 'hacer saber' que se propone llevar a cabo en el texto<sup>868</sup>.

Se ha objetado<sup>869</sup> que, a diferencia de Tifis cuyas cualidades están claramente resaltadas en *Argonautica* de Apolonio<sup>870</sup>, Automedón es una elección desacertada debido a su poco feliz desempeño en *Ilias*. Sin embargo, como afirma LECCHI<sup>871</sup>, los poetas clásicos disponen de una suerte de macrotexto mitológico que es una totalidad narrativa estructurada en paradigmas. A partir de ese macrotexto, el poeta opera una selección pues transformar una historia en *exemplum* supone una reducción de ella a través del pasaje de los gestos de sus personajes por una red de interpretación. Uno de los mecanismos privilegiados de esa selección interpretativa es la diferencia que opera el poeta entre valencia o implicaciones tematizadas (activadas) e implicaciones inertes, lo cual hace que la significación definitiva del *exemplum* esté determinada no por la macrohistoria de origen sino por el texto en el que se lo incluye. En este sentido, creemos que la elección de Automedón obedece al hecho de que implica una relación con Aquiles y los caballos que más que a *Eneida* 2. 476-477, como señala KENNEY (1993 : 464), remite a *Georgica* 3. 91-94. Allí, en efecto, la referencia a los caballos del carro de Aquiles va seguida de la historia del origen de Quirón, todo lo cual confluye en el siguiente tramo de nuestro proemio. Pero, además, Automedón es un nombre propio significativo por su vinculación con el semema *ars*= arte y la capaci-

<sup>868</sup> Obsérvese además la cuidadosa distribución interna de los componentes de la *inductio* en los versos 3-8, que diseñan un quiasmo complejo de los constituyentes de la *res non dubia* interrumpido cada dos elementos por medio por el constituyente de la *res dubia*: nave - carro - amor - carro - nave - amor - nave - carro.

<sup>869</sup> KENNEY (1993: 463-464) o

<sup>870</sup> cf. A.R. 1. 105; 2. 815-854.

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

dad de dominación, control y autocontrol imprescindible para ser un maestro. Recordemos, al respecto que como compuesto de *autós* y *médo*, el nombre del conductor significa "el que se regula, rige, controla a sí mismo"<sup>872</sup>.

Ahora bien, en el clímax del priamel desempeña un papel fundamental el término "artificem" el cual, en nuestra opinión, debe ser considerado como una suerte de *apokoinou* semántico basado en la polisemia de este término, lo cual responde a la doble isotopía planteada.

Por un lado el desarrollo del priamel busca construir al enunciador como un *artifex*, en tanto experto en un determinado *ars* = arte, o sea como alguien que dispone del "saber-hacer"; por el otro, la construcción del verso 7 apunta a tomar *artifex* como maestro de determinado arte, o sea como alguien que cumple el "hacer-saber". En razón de ello hablamos de *apokoinou* semántico pues entendemos que Ovidio explota la polisemia para decir: "A mí, que soy un experto /por ser un experto (valencia 1 de *artifex*) Venus me puso como maestro (valencia 2) del tierno Amor". Es decir, por su etimología (*apio* / *apiscor*) *aptus*, predicado de Automedón, significa 'apropiado', 'conveniente', 'apto', lo cual implica que el sujeto que manipula un *ars* = arte, es experto en ella y, por lo tanto, apto para desarrollar con éxito esa actividad.

Por otro lado, como derivado de *magnus*, el sustantivo *magister*, predicado de Tifis, indica "el que preside, dirige o comanda algo". Llevado al campo del *Ars* señala que el sujeto que manipula un *ars* cumple una función rectora/conductora respecto de algo o de alguien.

El *artifex*, predicado del enunciador en el clímax del priamel, reúne por lo tanto ambos valores: el que conoce un *ars*, es *aptus* para ponerlo en práctica y para desarrollar una función rectora. *Artifex* es entonces la cualidad del sujeto enunciador que guía la elección de Venus para llevar a cabo el *praefficere*.

<sup>871</sup>LECCHI, (1979: 87-88, 95) ✕

<sup>872</sup> Para Ovidio y su afición a explotar la etimología de los nombres propios de origen griego, cf. O'HARA (1996: 255-276). ✕

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

Ahora bien, a partir de su preverbio *prae*, el verbo *praeficere* tiene que ver con el ejercicio del poder en sus acepciones de 'dirigir', 'presidir', 'encabezar', 'comandar' a otros que son de rango inferior<sup>873</sup>. Pero a su vez la expresión *praeficere aliquem alicui*, supone un sujeto agente que está por encima y que es quien realiza la elección y toma la decisión de asignar una función o tarea a determinado individuo. Esto señala otra vinculación del enunciador con Automedón y sobre todo con Tifis pues, al igual que él, ni uno ni otro ejercen su *ars* por decisión propia sino por la de un individuo de rango superior. Sobre todo con Tifis, decimos, porque en *Argonautica* (1. 105ss.) Apolonio indica que es Atenea la que elige como piloto de la nave a este personaje a quien en los versos anteriores se ha calificado como *esthlós* en el arte de la navegación. Entonces en virtud de su "saber-hacer" el enunciador, como Tifis, son elegidos por una diosa para realizar una tarea, y no por cualquier diosa sino por aquella que preside la actividad en la que uno y otro se destacan. En efecto, así como Venus preside la actividad erótico-amorosa, Atenea preside precisamente las dos actividades que funcionan como términos de comparación: la navegación y la conducción de carros<sup>874</sup>. Pero además, en esta esfera de presidir actividades, no debemos olvidar que en *Amores*, más exactamente en el poema de cierre de toda la colección, Ovidio afirma: "Quare novum vatem, tenerorum mater Amorum, / raditur hic elegis ultima meta meis" (2. 1. 1-2)<sup>875</sup>. La auto-intertextualidad permite pues comprobar que, en Ovidio, Venus no sólo preside el amor como actividad sino el amor como materia poética de modo tal que este dístico puede muy bien leerse también como parte de la isotopía 'método' y pensar que, como experimentado poeta (*artifex*) este enunciador tiene la autoridad y aptitud suficientes como para controlar el amor como asunto, como materia de una obra didáctica. Como Tifis, como Automedon, él conducirá la

<sup>873</sup> Cf. OLD s.v.

<sup>874</sup> Cf. FRONMSI (1996: 300-304).

<sup>875</sup> La relación de la diosa con la escritura y la conducción de carros vuelve a aparecer en los versos 15-18 de este mismo poema.

## PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

escritura (nave/carro), una escritura en que se impone a Amor y no viceversa como sucede en *Amores*, una escritura que le ha sido encargada por Venus. Así pues, si Tifis y Automedón son los *artifices* por antonomasia en cada una de sus *artes*, este dístico implica que *Naso* lo es también en este su doble "saber-hacer": amar, poetizar.

Finalmente cabe hacer un comentario respecto de la intertextualidad del verso 7 con el poema de *Bión* (fr. 10 Gow), observada por HOLLIS (1977: *ad loc*) y retomada por PIANEZZOLA (2000: *ad loc.*), en el que Venus encarga al *ego* enunciador que enseñe a cantar a Eros pero la enseñanza no se concreta porque se invierte la jerarquía y la relación de autoridad y es Eros quien enseña *erotúla* al maestro devenido discípulo. Ante esto HOLLIS comenta que la idea del *praeceptor Amoris* desaparece luego de la obra, mientras para PIANEZZOLA en la apropiación ovidiana falta la inversión final de los roles.

Sin embargo, si pensamos<sup>876</sup> que en el citado fragmento de *Bion*, la ficcionalización de un proceso de aprendizaje esconde un texto metapoético de carácter programático, una *recusatio* en la que los vv. 7-8 connotan el rechazo del género didáctico, la intertextualidad propuesta por HOLLIS resulta no solo probable sino altamente provechosa cuando se la lee a la luz de las interpretaciones que hemos propuesto hasta el momento. En efecto, el hecho mismo de escribir poesía didáctica de asunto amoroso indica el éxito de este maestro que, a diferencia de su antecesor griego, cumple el mandato de Venus e impone su autoridad sobre el díscolo discípulo, autoridad que, en contra de lo que opina HOLLIS, se mantiene durante toda la obra<sup>877</sup>. A su vez, la inversión de la relación de poder cuya ausencia señala PIANEZZOLA está connotada en el texto por la vía de la autointertextualidad. Es en *Amores* 1. 1 donde el pequeño impone al poeta una métrica que implica un género que a su vez condiciona

<sup>876</sup> En esta interpretación del poema griego, seguimos el análisis de MONTES CALAJO (1994).

<sup>877</sup> El comentario de HOLLIS parece basarse en que Amor no es el alumno en el resto del poema. Esto está claro desde el inicio mismo porque aprender a amar con arte mal puede ser una actividad posible para un dios que provoca en otros una pasión que él mismo nunca experimenta.

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

un tema. Aquí el poeta recupera su poder e impone a su discípulo un género que desafía y tensa sus condicionamientos métrico-temáticos. En concreto, la intertextualidad con el fragmento de Bión no contradice sino confirma que en este proemio Ovidio dialoga consigo mismo para construirse como sujeto competente. X

Una última observación confirma todo lo dicho. En el dístico 7-8, donde se enuncia el clímax del priamel, los participantes de la situación de aprendizaje están dispuestos de manera particular a través del *polyptoton*, ese recurso tan propio de Ovidio: "Me...Amori...Amoris ego". Consideramos que el diseño en sí mismo, en el que el maestro aparece encerrando al discípulo por medio de un quiasmo, es otro connotador más de la idea de autoridad y control.

➤ SECCIÓN 3: ARS - ARTIFEX

• **versos 9-18**

En el siguiente tramo el enunciador despliega y reafirma su construcción como *praeceptor*.

Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet:  
Sed puer est, aetas mollis et apta regi.  
Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem,  
Atque animos placida contudit arte feros.  
Qui totiens socios, totiens exterruit hostes,  
Creditor annosum pertimuisse senem.  
Quas Hector sensurus erat, poscente magistro  
Verberibus iussas praebuit ille manus.  
Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris:  
Saevus uterque puer, natus uterque dea. (Ov. Ars 1. 9-18)

Ciertamente él es indómito y a veces me rechaza; pero es un niño, edad blanda y apta para ser regida. El hijo de Filira instruyó en la cítara al pequeño Aquiles y dominó su indómito carácter con su plácida arte. El que tantas veces aterrorizó a sus compañeros, tantas veces, a los enemigos, se cuenta que mucho temía al añoso anciano. Ante las órdenes de su maestro, ofrecía a los azotes las manos que habría de sentir Héctor. Yo soy el preceptor de Amor, Quirón lo fue del éacida: salvajes uno y otro niño, hijos de una diosa, los dos. # E

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

El pasaje se inicia con una *sententia* (9-10), para cuya demostración el *ego* vuelve a recurrir a la *inductio* por el *exemplum*. La *sententia* en sí expone las condiciones de 'enseñabilidad' y afecta, por lo tanto, el 'hacer-saber' propio del emisor-maestro de una obra didáctica<sup>878</sup>. La enseñanza aparece concebida en términos de dominación (*regi*), lo cual implica transformar la acción del alumno de un 'querer-saber' en un 'deber-saber'. Asimismo, transluce una determinada manera de entender el proceso de instrucción, plasmada, en nuestra opinión, en la oposición *repugnet/regi*, destacada por el lugar de estas palabras dentro del esquema métrico del dístico.

El *exemplum*, que abarca los versos 11-18, se centra en Quirón que es el educador por antonomasia de la Antigüedad por haber sido maestro de célebres héroes, sobre todo de Aquiles, que es el alumno elegido por Ovidio.

Sin embargo, consideramos que la elección de Quirón, tiene aquí un excedente de significación<sup>879</sup>. Es muy sugerente en efecto que el *exemplum* se abra con el matronímico "Phillyrides", lo cual tiene mucha más relevancia que el refinamiento formal, ya observado por la crítica, que se establece entre este verso y el 17 respecto de la manera de designar a maestro y discípulo<sup>880</sup>. En nuestra opinión, el matronímico apunta a evocar la historia del origen del centauro, hijo de Cronos que se transforma en caballo al ser descubierto por su esposa Rhea cuando copulaba con la oceánide Filira. Es decir, al llamarlo *Phillyrides*, el enunciador está recordando que en la génesis de este maestro se reúnen el amor, el mar y el caballo, esto es, los tres elementos que hasta el momento se han mencionado como las materias por excelencia

---

<sup>878</sup> Un interesante análisis del empleo de la *sententia* para presentar estereotipos sociales puede leerse en SINCLAIR (1993).

<sup>879</sup> En opinión de GREEN (1996), ese plus de significación tiene que ver con la caza. No discutimos la importancia que esa actividad tiene en el *Ars* ni las interesantes conclusiones que presenta la autora respecto del entorno social pero consideramos que no puede obviarse el hecho de que no es ésta la actividad que Ovidio elige para mencionar en su proemio.

<sup>880</sup> Cf. PIANEZZOLA (2000: *ad loc.*) quien observa que el orden designación parental - nombre propio que emplea en el verso 11 para designar a maestro y discípulo ("Phyllirides... Achillem") está exactamente invertido en el verso 17 donde usa la designación parental para el alumno y el nombre propio para el maestro ("Aeacidae Chiron").

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

de un *ars* = arte. Pero hay otro detalle y no es menor: esta historia aparece en *Georgica* 3. 92-94, inmediatamente después de la mención de Aquiles, como parte de un libro en que no casualmente Virgilio se explaya acerca de los estragos producidos en la naturaleza por el *caecus amor* (3. 209-283), un amor que, en palabras del mantuano es *omnibus idem* (3. 244) <sup>881</sup>.

El segundo punto de interés del *exemplum* es la organización antitética de los enunciados y sus implicancias respecto del proceso de instrucción. En el verso 12, la juntura "placida contudit", ubicada a uno y otro lado de la pausa obligatoria del pentámetro, comporta una suerte de oxymoron a nivel de la secuencia sintagmática por el enfrentamiento de los semas /serenidad/ vs. /violencia/ propios de cada uno de los términos<sup>882</sup>. A esto hay que sumarle la oposición "placida ... feros", palabras destacadas por su ubicación en el esquema métrico del pentámetro. El implícito de este enunciado es que un individuo capacitado en el *ars* necesario para manejar un instrumento de la cultura - la citara - puede emplearlo para controlar y controlarse. Pero además, tanto el *contundere* como la *cithara* tienen que ver con las manos, punto importante de este *exemplum* como veremos enseguida.

Esta organización antitética se mantiene en los dos dísticos siguientes. Planteados ambos como una secuencia temporal en términos de antes y después del aprendizaje, observamos el paso de dominado a dominador en las oposiciones:

ANTES	DESPUÉS
annosum <u>pertimuisse</u> senem	<u>exterruit</u> hostes
<u>poscente</u> magistro	(manus) quas Hector <u>sensurus erat</u>
<u>verberibus iussas</u> praebuit ille manus }	

lo cual implica que la experiencia de ser dominado/controlado es propedéutica para controlar/controlarse.

<sup>881</sup> Para otras relaciones del *Ars Amatoria* con *Georgica*, cf. LEACH (1964).

## PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

El tercer punto relevante es la referencia a las manos, que hace a la interpretación toda del pasaje. Tal como está presentado aquí, la técnica aplicada por Quirón para enseñar a Aquiles se centra en un trabajo sobre las manos, lo cual merece varios comentarios.

En primer lugar, el nombre del maestro, Quirón, con el que aparece designado en el dístico en que el enunciador se identifica con él (17-18), tiene que ver por su etimología con 'manos' (χείρ) y de allí con 'manejar', 'controlar' (χειρώω). Es decir, el nombre del maestro incluye la técnica y el resultado de su enseñanza. En este sentido cabría preguntarse si este mismo juego no es aplicable al *ego* enunciador quien en sus obras se designa a sí mismo como *Naso*. De acuerdo con la investigación de AHL (1985), el criterio etimológico del período estudiado, que se basa casi exclusivamente en la semejanza del componente fónico, es la base para la creación de una serie de juegos de palabras a los cuales, según resulta de este mismo estudio, Ovidio es particularmente afecto. En estos juegos, demuestra AHL, la unidad de sentido es la sílaba y suelen apelar al bilingüismo y a la polisemia de los términos involucrados. A partir de esto creemos que quizás sea posible pensar en una relación de *Naso* con *nasus* en su acepción de refinamiento, buen gusto, espíritu burlón<sup>883</sup> y, por bilingüismo, en una relación con *ris* y de allí con *rináo*, 'llevar a uno de la nariz', 'engañar'. De tomarse en cuenta esta hipótesis, también para *Naso* el nombre del maestro incluiría la técnica y el resultado de su acción, pues implicaría el objetivo *regere* y también el *cultus* y el *fullere*, los dos pilares indiscutibles de su instrucción.

En segundo lugar, la palabra *manus* en sí, más allá de la referencia a la habitual práctica de los maestros de escuela ya señalada por los comentaristas<sup>884</sup>, que no descartamos, tiene otras connotaciones que enriquecen la interpretación del fragmento.

---

<sup>882</sup> Como afirma HOLLIS (1977: *ad loc.*), "an effective world-order, since by itself the verb would imply a violent subjection"

<sup>883</sup> Cf. OLD, *s.v.*

<sup>884</sup> Cf. PIANEZZOLA (2000: *ad loc.*); HOLLIS (1977: *ad loc.*) y también MCKEOWN (1989: *ad* 1 13, 17-18).

Alicia Schniebs - Tesis Doctoral

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

Como bien señala ROYO ARPÓN (1997 : 32-33), *manus* es el término latino más antiguo que refiere poder y su campo semántico incluye indisociablemente dos cualidades de referencia: disponibilidad material y atribución de conocimiento. En términos de nuestro texto, la palabra en sí connota entonces el poder de controlar a otro a través de disponer de un bien (la cítara, las armas) y del conocimiento para usarlo de manera provechosa. Recordemos que al final del libro 2, el *praeceptor* se ufana de haber dado a sus discípulos armas para vencer, equivalentes a las entregadas a Aquiles por Vulcano:

Arma dedi vobis, dederat Vulcanus Achilli:  
vincite muneribus, vicit ut ille datis (Ov. *Ars* 2. 741-742)

*Yo os di armas a vosotros, Vulcano se las había dado a Aquiles, venced con los regalos ofrecidos como lo hizo aquel.*

Pero además, como parte del cuerpo, las manos son en sí mismas instrumento de poder y de placer y aquí es provechoso recurrir a la auto-intertextualidad. En *Amores* 1. 1, dos son las operaciones que realiza el *saevus puer* (5)<sup>885</sup> para controlar la escritura del poeta: robar un pie de su segundo hexámetro y arrojar las “certas...sagittas” (25). Si bien no está expresamente formulado, está claro que ambas actividades se realizan con las manos y que las del dios se imponen sobre las del poeta que no logra escribir lo que intenta. Esa relación de dominación se concreta en *Am.* 1. 2, donde, ahora sí, la sumisión al *ferus Amor* (8) está indicada con el término en cuestión: “porrigimus victas ad tua iura manus” (20) (extendemos ante tu derecho nuestra manos vencidas). Más aún, el ser dominado por el *ferus Amor* es la característica que determina la identidad de la *persona* de *Amores*, como le recuerda la Tragedia en 3. 1. 20: “hic, hic est, quem ferus urit Amor!” (este es, este es aquel al que abrasa el feroz Amor). Así pues, en términos de la isotopía ‘método’, este *praeceptor* equiparado

<sup>885</sup> Recordemos que los dos epítetos (*saevus, ferus*) que en sí y por identificación con Aquiles recibe Amor en este pasaje de *Ars* 1. 9, 18, son los propios de este dios en *Amores*. Cf. para *saevus Am.* 1. 15,

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

con Quirón, certifica su saber poetizar a partir de la inversión de la relación de poder pues sus manos controlarán ahora al discípulo. Pero a la vez, por el paso de dominado a dominador, corrobora el valor propedéutico de la sumisión.

Finalmente, como parte del cuerpo esencialmente vinculada con el placer, el uso de las manos es parte fundamental del *ars = arte*. Acciones como *tangere, premere, complecti* el cuerpo deseado<sup>886</sup> son el fin perseguido por el amante como puede verse, por ejemplo, en *Amores* 1.5:

Quos umeros, quales vidi tetigisse lacertos!  
forma papillarum quam fuit apta premi! (Ov. *Am.* 1.5. 19-20)

*¡Qué hombros ví, qué brazos para tocarlos! ¡Qué apropiada para apretarla fue la forma de los pechos!*

y sobre todo en 2. 15, la famosa elegía del anillo. En este poema, más allá de que la transformación en objetos que permitieran el contacto con el ser amado era un motivo epigramático helenístico<sup>887</sup> y de que los anillos fueran regalos frecuentes, no deja de ser sugerente que Ovidio haya elegido un objeto que, por colocarse en la mano, permite tocar las *papillae* (11), el *sinus* (13-14), la boca (17), el cuerpo desnudo todo (23-25) y hasta participar de una masturbación, si tomamos en cuenta que la *laeva manus* (12) era la *manus fututrix*, como afirma MCKEOWN (1998: *ad loc.*):

Tunc ego, cum cupiam dominae tetigisse papillas  
et laevam tunicis inseruisse manum,  
elabar digito quamvis angustus et haerens  
inque sinum mira laxis ab arte cadam.  
Idem ego, ut arcanas possim signare tabellas  
neve tenax ceram siccaque gemma trahat,  
umida formosae tangam prius ora puellae;

6, 34; 2. 10. 19; para *ferus* 1. 2, 8; 3. 1. 20.

<sup>886</sup> Para la valencia erótica de estos verbos, cf. ADAMS (1982: *s.v.*) y PICHON (1991: *s.v.*). Con respecto a *complecti* y su uso en latín acompañado de *manus* en lugar de los más frecuentes *brachia* y *lacerti*, cf. DIMUNDO (2000: 295 n.61).

<sup>887</sup> Cf. GIANGRANDE (1974: 18-19).

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

tantum ne signem scripta dolenda mihi.

... / ... / ... / ... /

Me gere, cum calidis perfundes imbribus artus,  
damnaque sub gemmam perfer euntis aquae.

Sed, puto, tu nuda mea membra libidine surgent,  
et peragam partes anulus illi viri.

(Ov. Am. 2. 15. 11-26)

?  
?  
?  
Entonces yo desearía que tocaras tus senos, señora, y metieras tu mano izquierda en la tunica. Aunque fuera estrecho y ceñido, yo me deslizaría del dedo y, una vez suelo, iría a parar a tu regazo con notable astucia. Asimismo, para poder sellar las tablillas secretas y que mi piedra tan adherente y seca no quitara la cera, antes yo iría a tocar la húmeda boca de mi bella amada. ¡Que no deba yo firmar escritos que me provoquen dolor! [...] Llévame cuando empapes tu cuerpo con cálidas lluvias y permíteme que mi piedra se dañe por el agua que corre. Pero pienso que, al estar tú desnuda, mi miembro se levantará por la pasión y, aun siendo un anillito, cumpliré mi papel de varón.

Id  
u

Pero además, el manejo de las manos como parte esencial de la actividad amorosa y, consecuentemente, del arte que la regula, se comprueba en nuestro mismo poema. Como sabemos, en una prueba más de la relación *ars amandi = ars scribendi*, el libro 2 termina con las recomendaciones para concretar una relación sexual plena. De esos consejos, que ocupan veintiocho versos (705-732), diecinueve están consagrados al uso de las manos (705-724):

Sponte sua sine te celeberrima verba loquentur,      705  
nec manus in lecto laeva iacebit iners.  
Invenient digiti, quod agant in partibus illis,  
in quibus occulte spicula tingit Amor.  
Fecit in Andromache prius hoc fortissimus Hector,  
nec solum bellis utilis ille fuit.      710  
Fecit et in capta Lyrneside magnus Achilles,  
cum premeret mollem lassus ab hoste torum.  
Illis te manibus tangi, Brisei, sinebas,  
imbutae Phrygia quae nece semper erant.  
An fuit hoc ipsum, quod te, lasciva, iuaret,      715  
ad tua victrices membra venire manus?  
Crede mihi, non est Veneris properanda voluptas,  
Sed sensim tarda prolicienda mora.  
Cum loca reppereris, quae tangi femina gaudet,  
non obstat, tangas quo minus illa, pudor:      720  
aspicies oculos tremulo fulgore micantes,

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.13.)

---

ut sol a liquida saepe refulget aqua.  
Accedent questus, accedet amabile murmur,  
et dulces gemitus aptaque verba ioco. (Ov. Ars 2. 705-724)

*Por sí mismas y sin ti hablarán las palabras más hermosas y la mano izquierda no yacerá inactiva en el lecho. Los dedos se ocuparán de aquellos lugares donde Amor en secreto impregna sus dardos. Así se comportó con Andrómaca desde un principio el valerosísimo Héctor, que no solo fue hábil en los combates; así actuó también con la cautiva de Lirnesos el gran Aquiles cuando, cansado de la guerra, hundía el blando lecho. Y tú, Briseida, te dejabas tocar por aquellas manos que siempre estuvieron empapadas en sangre fría. ¿O era ese quizás el motivo, lasciva, era eso lo que te gustaba: que tu cuerpo quedase en las manos del vencedor? Créeme el placer de Venus no debe apresurarse sino retrasarlo sensualmente con morosidades que lo demoren. Cuando descubras un punto que a tu compañera le gusta que le toques, no dejes que el pudor te impida seguir tocándolo; podrás ver brillar sus ojos con un tembloroso fulgor como el rayo de sol que de tanto en tanto se refleja en el agua cristalina. Luego vendrán los gemidos, el amoroso susurro y dulces quejidos y palabras apropiadas para el juego amoroso.*

Como puede verse, de ellos hay ocho versos que contienen *exempla* mitológicos (709-716), seis de los cuales (711-716) están dedicados nada menos que a Aquiles, cuyas *victrices manus* (716) colmaron de placer a Briseida.

Entonces, así como en una suerte de diseño circular, el final de la obra de enunciatario masculino retoma elementos ya vistos en el proemio como la identificación con Automedón (2. 738) y con Néstor (736); así también aparece dentro del mismo esquema la referencia a formar manos vencedoras capaces de asegurar el triunfo al discípulo, como una parte fundamental del "saber-hacer" que corresponde a la isotopía arte.

### ▪ versos 19 - 24

Apelando a otros recursos, los tres dísticos siguientes de nuestro proemio también tienen por objeto consolidar el 'saber-hacer' del enunciador y predicar acerca de las posibilidades y características del 'hacer-saber'.

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

Sed tamen et tauri cervix oneratur aratro,  
Frenaque magnanimi dente teruntur equi;  
Et mihi cedet Amor, quamvis mea vulneret arcu  
Pectora, iactatas excutiatque faces.  
Quo me fixit Amor, quo me violentius ussit,  
Hoc melior facti vulneris ultor ero. (Ov. Ars 1. 19-24)

*Sin embargo, incluso la cerviz del toro carga con el arado y los soberbios caballos mastican el freno; también ante mí cederá Amor, aunque me haya herido el pecho con su arco y agite sus lanzadas antorchas. Cuanto más me haya traspasado Amor, cuanto más violentamente me haya abrasado, tanto mejor vengaré la herida que me ha hecho.*

El primer dístico de este grupo de versos presenta una *similitudo* que los comentaristas analizan como una remisión a *Georgica* e interpretan como un mecanismo de reafirmación del encuadre didáctico del poema. Esto lleva, de algún modo, a que lean el primer hemistiquio del verso 21 como una suerte de inversión jocosa de la famosa frase virgiliana de *Egloga* 10. 69: "omnia vincit Amor et nos cedamus Amori". En nuestra opinión, los hipotextos que está manejando aquí Ovidio no son estos o al menos no son solo estos pues debe sumarse su propia obra.

En *Amores* 1. 2 donde, como hemos visto, el *ego* se reconoce vencido por Amor aparecen todos estos mismos elementos en los versos 7-16:

sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae,  
et possessa ferus pectora versat Amor.  
Cedimus, an subitum luctando accendimus ignem?  
cedamus: leve fit, quod bene fertur, onus.  
vidi ego iactatas mota face crescere flammam  
et vidi nullo concutiente mori.  
verbera plura ferunt, quam quos iuvat usus aratri,  
detractant prensi dum iuga prima boves.  
asper equus duris contunditur ora lupatis:  
frena minus sentit, quisquis ad arma facit. (Ov. Am. 1. 2. 7-16)

*Así será. Sus finas flechas están clavadas en mi corazón y el feroz Amor perturba el pecho que ya es suyo. ¿Cederé o me resistiré y avivaré este fuego inesperado? Cedamos: la carga que se lleva bien se torna más leve. Yo he visto cómo crecen las llamas temblorosas al agitar la antorcha y también he visto que se extinguen si nadie las re-*

X

## PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

---

*mueve. Los bueyes que, oprimidos, se resisten al primer yugo, sufren más azotes que los que se resignan a soportar el arado. El duro bocado hiere al caballo arisco; el que se acostumbra a las riendas siente menos el freno.*

El cotejo con esta elegía muestra que nuestro texto del *Ars* produce una inversión que involucra tanto la organización como el significado. En *Amores* la *similitudo* con el buey y el caballo, que aparece en segundo lugar (vv.13-16), enuncia los argumentos que justifican la decisión del *ego* de *cedere Amori*, lo cual está expresado con un *cedamus* (14) en primera posición enfática que inevitablemente evoca el citado verso virgiliano como señala MCKEOWN (1989: *ad loc.*)<sup>888</sup>. En el *Ars*, en cambio, la misma *similitudo*, que aparece ahora en primer lugar, muestra la posibilidad de invertir esa relación imponiendo a Amor lo que podríamos llamar el *cedere artifici*. Esta auto-intertextualidad se ve reforzada, creemos, por el resto de los elementos que aparecen en el dístico 21-22 de nuestro proemio. Encabezados éstos por un *quamvis*, suponen la superación del estado de sumisión del enunciador connotado por los tópicos de la herida y del fuego de amor, tópicos que aparecen en la citada escena de *Amores* 1.<sup>2889</sup> como determinantes del *cedere*.

Creemos entonces que esta interpretación basada en la auto-intertextualidad, que de ningún modo busca invalidar la otra sino sumarse a ella, responde más claramente a la lectura que venimos haciendo del proemio pues muestra la autoridad de este *artifex* en las dos isotopías. Pero además, comprueba algo que habíamos observado en el tramo anterior: el soportar la dominación es concebido como propedéutico para aprender a dominar y dominarse. Finalmente, si tomamos en consideración esta auto-intertextualidad con *Amores* 1.2 se interpreta más claramente el dístico que cierra este tramo. El perfecto de los verbos ("fixit", "ussit") remite a las experiencias sufridas en el pasado como parte de esta circunstancia de sujeción, un pasado cuya

---

<sup>888</sup> Cabe recordar además que en la égloga el citado verso implica no solo el amor en sí sino la opción literaria entre poesía bucólica y elegíaca, por lo cual lo que está haciendo aquí Ovidio es aceptar la imposición de Amor como actividad y como género poético.

<sup>889</sup> herida: 7-8; fuego: 9 y 11-12.

## PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

localización literaria es *Amores*. Dentro de esta obra, y más allá de que la herida y el fuego de amor son tópicos tradicionales que aparecen en toda la colección, no cabe duda de que el texto que los presenta en mayor grado de cantidad y desarrollo es el poema 1. 2, sobre todo en los vv. 43-46<sup>890</sup>. A su vez, ese poema plantea la sumisión a Amor por parte del *ego* en términos de derrota militar, lo cual se observa no solo por la imagen del *triumphus* sino por la referencia a las victorias de Augusto de los versos de cierre (51-52). Consecuente con esta imaginaria militar que coloca a la *persona* de *Amores* como el derrotado en una guerra y, de allí, como un esclavo integrante de un cortejo triunfal, esta *persona* del *Ars*, que para construir su autoridad debe probar que ha invertido esa relación, apela a otro término de clara connotación militar durante el período augustal: *ultor*.

Llegados a este punto, consideramos oportuno hacer una recapitulación de las conclusiones alcanzadas antes de adentrarnos en la complejidad de la Sección 4, cuyos versos 25-30 son, por más de un motivo, los más discutidos de nuestro *corpus*.

Los análisis efectuados hasta ahora muestran que recurriendo fundamentalmente a la autointertextualidad, este enunciador construye su autoridad demostrando que está en total conocimiento y control de los dos saberes involucrados en cada isotopía: amar con arte y producir un 'método' en registro poético.

La razón por la cual esa demostración debe recurrir a la autointertextualidad y trabajar sobre ella en términos de inversión reside en que si de algo adolecen los amantes elegíacos y Ovidio no es ajeno a este rasgo es de desconocimiento de un arte que les permita controlarse, controlar la situación y obtener satisfacción y provecho en su actividad amorosa. Además, si bien la *erotodidaxis* como tal es recurrente en ellos<sup>891</sup>, suele ser infructuosa, produce un efecto contrario al deseado y está desti-

<sup>890</sup> Ov. *Am.* 1. 2. 43-46: "Tum quoque non paucos, si te bene novimus, ures; / tum quoque praeteriens vulnera muta dabis. / Non possunt, licet ipse velis, cessare sagittae; / fervida vicino flamma vapore nocet"

<sup>891</sup> Cf. WHEELER (1910; 1911).

Alicia Schniebs - Tesis Doctoral

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

nada a constatar la imposibilidad del éxito más que a proponer estrategias para lograrlo: Ante este panorama la *persona* del *ego* enunciador de este *Ars* es sospechosa como experto, como maestro y, en el caso de Ovidio en particular, como poeta capaz de controlar su materia poética. El proceso de validación necesario para obtener la *fides* que reiteradamente reclama de su discípulo requiere por lo tanto irremediabilmente la inversión de su *persona* anterior y la comprobación del valor propedéutico de la sumisión experimentada por aquella.

Pero además hay otro elemento importante que aporta la autointertextualidad a la consolidación de un discurso didáctico: para valer como tal, un texto didáctico debe transmitir una verdad lo cual, en términos de discurso, es un efecto de sentido que GREIMAS (1981: 11) denomina "veredicción" y que resulta de una serie de estrategias. Cuando, como sucede en nuestro caso, el enunciador se constituye como único garante de verdad, entonces el efecto de "veredicción" se logra a través de anafóricos cognitivos que remiten a un saber previo que por lo general es otro discurso que oficia de soporte<sup>892</sup>. A su vez, cuando ese saber previo, además de estar contenido en un discurso es en sí mismo una experiencia personal, se cumple otra característica del género didáctico pues, como dice DALZELL (1996: 143), "appeals to personal knowledge are characteristic of didactic poetry: it is one of the means whereby the writer establishes his credentials and validates his own teaching". En este sentido la remisión a la *persona* de *Amores* oficia como una estrategia de "veredicción" en su doble valor de experiencia personal plasmada en un texto que oficia de soporte. Esto explica también finalmente la necesidad de afirmar que la experiencia de la sumisión es propedéutica para someter. Con estos elementos podemos volver al análisis de nuestro *corpus*.

---

<sup>892</sup>Cf. GREIMAS (1981: 15-18).  
Alicia Schniebs - Tesis Doctoral

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

➤ SECCIÓN 4: ARS - ARTIFEX - OPUS

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,  
Nec nos aerae voce monemur avis,  
Nec mihi sunt visae Clio Cliusque sorores  
Servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis:  
Usus opus movet hoc: vati parete perito;  
Vera canam: coeptis, mater Amoris, ades! (Ov. Ars 1. 25-30)

*Yo no voy a simular, Febo, que estas artes me han sido concedidas por ti ni que alguna ave aérea me instruye con su canto, ni tampoco he tenido una visión de Clio y de las hermanas de Clio, cuando cuidaba ganado en tus valles, Ascra. La experiencia mueve esta obra: obedeced al experto poeta. Cantaré cosas verdaderas. ¡Asístemme en esta empresa, madre de Amor!*

Este tramo del proemio, que también tiene la estructura de un priamel, claramente marcada por las anáforas complejas con *polyptoton* a comienzo de los tres primeros versos<sup>893</sup>, es sin duda el que ha recibido mayor atención por parte de la crítica. Como sabemos, en lo que MILLER (1986) interpreta como una suerte de patrón que aparece en Propertio y luego en Persio<sup>894</sup>, Ovidio niega que su obra sea fruto de la inspiración divina y lo hace a través de la referencia a Apolo, a Clio y al resto de las Musas. A su vez, esta mención está elaborada de un modo tal que parece evocar a dos de los grandes antecesores del género didáctico: Hesíodo en *Theogonia* y Calímaco en *Aetia*<sup>895</sup>. Esto que, sobre todo a partir de Calímaco, podría explicar la referencia

<sup>893</sup> Cf. "non ego" / "nec nos" / "nec mihi".

<sup>894</sup> Cf. Prop. 2. 1. 3-4: "Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo. / Ingenium nobis ipsa puella fuit" (Estos poemas no los canta para mí Calíope, no los canta Apolo. La muchacha misma constituye mi inspiración); Pers. *pr.* 1-7: "Nec fonte labra prolui caballino / nec in bicipiti somniasse Parnaso / memini, ut repente sic poeta prodirem. / Heliconidasque pallidamque Pirenen / illis remitto quorum imagines lambunt hederæ sequaces; ipse semipaganus / ad sacra uatum carmen adfero nostrum." (Yo no he abrevado mis labios en la fuente del Caballo ni recuerdo haber soñado en el Parnaso de doble cabeza, para surgir de repente así, como poeta. Las habitantes del Helicón y la pálida Pirene las dejo para aquellos cuyas imágenes lamen las hiedras trepadoras; yo mismo, mitad paisano, aporto mis versos a los ritos de los vates.)

<sup>895</sup> La remisión a Hesíodo se apoya no solo en el dato evidente del verso 28, sino en el hecho, observada por LENZ (1961), de que Clio es la primera de las Musas nombrada por el ascreo en *Theogonia* 76-77: "ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι / Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε

Θάλεια τε Μελομένη τε" (las nueve hermanas nacidas del gran Zeus: Clio y Euterpe y Talía y Alicia Schriebs - Tesis Doctoral

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

a Apolo del verso 25, no suministra razones para el *aëria avis* del verso 26, para la cual se han propuesto numerosas referencias literarias<sup>896</sup> sin que ninguna resulte particularmente clara ni convincente excepto quizás la de LEFÈVRE (1967), quien considera que el ave no refiere aquí inspiración poética sino un tipo de conocimiento augural.

En nuestra opinión, y para ser consecuentes con nuestro análisis, el punto de partida para interpretar esta sección debe ser el término "artes" del verso 25. Como hemos visto, dos son los significados de *ars* en este proemio (arte y método), cada uno de los cuales presupone un tipo de saber. Según HOLLIS (1977: *ad loc.*) y PIANEZZOLA (2000: *ad loc.*), este "artes" indica el poema en sí. Para esta afirmación, uno y otro se basan en *Rem.* 487 ("artes tu perlege nostras")<sup>897</sup> y *Pont.* 1. 1. 12 ("Qua steterant artes, pars uacat illa tibi")<sup>898</sup>. Además, al menos para PIANEZZOLA, porque HOLLIS no da explicación alguna, esta propuesta de significado se apoya en el hecho de que el término *artes* aparece en plural.

Sin embargo, ni en *Ars*, ni en *Amores*, ni incluso en *Remedia*, hay una constante que permita afirmar que en Ovidio el plural *artes* expresa siempre obra poética. Dejando a un lado los casos en que claramente alude a otro tipo de *artes* a través de predicaciones como *bonae, magicæ, ingenuæ*<sup>899</sup>, dentro del *Ars* este plural indica claramente el arte y la materia de la obra y no la obra en sí:

---

Melpómene). A su vez, según MILLER (1983), el juego sobre el nombre de Clío implica también una remisión a Calímaco porque así como en *Theogonia* es la primera musa mencionada, en *Aetia* es la primera de las hermanas en responder al poeta (*Sch. Flor. ad fr.* 5, l. 29-30 Pf. I13):

"τ' [αυ/τα τε ο(υ)ν] π(α)ρα Κλειους φησιν ακη[κο]εναι" (Dicen que estas cosas las escuchó de boca de Clío).

Al respecto, coincidimos con AHERN (1990) en que estas indudables remisiones literarias del dístico 27-28 fueron lo que llevó a la crítica a pensar que todo el pasaje implicaba una polémica literaria, de donde surgieron los esfuerzos por identificar las supuestas intertextualidades del primer dístico de esta sección.

<sup>896</sup> Cf. AHERN (1990: 45).

<sup>897</sup> Relee bien mi poema.

<sup>898</sup> Aquel sitio donde había estado mi Arte, está libre para ti.

<sup>899</sup> *Ov. Ars* 1. 45: "disce bonas artes, moneo, Romana iuventus" (te advierto, juventud romana, Alicia Schniebs - Tesis Doctoral

PARTE II - CAPITULO 6 (6.13.)

---

Nunc tibi quae placuit, quas sit capienda per artes,  
dicere ... molior (Ov. Ars 1. 265)

*Me pongo en marcha para decirte por medio de qué artes has de capturar a la que te ha gustado.*

magna paro, quas possit Amor remanere per artes,  
dicere ... (Ov. Ars 2. 17-18)

*Me dispongo a decir cosas importantes: por medio de qué artes puede retenerse a Amor.*

... has artes tolle, senescet amor. (Ov. Ars 3. 594)

*quita estas artes, decaerá el amor.*

En los dos primeros ejemplos, que pertenecen a pasajes de función proemial<sup>900</sup>, resulta evidente que el término remite al semema arte por cuanto a nivel semántico-sintáctico es el foco de interés de una interrogativa indirecta parcial, que funciona en ambos casos como objeto del "dicere". Con este mismo valor de aparece en el resto de los ejemplos de *Remedia*: X

Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,  
nec nova praeteritum Musa retexit opus. (Ov. Rem. 11-12)

*Ni te traicionamos a ti, tierno niño, ni a nuestras artes ni la nueva Musa pone al desnudo la obra anterior.*

Tu cole maternas, tuto quibus utimur, artes (Ov. Rem. 29)

*Tú, cultiva las artes maternas que podemos practicar sin riesgo.*

---

aprende las artes liberales); 2. 99: "fallitur Haemonias si quis decurrit ad artes" (se engaña quien se entregue a las artes hemonias); 2. 121-122: "nec levis ingenuas pectus coluisse per artes/ cura sit" (Y preocúpate por cultivar tu espíritu ligero por medio de las artes liberales)..

<sup>900</sup> El verso 1. 265 está dentro del tramo de *Ars* 1. 263-268, en que el enunciador indica el fin del primer tema de su tratado y el comienzo del segundo, de acuerdo a lo anunciado en 1. 35-37.

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

Vulnus in antiquum rediit male firma cicatrix,  
successumque artes non habuere meae (Ov. Rem. 623-624)

*La cicatriz mal cerrada volvió a su antigua herida y mis artes no tuvieron éxito.*

La única excepción es el verso 487 de *Remedia*, que es el que citan HOLLIS y PIANEZZOLA como apoyo de su interpretación: "Quaeris ubi invenias? artes tu perlege nostras" (¿Preguntas dónde encontrarlo? Relee bien mi poema). Desde luego no negamos que en este ejemplo puntual el término signifique 'método', sobre todo teniendo en cuenta que funciona como objeto de *perlegere*. Sin embargo, nos parece arriesgado basar la interpretación de un pasaje tan complejo como el de los versos 1.25-30 del *Ars*, en un corpus de comprobación tan reducido.

En nuestra opinión, en este último tramo el enunciador consuma el proceso de afirmación de su autoridad de *artifex*, para lo cual pasa revista a las distintas fuentes posibles de conocimiento.

En este sentido debemos recordar, en primer lugar, que Apolo no es sólo el dios que preside la poesía y la mántica sino también la arquería y la medicina. Más aún la referencia a la amplitud de las *artes* propias del dios aparece expresamente mencionada en el *Himno a Apolo* de Calímaco (42-46), donde, empleando el equivalente griego de *ars* (*téchne*) dice:

τέχνη δ' ἀμφιλαφής οὐτις τόσον ὄσσον Ἀπόλλων  
κεῖνος διῖστευτήν ἔλαχ' ἀνέρα, κεῖνος ἀοιδόν  
(Φοῖβω γὰρ καὶ τόξον ἐπιτρέπεται καὶ ἀοιδή),  
κεῖνου δὲ θριαὶ καὶ μάντιες· ἐκ δὲ νυ Φοῖβου  
ἰητροὶ δεδάασιν ἀνάβλησιν θανάτοιο. (Cal. Ap. 42-46)

*Nadie es tan rico en artes como Apolo. Él tiene a su cargo tanto el arquero como el aedo, pues el arco y el canto están confiados a Febo. Suyos son las profetisas y los adivinos. De Febo aprenden los médicos a diferir la muerte.*

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

Y aparece también en otros textos igualmente conocidos por Ovidio tales como *Eneida* y *Carmen Saeculare*<sup>901</sup>:

Augur et fulgente decorus arcu  
Phoebus acceptusque novem Camenis,  
qui salutari levat arte fessos  
corporis artus (Hor. Saec. 61-64)

*Y Febo, dios de los augurios, engalanado con su refulgente arco y recibido por las nueve Camenas, el que alivia con su arte salutífero los miembros agotados del cuerpo*

iamque aderat Phoebus ante alios dilectus Iapyx  
Isides, acri quondam cui captus amore  
ipse suas artis, sua munera, laetus Apollo  
augurium citharamque dabat celerisque sagittas.  
ille, ut depositi proferret fata parentis,  
scire potestates herbarum usumque medendi  
maluit et mutas agitare inglorius artis. (Verg. A. 12. 390-396)

*Y ya estaba presente Yápige, hijo de Yaso, amado por Febo sobre todos, a quien en un tiempo, capturado por un agudo amor, Apolo mismo feliz le daba sus artes y sus dones, el augurio, la cítara y las rápidas flechas. Pero aquél, para diferir los hados de su postrado padre, prefirió saber los poderes de las hierbas y la práctica de curar y ocuparse sin mayor gloria de esas artes mudas.*

Consideramos entonces que, puesto que el amar no forma parte de las muchas artes precedidas por Apolo, lo que el enunciador afirma en el verso 25 de nuestro pasaje es que Apolo no obra como fuente de uno de los saberes - el *ars amatoria* - imprescindible para desempeñarse como emisor-maestro. Si Apolo fuera la fuente de ese saber, requeriría su presencia como claramente lo hace en *Remedia*, en virtud de que el *ars medendi* sí forma parte de la competencia de esta divinidad<sup>902</sup>.

<sup>901</sup> Para otras referencias a las cuatro artes apolíneas en Píndaro, Platón, etc. cf. WILLIAMS (1978: *ad loc.*)

<sup>902</sup> Ov. Rem. 75-78: "Te precor incipiens, adsit tua laurea nobis, / carminis et medicae, Phoebus, re-  
pensor opis; / tu pariter vati, pari succurre medenti: / utraque tutelae subdita cura tuae est" (Te rue-  
go, al empezar, que tus laureles nos asistan, Febo, inventor de la poesía y la medicina. Tú, socorre a la  
par al vate, a la par al médico: una y otra ocupación han sido puestas bajo tu tutela.)

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

En esta misma línea debe interpretarse el verso 26, para cuya lectura adherimos a la propuesta de LEFÈVRE (1967), quien relaciona el texto ovidiano con un pasaje de Tibulo en que el *ego* afirma que su saber en materia amorosa no proviene de ninguna de las formas de conocimiento augural:

Nec mihi sunt sortes nec conscia fibra deorum,  
praecinuit eventus nec mihi cantus avis.  
Ipsa Venus magico religatum bracchia nodo  
perdocuit multis non sine verberibus (Tib. 1. 8. 3-6)

*Y no tengo oráculos ni conocedoras entrañas de los dioses, ni el canto de un ave me preanunció el porvenir. La propia Venus me lo enseñó no sin muchos golpes, luego de liarme los brazos con un mágico nudo.*

y con otro del mismo Ovidio, donde al pronosticar un futuro exitoso a un amigo sostiene que esa convicción suya no procede de la mántica sino de la *ratio*:

Haec mihi non ouium fibrae tonitrusue sinistri  
linguaue seruatae pennaue dixit auis.  
Augurium ratio est et coniectura futuri;  
hac diuinaui notitiamque tuli. (Ov. Tr. 1. 9. 49-52)

*Esto no me lo dijeron los lóbulos del hígado de las ovejas o un trueno a la izquierda o la observación del canto o el vuelo de un ave. La razón es mi augurio y mi predicción del futuro; por medio de ella adiviné y logré el conocimiento.*

Esta última referencia resulta fundamental si pensamos que *ratio* es un componente esencial de todo *ars*<sup>903</sup>, como el propio *praeceptor* expresa al comienzo de *Remedia*, refiriéndose a su *Ars*:

Quin etiam docui qua possis arte parari,  
et, quod nunc ratio est, impetus ante fuit (Ov. Rem. 9-10)

<sup>903</sup> Cf. el proemio de *Cynegetica* de Gratio (5-10), amigo de Ovidio, donde se afirma que la *ratio* es determinante en el surgimiento de las artes.

## PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

---

*Más aun, enseñé con qué arte podías prepararte y lo que ahora es razonamiento, antes fue impulso.*

Estos datos nos permiten concluir que el desarrollo de este priamel confirma, por la vía de la negación, lo mismo que se aseveró en los tramos anteriores del proemio: como *artifex* capaz de elaborar un arte y como poeta capaz de producir un método en forma de poema didáctico con metro y tema *leves*, la autoridad y saberes de este enunciador-maestro no se verifican por elementos exteriores a su obra sino propios de ella. Consecuentemente, la obra como tal tampoco es la puesta en palabra humana de conocimientos dictados por las Musas a la manera de sus ilustres antecesores Hesíodo y Calímaco.

Todo este proceso de construcción de la autoridad del enunciador y de la 'veredición' de su discurso, confluye en el dístico 29-30, que contiene el climax del priamel y donde las dos isotopías (*arte* y *método*) alcanzan su máxima y más explícita expresión. Si bien ya ha sido citado y traducido, conviene reiterar aquí el texto latino para mostrar más claramente sus implicaciones:

Usus opus mouet hoc: vati parete perito;  
vera canam. Coeptis, mater Amoris, ades. (Ov. Ars 1. 29-30)

En el hexámetro <sup>904</sup>, la peculiar distribución de las palabras dispone a uno y otro lado de la cesura y en forma de quiasmo los elementos correspondientes a cada isotopía:

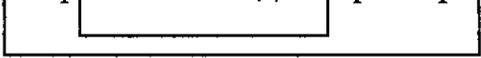
---

<sup>904</sup> Con respecto a este verso, MILLER (1983) se basa en el *mouere* para objetar y señalar como una suerte de autoparodia el que Ovidio use aquí para negar la inspiración de las Musas, casi la misma expresión que emplea en *Am.* 3. 1. 6 para afirmarla: "quod mea, quaerebam, Musa moveret opus" (buscaba la obra que pondría en movimiento mi Musa). Nos parece sin embargo que en ese verso, como en el 27 de la misma elegía ("quod tenerae cantent lusit tua Musa puellae" - tu Musa ha dejado algo para que lo canten las tiernas muchachas), el singular ("Musa") y el posesivo ("mea", "tua") hacen pensar no en una de las diosas sino en la habitual metonimia *Musa* = poesía. Si no tomamos en cuenta esta polisemia del término *Musa*, corremos el riesgo de pensar que la *Musa proterva* de *Rem* 362, como la *Musa procax* de *Hor.*, *C.* 2. 1. 37, son extrañas hermanas que debieran agregarse al famoso Alicia Schniebs - Tesis Doctoral

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

---

usus opus movet hoc: // vati parete perito



En efecto, *usus* y *peritus* se vinculan con la isotopía arte en virtud de que implican respectivamente el paso previo y necesario para la elaboración de todo *ars* (*usus*) y la cualidad requerida en el *artifex* (*peritia*), tal como dijimos en el apartado anterior. Pero además de esta concepción general sobre la relación *usus* / *peritus* / *ars* / *artifex*, el mismo enunciador se encarga de aclarar que sólo dos son las formas en que es posible alcanzar el *ars amatoria*. Una forma es el *usus*:

solus et artifices qui facit usus adest (Ov. *Ars* 2.676)

y tienen experiencia que es lo único que forma a los expertos

Si qua fides, arti, quam longo fecimus usu  
credite...

(Ov. *Ars* 3. 791-792)

Confíad, si me tenéis confianza, en este arte que por mi larga experiencia he creado.

La otra es la lectura de su propia obra:

traditur armatis vulgus inerme viris.

---

coro conducido por Apolo. Más atendible sería en todo caso apelar al reconocimiento por parte del *ego* de su relación con Apolo y las Musas expresado en *Am.* 1. 15. 35-36: "uilia miretur uulgus; mihi flauus Apollo / pocula Castalia plena ministret aqua" (admire el vulgo lo vil, que a mí el rubio Apolo me sirva una copa llena de agua de Castalia) y 3. 8. 23-24: "Ille ego Musarum purus Phoebique sacerdos / ad rigidas canto carmen inane fores" (Yo, sacerdote puro de las Musas y de Febo canto en vano un poema ante tus duras puertas). Sin embargo, en estos pasajes la referencia a las Musas cumple una función específica. En el primero de ellos, integra una *sphragis* que busca señalar la adhesión a una estética calimaquea por la vía de la intertextualidad con el *Himno a Apolo*, como bien advierte MCKEOWN (1989: *ad loc.*). El segundo es una obvia parodia del *carmen* 3.1. de Horacio, donde los grandes temas cívico-morales de las así llamadas *Odas Romanas* son empleados por Ovidio lamentar que la *avara puella* exija dinero y no poemas a cambio de sus favores.

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

Illos artifices gemini fecere libelli

(Ov. Ars 46-47)

*Como inerme vulgo son entregadas a hombres armados. A ellos los hicieron expertos los dos libritos.*

La otra relación establecida por el quiasmo, *opus-vates*, hace obviamente a la isotopía **método** y no necesita explicación pues ambos lexemas tienen un semema vinculado con el campo semántico de la literatura<sup>905</sup>.

A nuestro modo de ver, la copresencia de las dos isotopías permite explicar el sintagma "vati...perito", que muchos críticos, como MILLER (1983) y AHERN (1990), juzgan como una contradicción e incluso como un oxymoron. Su punto de partida para esta aseveración es considerar que *vates* implica un tipo de conocimiento procedente de la inspiración divina incompatible con la predicación *peritus*, que denota "experiencia humana". Sin embargo, estos mismos críticos reconocen, al menos AHERN, que Ovidio suele utilizar el término *vates* simplemente como sinónimo de *poeta*<sup>906</sup> y de hecho así aparece en varios pasajes de *Amores*, por demás sugerentes pues tienen todos ellos carácter metapoético:

prodigiosa loquor, veterum mendacia vatum (Ov. Am. 3. 6. 17)

*Hablo de asuntos prodigiosos, mentiras de los viejos poetas*

exit in inmensum fecunda licentia vatum (Ov. Am. 3. 12. 41)

*La fecunda libertad de los poetas brota sin medida*

Quaere novum vatem, tenerorum mater Amorum (Ov. Am. 3. 15. 1)

*Busca un nuevo poeta, madre de los tiernos Amores*

<sup>905</sup> cf. OLD : s.v.

<sup>906</sup> Precisamente NEWMAN (1967: 110 - 114), lamenta que en Ovidio se pierda el solemne concepto virgiliano de *vates* como el poeta-sacerdote capaz de usar el pasado legendario para instruir acerca del presente e iluminarlo.

Alicia Schriebs - Tesis Doctoral

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

Pero lo que resulta aún más importante es que así aparece en pasajes muy significativos del *Ars*, como es el caso del proemio del libro 2, donde nuevamente se observa la presencia conjunta de la isotopía **método** y la isotopía **arte**:

Non satis est venisse tibi me vate puellam;  
arte mea capta est, arte tenenda mea est. (Ov. *Ars* 2. 11-12)

*No es suficiente que la muchacha haya venido a ti gracias a que yo he sido el poeta; con mi arte ha sido capturada, con mi arte ha de ser retenida.*

y como es el caso del final de ese mismo libro, donde el enunciador afirma:

quantus erat Calchas extis, Telamonijs armis,  
Automedon curru, tantus amator ego,  
me vatem celebrate, viri, mihi dicite laudes;  
cantetur toto nomen in orbe meum. (Ov. *Ars* 2. 737-740)

*Cuan grande era Calcante en la adivinación; Telamonio, en las armas; Automedón, en su carro, tan grande soy yo como amante. Celebradme, varones, como poeta, pronuncias elogios en mi honor y que mi nombre sea cantado en el mundo todo.*

Como vemos, el cierre de la obra de enunciatario masculino certifica y reitera las dos isotopías, aludidas esta vez por sus agentes: la del semema **arte**, connotada ahora por el término *amator*, y la del semema **método**, referida con la reiteración del término *vates*.

Si con estos datos obtenidos del mismo Ovidio, volvemos ahora al problemático sintagma "vati...perito", creemos estar en condiciones de afirmar que, lejos de ser una contradicción o un oxymoron, como dicen los mencionados críticos, es una aseveración en todo coherente con el planteo general del proemio programático del *Ars*. En efecto, el enunciador exige una actitud de obediencia y entrega de parte del receptor alumno ("parete") y lo hace en virtud de su competencia en los dos saberes

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

requeridos para ejercer su función simultánea de maestro y autor de un poema: es un poeta (*vates*) y es un experto (*peritus*) en el arte que ha de transmitir.

Finalmente, resta comentar el verso 30 donde se reiteran las dos isotopías formuladas ya en el verso 29. Obsérvese al respecto que "vera canam" se entronca con el 'decir verdad' requerido en un texto didáctico y de allí con la isotopía **método**, mientras la apelación a Venus se vincula con el conocimiento del *ars amatoria*, esto es con la isotopía **arte**. Es sabido que también esta invocación a Venus preocupa a los críticos, que ven en ella una jocosa contradicción con el rechazo de la inspiración divina de los versos anteriores. Nosotros creemos en cambio que no hay tal contradicción. Según nuestra interpretación, se niega la incidencia de Apolo en la adquisición del conocimiento propio de este *artifex*. poque el *ars amatoria* no es una de las artes tuteladas por él. En consecuencia, por ese mismo criterio y siguiendo un principio de coherencia interna, es Venus quien debe ser invocada, como diosa tutelar, ella sí, del *ars* objeto del tratado <sup>907</sup>.

### ➤ SECCIÓN 5: ARS- ARTIFEX - OPUS - ACTIO

El término *actio* es el elemento propiamente retórico que KORZENIEWSKI (1964 : 201) asigna a esta sección dentro de su esquema, para lo cual se apoya en LAUSBERG (1966: § 10). En ese pasaje, Lausberg expone acerca de la clasificación de las artes que ya comentamos al final del apartado anterior y se detiene en el tipo de consumo que se hace de ellas en función de la finalidad que les es propia según la clase a la que pertenecen. Distingue de este modo entre *usus*, como lo propio de la

<sup>907</sup> De hecho el *coeptis* recuerda el proemio de *Georgica* (1. 40) donde la larga serie de dioses invocados lo son en su condición de protectores de las diversas actividades referidas en el texto. Con esto sugerimos una posible adopción de un cliché proemial y no una adhesión por parte de Ovidio a la compleja posición virgiliana respecto del conocimiento expuesta por SCHIESARO (1997). En todo caso, podría pensarse en la función didáctica que Tibulo atribuye a Venus en su elegía 1.2 y, sobre todo, en la que le asigna ("perdocuit") en el mismo pasaje ya citado (1.8. 3-6) que niega el origen augural de su

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

τέχναι θεωρικά ο *in effectu positae*; y *actio*, como lo propio de las τέχναι πρακτικά ο *in agendo positae*<sup>908</sup>.

Si bien Korzeniewski no lo desarrolla, lo interesante de esta propuesta es que viene a confirmar toda nuestra lectura del proemio como un discurso de isotopía doble, que suministra al lector información conjunta acerca del arte y el método.

Este procul, vittae tenues, insigne pudoris,  
 quaeque tegis medios instita longa pedes:  
 nos Venerem tutam concessaque furta canemus  
 inque meo nullum carmine crimen erit. (Ov. Ars 1. 31-34)

*Quedáos lejos, delicadas cintas, insignias del pudor y también tú, larga banda que cubres medio pie. Yo cantaré una venus segura y robos permitidos y en mi poema no habrá delito alguno.* V

En una estructura que diseña una suerte de *ring-composition* dentro del proemio todo, este pasaje retoma y reformula o, mejor dicho, acota y especifica, el dístico de apertura. Si los enfrentamos, vemos que los versos 31-32 reenvían al verso 1, mientras el dístico 33-34 lo hace al verso 2.

Si <u>quis</u> in hoc <u>artem</u> populo <u>non novit amandi</u>	}	Este procul, vittae tenues, insigne pudoris quaeque tegis medios instita longa pedes
hoc legat et lecto <u>carmine</u> doctus amet	}	nos Venerem tutam concessaque furta canemus inque meo nullum <u>carmine</u> crimen erit

Según puede observarse en esta presentación especular, si el verso 1 dirige la obra a un destinatario colectivo no identificado ("quis") cuyo único requisito y punto en

saber amatorio.

<sup>908</sup> Cf. Quint. *Inst.* 2.18. 1-2.

Alicia Schniebs - Tesis Doctoral

PARTE II - CAPITULO 6 ( 6.1.3. )

común es desconocer el *ars amatoria* ("artem...non novit amandi"), el dístico 31-32 circunscribe ese receptor indiferenciado al excluir de manera específica a ciertos ciertos sujetos ( las *matronae* y las *ingenuae puellae*) cuyo desconocimiento del arte de amar debe mantenerse intacto, pues forma parte de su identidad y de su función sociales. La connotación ritual del "este procul", que toda la crítica coincide en señalar<sup>909</sup>, sumado a la designación de este grupo femenino por las prendas, que actúan a la vez como signos de su condición social y del respeto que se le debe, intensifican esta clara indicación respecto del receptor previsto. Como arte, esto es, como una τέχνη πρακτική, este grupo de mujeres nucleares, queda fuera de la *actio* pues no es aceptada ni aceptable como el receptor-alumno de la escena de instrucción ficcionalizada, ya que si hay algo que no se espera de ellas es que actúen del modo que el *praeceptor* expone<sup>910</sup>.

A su vez, el verso 2 del proemio también es recogido y especificado por el dístico final a través de la reiteración del término "carmine", resaltado por el hecho de funcionar en ambos casos como el primer pie del segundo hemistiquio del pentámetro. Por otra parte, de las apenas tres apariciones del sustantivo *carmen* en el libro 1 del *Ars*, estas dos son las únicas que aluden al poema en sí pues la tercera (*Ars* 1. 205), que por lo demás está en plural, se refiere a los poemas que promete escribir en honor del joven Gayo César en ocasión de su regreso triunfal de Oriente, a la manera de un *propemptikon*: "auguror en, vinctes, votivaque carmina reddam" (He aquí lo que

<sup>909</sup> Cf. LITTLE (1982: 328); HOLLIS (1977: *ad loc.*); PIANEZZOLA (2000: *ad loc.*); etc.

<sup>910</sup> En un reciente trabajo, LABATE (2003: 226) compara esta división del receptor femenino con el apóstrofe que introduce la sección de las calendas de abril en *Fasti* 4. 133-134: "Rite deam colitis, Latiae matresque nurusque / et vos quis vittae longaue vestis abest" (Honraís de acuerdo a la diosa, madres y nueras del Lacio / y también vosotras a quienes os faltan las cintas y el largo vestido). En opinión del crítico, esta unificación, produciría un sobresalto en el lector habituado a una fractura del universo femenino que la poesía erótica ovidiana disocia expresamente. En este sentido, resulta interesante la propuesta de DAVIS (2001: 183-184), quien contempla la posibilidad de que este supuesto recorte del auditorio sea en realidad una forma velada de atraer el interés a la manera de lo que, a su juicio, sucede en *Ov. Met.* 10. 300, cuando el narrador utiliza la misma fór-

## PARTE II - CAPÍTULO 6 (6.1.3.)

auguro: tú vencerás y yo ofreceré mis poemas a manera de voto)<sup>911</sup>. Así pues, este sustantivo actúa como un llamado de atención y señala que el dístico gira sobre el semema *método*, un método que toma la forma de un poema didáctico y que, por lo tanto, pertenece a las τέχναι ποιητικάί o *in effectum positae*. Recortado el universo de receptores-alumnos, corresponde ahora recortar el universo de la *materia* del tratado que, a través de la lectura del poema, producirá el paso de la ignorancia al conocimiento implícito en la secuencia temporal oportunamente marcada en el dístico 1-2. El *effectus* de esa τέχνη ποιητική es este *carmen* así presentado, esto es, una obra cuyo referente es el mismo tipo de vínculo erótico que el de la poesía elegíaca.

Pero en este cierre queda algo más por agregar. Se ha dicho y con razón que la expresión *ars amandi* es, desde el punto de vista de la concepción del mundo romano, una suerte de *oxymoron*. Ciertamente, nuestro estudio acerca de la manera de pensar la pasión erótica propia de esa sociedad no deja dudas de que el término *amor* resulta semánticamente incompatible con el sustantivo *ars*, que en su semema *arte* implica racionalidad, control y autocontrol, estabilidad, resultado exitoso repetible a voluntad, mínima incidencia del azar, etc. Tan imprevisible e imposible de reglar es el *amor*, que la misma diosa que lo preside no es *certa*, según lo expresa el *ego* en *Amores* 1.9.29: “nec certa Venus”.

Ahora bien, en el final de nuestro proemio, que cierra el círculo abierto por el primer dístico, aparecen otros dos *oxymora* que suelen pasar inadvertidos. Nos referimos a los sintagmas “Venerem tutam concessaque furta” del hexámetro 33, del que los comentaristas se limitan a señalar su vinculación con dos pasajes horacianos:

---

mula ritual para alejar a padres e hijas antes de referir la historia de Mirra: “procul hinc natae, procul este parentes” (lejos de aquí, hijas; lejos, padres).

<sup>911</sup> Es interesante constatar que la forma *carmine* no se registra en el resto de la obra con el valor de poema pues su única aparición de *Ars* 2.104 significa ‘encantamiento’.

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

---

Tutior at quanto merx est in classe secunda,  
libertinarum dico

(Hor. S. 1. 2. 47-48)

*En cambio, cuánto más seguro es el comercio en la segunda clase, me refiero a la de las libertas.*

Ne sequerer moechas, concessa cum Venere uti  
possem

(Hor. S. 1.4. 113-114)

*Para no andar tras adúlteras, cuando puedo gozar de una Venus permitida*

Lo interesante de esta intertextualidad no es la referencia en sí al tipo de mujeres con las que un varón puede mantener relaciones sexuales - para lo cual ni Ovidio ni sus lectores ni incluso nosotros mismos necesitamos recurrir a la sátira horaciana - sino el implícito a nivel del significado de la sutil transformación que el poeta de Sulmona realiza a partir de este modelo ejemplar.

Por una parte, para que el lector esté en condiciones de reconocer el modelo ejemplar de partida, el poeta tiene que suministrar algunos datos que generen al menos la sospecha de una intertextualidad. Aquí los datos son de dos tipos. Un primer dato es la reiteración lexical:

HORACIO	OVIDIO
tutus .....	tutus
Venus .....	Venus
concessus .....	concessus

Esta reiteración lexical está reforzada y resaltada por el plano fónicométrico de dos de los hexámetros vinculados:

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

---

Né sequerér moechás, // concéssa cum Venere uti (Hor. S. 1. 4. 113)

nós Venerém tutám // concéssaque furta canemus (Ov. Ars 1.33)

Obsérvese que el primer tramo de ambos hexámetros coinciden en el inicio con una nasal, la cadena fónica de aliteración en -E, y el tercer pie espondeo con sonido -A, antes de la cesura pentemímera; mientras, a su vez, el término "concessa" ocupa exactamente la misma posición con igual ictus en ambos esquemas.

Pero, a su vez, el llamado de atención sobre las coincidencias entre nuestro texto y sus hipotextos, sirve también de soporte para constatar las transformaciones efectuadas por el enunciador. Esto es, el enunciador invita a leer su propio texto confrontándolo con el de su antecesor, echando mano del recurso helenístico ya mencionado de la así llamada *oppositio in imitando*. Ya señalamos cómo esta mostrada la *imitatio*. Veamos en qué consiste la *oppositio*. En primer lugar, la reiteración léxica pone en evidencia la ausencia en el texto horaciano del sustantivo *furtum*, que por otra parte nunca aparece en *Sermones* para aludir a este tipo de relaciones interpersonales. En segundo lugar, la combinación participio / adjetivo + sustantivos en el sintagma altera la formulada por Horacio, lo cual desencadena, en el plano del significado, la incoherencia semántica que en nuestra opinión conduce al *oxymoron*. En efecto, Horacio habla de una *concessa Venus*, predicación admisible toda vez que, como vimos oportunamente, la relación pasional puede perfectamente ser lícita, permitida y aceptada, si respeta el protocolo sexual. Pero, al aplicar el *concessus* a *furtum*, el enunciador del *Ars* está incurriendo en una incoherencia pues nos preguntamos si es acaso posible plantear la permisión, la aceptación, la licitud de un ilícito<sup>912</sup>. Dicho de otro modo, en el encuentro entre estos dos términos como parte de un oxymoron, alguno de ellos pierde parte de su

PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

espectro de denotación pues debe cederlo para producir un enunciado inteligible para el hablante. Otro tanto sucede, aunque su impacto es algo más leve, con la predicación *tuta Venus* pues para el imaginario romano la pasión amorosa es incompatible con cualquier forma de seguridad o protección.

Se nos podría objetar que las incoherencias planteadas desaparecen si restringimos la significación de los sustantivos a alguno de sus sememas y hablamos pues de 'sexo seguro' o de 'aventuras permitidas', como suelen hacerlo la mayor parte de los traductores. Sin embargo, creemos que es peligroso suprimir la polisemia de estos términos sobre todo teniendo en cuenta el interés puesto por el autor en señalar su modelo ejemplar (Horacio) y el hecho de que las predicaciones (*tutus - concessus*) pertenecen al campo semántico de lo moralmente positivo. Desde luego el dístico anterior induce a cierta lectura particular vinculada con el estatus socio-jurídico del objeto de deseo y esta no debe ser desechada. Nuestra propuesta es que la manera como Ovidio elige cerrar su proemio es ambigua y que en el final, como en el principio, el *oxymoron* juega un papel programático que no debe ser desatendido <sup>913</sup>.

*Ars amandi, tuta Venus, concessa furta*, son sintagmas que tienen la peculiaridad de reunir elementos que para el imaginario romano son contradictorios pues el primero pertenece a la esfera de lo moral y socialmente aceptable, mientras el segundo corresponde al siempre oscuro y sospechoso terreno de la pasión erótica y, con ello, de lo ilícito, de lo disolvente del orden social. Al unirlos se produce un oxymoron que implica una cierta alteración de la composición sémica de alguno de los términos involucrados. Si pensamos los elementos reunidos en estos oxymora desde la perspectiva del código cultural, esta claro que uno de ellos remite a la

<sup>912</sup> Para la connotación de ilicitud de los términos *furtum, furtivus, furtim*, cf. Pichon (1991: *s.v. furta*).

<sup>913</sup> Cf. REAGAN (1970) quien estudia el uso del *oxymoron* en Horacio como una herramienta al servicio de la argumentación.

X  
X  
á

serie del *vir civis* y el otro a la serie del *amator*, que, en ese código, son espacios disjuntos, contrapuestos e incompatibles. A su vez, y según lo estudiado en el capítulo anterior, lo propio de la elegía es un tipo de transcodificación que consiste en unir y compatibilizar ambas series a través de una suerte de erotización del *vir civis*. Nosotros creemos que el hecho de que Ovidio coloque estos oxymora directamente vinculados con la transcodificación en el comienzo y final del proemio, es una advertencia hecha al *lector doctus* acerca de que, en términos de literatura, la *materia* de su tratado es la reformulación de la 'realidad' supuestamente referida por los poetas elegíacos.

En este sentido, hacemos nuestras las opiniones de SCHIESARO (2002: 70) acerca de la concepción ovidiana del conocimiento. Según este agudo filólogo, las obras de Ovidio "foreground the relativistic nature of knowledge and the shifting, ultimately unseizable nature of its object. The outside world does not possess an essential, permanent shape, but is constantly shaped and reshaped by desire and interpretation, by the gaze and words of the beholder". A partir de su estudio afirma pues (2002: 74) que "Ovid's knowledge can be labelled 'rhetorical', if rhetoric is the art of putting a case in the best possible form irrespective of its intrinsic claim of truth, and is thus taken, somewhat metaphorically, as symbol of the prevalence of *verba* over *res*".

Por efecto de la intertextualidad y la autointertextualidad omnipresentes en este proemio, el enunciador está anunciando que su punto de partida no será el 'mundo' sino una 'manera de pensar el mundo', la manera elegíaca, la que él mismo cultivó en *Amores*. Pero ese mismo mundo puede ser visto de otra 'manera', si quien lo ve no es un *amator* sino un *artifex*, un *praeceptor*, un *magister*. Más aun, llevando al extremo el carácter retórico de su manera de concebir el conoci-

## PARTE II - CAPITULO 6 (6.1.3.)

miento, el *Ars* todo mostrará, como lo muestra el proemio, que diciendo aparentemente lo mismo, es posible decir lo otro<sup>914</sup>.

Al terminar el proemio, pues, el emisor ha formulado un doble pacto de lectura que incluye a los cuatro agentes del género didáctico señalados por KONSTAN (1993). En un primer pacto, el emisor-maestro, apoyado en su propia autoridad, 'hará saber' a un receptor-alumno, indefinido pero no indiscriminado, algo que él mismo 'sabe hacer' a partir de su propia experiencia: el ars amatoria, esto es, un sistema de reglas para llevar a cabo con éxito una actividad determinada, el amare. En un segundo pacto, el emisor-poeta comunica a esa audiencia más amplia de los lectores *docti*, que la obra que se inicia se ubica en los márgenes del campo literario para tensarlos a partir de un híbrido que exhibe y a la vez cuestiona la noción misma de transcodificación.

---

<sup>914</sup> Cf. DURLING (1958: 165) quien considera que el enunciador del *Ars* responde al modelo del sofista y, por ende, su interés reside en la técnica y no en su correlato con la verdad, la realidad ni con cuestiones morales.

## 6.1.4. ARS Y GÉNERO DIDÁCTICO EN EL POEMA

Al analizar detenidamente el proemio programático del *Ars*, vimos que su enunciador revela la clave de lectura de su texto e indica que éste debe ser leído como un poema didáctico que tiene por objeto instruir acerca del *Ars amatoria*. Esto, en principio, nada tiene de sorprendente pues, como vimos en los apartados anteriores, en sus sememas *arte* y *método*, el término *Ars* tiene estrechos puntos en común con el género didáctico. Sin embargo, también sugerimos que en alguna medida esta clave de lectura se apoya sobre dos *oxymora* que, aunque de distinto nivel, se complementan para provocar una sensación de desconcierto o acaso curiosidad en el posible lector: la materia y la forma elegida. En efecto, en lo que hace al *Ars amatoria* resulta patente la incoherencia entre los semas /inscontancia/, /irracionalidad/, /cambio/ y /descontrol/, propios del *amare*, y sus respectivos antónimos, que son lo propio de todo *Ars*, dado que implica una actividad humana susceptible de ser regulada, enseñada, aprendida y  $\int$ por sobre todas las cosas, controlada.

A su vez, la forma elegida puede pensarse como un *oxymoron* genérico-preceptivo, si se nos permite acuñar el concepto, pues el dístico elegíaco no es el metro establecido para la poesía didáctica sino una versión distorsionada y engañosa de la secuencia hexamétrica esperable en ella. Pero además, y esto es un punto que no debe hacerse a un lado, también es una versión distorsionada y engañosa de la poesía elegíaca porque, en esta, su *ego* no es un sujeto distante y autorial, sino un individuo atribulado que adopta una actitud confesional, intimista, reveladora de su propia historia estructurada en pequeños poemas y no en una larga tirada. Entonces, en un espacio literario habituado a 'saber de qué se trata' con solo comenzar a leer un texto, estos dos *oxymora* planteados ya en el dístico de apertura, crean cierta perplejidad y expectativa en el lector *doctus*, quien acaso se pregunte cómo habrá de resolver o superar el poeta tamaño desafío.

Nos parece pues, que esta inusual combinación en un texto de *Ars*, poema didáctico y poesía elegíaca, que no son tales desde la normativa vigente, es una base demasiado endeble como para sostener a lo largo de la obra toda el pacto de lectura concertado en el proemio. Creemos que el enunciador debe recordar y sostener a cada paso la legitimidad de su proyecto renovando el pacto de lectura que hace de su texto un poema didáctico y un *Ars*. Como veremos enseguida, para cumplir ese requerimiento el enunciador echa mano no solo de Lucrecio y Virgilio como modelos ejemplares sino de los distintos procedimientos y recursos estipulados como propios de todo *Ars* y de todo poema didáctico en la misma norma vigente que el texto pretende tensar.

No otra cosa podíamos esperar de un autor como Ovidio, de quien afirma Rosati (1999: 155): "Ce qui frappe toujours chez Ovide c' est la conscience déclarée de manipuler la tradition littéraire - ce que détermine des nouveaux emplacements des différents genres - et d' exhiber les tensions que ses expérimentations produisent dans le cadre général. Ovide travaille assiduellement à l' exploration des genres, à l' analyse des traits qui en définissent l'identité spécifique et des frontières qui les délimitent; et en même temps, en explorant justement les zones frontalières et les possibles contacts, il expérimente avec curiosité leur hybridation".

La pertenencia de nuestro poema al género didáctico es tema de un debate de larga data entre los filólogos, cuyas distintas alternativas surgen en rigor de las diversas posiciones que los críticos asumen frente al concepto de género, de parodia y, más aun, frente a una cierta valoración moral de la literatura. Por un lado, y sin duda influidos por la merecida veneración que despiertan *De rerum natura* y *Georgica*, hay quienes como OTIS (1938), consideran que *Ars* y *Remedia* son una *reductio ad absurdum* del género didáctico. Otros, como KROKOWSKI (1963), SOLODOW (1977), WRIGHT (1984), admiten el carácter genuinamente didáctico del poema pero niegan que la materia de instrucción sea el *Ars amatoria* sino que consideran que esto es solo una suerte de cortina jocosa y desafiante que vela el 'ver-

dadero' y 'serio' asunto del texto<sup>915</sup>. Finalmente, otros críticos entre los que podemos mencionar a SHULMAN (1980-1981) y MARTIN (1999) reconocen el encuadre didáctico de la obra y consideran incluso que el tema es efectivamente el amor, pero hacen una lectura e interpretación en clave filosófica basada fundamentalmente en la innegable relación de *Ars* con el cuarto libro de *De rerum natura* <sup>916</sup>.

Ninguna de estas interpretaciones, y de otras que podrían mencionarse, es en sí misma objetable pues cada una de ellas, y con sus debidos argumentos, responde al criterio de lectura propio de su autor. Sin embargo, lo que todas ellas tienen en común es desatender el análisis del discurso didáctico como tal e intentar descubrir el mensaje último del poema, tal como quizás haya sido concebido por el Ovidio de carne y hueso. Nosotros preferimos, en cambio, concentrarnos en los rasgos que definen un *Ars* y en los tipologemas del código didáctico<sup>917</sup>, para observar de qué manera operan el poema y su enunciador a efectos de respaldar las instrucciones de lectura suministradas en el proemio programático.

Entre las muchas críticas que ha debido soportar el *Ars amatoria* a la hora de negarle su pertenencia a la poesía didáctica, ocupa un lugar especial la que le imputa la ausencia de una estructura coherente en la obra toda y especialmente en cada uno de los libros, que establezca alguna clase de orden interno en lo que se

<sup>915</sup> Krokowski considera que el poema busca mostrar la culminación del desarrollo humano que representa el principado de Augusto; Solodow estima que el texto se ocupa del poeta y no del amante y que no hay que leerlo como "The Art of Love" sino como "The love of Art"; para Wright es una gran reflexión sobre la no referencialidad del lenguaje y su incapacidad para operar como transmisor de verdades.

<sup>916</sup> Para Shulman es un profundo cuestionamiento de la posición lucreciana frente a las pasiones, que Ovidio formula al construir el autoengaño como un constituyente inevitable y necesario de la experiencia humana. Martin, por su parte, considera que Ovidio pretende plantear una alternativa 'moderada' ante la postura de Lucrecio pues no propone la *vitatio amoris* sino el control de la inteligencia sobre la sensualidad y los sentimientos. Su planteo no carece de interés aunque resulta algo sorprendente (1999: 204) su definición de *Ars* como una lección de filosofía asemejable a una suerte de *De vita beata*.

<sup>917</sup> Un primer acercamiento a este aspecto puede leerse con provecho en el famoso "Nequitiae poeta" de KENNEY (1958), si bien su estudio se basa fundamentalmente en el rastreo de ciertos tipologemas del género didáctico, cuya forma manifiesta intertextualidad con *De rerum natura* y *Georgica*. Fuera de este importante trabajo, no tenemos conocimiento de que exista un análisis sistemático y orgánico de este aspecto de *Ars*, más allá de referencias aisladas que aparecen en las buenas ediciones comentadas y algunos artículos que se ocupan de pasajes puntuales.

considera una sucesión arbitraria de temas inconexos<sup>918</sup>. La mayor parte de los estudiosos<sup>919</sup> se limita a equiparar el primer punto tratado en el libro 1 del poema, que se refiere a los sitios donde hallar una mujer, a la *inventio* de la retórica, que consiste en encontrar en los 'lugares' (*loci*), las ideas (*res*) necesarias para llevar adelante el caso<sup>920</sup>. Sin embargo, esta presunta falta de coherencia no puede sino sorprendernos en un ámbito cultural en el que la *dispositio* era muy atentamente observada no solo por los grandes oradores avezados en el arte de persuadir sino por todas las formas literarias en prosa o en verso. Las obras didácticas no eran desde luego ajenas a este riguroso principio compositivo y tampoco lo es la de Ovidio. En efecto, consideramos con RAMBAUX (1986) que el principio que organiza el material de cada uno de los dos universos considerados - el masculino y el femenino - es la progresión temporal porque tanto en un caso como en otro los temas se ordenan en una secuencia integrada por las distintas etapas de una relación erótica.

En cuanto a los tipologemas morfosintácticos es conveniente analizarlos en común con ciertos elementos del plano lexical pues se apoyan y complementan uno a otro en lo que hace a las dos actividades involucradas en el *docere*: enunciar reglas y dar instrucciones. Como variedades del acto por el cual un sujeto jerárquicamente superior transmite un saber práctico a otro de categoría inferior, su ficcionalización en un texto se verifica tanto por la aparición de términos correspondientes *lato sensu* al campo del 'conocimiento' como por elementos morfosintácticos y también lexicales vinculados sobre todo con la modalidad deóntica.

En relación con este último plano, aparecen en el poema los tipos de expresiones directivas mencionadas por GIBSON (1997) como propias de la poesía didáctica. Debido a la abundancia del material nos limitaremos a dar un ejemplo de cada caso y remitir en nota a algunas de las demás apariciones registradas en el texto:

<sup>918</sup> Cf. PÖHLMANN (1973: 893-894) y las referencias aportadas por RAMBAUX (1986: 150-152).

<sup>919</sup> Cf. PIANEZZOLA (2000: ad 1. 35).

<sup>920</sup> Cf. LAUSBERG (1966: § 260).

- imperativo presente: "quisquis erit cui favet illa, fave" (Ov. Ars 1.146) <sup>921</sup>
- imperativo en-to: "cuius equi ueniant facito studiose requiras" (Ov. Ars 1.145) <sup>922</sup> X X
- 2da.sg. subj. o ind. fut.: "semper uideare daturus" (Ov. Ars 1. 449)
- 3era. sg. /pl. pte. subj.: "cera vadum temptet" (Ov. Ars 1. 437)<sup>923</sup>
- gerundivo: "Quaerenda est oculis apta puella tuis" (Ov. Ars 1. 44)<sup>924</sup>
- 3era. sg. indicativo pasivo: "tunc bene desinitur" (Ov. Ars 1. 411)

Esta modalidad deóntica, también se expresa o se alude a través del léxico por medio de verbos performativos y de sustantivos derivados de ellos que, sumados a otros pertenecientes al área del 'conocimiento' manifiestan el carácter didáctico y preceptivo del poema:

- *iubere*: "Nec dominam iubeo pretioso munere dones" (Ov. Ars 2. 261)  
"Artis erunt caetae mollia iussa meae" (Ov. Ars 2. 196) <sup>925</sup>
- *monere*: "Disce bonas artes, moneo, Romana iuuentus" (Ov. Ars 1. 459)  
"monitu detege furta meo" (Ov. Ars 2. 428) <sup>926</sup>
- *praecipere*: "Femina praecipiam quo sit amanda modo" (Ov. Ars 3. 28)  
"Quid iuuat ambages praeceptaque parva movere (Ov. Ars 3.651)<sup>927</sup>
- *discere*: "nil nisi lascivi per me discuntur amores" (Ov. Ars 3. 27)  
"duc age discipulos ad mea templa tuos" (Ov. Ars 2. 498)<sup>928</sup>
- *docere*: "sed non Caucasea doceo de rupe puellas" (Ov. Ars 3. 195)<sup>929</sup>

<sup>921</sup> Cf. Ov. Ars 1. 50, 57, 77, 89, 139, 140, 251-252, 343, 479-480, 493-494;

<sup>922</sup> Cf. Ov. Ars 2. 204,

<sup>923</sup> Cf. Ov. Ars 1. 71, 75, 135, 143-144, 152, 417, 418, 467;

<sup>924</sup> Cf. Ov. Ars 1. 138, 150, 365, 386.

<sup>925</sup> Cf. Ov. Ars 1. 51; 2. 195, 500; etc.

<sup>926</sup> Cf. Ov. Ars 1. 387; 2. 427, 548, 608; 3. 48, 193; 494; etc.

<sup>927</sup> Cf. Ov. Ars 1. 264; 2. 161; 273, 497; 3. 257, 440; etc.

<sup>928</sup> Cf. Ov. Ars 1. 50; 3. 281, 291, 298, 315; etc.

<sup>929</sup> Cf. Ov. Ars 1. 267; 3. 43, 251, 255; etc.

A su vez, la ficcionalización de esta escena de instrucción de índole dialógica se completa con un inevitable predominio de la deixis de segunda persona que se plasma no solo en la morfología verbal sino en la masiva presencia del vocativo y, desde luego del pronombre. Pero más allá de esto, que es sin duda una obviedad que no precisa siquiera ser ejemplificada, el carácter dialógico de la instrucción lleva al empleo de oraciones interrogativas directas. Algunas de ellas son puras y están dirigidas al receptor, como por ejemplo "Quaeris an hanc ipsam prosit violare ministram?" (¿Preguntas si es útil seducir también a la criada?)<sup>930</sup>. Otras son retóricas y puestas en general al servicio de la *praeteritio*, como en "Byblida quid referam, vetito quae fratris amore / Arsit" (¿Para qué voy a hablar de Biblis, que ardió por el prohibido amor de su hermano?)<sup>931</sup>.

Finalmente, el texto presenta también otro componente del plano sintáctico característico del discurso didáctico: las interrogativas indirectas empleadas como una forma de enumerar temas<sup>932</sup>, lo cual se observa, por ejemplo, en "Hactenus, unde legas quod ames, ubi retia ponas / praecipit ... Thalea" (Hasta aquí Talia te enseña dónde elegir algo para amar, dónde tender las redes)<sup>933</sup>.

Corresponde ahora que nos ocupemos de los tipologemas pertenecientes al plano retórico-argumentativo que es, sin duda, el más rico y complejo.

Como "sistema de reglas extraídas de la experiencia", un *Ars* = arte, no implica ningún tipo de argumentación. Pero cuando se trata de un *Ars* = método objeto de un discurso que se dice perteneciente al código didáctico, deviene un enunciado que necesita persuadir a su destinatario de su valor de verdad pues solo así se verificará el *docere*, que es su objetivo último y su razón de ser. Ahora bien, ese valor de verdad, ese 'decir verdad' o 'veredicción' es un efecto de sentido del discurso<sup>934</sup>. No se trata [pues] tan solo de enunciar reglas o *praecepta* sino de for-

<sup>930</sup> Ov. *Ars* 1. 375. Cf. Ov. *Ars* 1. 347-348; 2. 455.

<sup>931</sup> Ov. *Ars* 1. 283-284. Cf. Ov. *Ars* 1. 253-256; 2. 185, 273; 3. 197; etc.

<sup>932</sup> Ov. *Ars* 1. 263. Cf. Hes. *Th.* 108-113; Parm. *frag.* 28 B 11 (Diels); Emp. *frag.* 31 B 38 (Diels); Lucr. 5. 64-77; Verg. *G.* 1. 1-5; 2. 475-482. Para este tema, cf. BROWN (1990).

<sup>933</sup> Cf. Ov. *Ars* 1. 50, 264-266; etc.

<sup>934</sup> Para este tema, cf. GREIMAS (1981).

mularlas en un tipo de enunciado que lleve al destinatario a asumirlas como 'verdaderas' y para ello es preciso que esas reglas vayan acompañadas de su debida fundamentación. A su vez, como por tratarse de un *Ars* las normas son resultantes de la aplicación del razonamiento inductivo, su fundamento se basa en el caso particular, a través de la argumentación por el ejemplo o por la analogía. Finalmente, tanto el ejemplo como la analogía refuerzan su efecto de veredicción cuando funcionan como anafóricos cognitivos<sup>935</sup>, es decir, cuando remiten a un saber previo que oficia como soporte y que, por regla general, suele pertenecer también él a un plano discursivo. A su vez, como *Ars* = método, este tipo de textos contienen una serie de instrucciones derivadas de las reglas que integran el *Ars* = arte y de las técnicas concretas que es necesario poner en práctica para alcanzar un resultado exitoso.

Así pues un texto didáctico que transmite un *Ars* se caracteriza por ciertos comportamientos discursivos, que también son propios del código didáctico cuando su objetivo es instruir acerca de una determinada actividad:

1. enunciación de reglas
2. fundamentación del valor de verdad de la regla a través de argumentos basados en lo 'real', sobre todo en el caso particular
3. recurrencia a anafóricos cognitivos por el camino de la intertextualidad, la autointertextualidad
4. enunciación de una instrucción.

A los efectos de establecer cómo funcionan estos elementos en el poema y cómo se combinan entre sí y con la intertextualidad, la auto-intertextualidad y la

<sup>935</sup> Tomamos esta denominación de GREIMAS (1981: 16-18) quien define la anáfora cognitiva como la remisión de un plano discursivo que pretende 'decir verdad' a otro plano, también discursivo, que emisor y receptor asumen como verídico. En términos de PERELMAN (1994: 119-190), podría decirse que el valor de verdad del discurso del que se parte, forma parte del 'acuerdo' entre el orador y su auditorio.

transcodificación, analizaremos a manera de muestreo una serie de pasajes que consideramos representativos de las diversas estrategias empleadas.

(a)

<b>Tempora</b> qui solis operosa colentibus arva, Fallitur, et nautis aspicienda putat;	400
<u>Nec semper</u> credenda ceres fallacibus arvis, <u>Nec semper</u> viridi concava puppis aquae, <u>Nec teneras semper</u> tutum captare puellas: Saepe dato melius <b>tempore</b> fiet idem.	405
<u>Sive</u> dies suberit natalis, <u>sive</u> Kalendae, Quas Venerem Marti continuasse iuvat, <u>Sive</u> erit ornatus non ut fuit ante sigillis, Sed regum positas Circus habebit opes, Differ opus: <u>tunc</u> tristis hiems, <u>tunc</u> Pliades instant, <u>Tunc</u> tener aequorea mergitur Haedus aqua;	410
<u>Tunc</u> bene desinitur: <u>tunc</u> siquis creditur alto, Vix tenuit lacerae naufraga membra ratis. Tu licet incipias qua flebilis Allia luce Vulneribus Latiis sanguinolenta fluit, Quaque die redeunt, rebus minus apta gerendis,	415
Culta Palaestino septima festa Syro. Magna superstitio tibi sit natalis amicae: Quaque aliquid dandum est, illa sit atra dies. (Ov. Ars 1. 399-418)	

*Se engaña quien cree que sólo han de observar el momento los marinos y aquellos que cultivan los duros campos. Y no siempre hay que confiar la semilla de Ceres a los campos engañosos ni la cóncava nave al agua verdosa ni es siempre seguro capturar tiernas muchachas. A menudo una misma cosa se consigue mejor en un momento dado. Si se acerca el cumpleaños o las kalendas en que Venus se complace al suceder a Marte, o bien si el circo está adornado no con estatuillas como antes sino con la exhibición de riquezas de reyes, posterga la empresa; se acerca entonces el triste invierno, se acercan ya las Pléyades, ya el tierno cacr<sup>o</sup> se sumerge en el agua del océano. Es entonces cuando hay que descansar; entonces, si alguien se confía a la alta mar, apenas habrá salvado los despojos de su azotada nave. Tú deberás empezar el día en que la lacerante Alia se ensangrentó con heridas latinas; y el día en que, por ser poco apropiado para los negocios, se cierra el ciclo de siete días y es día de fiesta para el sirio de Palestina. Observa con terror religioso el cumpleaños de tu amiga y cualquier fecha en la que se esté obligado a dar algo, considérala un día nefasto.*

En este pasaje el emisor-maestro pretende instruir a su alumno acerca de los momentos poco propicios para un primer encuentro con la muchacha elegida. La argumentación general es desde luego de índole pragmática pues se trata de con-

vencer al alumno de que rehuya aquellos tiempos que pueden acarrear una consecuencia desfavorable para él y transformar la conquista en algo inseguro (403). Este argumento no requiere fundamentación alguna ya que la consecuencia es el daño patrimonial del joven aprendiz, cuyo carácter pernicioso forma parte del código cultural y, por ende, del acuerdo entre emisor y receptor<sup>936</sup>.

Ahora bien, el argumento pragmático se desprende a su vez de una regla que está explícitamente enunciada en el verso 404 ("Saepe dato melius tempore fiet idem") pero que integra una pequeña estructura circular marcada por el *polyptoton* "tempora" (399) - "tempore" (404).

Como el mismo texto lo confirma, la regla en sí forma parte del acuerdo en lo que hace al ámbito de la agricultura y la navegación. Pero además, y esto es fundamental en lo que hace al encuadre dentro del código didáctico y, por lo tanto, a la transcodificación, los tiempos oportunos para llevar a cabo la navegación y la agricultura son respectivamente un punto central de dos grandes modelos genéricos de la poesía didáctica: *Opera et dies* de Hesíodo<sup>937</sup> y *Georgica* de Virgilio<sup>938</sup>. En razón de ello, el punto conflictivo no es en sí la regla sino su aplicación al caso de otras actividades humanas y sobre ello tendrá que argumentar el emisor. En nuestra opinión la notable *traiectio* del dístico 399-400, que ubica el verbo principal encerrado dentro de una proposición adjetiva, le permite al enunciador resaltar los términos que concentran su interés docente: "tempora" y "fallitur"<sup>939</sup>. En efecto, de lo que se trata es de mostrar que sobre la aplicación de la socorrida regla de la ocasión apropiada ("tempora"), existe un error ("fallitur") que este entendido

<sup>936</sup> Cf. PERELMAN (1994: 412) quien especifica que este tipo de argumento sólo puede desarrollarse a partir del acuerdo sobre el valor de las consecuencias.

<sup>937</sup> Cf. Hes. *Op.* 618-694.

<sup>938</sup> Cf. Verg. *G.* 1. 204-464.

<sup>939</sup> El recurso en sí no ha pasado inadvertido a la crítica pero suelen limitarse a señalarlo como una muestra del manierismo ovidiano de origen helenístico sin detenerse en la función que cumple respecto del significado. Cf. MAROUZEAU (1958); G.WILLIAMS (1968: 714-716); HOLLIS (1977: *ad loc.*); PIANEZZOLA (2000: *ad loc.*).

*praeceptor* viene a subsanar<sup>940</sup>. Si vinculamos esta afirmación con la remisión al modelo genérico, vemos que, por la vía de la intertextualidad, el emisor está reafirmando el carácter de su obra. Si demuestra que el *amare* es una actividad afectada por peripecias temporales al igual que la agricultura y la navegación, que son indiscutiblemente *artes*, y si este tema es crucial en los textos modélicos que las transmiten y enseñan, entonces este texto también puede ser un poema didáctico sobre un *ars*. Por lo demás, como señala VEREMANS (1996: 530), el dístico que contiene una única proposición “acquiert une certaine ampleur, qui es plutôt à sa place dans l’ hexamètre épique”. Este componente del plano métrico reafirma la apropiación del código didáctico.

Para formular la idea de que el *amare* es otro caso más de la regla, recurre a la argumentación analógica (3-5), que se sustenta en anafóricos cognitivos pues es el código cultural mismo de esta sociedad patriarcal el que identifica a la mujer con el mar y con la tierra, dentro de una manera de concebir lo femenino como un componente de la naturaleza que el hombre, en su carácter de agente de la cultura, emplea y controla con fines productivos.

Pero además, a efectos de reforzar en el lector la impresión de generalidad por sobre la de particularidad, que es propia de la analogía y del ejemplo, el enunciador apela a estrategias léxicoretóricas tendientes a crear un efecto de asimilación y homogeneidad entre los distintos constituyentes. Como dice PERELMAN (1994: 545), “en la argumentación es esencial el papel del lenguaje. Cuando se subsumen dos fenómenos en un mismo concepto, para que su asimilación resulte de la naturaleza misma de las cosas, mientras para que su diferencia necesita justificación”. El recurso elegido para provocar esa impresión de unidad es la anáfora del sintagma *nec semper* que incorpora otro caso particular (la conquista de las *tenerae puellae*) a la regla general, si bien es de destacar la extrema sutileza de subrayar lo

<sup>940</sup> Tómese en cuenta, además como otro elemento tendiente a llamar la atención del lector sobre este dístico, que estas dos palabras claves, que tienen la misma estructura prosódica, integran, antes de la cesura pentemímera, sendos esquemas métricos de realización idéntica y con rima interna en el hemiepes anterior a la pausa.

nuevo a través de la *traiectio* del "tenerae" que interrumpe el *nec semper*. Y hablamos de subrayar lo nuevo en un doble sentido. En primer lugar porque marca el caso que se pretende incorporar a la regla. Pero, en segundo lugar, porque la asimilación a la navegación, es precisamente uno de los argumentos que da Virgilio en *Georgica* para sostener la imperiosa necesidad del campesino de ajustar sus tareas a los distintos momentos del año<sup>941</sup>.

Establecida la validez de la regla, el *praeceptor* debe suministrar las técnicas, esto es los procedimientos y recursos concretos que conviene aplicar en el caso de este *Ars* particular. Esto implica, lógicamente, el paso de la modalidad epistémica a la modalidad deóntica, lo cual se verifica en el cambio de deixis personal y en el empleo de expresiones directivas, como el imperativo, el impersonal permisivo o el subjuntivo: "differ opus" (409), "licet" (403), "sit ... sit" (417-418).

Ahora bien, lo notable de este tramo es la connotación emergente, en términos de *ars*, de género didáctico y de transcodificación, de las estrategias retóricas empleadas y de la recurrencia a la intertextualidad. El pasaje en sí abarca catorce versos (405-418), en los que el emisor se ocupa alternativamente de los tiempos no propicios y de los propicios.

La primera presentación de los tiempos no propicios (405 - 412) se divide en dos secciones claramente diferenciadas entre sí por sendas anáforas y separadas por la expresión directiva "differ opus" destacada por el brusco cambio de deixis y de modalidad, por su primera posición en el hexámetro y por la coincidencia entre la triémímera y la pausa sintáctica. En la primera de esas secciones (405 - 408), la anáfora de *sive* entrelaza la enumeración de días no recomendables para el encuentro. En la segunda (409 - 412), en cambio, la anáfora de *tunc* enlaza una enumeración de momentos no recomendables para la navegación que funciona ya directamente como metáfora ilustrativo-explicativa de la sección anterior, pues

<sup>941</sup> Cf. Verg. G. 1. 204-207: "Praeterea tam sunt Arcturi sidera nobis / Haedorumque dies ser-uandi et lucidus Anguis / quam quibus in patriam ventosa per aequora vectis / Pontus et ostriferi fauces temptantur Abydi" (Además nosotros debemos tener en cuenta la constelación de Arturo y los días

resulta evidente que ese *tunc* es un dístico temporal de carácter anafórico cuyo referente son los días mencionados en los dos dísticos precedentes. Más aun, en razón de ello consideramos que el "differ opus" es un auténtico gozne entre las dos secciones pues sugiere una probable intertextualidad con Hesíodo (*Op.* 630) como modelo ejemplar, quien casi al comienzo de su larga tirada sobre el tema hace la siguiente advertencia a Perses: " αὐτὸς δ' ὠραῖον μίμνειν πλοῦν εἰς ὃ κεν ἔλθῃ (Y tú mismo espera a que llegue el momento oportuno para navegar). En otras palabras, el evocar a Hesíodo por el carácter directivo del enunciado abre las puertas al registro metafórico en que ya el *amare* no es una *ars* equiparable a la navegación sino una forma de navegación, lo cual se corresponde con un *praeceptor* que se identifica con Tifis.

Pero algo falta en esta argumentación y es la explicitación de la consecuencia desfavorable resultante de no acatar en este aspecto las recomendaciones de los respectivos *magistri*. Estas son ampliamente conocidas en el caso de campesinos y navegantes pero, ¿cuál es el punto en común con las que podrían sufrir los seductores? De especificarlo se encarga el último miembro de esta sección: "tunc, siquis creditur alto, / vix tenuit lacerae naufraga membra ratis" (411-412). La funesta consecuencia de no respetar los tiempos apropiados común a campesinos, navegantes y seductores es el daño patrimonial. Y el valor de verdad de esta afirmación apela una vez más a dos metáforas ya propias del acervo cultural que funcionan como anafóricos cognitivos: la pérdida patrimonial como naufragio<sup>942</sup> y la mujer como un mar proceloso que devora los bienes masculinos<sup>943</sup>. Al terminar el pasaje, el *praeceptor* lo enuncia expresamente sin recurrir ya a metáfora alguna: "Quaque aliquid dandum est, illa sit atra dies" (418).

---

de las Cabrillas y el reluciente Dragón tanto como quienes dirigiéndose a su patria a través de los ventosos mares tiantan el Ponto y los ostríferos estrechos de Ábidos).

<sup>942</sup> Cf. Cic. *Catil.* 1. 30; 2. 24; *Sul.* 41; *de Orat.* 3. 163; *Phil.* 12.19; etc.

<sup>943</sup> Cf. Pl. *Truc.* 568-569: "meretricem ego item esse reor, mare ut est: / quod des devorat nec datis umquam abundat". (Yo creo que una meretriz es igual que el mar porque devora lo que le des y nunca se satisface con lo dado).

Por último<sup>944</sup>, resta un aspecto para comentar acerca del aporte de este breve pasaje a la calificación de *Ars* que el enunciador atribuye a su texto. Sus dos modelos genéricos, *Opera et dies* y *Georgica* ilustran debidamente la importancia de esta regla suministrando a sus *discipuli* una serie de instrucciones y consejos que, en rigor, no surgen de ningún razonamiento especulativo sino de una prolongada experiencia humana cuya sistematización racional ha dado origen al arte que estos textos transmiten. Nuestro *praeceptor*, en cambio, necesita demostrar que la materia de su tratado es efectivamente un *ars* y, para ello, nada mejor que mostrar su propio conocimiento de esas situaciones particulares y el paso de lo individual a lo general que diferencia la simple *ἐμπειρία* de una *τέχνη*. Es por eso, creemos que la versión de la regla que concretamente debe aplicarse al *amare* está enunciada como cierre del pasaje en el verso 418. Es su experiencia o, en términos suyos, su *usus*, lo que le ha permitido reunir al enunciador esa serie de situaciones particulares a partir de las cuales enuncia la regla. Este *artifex* reúne pues un doble conocimiento que lo torna apto para emitir *praecepta*: conoce, por sus lecturas, el funcionamiento de las *artes* paradigmáticas y de los textos que las transmiten, y conoce, por su propia experiencia de *amator*, este tipo de actividad humana (*amare*) que dice reglamentar.

Nuestro siguiente ejemplo, en parte más sencillo que el anterior, reitera algunos de los mecanismos ya vistos pero presenta otros que nos interesa señalar.

<sup>944</sup> Huelga decir que en un poeta que trabaja como el más delicado y sutil de los orfebres, mucho es lo que queda por decir de las estrategias y recursos poéticos de este pequeño texto, pero las hacemos a un lado porque escapan al asunto específico de nuestro planteo. Con todo, el ordenamiento general del material evidencia un cuidado por demás elogiabile en una obra didáctica. Obsérvese al respecto con qué cuidado la alternancia de los elementos comparados va acompañada de una muy aguda alternancia de distintos puntos de vista acerca de los mismos: agricultura - navegación (399-400) focalizada en el agente / agricultura -navegación- *amare* (401 - 404) focalizada en el elemento natural / *amare* - navegación (ya subsumida con la agricultura por la intertextualidad con *Georgica*) - *amare* (405-418), focalizada desde los *tempora*. Si identificamos cada actividad con una letra - A (para la agricultura), B (para la navegación) y C (para la conquista) - y las enlistamos por su orden de aparición tendremos A - B - A - B - C - C - A+B - C. Así estructurado, el *ars* que empezó estando fuera de la regla, termina encerrando a los otros dos.

(b)

*Scit bene venator*, cervis ubi retia tendat,

*Scit bene*, qua frendens valle moretur aper;

**Aucupibus noti** frutices; **qui sustinet hamos**,

*Novit* quae multo pisce natentur aquae:

**Tu** quoque, materiam longo qui quaeris amori,

Ante frequens quo sit *discé* puella loco.

(Ov. Ars 1. 45-50)

*El cazador sabe bien dónde tender sus redes a los ciervos, sabe bien por qué valle ronda el jabalí que anda gruñendo. El pajarero conoce las enramadas; quien sostiene anzuelos conoce en qué aguas nada la pesca abundante. También tú, que buscas materia para un largo amor, aprende en qué lugar son abundantes las muchachas.*

En este caso la regla está implícita y podría enunciarse como 'el primer paso para tener éxito en la captura de un ser vivo es el conocimiento del lugar apropiado'. Para ello, en una estructura de priamel, el enunciador apela en el desarrollo a anafóricos cognitivos pues recurre a saberes ya consagrados por la tradición y debidamente fundamentados en un doble sentido. En primer lugar, la asociación de la conquista amorosa con la caza de animales salvajes, la de aves y la pesca es un tópico de larga data como lo demuestran los ejemplos suministrados por LA PENNA (1951: 195, 205), KENNEY (1970: 386-388) y C. GREEN (1996), lo cual legitima en sí misma la relación analógica. En segundo lugar, los textos didácticos en prosa o en verso sobre estas actividades ilustran suficientemente la importancia que el tema de los lugares tenía en la práctica de estas artes. Se trata de saberes ya estimados como verdaderos dentro del acuerdo que comparten emisor y receptor.

Obsérvese, en este sentido que en el desarrollo del priamel hay una concentración de verbos pertenecientes al campo léxico del 'conocimiento' (*scire, noscere*) que involucra en un plano de igualdad actancial ('saber hacer') a los tres sujetos mencionados. Esta identificación está reforzada por la anáfora "scit bene" del primer dístico y por el *polyptoton* de persona y diátesis en las formas "noti" - "novit" del segundo. A su vez, el paso del desarrollo del priamel a su climax está determinado por un argumento causal del tipo medio-fin y formulado como una instrucción que se apoya en otro término - *discere* - correspondiente al mismo campo léxico del 'conocimiento'. Por último, si bien el estudio detallado de las *personae*

del destinador y destinatario se realiza en el apartado siguiente, es oportuno adelantar ya aquí que la estrategia léxico-retórica de este pasaje construye al enunciadador como un sujeto dotado del 'saber hacer' requerido para ejercer su función docente, pues resulta obvio que en el cambio de deíxis que implica el paso de la modalidad epistémica a la modalidad deóntica, el enunciadador del "disce" queda identificado con los expertos de quienes se ha predicado la posesión del conocimiento necesario para desarrollar con éxito el arte que practican, arte que, en su caso, no es otra que el *ars amatoria*.

Ahora bien, según dijimos en su momento, además de la analogía, el fundamento por lo particular propio de todo método, puede echar mano de la argumentación por el ejemplo, la cual incluye, como establece PERELMAN (1994: 536), tanto uno o más casos particulares que ilustran o sostienen la regularidad de lo afirmado, como los ejemplos jerarquizados o modelos, que son lo que en retórica clásica conocemos como *exemplum ex maiore ad minus ductum*<sup>945</sup>. Veamos el funcionamiento de este tipologema del género didáctico en nuestro poema.

(c)

Et fora conveniunt (quis credere possit?) amori:

Flammaque in arguto saepe reperta foro:

Subdita qua Veneris facta de marmore templo

Appias expressis aera pulsat aquis,

Illo saepe loco capitur consultus Amori,

Quique aliis cavet, non cavet ipse sibi:

Illo saepe loco desunt sua verba diserto,

Resque novae veniunt, causaque agenda sua est.

Hunc Venus e templis, quae sunt confinia, ridet:

Qui **modo patronus, nunc** cupit esse **cliens**. (Ov. Ars 1. 79-88)

*Incluso los foros son convenientes para el amor - ¿quién lo creería? - y a menudo una llama se inició en el foro de la elocuencia. Junto al templo de Venus, el de mármol, a cuyos pies corta los aires la fuente de las Apíades con sus aguas, en ese mismo lugar a menudo algún letrado es capturado por Amor. Quien suele asesorar a otros no toma precauciones para consigo mismo. En ese mismo lugar, a menudo le faltan las palabras al elocuente, sucede lo inusitado y tiene que pleitear su propia causa. De él se ríe Venus desde su templo que está allí al lado: el defensor de hace un instante desde ahora se convierte en cliente.*

<sup>945</sup> cf. LAUSBERG (1966: § 410-426).

En este pasaje, la regla aparece enunciada en el primer verso pero la *traiectio* de la parentética llama la atención sobre el escaso conocimiento que se tiene de ella y, por ende, sobre la necesidad de demostrarla. Las interrogativas en sí son un tipologema del género didáctico que permite al enunciador variar la presentación de los temas y desplazar el interés por el saber transmitido a la *persona* del receptor-alumno, que de este modo manifiesta su deseo de saber y su participación activa en el proceso de aprendizaje. A su vez, y volveremos luego sobre ello, construyen al enunciador - maestro como alguien que no solo conoce todas las respuestas sino también todas las preguntas. En este caso particular, sin embargo, el contenido de la pregunta connota la misma actitud que el "fallitur" ya analizado en el dístico 1. 399-400 del texto identificado con la letra (a) : el saber de este *praeceptor* busca subsanar un 'error' propio de la opinión general y enfatizado en el código elegíaco<sup>946</sup>: el amor y el foro son incompatibles. Obsérvese cómo el dístico de apertura refuerza esa <sup>la</sup> posible alteración de la relación oposicional a través del quiasmo de los términos que remiten a una y otra actividad, ubicados en los extremos de cada verso: "fora" - "amori" / "flamma" - "foro".

Planteada pues la necesidad de argumentar a través de la pregunta parentética, el *praeceptor* recurre a tres ejemplos por el caso particular. En los dos primeros, el carácter unitario está nuevamente indicado por la anáfora "illo saepe loco" (83, 85)<sup>947</sup> que encabeza cada uno de los dos dísticos que los transmiten. En el tercero en cambio, se suspende la anáfora pero su peso está determinado por el nombre mismo de la diosa mientras el anafórico "hunc" (87) remite indudablemente al sujeto aludido en los versos anteriores<sup>948</sup>. Con todo, el elemento de fusión que otorga homogeneidad a la enumeración de estos ejemplos es el carácter contrasti-

<sup>946</sup> cf. HOLLIS (1977: ad loc.); PIANZZOLA (2000: ad loc.).

<sup>947</sup> Para este tipo de anáforas complejas como propias de la elegía, cf. WILLS (1996: 413).

<sup>948</sup> Por otra parte, como sostiene PERELMAN (1994: 549), "en una enumeración, no todos los casos particulares que pretenden sostener una regla desempeñan el mismo papel pues, si los primeros deben ser indiscutibles, para intervenir con toda su fuerza en la controversia, los siguientes disfrutaban ya del crédito concedido a los precedentes y los últimos pueden servir solo de ilustraciones".

vo interno de cada formulación, que va diseñando una *gradatio*, que culmina en la inversión del *patronus* devenido *cliens* del verso que cierra el pasaje (88). Véanse los contrastes parciales "capitur" / "consultus" (83), "cavit" / "non cavet" (84)<sup>949</sup>, "desunt ... verba" / "diserto" (85), "causa agenda" / "sua" (86), "modo patronus" / "nunc ... cliens" (88). Por último, este Ovidio que siempre nos asombra con su preocupación por el detalle, ha reproducido en esta enumeración contrastiva el mismo entrelazamiento de elementos producido por el quiasmo del primer dístico. En efecto, el orden en que aparecen los distintos connotadores de una y otra actividad es el siguiente: amor / foro - foro / amor - amor / foro - foro / amor - foro / amor. ¿Podemos acaso atribuir a la mera casualidad el hecho de que, al enunciar la necesidad de corregir un error generalizado en el dístico de apertura (79-80), el foro encierre al amor, y en cambio, al mostrar los ejemplos que fundamentan la corrección, el amor encierre al foro?

Ahora bien, esta contaminación de los ámbitos del *vir civis* y del *amator*, esta erotización de la *civitas* es, como vimos, propia de la transcodificación elegíaca, donde el *amare* dista mucho de ser una actividad sistemática y controlable, o sea, un *ars*. Se trata por lo tanto de anafóricos cognitivos sustentados en la intertextualidad con la elegía erótica. Nosotros consideramos que precisamente por ser algo propiamente elegíaco es que aquí el enunciador se comporta aquí no como un *amator* sino como un *praeceptor amoris* y el término clave para marcar el paso de una instancia a otra es el *cavere*. El individuo sujeto de los ejemplos está pintado como un incauto que, por desconocer el error de la opinión generalizada que aisla de manera terminante los ámbitos prescriptos para las distintas actividades humanas, es capturado ("capitur") por su propia pasión y padece el típico autosometimiento acrático que lo hace perder sus cualidades y funciones de *vir*: *consultus*, *disertus*,

<sup>949</sup> Es de destacar la compleja elaboración de este contraste donde la antanaclasis entre el primer *cavere*, usado como término técnico de la práctica jurídica, y el segundo, empleado con su semema habitual, se refuerza con una serie de recursos sintáctico-retóricos como la simple oposición por la negación léxica, y el polyptoton con variación prosódica. Para este último punto cf. WILLS (1996: 465).

*patronus*. En cambio, instruido por el magister acerca de los riesgos posibles para quienes frecuentan el sitio, el avezado seductor está en condiciones de prevenir y controlar esos riesgos, de transformarlos en ventajas, de decidir y elegir voluntariamente hacer del foro un lugar de captura de su presa femenina. En definitiva, con esta instrucción, es posible prever los resultados y reducir al mínimo la incidencia del azar. He aquí el *ars*. ✕

Los pasajes en los que el emisor recurre al ejemplo jerarquizado, considerando como tales a los típicos *exempla*, cuyo indiscutible valor de verdad reside en el hecho de pertenecer al repertorio mítico-legendario, son múltiples y han sido suficientemente trabajados por la crítica que, en algunos casos, suele reprochar lo que considera incoherencias entre lo afirmado y el modelo mítico elegido para corroborarlo<sup>950</sup>. En tan vasto material nosotros nos centraremos en algunos pasajes que exhiben lo que pretendemos mostrar: los modos en que esta obra se confirma y construye a sí misma como texto didáctico y como *ars*:

Una primera muestra interesante es el conocido catálogo de mujeres míticas arrastradas por una pasión insana que oficia como fundamentación en los versos 281-342 del libro 1, y que no transcribimos debido a su extensión pero identificamos con la letra (d). La lista de estas mujeres no es en sí significativa pues incluye casi todos los personajes esperables como es el caso de Biblis (283-284), Mirra (285-288), Pasífae (289-326), Escila (331-332), Clitemnestra (333-334), Medea (335-336) y Fedra (338); y otros algo menos frecuentes como Aérope (327-330), Ptía (337) y la esposa de Fineo, ya sea Cleopatra o Idea (339-340). Más aun, esta larga tirada se ajusta en lo formal al típico poema-catálogo derivado de Hesíodo, que adquiere popularidad en el período helenístico con los textos de Hermesianax, Fanocles y Euforión, y que, aunque con variantes, vemos aparecer en Roma en obras tan disímiles como la égloga 6 de Virgilio, la elegía 3.19 de Propercio. Sin embargo, esto que en apariencia podría parecer una falta de originalidad por parte de Ovidio y que hace afirmar a HOLLIS (1977: ad loc.) que este pasaje es "unattractive", es un

*acte*

significante muy valioso a la hora de corroborar el pacto de lectura celebrado en el proemio.

En primer lugar, la elección de la forma 'catálogo' vincula el texto con dos de los géneros propios de la poesía hexamétrica, el *epos* didáctico y la bucólica; lo cual implica, a través de la intertextualidad, asociar nuestro texto a rasgos formales del género al que pretende pertenecer, mostrando que su inclusión no está condicionada por el esquema métrico.

En segundo lugar, la abundancia casi excesiva de ejemplos apunta a cubrir el espectro completo de los vínculos ilegítimos promovidos por una mujer y opera, por lo tanto, como la base amplia y firme de casos particulares que necesita la formulación de toda regla constitutiva de un *ars*.

A su vez, la relación con la elegía 3. 19 de Propercio, que toda la crítica coincide en considerar el hipotexto de este pasaje, muestra qué sucede cuando un enunciador pasa de *amator* a *praeceptor* y un texto pasa de elegía erótica a poesía didáctica.

En el *Ars*, el catálogo de *exempla* míticos es una demostración de la regla reiterada en sendos dísticos, ubicados a manera de marco en la apertura y cierre del pasaje, que presentan una serie de recursos tendientes a enfatizar a la vez su semejanza y su diferencia. Con distintos indicadores tipográficos hemos identificado los elementos que se reiteran y contrastan a fin de poder comentar sus implicaciones y función.

Parcior in **nobis** nec tam furiosa libido:

legitimum **finem** flamma UIRILIS **habet** (Ov. Ars 1. 281-282)

Omnia FEMINEA sunt ista libidine mota:

acrior est **nostra** plusque furoris **habet** (Ov. Ars 1. 341-342)

<sup>950</sup> Para este tema cf. WATSON (1983).

En primer lugar  $\int$  el dístico de apertura y cierre se contraponen por su focalización. El primero  $\int$  en efecto  $\int$  presenta el problema tomando como eje la *libido* del sujeto masculino que es la base de comparación con la cual se contrasta la *libido* del sujeto femenino, por mecanismos que en ambos casos incluyen el comparativo morfológico ("parcior", "acrior") y el lexical ("tam", "plus"). En el segundo, en cambio, la base de comparación es la *libido* del sujeto femenino, mientras que la del sujeto masculino opera como su término. A su vez, a través del *polyptoton* ("libido", "libidine" - "nobis", "nostra"), la paronomasia ("furiosa", "furoris"), la antonomimia ("virilis", "feminea") y la oposición compleja entre términos que, como *finis* y *movere*, pueden considerarse como pertenecientes a un mismo campo léxico del 'desplazamiento', se marca la identificación entre los dos enunciados posibles de la misma regla, lo cual está desde luego especialmente remarcado por la *geminatio* del "habet" (282, 342), ubicado exactamente en el mismo lugar dentro del esquema de cada dístico.

$\int$ ,  $\int$   
 $\times$ ,  $\times$

?

$\times$

En nuestra opinión, las recurrencias léxicas y la especial preocupación por mostrar el posible cambio de foco de la misma regla, obedecen a un intento de remarcar la intertextualidad con la elegía properciana y, a partir de ello, indicar la diferencia entre los dos códigos:

Obicitur totiens a te mihi nostra libido:  
 crede mihi, uobis imperat ista magis.  
 Uos, ubi contempti rupistis **frena** pudoris,  
 nescitis captae mentis habere **modum**. (Prop. 3. 19. 1-4)

Según puede observarse, el texto de Propercio tiene dos diferencias fundamentales con el ovidiano: el destinatario y la función que cumple la referencia al mayor descontrol de la pasión femenina. Aquí el destinatario es la *puella* y la idea del exceso pasional de la mujeres, englobadas en el "vos", es un argumento empleado por el *ego amator* a fin de persuadirla de que deje de reprochar los presun-

tos desbordes eróticos de su amante. O bien estamos, como considera Pianezzola (2000: ad loc.) ante un debate entre los amantes, que el enunciador aprovecha para defender su tesis frente a la posición opuesta sostenida por la mujer. Sea como fuere, el desencadenante es una circunstancia individual, y la tesis en sí no tiene el estatuto de una regla enunciada como soporte de una instrucción. Más aun, de haber tal instrucción, resultaría completamente opuesta y hasta inoportuna para el *magister* puesto que al estar destinada a un receptor femenino aconsejaría un autocontrol y una actitud de resistencia frente a la seducción del varón que tiraría por tierra el ya comentado consejo de nuestro *magister* en *Ars* 1. 269-270, que nos permitimos reiterar: "prima tuae menti veniat fiducia, cunctas / posse capi".

A nuestro modo de ver, esta intertextualidad así formulada, cumple más de una función. Por un lado oficia como un anafórico cognitivo toda vez que se trata de un saber ya enunciado en un texto anterior, que goza de valor de verdad por corresponder a un emisor autorizado en su carácter de *amator* de una mujer desenfrenada. Pero por otro lado, mediante esta *oppositio in imitando*, relativiza la experiencia de ese *amator* al probar que, cuando el saber práctico es debidamente organizado por la razón para transformarlo en un sistema que asegure resultados favorables, las experiencias pueden capitalizarse como sostén de reglas de sentido inverso. Es decir, tal como sucedía en el caso del foro, el seductor *doctus*, que conoce esta característica del universo femenino, no solo no cae presa de las nefastas consecuencias que ese desborde es capaz de producir, sino saca partido de ello en su propio beneficio. Nada ha variado en los casos particulares que sostienen esta regla. El *magister*, en un todo de acuerdo con el código cultural, asevera la monstruosa peligrosidad de ese rasgo de la mujer. Pero lo que sí varía y sustancialmente es la función que el experto asigna a esa realidad empíricamente constatable. La transforma en una regla de su *ars* y de ella hace derivar una muy útil instrucción.

(e)

Hos aditus Circusque novo praebebit amori,  
**Sparsa**que sollicito tristis HARENA foro.  
 Illa saepe puer Veneris pugnavit HARENA,  
 Et qui spectavit vulnera, vulnus habet.  
 Dum loquitur tangitque manum poscitque libellum  
 Et quaerit posito pignore, vincat uter,  
 Saucius ingemuit telumque volatile sensit,  
 Et **pars** spectati muneris ipse fuit. (Ov. *Ars* 1. 163-170)

*También el Circo les proporcionará acercamientos a un nuevo amor y la triste arena esparcida en el frecuentado foro. En esa arena ha combatido a menudo el hijo de Venus y aquel que estaba contemplando las heridas, resulta herido a su vez; mientras habla, toca una mano, pide un programa y hace una apuesta sobre el vencedor, siente una herida y gime al notar una flecha veloz: él mismo ha sido parte del juego observado.*

Este breve pasaje que, como el ya visto del foro, pertenece a la presentación de los lugares apropiados para la elección y captura de la presa, empieza por un dístico que de manera implícita formula una regla que podríamos enunciar como: 'los juegos gladiatorios son un lugar apropiado para la captura de *puellae*. La fundamentación por lo particular parece tener un valor de verdad cuestionable desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo pues se trata de un ejemplo único referido a un desconocido. Sin embargo, un delicado entramado de anafóricos cognitivos, logrados a través de la intertextualidad y la autointertextualidad, y el empleo de ciertas estrategias retóricas, connotan la condición de arte y método que Naso prometió para su obra.

En primer lugar, en estas líneas se detecta una manifiesta autointertextualidad con las ya analizadas respecto del foro en el texto (c) como lo prueban el empleo del término específico en posición métrica destacada (164), la alusión a Cupido a través de su madre (165), que reenvía a la mención de la diosa en 1. 81 y 87; y el carácter contrastivo del enunciado argumentativo, logrado en este caso a través del *polyptoton* - "vulnera vulnus" (166); "spectavit" (166) / "spectati" (170).

En segundo lugar, la crítica toda coincide en señalar que el sintagma "telumque volatile" remite al "volatile ferrum" que Virgilio emplea en el famoso símil de la cierva (Verg. *A.* 4. 71). Nosotros creemos, no obstante, que la intertex-

tualidad con *Aeneis* en particular y con Virgilio en general es mucho más amplia y más rica que este único punto observado por la crítica. En efecto, sabemos que en la apertura misma de este canto cuarto el mantuano alude a la pasión de Dido con los términos *vulnus* y *saucius*, que también encontramos en Ovidio (166 y 169 respectivamente) :

At regina graui iamdudum **saucia** cura  
**uulnus** alit uenis et caeco carpitur igni. (Verg. A. 4. 1-2)

En cambio la reina, enfrena ya hace tiempo de una agobiante pena de amor alimenta la herida en sus venas y un ciego fuego la desgarras. X

Pero además, lo que es aun más sugerente, es que Virgilio vuelve a referirse a la pasión de la reina como *vulnus* en el verso inmediatamente anterior al pasaje que incluye el símil de la cierva, donde aparece el "volatile ferrum" observado por la crítica:

interea et tacitum uiuit sub pectore **uulnus**. (Verg. A. 4.67)<sup>951</sup>

Consideramos entonces que el pasaje está surcado por remisiones a Dido, un personaje que, como el de este ejemplo ovidiano, es una víctima en quien el "puer Veneris" infunde una nociva y descontrolada pasión. Cabe recordar, en este sentido, que el adjetivo predicado de la desdichada cierva es *incauta*<sup>952</sup> y que la negación del *cavere* es rasgo característico de las víctimas de Venus en el ya citado pasaje del foro (Ov. *Ars* 1.84) .

Finalmente el texto incluye otra intertextualidad con Virgilio, que consideramos significativa y que ha pasado inadvertida a los ojos de los comentaristas: el sintagma *sparsa harena*. En el poema ovidiano, este sintagma (164) está resaltado

<sup>951</sup> Cabría pensar incluso si el "ingemuit" (169) empleado por Ovidio, no es una audaz *oppositio in imitando* que remite al "tacitum" virgiliano.

<sup>952</sup> Cf. Verg. A. 4. 70.

no sólo por el *polyptoton* del sustantivo (164 y 165) sino por la *traiectio* que desplaza el participio a una primera posición enfática en el pentámetro, lo cual permite crear una falsa paronomasia<sup>953</sup> con "pars" (170) y nos alerta a su vez acerca del sagaz juego etimológico<sup>954</sup> con "telum volatile" (169), que se apoya en el hecho de que los antiguos consideraban que el verbo *spargere* era el origen del arma arrojadiza (*telum*) denominada *sparus*<sup>955</sup>. A nuestro modo de ver, el acento puesto en este sintagma obedece al interés del enunciador de destacar la intertextualidad con el mantuano en quien el *sparsa harena* es ya por sí mismo llamativo. En efecto, Virgilio emplea esta expresión solo dos veces en toda su obra con el notable detalle de que se trata de un mismo verso que aparece en *Georgica* (3. 234) y en *Aeneis* (12. 106):

ictibus aut sparsa ad pugnam proludit harena.

En ambos casos el verso se emplea para indicar la actividad del toro en celo que se prepara para contender con un rival por la posesión de una novilla. En *Georgica* integra el célebre pasaje del libro 3 en que el enunciador aconseja apartar al ganado del *caecus amor* para preservarlo de las nocivas consecuencias que éste provoca en todos los seres vivos. En *Aeneis* es parte de un símil con el mismo *denotatum*, que el poeta emplea para ilustrar la conducta de Turno ante el combate final con Eneas, combate que bien puede asimilarse al de dos machos que luchan para apropiarse de una hembra, un territorio y una manada. Esta intertextualidad, pues, refuerza la referencia a los ruinosos efectos de la pasión indicados por las remisiones a Dido, por las estrategias retóricas y por la autointertextualidad.

<sup>953</sup> Hablamos de 'falsa' paronomasia cuando disponemos de testimonios que permiten afirmar que los antiguos no veían una verdadera relación etimológica entre los términos vinculados. Esto es lo que sucede en este caso porque sabemos que los romanos no asociaban el sustantivo *pars* con el verbo *spargere* sino con el adjetivo *par*. Cf. MALTBY (1991: s.v. 'pars')

<sup>954</sup> Para este tipo de juegos en Ovidio, cf. AHL (1985).

<sup>955</sup> Cf. MALTBY (1991: s.v.)

Ahora bien, si el enunciador ha puesto tal cuidado en constatar el valor de verdad del ejemplo acerca de los peligros que acechan a quien acude a los juegos gladiatorios, ¿qué clase de maestro es que utiliza esta afirmación incontestable como prueba de una regla que define ese espectáculo como un sitio apropiado para elegir y capturar a una muchacha y, aunque no de manera expresa, aconseja a su discípulo que concurra a un sitio tan amenazador? Nosotros creemos que la clave está en los implícitos aportados por la intertextualidad y la autointertextualidad. Quien se somete de manera acrática a la pasión erótica, sea porque, como el orador en los foros, carece de información para precaverse; sea porque, como a Dido, su estado de enajenación le obnubila su capacidad de razonamiento y autocontrol; sea porque, como el toro, es irracional por naturaleza, éste deja de cumplir sus funciones y provoca su propia perdición. En cambio, el que conoce los datos suministrados por este *praeceptor* y actúa cauta y racionalmente puede desarrollar su actividad amatoria y, sin riesgo alguno, arribar a un ventajoso desenlace puesto que, como corresponde a todo *ars*, este persigue la *utilitas* y, según nos dice el mismo emisor no es *utile* una acción que perjudica al sujeto que la realiza:

Utilitas tua sit, titulus donetur amicae,  
perde nihil, partis illa potentis agat! (Ov. *Ars* 2. 293-294)

*Que el provecho sea tuyo, que el honor se le otorgue a tu amante; no pierdas nada, que ella haga el papel de la poderosa*

Respaldado pues por el modelo ejemplar virgiliano, el enunciador no altera el código cultural, como hace el código elegíaco, sino que lo confirma y lo transcodifica haciéndolo parte de un método que, como corresponde a este tipo de textos, incluye recomendaciones y advertencias.

Resta por ver un ejemplo breve y muy sencillo que tiene la particularidad de reunir los cuatro comportamientos discursivos propios de esta variante del código didáctico:

X

(f)

Hic tu fallaci nimium ne crede lucernae:  
 Iudicio formae noxque merumque nocent.  
 Luce deas caeloque Paris spectavit aperto,  
 Cum dixit Veneri 'vincis utramque, Venus.'  
 Nocte latent mendae, vitioque ignoscitur omni,  
 Horaque formosam quamlibet illa facit.  
 Consule de gemmis, de tincta murice lana,  
 Consule de facie corporibusque diem. (Ov. Ars 1. 245-252)

*En ese momento no confíes demasiado en una engañosa lámpara: tanto la noche como el vino perjudican la evaluación de la belleza. A las diosas las miró Paris a la luz del día y a cielo abierto antes de decir: 'Venus, tú vences a ambas'. De noche se ocultan los defectos y se desconoce cualquier tara y esa hora embellece a cualquier mujer. Pregúntale al día sobre gemas, sobre lana teñida de mûrice; pregúntale al día sobre el rostro y los cuerpos.*

En una notable condensación de elementos, el dístico de apertura incluye la instrucción (245) y la regla de la que ésta se deriva (246). La fundamentación por lo particular recurre a los modos de argumentación que le son propios: el ejemplo (247-248) y la analogía (251-252). El ejemplo cumple el papel más importante porque alude a una circunstancia de algún modo similar<sup>956</sup>, porque es jerarquizado por su pertenencia al repertorio mitológico y porque ocupa la primera posición dentro de la grilla argumentativa<sup>957</sup>. La analogía, que tiene la particularidad de estar integrada a una segunda instrucción, que cierra el pasaje a manera de anillo, produce impresión general de homogeneidad y asimilación a través de la anáfora "consule".

<sup>956</sup> En opinión de WATSON (1983: 123) este ejemplo resulta por completo inapropiado porque la semejanza es solo superficial en la medida en que, si se toma en cuenta el marco usual de referencia del mito es obvio que Paris es juez en un muy particular certamen de belleza y no un varón que elige una amante. Nosotros no compartimos su criterio pues, como señalamos oportunamente, en este punto seguimos la opinión de LECCHI (1979) para quien los *exempla* míticos están inmersos en una tradición literaria y figurativa que incluye todas las variantes pero, al transformar una 'historia' mítica en *exemplum*, el poeta opera una selección interpretativa en la que activa ciertas valencias y neutraliza otras. Así pues opinamos que el ejemplo de Paris es pertinente por cuanto el poeta se limita a activar la valencia 'evaluación de un cuerpo femenino'. Más aun, tratándose del sagaz Ovidio, nada nos impide pensar que el ejemplo quizás aluda a que la elección de Paris no estuvo determinada tanto por la belleza de Venus cuanto por el deseo de poseer a Helena en calidad de amante.

<sup>957</sup> Cf. PERELMAN (1994: 542): "El ejemplo jerarquizado puesto en primer lugar es un argumento a fortiori que tiñe todo lo demás que sigue".

Finalmente queda por comentar que, para reforzar aun más la pertenencia de su obra al código didáctico, el enunciador agrega a estos tipologemas correspondientes a los distintos planos del discurso, permanentes remisiones a sus dos grandes antecesores romanos en el género, Lucrecio y Virgilio en sus *Georgica*. Nos referimos no solo a grandes pasajes como el de los defectos de las mujeres (Ov. *Ars* 2. 657-662), cuyo hipotexto es sin duda Lucr. 4. 1160-1169; o el elogio de la *aurea Roma*, que remite a *Georgica* 2. 458-580; sino al empleo de una serie de términos puntuales que funcionan como tipologemas lexicales del código en estos prestigiosos modelos ejemplares. Tal es el caso de ordenadores del tipo de *principio*, *praeterea*, *adde quod*, *hactenus*, *nunc*, etc., que los citados autores emplean para marcar las transiciones y jalonar los distintos momentos de su instrucción<sup>958</sup>.

Ahora bien, al exponer los elementos que caracterizan un *ars*, mencionamos que debe propender a lo *utile* y evitar lo más posible la incidencia del azar. Con respecto al primer punto y más allá de lo implicado por las distintas enseñanzas, es interesante destacar que el enunciador mismo suele calificar sus consejos y advertencias con términos que pertenecen al campo léxico de la 'utilidad', como por ejemplo *prodesse*<sup>959</sup>, *iuvare*<sup>960</sup>, *utilis / utilitas*<sup>961</sup>, *nocere*<sup>962</sup>, *damnum / damnare*<sup>963</sup>. Importa asimismo observar que el emisor considera 'provechoso' no solo aquello que contribuye a lograr un resultado favorable sino también aquello que no pone en riesgo ni el patrimonio ni el poder del varón. En otras palabras, es 'útil' todo aquello que impide la transformación del *amator* en el típico *ego* elegíaco. Véase el comentario que despierta en el enunciador su decisión de brindar completa instrucción al sexo femenino:

<sup>958</sup> Cf. KENNEY (1958: 202-204).

<sup>959</sup> Cf. Ov. *Ars* 1. 161, 375, 659; 2. 105, 313; etc.

<sup>960</sup> Cf. Ov. *Ars* 1. 428, 597, 608; etc.

<sup>961</sup> Cf. Ov. *Ars* 1. 159, 391, 580; 2. 287, 642, 667, 732; etc.

<sup>962</sup> Cf. Ov. *Ars* 1. 236, 246, 568, 597; 2. 106, 553; etc.

<sup>963</sup> Cf. Ov. *Ars* 1. 434; 2. 174; etc.

Viderit utilitas! Ego coepta fideliter edam  
Lemniasi et gladios in mea fata dabo. (Ov. Ars 3. 671-672)

¡ A otra parte con los intereses! Yo cumpliré lealmente con lo empezado y daré armas a las de Lemnos para mi perdición. X

También el azar está implícito en todas las recomendaciones del maestro pero hay además un par de reflexiones acerca del *casus* en las que vale la pena detenerse. El maestro reconoce la incidencia de la casualidad sobre todo en la elección de la presa y así se lo hace saber a su discípulo:

Nec minor est virtus quam quaerere, parta tueri:  
casus inest illic, hoc erit artis opus (Ov. Ars 2. 13-14)

*La virtud de mantener una conquista no es menor que la de obtenerla: aquí interviene la casualidad, aquello es el producto de un arte.*

Por eso mismo le suministra toda la información necesaria para que pueda llevar a cabo esa primera parte de su actividad con cautela y sin correr riesgo alguno. Frente a esto es notable la diferencia de actitud que asume el praeceptor cuando debe instruir a las mujeres en este mismo punto pues les dice que deben entregarse al *casus* porque es una fuerza poderosa que reina por doquier y todo lo convierte en un lugar apto para capturar al varón: X

Casus ubique valet: semper tibi pendeat hamus;  
quo minime credis gurgite piscis erit. (Ov. Ars 3. 425-426)

*El azar vale en todas partes: ten siempre el anzuelo colgando, tu pez estará en el agua menos pensada.*

Los análisis y comentarios efectuados son suficientes para demostrar que en lo formal, como en lo conceptual, el poema ovidiano se ajusta a lo requerido por un ars y por el código didáctico. Dos son los inconvenientes, o casi diríamos, los impedimentos para admitir abiertamente esa definición de la obra: el metro y el asunto erótico que el campo literario considera propios del código elegíaco. Sin X

embargo, si a través de ajustadas maniobras intertextuales el emisor prueba que es posible exponer en dístico elegíaco los grandes asuntos de la poesía hexamétrica habrá logrado el objetivo que nos anuncia en el proemio (1. 24) pues se habrá vengado del Cupido que en *Amores* le impidió escribir épica tan solo por haberle sustraído un pie.

## 6.1.5. ACERCA DEL ENUNCIADOR Y DEL ENUNCIATARIO

Como señalamos al estipular las características de un *ars* y de un texto didáctico, uno y otro tienen en común ciertas peculiaridades en lo que hace a las *personae* del enunciador y del enunciatario desde el punto de vista actancial, lo cual determina y está determinado por el discurso mismo.

Con respecto al enunciador, indicamos que para ejercer el 'hacer saber' debe estar investido de una autoridad que lo legitime como agente de instrucción y sujeto del 'saber hacer' aquello que pretende enseñar. Tratándose de un *ars*, ese 'saber hacer' puede a su vez ser el resultado de una formación teórica y/o de la propia experiencia del maestro que, por la vía de la razón ha logrado transformar su empiria de lo particular en un sistema de reglas aplicable a lo general. Puesto que en un texto didáctico esa autoridad no es un dato de la realidad sino un efecto de sentido construido por el discurso mismo, el emisor deberá poner en marcha mecanismos que respalden su idoneidad de maestro.

Según lo visto al analizar el proemio, el enunciador del *Ars* se presenta a sí mismo como el *ego* enunciador de *Amores*. Ese solo dato implica ya un poderoso respaldo a su condición de *praeceptor amoris* pues ratifica el *usus* que lo transforma en *peritus* (1. 29). La vivencia 'personal' no se reduce a ser enunciada en el proemio sino que se vuelca en el texto todo a través de la autointertextualidad con *Amores*, como puede verse, por ejemplo, en el pasaje de las carreras de caballos (*Ars*. 1.135-162) o en el de la colaboración y posible seducción de la criada (1. 351-398), que remiten a las experiencias referidas por el *ego* en *Amores* 3.2; 1. 11-12 y 2.7-8 respectivamente. Incluso, la autointertextualidad también respalda ciertos saberes que el *ego* no ha aprendido en sí por experiencia directa sino por haber 'espiado' una escena de instrucción donde una discípula recibía las provechosas lecciones de un(a) *praeceptor*, que sí basa su saber en el *usus*. Nos referimos [claro está] a la remi-

sión a *Amores* 1.8 del pasaje acerca de las argucias femeninas para apoderarse del dinero de su amante (*Ars* 1. 339-436). En dicha elegía, casi al terminar su instrucción Dipsas afirma: "haec...usu mihi cognita longo" (105) (esto que yo he conocido por mi larga experiencia). Quizás el 'malicioso' Ovidio nos ponga con esto dentro de un llamativo juego de *rôles* pues parecería que en *Amores* 1.8 el *ego* desempeña el mismo papel que nosotros los lectores cumplimos en el caso del *Ars*: actuar como un observador externo que, oculto entre bambalinas, espía sin ser visto una escena de enseñanza- aprendizaje sobre el arte de seducir al otro sexo para obtener de esa actividad sólo aquello que consideramos provechoso, sea dinero sea placer <sup>964</sup>.

Por otra parte, además de la alusión implícita en la autointertextualidad, el emisor recurre a enunciados en los que de manera explícita se constituye a sí mismo en la fuente del saber:

copia iudicium saepe morata meum est (Ov. *Ars* 1. 98)  
*La abundancia a menudo demoró mi juicio.*

Hoc aditu vidi tetricae data verba puellae (Ov. *Ars* 1. 721)  
*Con este comienzo he visto burlada a la más recatada muchacha.*

Por último, a través de la intertextualidad el emisor despliega una serie de conocimientos acerca del tema cuyo sustento es la literatura misma, en particular, la que se ocupa total o parcialmente del plano erótico-pasional, como es el caso de la elegía de Tibulo y Propercio. Los ejemplos de este recurso impregnan el poema todo y constituyen el grueso de las buenas ediciones comentadas. Recordemos pues, simplemente, un par de remisiones tan palmarias que saltan a la vista del lector, aun del más desprevenido: la irrefutable remisión a Propercio (2.7.19) y Ti-

<sup>964</sup> Esto muestra el punto de vista estrictamente masculino que preside el libro 3, en el que el maestro trata de convertir a las mujeres en amantes complacientes al enseñarle por sobre todo cómo satisfacer el placer del varón. Cf. E.WRIGHT (1984), J. MILLER (1993)

bulo (3.19.3) del "tu mihi sola places" (Ov. *Ars* 1. 39), y la inconfundible voz de Catulo en *Ars* 2. 178: "Perfer et obdura!".

A nuestro modo de ver, esta omnipresencia de la literatura amatoria presentada como parte del 'saber' del maestro tiene una consecuencia interesante respecto del sentido del *Ars*. En efecto, tanto en Catulo como en los elegíacos, la palabra poética se presenta a sí misma como una reflexión de las peripecias amorosas sufridas por el *ego* enunciador. Esto implica pues que, en términos de conocimiento, el valor de estos textos reside en que transmiten la experiencia de otro individuo sometido a los arrasantes efectos de la pasión. Es decir, estos textos transmiten aquello que el enunciador sabe que hay que evitar para lograr el resultado favorable que todo arte busca. En razón de ello, los poemas de tema amoroso se utilizan como ejemplo de un 'hacer' que no está respaldado por el 'saber'. Así pues, como sucede con los dos casos citados, las remisiones a esos textos ejemplares se introducen en un marco que invierte por completo el sentido del contexto de partida.

A su vez, es posible rastrear en el poema otras estrategias discursivas que consolidan la autoridad del emisor y que afectan a los planos morfosintáctico y lexical. Por un lado, el uso del futuro en enunciados de modalidad epistémica connota una suerte de certeza absoluta por parte del *praeceptor*<sup>965</sup>, tal cual se ve en la pintura de la escena de la visita del vendedor:

Institor ad dominam veniet distinctus emacem,  
 expedit merces teque sedente suas;  
 quas illa inspicias, saepe ut videare, rogabit;  
 oscula deinde dabit, deinde rogabit emas.  
 Hoc fore contentam multos iurabit in annos;  
 nunc opus esse sibi, nunc bene dicet emi.

(Ov. *Ars* 1. 421-426)

*Vendrá un vendedor de ropas desceñidas a casa de tu dueña gastadora, exhibirá sus mercaderías mientras tú estás sentado; ella te rogará que las mires con detalle para que des tu parecer, luego te dará besos y luego te rogará que compres. Jurará que con esto estará satisfecha por muchos años, dirá que ahora lo necesita, que ahora es buen momento para comprar.*

<sup>965</sup> Podría pensarse que funciona como lo que VERÓN (1980: 112) denomina el 'efecto de sentido ideológico del discurso científico', por medio del cual el discurso aparece como poseedor de una relación directa, simple o lineal con lo real, como el único discurso posible sobre el objeto.

Por el otro, los enunciados indirectos puestos por el emisor en boca del receptor connotan, como se señaló antes, que este maestro no solo conoce todas las respuestas que requiere su discípulo sino también todas sus posibles preguntas, lo cual lo convierte, respecto del receptor, en un individuo omnisciente. Este mismo perfil sugieren los pasajes en que el ego hace referencia a saberes que posee pero que elige no transmitir, pues de tal modo se indica que el *magister* sabe todo lo que dice y además sabe otra serie de cosas acerca del tema pero las calla guiado por el buen criterio que preside su instrucción:

Non mihi, sacrilegas meretricum ut persequar artes,  
cum totidem linguis sint satis ora decem (Ov. Ars. 1. 435-436)

*Para contar del todo las sacrílegas artes de las meretrices, no me alcanzarían diez bocas con diez lenguas.*

Finalmente, otro punto interesante en el comportamiento discursivo del emisor es el manejo de la deixis. Lógicamente el enunciador es una primera persona singular que se dirige a una segunda que oficia de educando. Sin embargo, por momentos recurre a un 'nosotros inclusivo' que designa al sexo masculino por oposición al femenino y que oficia también como respaldo de la cantidad y calidad de su saber. En el caso de los dos primeros libros destinados a los varones, la identificación implica pertenencia a un mismo grupo y, en consecuencia, sustenta la posibilidad misma de disponer de ese saber y del carácter sistemático y racional que este exhibe <sup>966</sup>. Es decir, por ser hombre pudo reunir experiencia sobre la seducción; por ser un *vir* dispone de la capacidad de razonamiento y de la educación imprescindibles para transformarse en un *artifex*. En el caso del tercer libro, ese 'nosotros' da cuenta de un tipo de instrucción que invierte a la típica enseñanza de la *lena* que conocemos por la Dipsas de Ovidio (*Am.* 1.8), por la Acanthis de Pro-

<sup>966</sup> Conviene recordar, al respecto, que los tratados eróticos griegos, que se ocupaban sobre todo de distintas modalidades de coito y de sexo oral, eran atribuidos a mujeres, pues solo ellas, por ser naturalmente lujuriosas, podían desarrollar un género social y moralmente condenable, basado en su experiencia personal. Para este tema cf. H. PARKER (1992).

percio (4. 5), por la Escafa de Plauto (*Most.*). El objetivo del tratado es que la mujer aprenda "quo sit amanda modo" (*Ars* 3. 28), o lo que es lo mismo, que se transforme en el objeto de deseo ideal<sup>967</sup>.

Como ya señalamos al analizar el proemio, el receptor-discípulo es un sujeto masculino<sup>968</sup> indefinido que en un principio parece no estar determinado por ninguna limitación social sino por el cumplimiento de un único requisito, ignorar el *ars amatoria*, no haber ingresado aún en la experiencia de la seducción:

qui nova nunc primum miles in arma venis (Ov. *Ars* 1. 36)

[tú] que entras ahora por vez primera como soldado en estas nuevas armas.

Esto ya determina por sí solo una diferencia esencial con los lectores masculinos previstos por el *ego* del código elegíaco pues, en su caso, se trata de amantes desdichados que experimentan su mismo grado de penuria, sometimiento y descontrol:

Gloria cuique sua est: me, qui spernentur, amantes

Consultent: cunctis ianua nostra patet.

(Tib. 1.4.77-78)

*Cada quien tiene su gloria: a mí, que me consulten los amantes despreciados; mi puerta está abierta para todos ellos.*

me legat assidue post haec neglectus amator,  
et prosint illi cognita nostra mala.

(Prop. 1.7. 13-14)

*Léame sin cesar el amante desdeñado y que le sea útil conocer mis males.*

Atque aliquis iuvenum quo nunc ego saucius arcu  
agnoscat flammae conscia signa suae,  
miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus  
composuit casus iste poeta meos?'

(Ov. *Am.* 2. 1. 7-10)

---

<sup>967</sup> Cf. nota 964.

<sup>968</sup> Pasamos por alto el tratamiento del destinatario femenino del libro 3 pues no aporta dato alguno al conflicto de doble identidad del *vir civis* de la elegía. Para este tema, remitimos a J. Miller (1993) y Gibson (1998).

*Y que algún joven, enfermo por el arco que ahora me enferma a mí, reconozca las señales de su llama y, luego de un largo asombro diga: "¿qué delator instruyó a ese poeta que compuso mis desgracias?"* X

Pero sin embargo, a medida que el texto se desarrolla van apareciendo otros datos que encuadran socialmente a ese "tu", joven e inexperto. Sabemos de él que es un *ingenuus* :

Nec tibi turpe puta [...],  
 Ingenua speculum sustinuisse manu. (Ov. Ars 2. 215-216)

*Y no consideres vergonzoso [...] sostener un espejo con tu mano de hombre libre.*

Dedecet ingenuos taedia ferre sui (Ov. Ars 2. 530)

*Es indecoroso que un hombre libre cause tedio.*

y que pertenece a un estamento lo suficientemente alto como para gozar de una educación esmerada y desempeñarse en el foro como *patronus* (Ov. Ars 1. 87). Amén de ello, la formación del receptor-alumno es parte del contrato enunciativo delebrado con el emisor - maestro. Como en cualquier texto, el enunciador elige el 'nivel de inteligibilidad del discurso' el cual está definido por la implicación de lo conocido y la explicitación de lo conocible <sup>969</sup>. Lógico es pensar que esto se acentúe en el código didáctico pues el 'nivel de inteligibilidad' condiciona de manera directa el 'hacer saber'. La escena de instrucción ficcionalizada en el *Ars* implica un contrato enunciativo celebrado sin lugar a dudas en el interior de un grupo socio-cultural que detenta un saber y una competencia discursiva particular y que ubica al receptor-alumno en la franja social de la elite. X

Por otra parte, el *ego* considera al receptor-alumno como parte de la *iuventus* <sup>970</sup>:

disce bonas artes, moneo, Romana iuventus (Ov. Ars. 1. 459)

<sup>969</sup> Cf. GREIMAS (1981: 17)

El sintagma *Romana iuuentus* tiene un interesante prosapia literaria pues aparece en Enio en exactamente la misma posición y, al menos en dos de los casos, con sonido - O - en el hemípepo con *ictus* anterior a la heptemímera:

Quom sese exsiccat somno Romana iuuentus (Sk. 499)

Atque atque accedit muros Romana iuuentus (Sk.563)

Optima cum pulcris animis Romana iuuentus (Sk.550) <sup>971</sup>

Una intertextualidad tan marcada impregna el uso ovidiano de la solemnidad y prestigio de este gran representante de la poesía hexamétrica y convalida, por lo tanto, la jerarquía del destinatario. Al mismo tiempo, los términos *iuuenis* / *iuuentus* implican otros dos factores que respaldan el encuadre social del receptor: el significado de estos sustantivos durante el período augustal y la especial preocupación que este sector de la población masculina despierta en el *princeps* y su entorno.

Haciendo a un lado las discrepancias de los autores antiguos respecto de la franja etaria que abarca<sup>972</sup>, el sustantivo *iuuentus* designa, sobre todo en el período augustal, al conjunto de ciudadanos romanos activos que pertenecen a la elite <sup>973</sup>. En especial en lo referido a sus integrantes más jóvenes, este sector social interesó de modo particular a Augusto, según puede deducirse de la creación y encumbramiento de la figura de los *principes iuuentutis* <sup>974</sup>, de la vivificación del *lusus*

<sup>970</sup> Cf. Ov. *Ars* 1. 382, 707, 735, 2.9, 667, 733.

<sup>971</sup> También en la misma ubicación métrica, la vemos en *Aeneis* con la única variante del cambio del gentilicio por *Troiana* (1.467, 699; 2. 63; 4. 162; 8. 182, 545) o *Argiua* (7.672). Si bien en su comentario acerca de estos fragmentos de sede incierta SKUTSCH (1998) no se detiene en el sintagma que nos ocupa, son muy interesantes sus aportes a otras remisiones ovidianas a Enio como modelo ejemplar en los fragmentos 195, 220 y 231.

<sup>972</sup> Cf. BANCALARI MOLINA (1998: 58-59).

<sup>973</sup> Es interesante que las etimologías antiguas consideren que el término deriva de *iuuare* porque es la época de la vida en que pueden prestar servicio militar al Estado. Cf. MALTBY (1991: s.v. 'iuuenis')

<sup>974</sup> El título de *princeps iuuentutis* fue concedido por los *equites* al joven Gayo en el 5 aC y a su hermano Lucio, en el 2 aC.: "Equites autem Romani universi principem iuuentutis utrumque eorum [...] appellaverunt" (Aug. *Anc.* 14) (Por otra parte los caballeros romanos todos otorgaron a ambos el título de 'príncipe de la juventud'). Para este tema como parte de la iconografía augustal cf.

*Troiae*<sup>975</sup>, en la revista anual hecha frente al templo de *Mars Ultor* y en las prácticas militares del Campo de Marte. Todo esto transformó la educación y preparación de la *iuventus* y a sus integrantes más jóvenes en uno más de los múltiples espectáculos de la Roma de Augusto, un Augusto de quien afirma O'GORMAN (1987: 106): "through his interest in the didactic aspect of both literature and *ludi*, therefore, the emperor set himself in the place of a *magister*, desiring to be surrounded by young people eager for knowledge"<sup>976</sup>.

El receptor-alumno es en concreto un *vir civis*<sup>977</sup>, con todo lo que esto implica en términos de identidad, 'deber ser' y 'deber hacer'. Incluso puede afirmarse que es su condición de *vir civis*, de miembro de la *iuventus* lo que convierte en importante una instrucción que busca evitar que la pasión aleje a este actor social de sus *officia* y transforme en un individuo acrático capturado por alguien de rango inferior a un miembro de la dirigencia que está llamado a cumplir una función rector y ejemplar dentro de su comunidad:

Nunc iuvenum quisquam me duce captus erit (Ov. Ars 1. 382)

Ningún joven será atrapado si yo soy el guía.

Consideramos que este encuadre sociocultural del destinatario es un elemento fundamental para sopesar el carácter didáctico del poema y su condición de *ars*. En efecto, así como está planteado, este texto cumple con uno de los requisitos fundamentales del código didáctico señalado por BARCHIESI (1993: 150): el destinatario es alguien que puede - y debería - modificarse a través de la recepción del texto. Como el código elegíaco lo comprueba a través de su transcodificación, la pasión amorosa produce un conflicto de identidad en un *vir civis* para

---

ZANKER (1992: 2-265). Cabe recordar, además, que el joven Gayo, a quien el poeta denomina "iuvenum princeps" (Ov. Ars 1. 194), es el protagonista del *propempticon* y del triunfo de Ars 1. 177-228. Cf. el análisis de este pasaje realizado por Galinsky (1969: 100) para quien el panegírico del joven connota una identificación entre Ovidio y Augusto.

<sup>975</sup> Cf. el asignado a los jóvenes en el discurso de Mecenas en D.C. 52.26.

<sup>976</sup> Según esta autora, el papel de *magister* de la *iuventus* asumido por Augusto sostiene una relación conflictiva con la enseñanza del enunciador de elegía erótica ovidiana pues mientras la instrucción del *princeps* se apoya en la *pietas*, la de Ovidio lo hace en el *amor*.

<sup>977</sup> El emisor se refiere al receptor como *vir* en Ov. Ars 1. 267, 509, 709; 2. 186, 386; etc.

el cual no existe una solución viable porque, tal como lo indica el código cultural el *amator* y el *vir civis* se excluyen recíprocamente. Al ingresar en el código didáctico la experiencia erótica tiene que ser algo provechoso para el receptor-alumno a fin de asegurar el resguardo de su identidad de *vir civis*, que es la que le corresponde legítimamente por ser un *ingenuus* de los estamentos superiores. Es a él a quien hay que instruir porque es a él a quien hay que preservar. La definición del destinatario es una marca contundente del tipo de transcodificación practicado en el *Ars*. El *ars* que consiste en reglas para que un *iuvenis* lleve a cabo con éxito y sin perjuicio alguno la activad de *amare*, dará por resultado un *vir civis* que circunstancialmente y por propia voluntad parece un *amator* y no, de ninguna manera, un *amator* compulsivo que pretende de manera infructuosa parecer un *vir civis*.

## 6. 1. 6 EL TÉRMINO *AMATOR*

Al formular nuestra propuesta indicamos que otro de los mecanismos que ponen en marcha la transcodificación que caracteriza al *Ars*, es la reformulación de la estructura sémica que el término *amator* tiene en el código elegíaco a efectos de despojarlo de los rasgos que lo constituyen en un contramodelo de *vir civis*. La reformulación se concreta por medio de la sustitución de los semas que tipifican al *amator* como un no *vir civis*, por otros de sello opuesto que lo integran a la comunidad civil y que afectan todos los elementos constitutivos de la experiencia erótica elegíaca. Finalmente, advertimos que la sustitución en sí se lleva a cabo mediante dos mecanismos: la racionalización del comportamiento del *amator* y la incorporación de prácticas que el código cultural considera propias del varón. Corresponde ahora pues que veamos en detalle estos dos procedimientos.

### ➤ DEL IMPETUS A LA RATIO

Según Cicerón (*Off.* 1. 102), lo propio de la condición humana es el sometimiento de los *appetitus* a la *ratio*. A su vez, conforme lo hemos expuesto en los apartados anteriores, la *ratio* es un componente fundamental en la constitución y la práctica de todo *ars*. Si reunimos estos dos puntos, es indudable que nuestro poema se apoya en la premisa no expresa de que existe una forma racional de practicar el *amare* <sup>978</sup>.

Claro está que de acuerdo con lo estipulado en el código cultural no es posible considerar racional a la típica conducta del *amator*. Sin embargo, puesto que la experiencia de la pasión y el erotismo son productos culturales que varían según cada sociedad, el maestro tendrá que ajustar sus enseñanzas a la gramática de las relaciones amorosas conocida y aceptada por el grupo humano al que dirige su obra. Esa gramática es precisamente la del *amator*, tal y como aparece descrita en

la poesía elegíaca e independientemente de los esfuerzos hechos por esta para transcodificarla. Es decir, puesto que el *amare* es una actividad interpersonal, es imperioso que el *ars* que lo regule y sistematice se apoye en las características del tipo de vínculo y de los individuos en cuestión. Asimismo, es oportuno recordar que, según afirma Platón en *Sophista* (222 a-e), la conquista amorosa es la forma de persuasión privada por la cual un individuo obtiene un bien (otro individuo) por medio de una captura no violenta. Por consiguiente, así como el orador adecua su *ars* a las peculiaridades de su auditorio y a una cierta gramática de la persuasión, que él y su oyente comparten como parte del acuerdo, así también, para poder ser creído y aceptado como *amator*, quien pretenda desempeñarse en esta actividad deberá ajustar su conducta a las características que el código cultural atribuye a este tipo de individuos. De esa adecuación dependerá el éxito de su persuasión, esto es, de la conquista.

Ahora bien, en el código cultural - y en el elegíaco que en este punto lo reproduce - esa conducta del *amator* es el resultado del imperio de los *appetitus* sobre la *ratio*, del autosometimiento acrático padecido por el sujeto presa de la pasión. Huelga decir que el *Ars*, que como todo arte persigue y promete la *utilitas*, debe invertir esa relación de poder entre esos dos componentes (*ratio* y *appetitus*) del ser humano. Se trata entonces de racionalizar la conducta del *amator*, esto es, despojarla de su condición de respuesta descontrolada (*impetus*) del sujeto a sus *appetitus*, y transformarla en un conjunto de comportamientos esperables en la gramática de las relaciones eróticas pero que el individuo deberá remedar en total ejercicio de su razón y autocontrol, y representarlo de manera artificial y voluntaria.

Desde el punto de vista de la composición sémica del término *amator*, esta operación realizada por el *praeceptor* implica sustituir el sema /irracional/ que le atribuye el código cultural, por el sema /racional/ inherente a todo *ars* y, cabe

---

<sup>978</sup> Para otras relaciones del *Ars* con el *De Officiis*, cf. D'ELIA (1959).

adelantarlo, a un *vir civis*. Veamos algunos ejemplos de los distintos modos como opera este mecanismo de sustitución.

(a) OBSEQUIUM VS. SERVITIUM:

El término *obsequium* aparece una sola vez en Tibulo y en Propercio<sup>979</sup> e indica, de acuerdo con la definición de PICHON (1991: s.v.), "agendi ratio erōum qui amantibus placere student" (el modo de actuar de quienes se afanan por agradar a sus amantes). Ovidio, en cambio, le destina una veintena de versos en su *Ars* :

X

Si nec blanda satis, nec erit tibi comis amanti,  
 Perfer et obdura: postmodo mitis erit.  
 Flectitur obsequio curvatus ab arbore ramus: 180  
 Frangis, si vires experiere tuas.  
Obsequio tranantur aquae: nec vincere possis  
 Flumina, si contra, quam rapit unda, nates.  
Obsequium tigresque domat Numidasque leones;  
 Rustica paulatim taurus aratra subit.  
 Quid fuit asperius Nonacrina Atalanta? 185  
 Succubuit meritis trux tamen illa viri.  
**Saepe** suos casus nec mitia facta puellae  
 Flesse sub arboribus Milaniona ferunt;  
**Saepe** tulit iusso fallacia retia collo,  
**Saepe** fera torvos cuspide fixit apros: 190  
 Sensit et Hylaei contentum saucius arcum:  
 Sed tamen hoc arcu notior alter erat.  
 Non te Maenalias armatum scandere silvas,  
 Nec iubeo collo retia ferre tuo:  
 Pectora nec missis iubeo praebere sagittis; 195  
 Artis erunt cauto mollia iussa meae.  
Cede repugnantis: cedendo victor abibis:  
 Fac modo, quas partes illa iubebit, agas. (Ov. *Ars* 2. 177-198)

*Si no es suficientemente tierna ni cariñosa cuando le haces el amor, ¡persevera y resiste! Pronto se suavizará. La rama del árbol se doblaga si la curvan de manera tolerante, si aplicas todas tus fuerzas de golpe, la rompes. Se atraviesan a nado las aguas con tolerancia y no podrías vencer las corrientes si nadaras en contra en sentido contrario a su caudal. La tolerancia doma a los tigres y a los leones de Numidia; poco a poco se someterá el toro al arado. ¿Existió algo más áspero que Atalanta de Nonacris? Sin em-*

57

<sup>979</sup> Cf. Tib. 1.4.40: "obsequio plurima vincet amor" (con la complacencia mucho vencerá el amor); Prop. 1.8.40: "sed potui blandi carminis obsequio" (pero lo logré con el obsequio de un poema cariñoso).

*bargo, aunque era salvaje, se sometió a los logros de un varón. Cuentan que muchas veces lloró Milanión bajo los árboles su suerte y los actos poco suaves de la muchacha; muchas veces por orden de ella soportó sobre sus espaldas las redes engañosas; muchas veces ensartó en su feroz jabalina los torvos jabalíes; padeció incluso la herida del arco de Hileo; pero sin embargo otro arco le era más conocido que este. Yo no te ordeno trepar armado los bosques del Ménalo ni cargar redes sobre tus espaldas ni te ordeno ofrecer el pecho a las flechas que te arrojen. Muelles serán las órdenes de mi cauta arte.*

El pasaje incluye, en primer lugar, una argumentación que fundamenta por la vía de la analogía y el ejemplo la regla e instrucción enunciadas en el primer dístico. Lo que primero llama nuestra atención es el texto mismo de la instrucción ("Perfer et obdura") que remite sin duda a Catulo pero que, sin embargo, está empleada con el sentido exactamente inverso:

nunc iam illa non vult: tu quoque, impotens, noli,  
nec quae fugit sectare, nec miser vive,  
sed obstinata mente perfer, obdura. (Catul. 8. 9-11)

*Ahora ella ya no quiere; tú, descontrolado, no quieras tampoco y no persigues a quien huye y no vivas como un desdichado sino que con la mente firme, aguanta y persevera..*

*gab*

Como podemos ver, esta suerte de 'voz del deber ser y deber hacer' del poema catuliano se dirige al "miser Catulle" que llora los desaires de Lesbia y utiliza el sintagma para amonestarlo acerca de la necesidad de renunciar a su pasión, mantener con firmeza su posición racional y masculina y no ceder ante los caprichos de su voluble compañera. Paradójicamente, el *praeceptor amoris* emplea el sintagma para aconsejar a su discípulo que haga todo lo contrario, que persevere hasta doblegar la voluntad de la mujer y obtener de ella lo que desea. Una primera lectura nos indicaría  $\int$  pues  $\int$  que este maestro dista mucho de enseñar a su alumno a comportarse de manera racional. Sin embargo, la remisión a Catulo es justamente la manera de indicar el paso del *impetus* a la *ratio*. Es decir, Catulo, como los demás poetas amatorios (Tibulo, Propercio, y tantos otros cuyas obras no conservamos) enseñan cómo se comporta un *amator* en estos casos. En ellos esa conducta es el resultado del predominio del deseo sobre el deber. En el *praeceptor* y su alumno es la consecuencia de conocer la gramática de las relaciones eróticas y practicarla en

$\int$  ,

pro de la *utilitas*. Imbuido por un 'saber hacer' que aprendió de su propia experiencia y de la de otros sometidos como él, el emisor maestro afirma el valor de insistir y esperar. Solo que, bajo el gobierno de la razón, en estos *artifices* esperar no es nunca desesperar.

Con esa sutileza tan propia del manejo intertextual y autointertextual en Ovidio, el sentido de este primer dístico se confirma si lo leemos junto con el último, con el que se cierra la estructura anular del pasaje. Allí es también irrefutable otra remisión, en este caso al famoso verso de *Eclogae* 10.69: "Omnia vincit amor, et nos cedamus amori". Pero a esto debemos sumarle la apropiación de esa frase virgiliana realizada por el mismo *ego* en el ya citado verso de *Am.* 1.2. 10: "cedamus: leve fit, quod bene fertur, onus". El final de nuestro pasaje también incluye una instrucción ("cede repugnanti") y una de esas afirmaciones en futuro que connotan certeza absoluta ("cedendo victor abibis"), cuya relación está resaltada por el polyptoton "cede" - "cedendo". A través del *cedere* y del *victor* este verso invierte los hipotextos virgiliano y catuliano. Si en la égloga y en *Amores*, el amor es quien vence y el amante es el vencido, aquí el vencedor será sin lugar a dudas el amante que logrará su cometido y alcanzará su meta sin comprometer su identidad pues, como lo aclara el pentámetro final, se limitará a representar el papel del *amator*, justamente para no transformarse en uno.

La argumentación por lo particular recurre en primer término a la habitual analogía con el mundo natural (179-184), en la cual la idea de asimilación y homogeneidad está connotada, como suele hacer Ovidio, por la anáfora con polyptoton del sustantivo *obsequium*.

Ahora bien, según HELLEGOUARC'H (1972: 217), cuanto está referido a las relaciones interpersonales, este sustantivo designa el comportamiento de aquel que, a fin de obtener un beneficio como contraprestación, cede ante la voluntad de otro sin intentar oponersele y sin preocuparse por sus faltas, defectos o errores. A su vez, Stroh (1988:30) asevera que, en este período, *obsequium* no se aplica nunca a los verdaderos esclavos pues no designa la conducta de aquellos que están obliga-

dos a obedecer sino la de quienes voluntariamente y para lograr un provecho, obedecen a otro 'como sí' fueran su esclavo. Esto será exactamente la instrucción que en determinado momento dará el maestro a su discípulo:

Tunc quoque pro servo, si vocat illa, veni! (Ov. Ars 2. 228)

*Entonces incluso, si ella llama, ven tú en lugar de un esclavo.*

A nuestra manera de ver, el empleo resaltado de este término *obsequium* por parte de Ovidio tiene por objeto destacar que las conductas recomendadas no surgen del típico autosometimiento acrático sino que revisten carácter voluntario e interesado y, además, carecen de riesgo alguno.

Nuestra lectura podría verse opacada por el *exemplum* de Milanión y Atalanta, uno de los episodios míticos que la elegía adopta como prototipo del *servitium amoris*, según lo vimos al analizar el primer poema del *Monobiblos*. No obstante, obsérvese que esta historia está aludida como ejemplo del valor de la perseverancia pero no de la manera de ponerla en práctica pues de forma expresa el maestro señala que no son esas sus instrucciones sino otras más cautas (193-196), que evitarán, entre otras cosas, que el joven sea herido por la flecha del amor. ¿O habremos de atribuir a la casualidad que la referencia al arco de Hileo-Cupido aparezca en un hexámetro (191) cuyo final "saucius arcum" remite casi textualmente al final del que describe al joven lector enamorado en *Amores* 2.1. 7: "atque aliquis iuvenum, quo nunc ego, saucius arcu"?

Es decir, si el destinatario del *Ars* es un *ingenuus*, un integrante de la *Romana iuventus*, está claro que su interesada complacencia no puede ser concebida como *servitium* sino que el término correcto es *obsequium*. Su diferencia con un verdadero esclavo está marcada con toda claridad en el texto:

Nec pudor ancillas, ut quaeque erit ordine prima,  
 Nec tibi sit servos demeruisse pudor.  
 Nomine quemque suo (nulla est iactura) saluta,  
 Iunge tuis humiles, ambitiose, manus.

Sed tamen et servo (levis est inpensa) roganti  
 Porrige Fortunae munera parva die:  
 Porrige et ancillae, qua poenas luce pependit  
 Lusa maritali Gallica veste manus.  
 Fac plebem, mihi crede, tuam; sit semper in illa  
 Ianitor et thalami qui iacet ante fores.

(Ov. Ars 2. 251-260)

Mas que no te de vergüenza ganarte a las esclavas, a quien quiera que ocupe el primer rango, ni te de vergüenza ganarte a los esclavos. Saluda a cada uno por su nombre (nada has de perder) ; por interés junta sus manos humildes entre las tuyas. Pero a su vez, ssi algún siervo te lo pide, ofrécele pequeños regalos (poco cuesta) en el día de la fortuna. Dale también algo a la esclava en el día en que la huésped gala pagó su error engañada por las prendas nupciales. Créeme, gánate a la plebe; y entre ellos esté siempre el portero y el que yace ante las puertas de la alcoba.

X  
X  
X

Además, por tratarse del acto voluntario de un individuo libre, puede muy bien reafirmar la identidad viril defendida por la voz admonitoria que en Catulo pronuncia el "perfer et obdura". A esto cabe agregar otro dato interesante. Un famoso verso de Terencio opone con toda claridad el *obsequium* a la *veritas* como forma de ganar amigos:

obsequium amicos, veritas odium parit (Ter. An. 68)  
 La complacencia produce amigos, la verdad, odio.

Esto implica, tal como lo expone Cicerón en *De amicitia* 89, que el *obsequium* es una forma de engaño y de mentira. Si trasladamos esto a los *praecepta* de nuestro enunciador, comprobamos que lo que éste enseña es que el amante monte una ficción teatral en la cual asuma el típico papel de un κόλαξ (198) <sup>980</sup>. Así pues, como ficción deliberada y puesta en escena por interés propio, no altera la identidad del individuo que la representa. A diferencia fundamental del código elegíaco, que en este *ars* = arte = método = poema elegíaco, el *servitium puellae* no es una manifestación del desajuste provocado por el *servitium amoris*, sino una técnica de seducción premeditada e intencional.

X

<sup>980</sup> Para este tema cf. Labate (1984).

Finalmente, en lo que consideramos una clara inversión del código elegíaco, el enunciador califica sus instrucciones acerca de este tema en estos términos: "Ar-tis erunt caetae mollia iussa mea" (196)<sup>981</sup>. La iunctura "caetae mollia", enfatiza-da por situarse a ambos lados de la pausa obligatoria del pentámetro, connota la superación del código cultural y del elegíaco. La *mollitia* propia del *amator* es aquí el resultado de un sistema de reglas racional y cauteloso que previene al varón de la comisión de actos lesivos para su integridad física, moral y sociocultural. No olvidemos el valor que tiene el *cavere* en algunos pasajes ya estudiados; no olvide-mos tampoco que tanto Tibulo<sup>982</sup> como Propercio caracterizan al amante como un individuo *incautus*.

(b) BLANDITIAE

Este sustantivo indica un tipo de discurso que se asocia en particular con las mujeres<sup>983</sup> y que adquiere connotaciones peyorativas y forma parte de la invectiva cuando se aplica a enunciadorees masculinos. En el *sermo amatorius*, designa el típico discurso indulgente y servicial que el amante, en pleno estado de arrobamiento, emplea para complacer a su objeto de deseo<sup>984</sup>. Reñida con lo que la norma de circulación de los discurso prescribe para un varón, la enunciación de *blanditiae* recomendada por el maestro de amor se encuadra dentro de lo indicado por la gramática de las relaciones eróticas y consiste tan solo en la puesta en práctica de una estrategia y no en la vergonzosa consecuencia de una indomable pasión.

<sup>981</sup> Cf. Balbo (1989) quien plantea una muy interesante relación entre estos *mollia iussa* y los de *Georgica*.

<sup>982</sup> Cf. Tib. 1.9. 46: "nam poteram ad laqueos cautior esse tuos" (pues podía ser más cauto ante tus lazos); Prop. 2.4. 14: "sic est incautum quidquid habetur amor" (así es de incauto todo lo que se considera amor).

<sup>983</sup> Cf. SANTORO L'HOIR (1992: 77-80), quien demuestra que en Livio designa y caracteriza al discurso femenino.

<sup>984</sup> Cf. Tib. 1.2.22, 93; [Tib.] 3.4.75-76. Para otros ejemplos de este semema y de otros relativos a los actos y regalos del amante, cf. PICHON (1991: s.v. *blandiri*)

Por pertenecer al estamento social de la elite, maestro y discípulo son diestros en los secretos del *ars oratoria* y, con ello, en el conocimiento de la regla de esa *ars* que exige adaptar el discurso al destinatario a quien se quiere persuadir. Puesto que ese destinatario es una mujer, el discurso debe consistir en *blanditiae* ya que, como vimos en una cita ya cita y comentada, Livio (1.9.16) dice claramente: "accedebant blanditiae virorum [...] quae maxime ad muliebre ingenium efficaces preces sunt" ∫

X  
Locus ya  
citado  
∫.

En este mismo criterio de adecuación al auditorio se basa la instrucción del maestro que vuelve a situarnos en el centro de una ficción teatral:

Est tibi agendus amans imitandaque vulnera verbis  
haec tibi quaeratur quilibet arte fides (Ov. Ars 1. 611-612)

Tienes que hacer el papel de amante y representar con palabras tus heridas de amor: procura credibilidad como quiera que sea.

(c) MUNUS

Al estudiar el código elegíaco comprobamos los vanos intentos realizados por el *ego* para lograr los favores de su *puella* sin conceder los bienes que ella solicitaba a cambio y su fallido intento de transformar la relación en un vínculo de *patrocinium* literario. Según dijimos, este es uno de los modos en que la elegía trata de superar la oposición *res / amor* presente ya en la comedia y consolidada en la figura de las *avarae puellae*<sup>985</sup>, siempre empeñadas en apropiarse de los bienes de sus insensatos amantes. Dado que en la estructura romana la pérdida patrimonial atenta contra el estatuto social del sujeto varón y de su descendencia, es un punto serio y grave de la caracterización negativa del *amator* y, por ende, es un aspecto que preocupa mucho al emisor-maestro, a tal extremo que afirma:

<sup>985</sup> Para este tema cf. NAVARRO ANTOLÍN (1991).

Hic opus, hic labor est, primo sine munere iungi (Ov. Ars 1. 453)

He aquí el trabajo, he aquí el esfuerzo: unirse a ella sin regalo previo.

Los comentaristas conciden en calificar este verso como una parodia de Virgilio pues "Hoc opus, hic labor est" son las palabras con <sup>J</sup>la Sibila (6. 129) empieza a dar las instrucciones a Eneas para que pueda cumplir con su catábasis. Tanto HOLLIS (1971: ad loc.) como PIANEZZOLA (2000: ad loc) lo interpretan como una manera de apropiarse de un cliché épico para resaltar el carácter banal de la enseñanza del maestro comparada con la solemnidad del hipotexto. Nosotros creemos que la relación de intertextualidad con el modelo ejemplar es aun más compleja pues el mismo Virgilio dice que el *ramus aureus*, que las palomas de Venus ayudan a hallar, es un *munus* que Proserpina exige a quien quiera entrar a su reino y el héroe debe exhibirlo ante Cérbero a quien se denomina *ianitor*. Eneas quedará *exclusus* del espacio de la revelación a menos que cumpla con el mandato de una mujer diosa y le entregue el *munus* que ella requiere. Nada pierde Eneas al hacerlo, todo lo gana. En el canto 6 Eneas termina de devenir héroe. En función de esto consideramos que la remisión al pasaje de *Aeneis* tiene por objeto señalar la diferencia entre un munus que debe ser concedido porque hace a la identidad del individuo a quien se le exige y otro que debe ser evitado porque hace a la destrucción de esa identidad.

Sin embargo, esta negativa a atender las incesantes exigencias económicas de la mujer está reñida con la gramática de las relaciones eróticas tal como aparece plasmada en la elegía, en la cual el hombre enamorado está dispuesto a perderlo todo con tal de obtener el cuerpo deseado. El inconveniente es que esta conducta que es la que se espera de un *amator* no cumple con el requisito de *utilitas* propio de un *ars* cuyo destinatario es un *vir civis*. En consecuencia, la única manera de conjugar ambas condiciones es la mentira. Solo que, a diferencia de lo que sucede en el código elegíaco, no nos enfrentamos aquí con un *amator* que trata de parecer un *vir civis*, sino con un *vir civis* que, de manera controlada y voluntaria pues co-

J que

P x

x

x

x

noce las ventajas y desventajas de sus actos, simula ser un *amator*. Y lo hace a través de la falsa promesa:

Promittas facito: quid enim promittere laedit?

Pollicitis dives quilibet esse potest.

Spes tenet in tempus, semel est si credita, longum:

Illa quidem fallax, sed tamen apta dea est.

Si dederis aliquid, poteris ratione relinqui:

Praeteritum tulerit, perdideritque nihil.

At quod non dederis, semper videare daturus

(Ov. Ars 1. 443-449)

*Haz promesas; ¿qué daño produce prometer? Cualquiera puede ser rico en promesas. La esperanza se mantiene largo tiempo una vez que se ha creído en ella; ciertamente es una divinidad engañadora, pero apropiada sin embargo. Si regalares algo, podrás ser dejado de lado por interés: habrá tomado lo que hubo y nada habrá perdido. En cambio, lo que no hayas regalado, siempre parecerá que estás por regalarlo.*

Los términos de la advertencia del maestro son muy claros: entregar bienes es un daño ("laedit"), simular regalos a través de una falsa promesa en propio provecho es simplemente una técnica para lograr el mejor rédito con la menor inversión.

#### (d) FOEDUS AMORIS

De acuerdo con lo oportunamente analizado, en el código elegíaco el así llamado *foedus amoris* es una de las tantas maneras en que el *ego* pretende compatibilizar las dos caras de su doble identidad, pero este pacto de mutua fidelidad fracasa al igual que sus otros intentos de resolver esa contradicción que lo afecta. En el *Ars*, en cambio, la *fides* no es de ninguna manera un compromiso efectivo sino una operación intelectual y simulada para obtener provecho en el seno de la relación amorosa. Más aun, ser fiel a una sola mujer sería una condena para el joven alumno:

Nec mea vos uni damnat censura puellae:

Di melius! vix hoc nupta tenere potest.

Ludite, sed furto celetur culpa modesto:

Gloria peccati nulla petenda sui est.

(Ov. Ars 2. 387-390)

*Y mi censura no os condena a una única muchacha. ¡Que os den algo mejor lod dioses! Apenas una recién casada puede lograr esto. Divertios pero ocultese la falta con modesta discreción: ninguna gloria ha de pretenderse como resultado de la aventura.*

X X

En este punto, como en los demás, la enseñanza del maestro reside en indicar cuáles son las técnicas para portarse como el típico *amator*, para imitar esa identidad, no para adoptarla como propia.

La sola lectura de Catulo y los elegíacos nos muestra que el *ego* de esa presunta experiencia amorosa pretende celebrar y sostener el tan famoso *foedus amoris* con una mujer que se muestra algo reacia a aceptarlo. Así pues, uno de los secretos para resultar un *amator* convincente es parecer un riguroso observante del foedus. Pero la fidelidad al lecho es una conducta femenina reñida con lo estipulado por el protocolo sexual para el varón, de modo que, como en los casos vistos hasta ahora, el cumplimiento efectivo y 'real' de este compromiso es lesivo para la identidad de *vir civis* del discípulo. En consecuencia, para cumplir con el *prodesse*, el mismo maestro se *explayará*<sup>986</sup> acerca de las diversas maneras en que debe actuar su receptor-alumno para gozar de esa libertad que su condición de *vir civis* le asegura y le exige sin que esto sea descubierto por su amante. Más aun, es tal el grado de sistematización de esta *ars* que ni siquiera en este punto hay una conducta única sino que siempre, antes de elegir y poner en práctica alguna de las instrucciones, el joven deberá efectuar una detenida observación y evaluación de la realidad. A tal punto cumple el *ego* con la rigurosa observancia de ofrecer a su educando sólo lo *utile* que, si el objeto de deseo de este fuere una de esas mujeres en las cuales los celos obran como una especie de afrodisíaco, entonces será conveniente emplear ya no la fidelidad sino la infidelidad como un recurso al servicio de la seducción:

X

Qui modo celabas monitu tua crimina nostro,  
flecte iter et monitu detege furta meo!

(Ov. Ars 2. 427-428)

¡Tú que hace un momento ocultabas tus faltas por consejo mío, cambia la marcha y, por consejo mío, saca a la luz tus aventuras!

La reiteración de "monitu" es prueba fehaciente de que, desde el punto de vista de esta *ars*, la *fides* no tiene ningún valor como lazo entre los amantes sino que su único interés reside en que, bien empleada por el varón, puede ser una herramienta apta para mantener un placer duradero.

Consecuentemente con este planteo, el único *foedus* que aparece en el texto es el que se establece en el acto sexual: "concubitus foedera" (2.462), "foedera lecti" (3. 593). De este modo, y aunque parezca una paradoja, se supera la incoherencia semántica implicada en el sintagma *foedus amoris* pues, reducido al momento preciso del coito, no pretende ya encuadrar algo por definición 'inestable' (*amor*) en un marco 'estable' (*foedus*). Es un *foedus ad hoc*, efímero pero eficaz pues sus cocelebrantes, ahora sí de mutuo acuerdo sólo se comprometen a gozar de la "iuncta voluptas" (1. 623).

✓  
x x

(e) MILITIA AMORIS

Como parte de esta comedia del perfecto *amator*, no ha de faltar, desde luego la referencia a la *militia amoris*, pero aquí, a la manera de la vieja tradición, es una simple metáfora despojada de carácter antifrástico porque el *praeceptor* no niega el ejercicio de la 'verdadera' milicia del *vir civis* ni la convierte en lo contrario de la vida amorosa ni de su identidad. Dicho de otro modo, no hay antífrasis, no hay ironía porque no hay antanaclasis.

Proelia cum Parthis, cum culta pax sit amica  
et iocus et causas quidquid amoris habet

(Ov. Ars 2. 175-176)

La guerra hay que hacerla con los partos, con la amiga hay que cultivar la paz y juegos y cualquier cosa que sea motivo de deseo.

<sup>986</sup> Cf. Ov. Ars 2. 391-414.

Militiae species amor est: discedite segnes!  
Non sunt haec timidis signa tuenda viris

(Ov. Am. 2. 233-234)

*El amor es una especie de milicia: ¡apartaos los perezosos! Estos estandartes no han de ser preservados por hombres temerosos.*

Dum vires annique sinunt, tolerare labores;  
iam veniet tacito curva senecta pede.  
Aut mare remigis aut vomere findite terras,  
aut fera belligeras addite in arma manus  
aut latus et vires operamque adferte puellis:  
hoc quoque militia est, hoc quoque quaerit opes

(Ov. Am. 2. 669-674)

*Mientras la edad y las fuerzas de lo permitan, soportad los esfuerzos, ya llegará la encorvada vejez con su callado paso. Hended el mar con vuestros remos o la tierra con el arado, o tomad en vuestras bélicas manos las feroces armas, o ofreced a las muchachas miembros, fuerzas y esmero. Esto también es una milicia, esto también requiere recursos.*

Este último ejemplo es en nuestra opinión el más claro. La *militia* es parte de una argumentación analógica referida a la capacidad sexual de los hombres maduros, que ilustra la conveniencia de que en distintas actividades cada *artifex* sepa usar como corresponde las herramientas para llevarlo a cabo. De acuerdo con el procedimiento usual, los cuatro componentes de la analogía están homogeneizados por la vía de la anáfora. El marino, el agricultor, el soldado, el amante, todos ellos disponen de un instrumento cuyo correcto manejo aseguro el éxito de su actividad. La asimilación de las cuatro actividades resta valor antifrástico a cualquiera de ellas. Son simples analogías, basadas [por lo demás, en una larga tradición que identifica el miembro viril con el arado, con la espada, etc. <sup>987</sup>.

Mantenida exclusivamente en el plano metafórico puro, esta *militia amoris* no es diferente de la que encontramos en Horacio. A modo de metáfora es posible decir que el amor es una milicia pero la *militia Amoris* y la *militia Martis* son actividades disjuntas imposibles de subsumir en un único hacer. No olvidemos que este *praeceptor* es un entusiasta celebrante de los triunfos militares de Augusto y su desendencia<sup>988</sup>. Podría decirse, y se ha dicho, que convertir las grandes empresas

<sup>987</sup> Cf. ADAMS (1982: s.v.).

<sup>988</sup> Cf. Ov. Ars 1. 177-228).

augustales en lugares propicios para la captura de muchachas es una banalización paródica del respeto por la figura del soldado. No lo negamos ni lo afirmamos. Lo importante a efectos de la transcodificación es que este praeceptor no se presenta jamás como un no miles lo cual impide que se produzca la antanaclasis y la ironía que esta desencadena. En todo caso, si queremos suponer que su exaltación de la gesta imperial es insincera, quizás podríamos preguntarnos hasta qué punto ser *vir civis* no consiste en reproducir una serie de conductas que responden a una gramática tanto o más rígida que la de ser un *amator*. Ovidio deja entreabiertas todas las puertas. Pero este no es el lugar ni el momento de aventurarse por los oscuros senderos que parece haber detrás de esta.

(f) SER O NO SER

El amor es una especie de enfermedad que afecta al individuo mental y físicamente. Debido a esto, la tradición suele representar al varón apasionado como un individuo físicamente disminuido como resultado de los estragos que provoca en él la compulsión de la que es presa <sup>989</sup>. Esta es la imagen que debe presentar un amator como signo exterior de su perturbación interna. Consecuente con su idea de lograr el máximo beneficio con el mínimo daño, el *Ars* recomienda al aprendiz sacar provecho de esa gramática y adoptar deliberadamente esa apariencia pálida y desdichada como una técnica visual de persuasión. Puesto que el predominio de la ratio controla los appetitus y con ello las sombrías consecuencias que estos generan, no es de esperar que el seductor experimente 'realmente' esa deterioro propio del *amator*. Pero debe exhibirlo para ser convincente. La solución al conflicto es, desde luego, la que ya conocemos: representar ese papel, adoptar esa caracterización:

<sup>989</sup> Así aparece en Tib. 1. 8. 51-52; Prop. 1. 1. 22; 5. 21-22; 9. 17; 13- 7, 15-16; 18. 17; 2. 22. 21; 3. 8. 29; etcétera.

Ut voto potiare tuo, miserabilis esto  
ut qui videat dicere possit 'amas'

(Ov. Ars 1. 737-738)

*Para lograr tu deseo, sé digno de conmiseración, para que quien te vea pueda decirte: 'tú amas'.*

(g) SAPIENTIA

Esta afirmación del predominio de la *ratio* como única y legítima guía de la vida amatoria se ve ratificada, finalmente, por una serie de apariciones del término que de manera específica indica el 'saber hacer' que el maestro procura transmitir a su discípulo. A medida que va avanzando el tratado, en efecto, el *praeceptor* recurre cada vez más a ese saber como una condición del éxito en la empresa.

Quis sapiens blanda non misceat oscula verbis (Ov. Ars 1.663)

*¿Quién siendo conocedor no mezclara tiernos besos con las palabras?*

Qui sapit, innumeris moribus aptus erit (Ov. Ars 1. 760)

*Quien sepa, se adaptará a las innumerables costumbres*

At vos, si sapitis (Ov. Ars 2. 173)

*Pero vosotros, si sabeis*

Qui sibi notus erit, solus sapienter amabit (Ov. Ars 2. 501)

*Sólo quien se conozca a sí mismo, amará con sabiduría*

quisquis sapienter amabit  
vincet et e nostra quod petet arte feret. (Ov. Ars 2.511)

*Quienquiera que ame con sabiduría vencerá y a partir de nuestra **arte** obtendrá lo que busca.*

Lejos pues de aquel *amator* enajenado incapaz de aplicar su razón y sus saberes a controlar y gozar de su pasión, el alumno debidamente instruido, depondrá un sujeto en el cual el conocimiento del *ars* y su aplicación será la condición *sine qua non* de un resultado provechoso.

➤ MOLLITIA

Según lo oportunamente visto, la *mollitia* es el conjunto de conductas que se consideran propias de lo Otro y que, por ende, contravienen el deber ser y el deber hacer del modelo masculino. Ese rasgo, que define al *amator* elegíaco y al género todo, atenta severamente contra la identidad de la *iuventus* a la que se pretende educar y por lo tanto debe ser eliminado. Para ello, el enunciador no opera por sustitución sino por adjunción de una serie de rasgos que la código cultural considera como propios del *vir civis*.

(a) ASPECTO Y VESTIDO

En la cultura romana la preocupación por el aspecto y el vestido son consideradas propiamente femeninas. Practicadas por un varón, comprometen seriamente su reputación porque lo desplazan al espacio marginal del homosexual pasivo. De acuerdo con lo oportunamente expuesto estamos frente a una mácula cuya importancia se observa con claridad en la incidencia que argumentos de este tipo tienen en la invectiva política donde esta 'feminización' del *vir civis* es equivalente a afirmar que se trata de un individuo corrupto e incapaz de ejercer cualquier labor atinente a la conducción política de la comunidad toda.

El emisor maestro, interesado en instruir a la Romana iuventus, debe preocuparse de este aspecto de la conducta de su discípulo. No queremos decir, porque sería faltar a la verdad, que el *ego* elegíaco manifieste algún tipo de preocupación por su apariencia. Pero sin embargo, en Roma, con en cualquier sociedad, los rasgos constitutivos del pacto de identidad se implican y presuponen uno a otro y forman un entramado en el que la alteración de uno produce un resquebrajamiento del sistema todo. Es decir, el individuo que viola alguna de las cláusulas de su pacto de identidad deviene ambiguo y en términos de identidad, la ambigüedad conduce a la sospecha. En este sentido, creemos que todas estas afirma-

ciones acerca de aspectos de la apariencia exterior del *vir civis* cumplen la función de reforzar la terminante negación de la *mollitia*, ese estigma que pesa sobre el *amator*. De este modo el maestro adjunta aquellos elementos propios del *decus* de la identidad masculina que el ego elegíaco no niega pero tampoco afirma: ✓

Forma viros neglecta decet (Ov. Ars 1. 509)

*Lo apropiado para los varones es la belleza descuidada.*

Esta recomendación es primordial dado que, quien no la toma en cuenta, queda inmediatamente desplaza al universo marginal de las mujeres y los homosexuales:

Cetera lasciviae faciant, concede puellae  
et si quis male vir quaerit habere virum (Ov. Ars 1. 523-524)

*Lo demás, deja que lo hagan las jóvenes alegres y aquel que, apenas varón, busca poseer a un varón*

Más aun, consideramos que lo más sugerente de esta referencia a la indumentaria y a la belleza física es lo que connota en términos de identidad masculina y sus implicaciones respecto de la transcodificación. En total acuerdo con el código cultural la belleza propia del *vir civis*, la que lo define como tal, no reside en su cuerpo sino en su capacidad y desarrollo intelectual. Es esto y no su cuerpo lo que ~~lo~~ marca la diferencia con lo Otro de él: las mujeres, los miembros de los estamentos inferiores, los esclavos. Por eso afirma el maestro: ✕

Et tibi iam venient cani, formose, capilli,  
iam venient rugae quae tibi corpus arent.  
Iam molire animum qui duret et adstrue formae:  
solus ad extremos permanet ille rogos,  
nec levis ingenuas pectus coluisse per artes  
cura sit et linguas edidicisse duas (Ov. 2. 117-122)

*También a ti, hermoso, se te volverán blancos los cabellos y te vendrán arrugas que te dejarán surcos de arado en el cuerpo. Construye desde ahora un espíritu resistente y refuerza su belleza: solo ella te acompañará hasta el sepulcro. Y que no sea débil tu empeño en cultivar tu pecho con las artes liberales y en aprender las dos lenguas.*

(b) MODUS VS. LUXURIA

Según los antiguos<sup>990</sup>, el sustantivo *luxuria* indica todo aquello que se ha salido de su lugar de pertenencia lo cual, en el plano moral, indica apartamiento del camino correcto de la vida. En consecuencia, agrupa una serie de conductas y prácticas que tienen en común el sema /exceso/. Frente a ello, uno de los propósitos del *Ars* es justamente el "imposuisse modum" (2. 20), esto es, una 'medida', un 'límite' que se concreta no solo en el citado autocontrol racional, sino en el expreso rechazo de los componentes más tradicionalmente asociados a esa *luxuria*: la bebida, la dilapidación y ostentación de la riqueza, la exhibición del acto sexual, etc.

Certa a tibi nobis dabitur mensura bibendi  
officium praestent mensque pedesque suum (Ov. Ars 1. 589-590)

*Te daremos la medida segura de lo que has de beber: que tanto tu cabeza como tus pies cumplan su oficio.*

Condita si non sunt Veneris mysteria cistis,  
nec cava vaesanis ictibus aera sonant  
attamen inter nos medio versantur in usu,  
sed sic, inter nos ut latuisse velint  
[.../.../.../...]  
Conveniunt thalami furtis et ianua nostris,  
parsque sub iniecta veste pudenda latet,  
et si non tenebras, at quiddam nubis opacae  
quaerimus atque aliquid luce patente minus. (Ov. Ars 2.609-620)

*Si bien los misterios de Venus no están escondidos en cestos, ni los celebran cónca- vos címbalos con golpes furiosos, sin embargo son de práctica entre todos nosotros pero queremos que entre nosotros estén ocultas [...] A nuestras aventuras les conviene un tálamo y una puerta, y se oculta la parte pudenda bajo un velo y, si no buscamos tinieblas, buscamos al menos una media luz o algo menos que una luz clara.*

Los puntos estudiados son suficientes para mostrar que por la vía de la sustitución o la adjunción, el poema altera la composición sémica del *amator* tal y como aparece en el código elegíaco. Este trastrocamiento es fundamental pues afecta

a una de las dos identidas cuya convivencia produce el conflicto del *ego* enunciador de Tibulo, de Propertio y del Ovidio de *Amores*.

×

---

<sup>990</sup> Cf. MALTBY (1991: s.v. 'luxuria', 'luxus').

## 6.2. EL ÉXITO DE LA TRANSCODIFICACIÓN: *INCLUSUS CIVIS E INCLUSUS AMATOR*

A partir de todo lo expuesto, consideramos que el *Ars Amatoria* produce una operación de transcodificación inversa que permite superar la doble exclusión provocada por la transcodificación elegíaca.

La poesía elegíaca de asunto erótico nos enfrenta a un ego enunciator a quien una pasión descontrolada lo arrastra a una serie de conductas que tanto él como el código cultural consideran impropias de un vir civis. Esto le ocasiona un severo conflicto de identidad que busca superar por la vía de una transcodificación peculiar cuya manera de ver y de pensar el mundo invierte la del código cultural. Esto es así porque en dicho código las identidades de vir civis y amator que confluyen en el ego elegíaco se excluyen mutuamente. La operación en sí consiste en predicar del amator elementos que pertenecen a la esfera del vir civis. Sin embargo, como debido a su lucha interior el ego enunciator se sabe y se define a sí mismo como un no vir civis, esto desencadena un juego de figuras retóricas de oposición, como el oxymoron y la antanaclasis, que terminan generando una ironía y con ello la sospecha acerca de las reales posibilidades de sostener esa manera de pensar el mundo. El mundo construido por el ego elegíaco es un híbrido para el cual no hay cabida ni en el espacio del amator ni en el del vir civis y, en lo concreto, el desdichado sujeto termina siendo un exclusus amator y un exclusus civis.

El enunciator del *Ars Amatoria* es un experto conocedor de ese mundo y ese código elegíaco pues él mismo lo ha habitado y practicado. Conoce sus secretos, conoce sus desventajas, conoce su impracticabilidad, conoce su fracaso. Conoce por lo tanto también que la transcodificación necesaria para permitir la convivencia de las dos identidades no puede realizarse por la vía de la alteración del significado de los rasgos y funciones propias del vir civis porque su pretendida adaptación al mundo del amator culmina en un absurdo. En consecuencia, parte del código elegíaco y practica una transcodificación de sentido inverso.

En efecto, el alumno-amante del Ars es un sujeto masculino, racional, educado y laborioso, de buenas costumbres, calificado para desempeñarse en el foro, la asamblea y el senado, que participa activamente de la vida civil y que nunca reniega de su condición de vir civis y del deber ser y el deber hacer que le corresponden en su calidad de tal. Asimismo, es un sujeto que no pone en peligro el pacto social pues satisface sus necesidades individuales manteniendo intacta su reputación, sin alterar su identidad moral ni patrimonial y sin perjudicar, por ende, ni a sí mismo ni a su descendencia. El futuro amator construido en este poema es pues un inclusus civis y el ars amatoria es una más entre las muchas otras disciplinas de carácter propedéutico necesarias para formar como se debe a la Romana iuventus. Si el amare puede ser objeto de un ars, si ese ars puede ser materia de un poema didáctico, entonces el amare es una actividad inofensiva que, como otras, produce un provecho para quien la ejerce.

Ahora bien, el ego elegíaco no solo es un exclusus civis sino un exclusus amator pues nada de lo que hace para obtener de manera permanente los favores de su objeto de deseo le resulta efectivamente útil, con lo cual, al pesar que le produce su deterioro social y moral suma la gratuidad de un sacrificio que no da fruto alguno. Esas conductas son nefastas para su identidad de vir civis pero están instaladas en el código cultural como parte de una gramática de la aventura amorosa que es inflexible. Frente a esto, el maestro se encuentran ante una suerte de aporía. Ya sabe por experiencia propia y ajena que no es posible que el amator se comporte como un vir civis porque eso lleva a una doble exclusión. Pero también sabe que si su romanus iuvenis no adopta la gramática erótica no superará la exclusión del espacio del deseo. La única manera es comportarse como un amator elegíaco sin serlo, representar ese papel, reproducir las líneas ya escritas del discurso amoroso. Solo que, ahora, esas conductas no son ya el resultado de un impulso incontrolable, de un furor, de la dira libido lucreciana, sino de un saber cuyo empleo racional y voluntario está guiado por la utilitas. A aquel que no siga el camino indicado por el maestro, a aquel que sea incautus, le espera la propia

suerte del praeceptor y de sus antecesores en el género. Le espera la suerte de Icaro en el bello proemio del libro 2 <sup>991</sup>: perecer en las procelosas aguas de ese peligroso mar que es la pasión, que es la mujer.

Como las alas construidas por Dédalo, el *artifex* por paronomasia, el amare construido por este magister es tan solo producto del ingere, que es la técnica por excelencia que uno y otro - Dédalo y Naso - dominan: simular, esconder, construir algo que parece ser algo que no es. Como esas alas, como el amare de nuestro poema, el "labor artis" <sup>992</sup> puede conducir al éxito o a la ruina de quien lo emplee. Todo depende de cuánto celo ponga en observar las instrucciones del maestro. ×

---

<sup>991</sup> Para el análisis de este proemio, cf. FYLER (1971), AHERN (1989), DEREMETZ (1995: 401-406), SHARROCK (1994: 87-185) y SCHNIEBS (2003)

<sup>992</sup> cf. *Ov. Ars* 2. 48.

P A R T E III

## CAPÍTULO 7

ELEGÍA LATINA ERÓTICA Y  
*ARS AMATORIA*:  
LA CLAUSURA

Al iniciar este trabajo señalamos que la inquietud que en su momento dio comienzo a nuestra investigación fue intentar responder dos preguntas: ¿qué tipo de relación existe entre el *Ars Amatoria* y el resto de la elegía latina de asunto erótico como para explicar que el poeta considere parte de ese *corpus* a un poema que enseña a no ser un *ego* elegíaco? y ¿qué rasgo discursivo de la elegía latina erótica da pie a una producción como el *Ars* que parece negar su misma esencia?

Creemos que el estudio aquí presentado puede ofrecer una respuesta posible a esos dos interrogantes.

Más allá de la manera como cada uno de ellos haya experimentado su vida amorosa, los tres grandes elegíacos latinos imaginan como *ego* enunciador de sus respectivos poemarios a un sujeto masculino de la elite atribulado por una pasión desbordada que lo coloca en una situación de conflicto respecto de su identidad de *vir civis*. Esa oposición entre el *amator* y el *vir civis* como identidades irreconciliables y mutuamente excluyentes forma parte del código cultural como lo prueba el hecho de que puede rastrearse en las más diversas formas discursivas, incluidas las modélicas como es el caso de la historia y la épica. Situado en ese punto límite entre la pertenencia y la marginación, el *ego* enunciador intenta superar el abismo que separa las dos caras de su ser a través de una estrategia de transcodificación. Este proceso parte de todos y cada uno de los rasgos que el código cultural atribuye al *amator* y los reproduce pero intenta resemantizarlos predicando de ellos elementos que componen la identidad del *vir civis*. La incompatibilidad de esas dos maneras de ver el mundo - una para la cual el *amator* es lo contrario del *vir civis*; otra para lo cual es asimilable - se plasma en la inestabilidad de ese mundo así construido que produce marginación y displacer a su creador. A pesar de su transcodificación e independientemente de cuán romántica y comprensible pueda parecerse, la elegía erótica latina no hace más que confirmar el código cultural: no se puede ser a la vez *amator* y *vir civis*.

Enfrentado a este panorama, Ovidio, que ya había denunciado en *Amores* ciertos absurdos implícitos en la transcodificación elegíaca invierte la focalización y da una vuelta de tuerca. Es decir, si la elegía latina erótica mira la *civitas* desde la perspectiva del *amator* y, al menos así lo pretende, la erotiza; el enunciador del *Ars Amatoria* mira la vida amorosa desde la perspectiva del *vir civis* y, al menos así lo pretende, la 'civiliza'. Para ello se nutre de la poesía elegía erótica porque, paradójicamente, ese es el repertorio más acabado y perfecto de la concepción de la experiencia erótica, propia del código cultural, pero también y sobre todo, de la gramática de las relaciones furtivas en las que el sujeto masculino es víctima de la pasión. Para hacer del *amare* una actividad 'civilizada' hay que reglarlo, sistematizarlo, hacerlo pasar por el tamiz de la razón. Pero además, como las *artes* son el resultado de un razonamiento inductivo que va de lo particular a lo general, ese repertorio es también la fuente de los casos particulares debidamente comprobados que permite extraer y enunciar reglas y técnicas. -a la

La poesía elegíaca enseña cómo se comporta un *amator*. El *Ars* enseña cómo imitarlo para lograr el cometido sin riesgo alguno de exclusión. *Civis* para con la *civitas*, *amator* para con la puella, el receptor alumno del *Ars* tiene asegurado su futuro de *inclusus civis* y de *inclusus amator*. Porque lo que el *Ars* comprueba con su vuelta de tuerca es, al igual que la elegía, que la pasión y el *vir civis* son incompatibles. En el *Ars* no hay pasión alguna. Es cierto. Pero, si se lee con cuidado, ese nunca es el objetivo del *praeceptor*. Muy por el contrario, el fin perseguido por el sabio enunciador es pura y exclusivamente la satisfacción del deseo, la *voluptas*. Todo el *Ars* es un *ingere*, todo él es un *fallere*. Pero a su manera también lo es la transcodificación elegíaca que construye un mundo ficticio. Solo que, a diferencia del torturado *ego* de la elegía, el futuro amante lector del *Ars* no montará una ficción para ordenar un mundo complejo sino solo para gozar del simple *foedus concubitus*. x

En conclusión, si es posible ser un *amator* elegíaco sin sufrir penuria alguna, la elegía es un género que refiere la experiencia de quienes no supieron o no pudie-

ron aprender las enseñanzas del maestro. Es lógico que así sea. Los respectivos *ego* de Tibulo, Propertio y Ovidio en *Amores*, son anteriores al *Ars*, cuyas reglas están elaboradas precisamente a partir de aquellas experiencias. Si hubieran leído al maestro, hubieran logrado la inclusión y la *voluptas*. Ahora el maestro ya pronuncio su palabra. De ahora en más, a partir de esta *ars amatoria*, sólo quedan dos caminos: ser un ciudadano capaz de gozar del sexo furtivo sin perder nada de su identidad o ser un individuo enajenado por la pasión que debe leer cuando antes *Remedia* para volver a ser quien es y quien debe ser: un *vir civis*.

Lo que ya no es posible ser es un *ego* elegíaco. Por enseñar a evitarlo o por enseñar a sanarlo, el maestro clausuró para siempre su existencia.

## FUENTES (\*)

### TIBULO

- DELLA CORTE, F. (1980) *Tibullo: Le elegie*. Milano
- LENZ, F.-GALINSKY, C. (1971) *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*. Leiden
- LUCK, G. (1998) *Tibulli aliorumque carmina*. Stuttgart.
- MURGATROYD, P. (1994) *Tibullus: Elegies II*. Oxford.
- SMITH, K.F. (1985) *The Elegies of Albius Tibullus*. Darmstadt, repr. (1914)

### PROPERCIO

- BUTLER, H.-BARBER, E. (1933) *The Elegies of Propertius*. Oxford.
- CAMPS, W.A. (1961) *Propertius. Elegies, Book I*, Cambridge.
- ----- (1975) *Propertius. Elegies, Book IV*, Cambridge.
- ----- (1985a) *Propertius. Elegies, Book II*, Cambridge.
- ----- (1985b) *Propertius. Elegies, Book III*, Cambridge.
- TOVAR, A.- BELFIORE, M.T. (1963) *Propertio, Elegías*. Barcelona.

X

### OVIDIO

- BORNECQUE, H. (1930) *Ovide. Les Remèdes à l'Amour. Les Produits de Beauté por le Visage de la Femme*, Paris.
- ----- (1952) *Ovide. L' Art d' Aimer*, Paris.
- ----- (1966) *Ovide. Les Amours*, Paris.
- KENNEY, E.J. (1995) *P.Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Oxford. repr. with corrections (1961).
- HOLLIS, A.S. (1977) *Ovid Ars Amatoria Book 1*. Oxford.
- McKEOWN, J.C. (1987) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volume 1: Text and Prolegomena*. Leeds.
- ----- (1989) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volumen 2: Commentary on Book One*. Leeds
- ----- (1998) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volumen 3: Commentary on Book Two*. Leeds
- MUNARI, F. (1970) *Amores*, Firenze.
- PIANEZZOLA, E. et al. (2000), *Ovidio. L'arte di amare*, Milano

(\*) Para el resto de los autores griegos y latinos que integran el *corpus* confrontación, se han empleado las buenas ediciones eruditas disponibles en el país.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA-HUGHES, G. - STEPHENS, S. (2002) "Rereading Callimachus ' Aetia Fragment 1" CP 97, 238-253.
- ADAMS J.N. (1983) "Words for prostitute in latin" RhM 126, 321-358  
 ----- (1993) *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore.
- ADAMS, J.N.-MAYER, R.G. (1999) *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford.
- AHERN, CH. (1989) "Daedalus and Icarus in the *Ars amatoria*" HSPH 92, 273-296.  
 ----- (1990) "Ovid as vates in the poem of the *ars amatoria*" CP 85, 44-49.
- AHL, F. (1985) *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca and London.
- AKBAR KHAN, H. (1967) "A note on the expression *solum...nosse* in Catullus" CP 62, 34-36.
- ALBRECHT, M. (1983) "Ovide, imitateur de Tibulle" LEC 51, 117-124.  
 ----- (1992) "Ovidian Scholarship: some trends and perspectives" EN: GALINSKY (ed), 176-190  
 ----- (1997) *Historia de la literatura romana*, Tomo I, Barcelona.  
 ----- (2001) "Los Amores de Ovidio y el conjunto de su obra" Myrtia 16, 173-185.
- ALBRECHT, M.-ZINN, E. (edd.) (1982) *Ovid*, Darmstadt.
- ALFONSI, L. (1953) "Elegiaca: teorica properziana dell' amore" Latomus 52, 432-436.  
 ----- (1955) "La donna dell' elegia latina" EN: *Ut pictura poesis*, 35-44.  
 ----- (1956) "Otium e vita d' amore negli elegiaci autustei" EN: *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, I, 187-209. X  
 ----- (1969) "Nota ovidiana" Latomus 28, 207-208.
- ALFONSO, S. ET AL. (1990) *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore*, Bari.
- ALLEN, A. (1950a) "Elegy and the classical attitude toward love" YCS 7, 255-277.  
 ----- (1950b) "Sincerity" and the Roman elegists" CP 45, 145-160  
 ----- (1962) "Sunt qui Propertium malint" EN: SULLIVAN, J.P. (ed.), 107-148.  
 ----- (1993) "Ovid's *conubialis* (Her. 6, 41)" Hermes 123, 379.
- ALMIRALL SARDÀ, J. (1995) "Amor i navegació. Trassumptes de la poesia en els Amores d'Ovidi" Faventia 17, 39-48.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (1997) *La poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco romano')*, Assisi.
- ALVAREZ-IGLESIAS (1998) "Amor y pasión en los *Fastos* de Ovidio: formas de expresión" Floril. 9, 23-39.
- ANAS, J. (1993) *The Morality of Happiness*, Oxford.
- ANDERSON, W.S. (1968) "Hercules exclusus: Propertius IV 9" AJP 85, 1-12.  
 ----- (1989) Res.: "Hinds, S., The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse (Cambridge 1987)" Gnomon 61, 356-358.  
 ----- (1992) "The Limits of Genre" EN: GALINSKY (ed), 96-103.  
 ----- (1995) "Aspects of love in Ovid's *Metamorphoses*". CJ 90, 265-269.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, N. (2001) "La ironía en el *Edipo Rey* (prólogo y episodio I). Hacia una redefinición y una propuesta tipológica de esta estrategia discursiva" *Synthesis* 8, 195-220.
- ANDRÉ, J.-M. (1966) *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine*, Paris.
- ————— (1980) "Les élégiaques romains et le statut de la femme" EN: *L'élégie...*, 51-61.
- ANGENOT, M. (1982) *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris.
- ARCAZ ET AL. (edd) *La obra amatoria de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*, Madrid.
- ARENA, A. (1995) "Ovidio e l'ideologia augustea. I motivi delle *Heroides* e il loro significato" *Latomus* 54, 822-840.
- ARMISEN-MARCHETTI, M. (1994) "Le miel de Lucrèce: poétique, rhétorique et psychologie de la persuasion dans le *De Rerum Natura*" *VL* 134, 9-17.
- ARNOLD, P.J. (1997) "A note on Propertius 1.10.3: *iucunda voluptas*" *CQ* 47, 597-598.
- ATKINS, M. (1961) *Literary Criticism in Antiquity*. Vol. II, Gloucester.
- AUGER, D. (1987) "De l'artisan à l'athlète: les métaphores de la création poétique dans l'épique et chez Pindare" *ELA* 3, 39-56
- AVILÉS, J. (1996) "Alguns tòpics literaris de la poesia amorosa llatina" *Anuari di Filologia* 19, 7-31.
- BACA, A.J. (1971) "The themes of *querela* and *lacrimae* in Ovid's *Heroides*" *Emerita* 39, 195-201.
- BADIAN, E. (1980) "The Case of the Door's Marriage (Catullus 67.6)" *HSPH* 84, 81-89.
- BAJTIN, M. (1979) *Estética de la creación verbal*, México.
- BAKER, R. (1968) "*Miles annosus*: the Military Motif in Propertius" *Latomus* 27, 322-349.
- ————— (1970) "*Laus in amore mori*: Love and Death in Propertius" *Latomus* 29, 670-698.
- ————— (1974) "Propertius' *castae puellae* (I 1,5)" *RhM* 117, 277-280.
- ————— (1975) "*Domina* at Catullus 68,68: mistress or chatelaine?" *RhM* 118, 124-130.
- BAKER, S. (1958) "The Irony of Catullus' Septimius and Acme" *CP* 53, 110-112.
- BALDO, G. (1989) "*I mollia iussa* di Ovidio (*ars* 2, 196)" *MD* 28, 37-46.
- BALL, R.J. (1983) *Tibullus The Elegist*, Göttingen.
- BANCALARI MOLINA, A. (1998) "La problemática de la juventud en la sociedad romana: propuestas de enfoques para su estudio" *Floril* 9, 41-68.
- BARCHIESI, A. (1984) *La traccia del modello. Effeti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa.
- ————— (1989) "Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi" *MD* 16, 77-107.
- ————— (1991) "Discordant Muses" *PCPS* 37, 1-21.
- ————— (1993a) "Future reflexive: Two modes of Allusion and Ovid's *Heroides*". *HSPH* 95, 333-350.

à

## BIBLIOGRAFÍA

- (1993b) "Insegnare ad Augusto: Orazio, *Epistole* 2,1 e Ovidio, *Tristia* II" *MD* 31, 149-184.
- (1994) *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*. Bari.
- (1997) "Otto spunti su una mappa dei naufragi" *MD* 39, 209-226.
- (1998) "Ovid the Censor" *AJAH* 13, 96-105.
- (1999) "Vers une histoire à rebours de l'épigramme latine: les *Heroides* "doubles" EN: FABRE-SERRIS, J.-DEREMETZ, A., 16-21.
- BARSBY, J. (1973) *Ovid, Amores Book I*, Oxford.
  - (1978) *Ovid*, Oxford.
  - BASSI, K. (1989) "The Poetics of Exclusion in Callimachus' *Hymn to Apollo*" *TAPA* 119, 219-231.
  - BEARD, M. (1980) "The Sexual Status of Vestals Virgins" *JRS* 70, 12-27.
  - BELLIDO, J.A. (1989) "El motivo literario de la *militia amoris* en Plauto y su influencia en Ovidio" *EClas*, 21-32.
  - BENVENISTE, E. (1969) *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, 2 vol.
  - BÉRANGER, J. (1935) "Tyrannus. Notes sur la notion de tyrannie chez les Romains particulièrement à l'époque de César et Cicéron" *REL*, 87-94.
  - BERCHEN, D. (1948) "Cynthia ou la carrière contrariée. Essai sur la condition sociale des poètes latines" *MH* 5, 137-154.
  - BERMAN, K.E. (1972) "Some Propertian imitations in Ovid's *Amores*" *CP* 67, 170-177.
  - (1975) "Ovid, Propertius and the elegiac genre: some imitations in the *Amores*" *RSC*, 14-22.
  - BETTINI, M. (1982) "Verso un' antropologia dell' intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto" *MD* 7, 39-101.
  - BILINSKY, B. (1986) "Riflessi dell' antropologia culturale nelle poesie di Tibullo" EN: *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo*, Roma, 167-196.
  - BING, P. (1993) "Aratus and his audiences" *MD* 31, 99-109.
  - BLOW, D. (1994) "Epic Performance on Trial: Virgil's *Aeneid* and the Power of Eros in Song" *Arethusa* 27, 223-244.
  - BO, D. (1966) *Lexicon Horatianum*, Hildesheim.
  - BOLLO TESTA, C. (1981) "Funzione e significato del mito in Properzio. Interpretazione di dati statistici" *QUCC* 37, 135-145.
  - BONJOUR, M. (1980) "*Nunc aurea Roma est*: à propos d'une image ovidienne" EN: *L'épigramme...*, 221-230.
  - BOOTH, J. (1981) "Aspects of Ovid's Language" *ANRW* II 31.4, 2686-2700.
  - (1997) "All in the mind: sickness in Catullus 76" EN: MORTON BRAUND, S.-GILL, C. (edd.), 151-168.
  - (1999) *Catullus to Ovid. Reading Latin Love Elegy*, London.
  - (2001) "Problems and Programmatics in Propertius 1.1" *Hermes* 130, 63-74.
  - BORNECQUE, H. (1930) *Ovide. Les Remèdes à l'Amour. Les Produits de Beauté por le Visage de la Femme*, Paris.
  - (1952) *Ovide. L' Art d' Aimer*, Paris.
  - (1966) *Ovide. Les Amours*, Paris.
  - BOUCHER, J.P. (1965) *Etudes sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1980) "Le style élégiaque" EN: *L'élégie...*, 203-210.
- BOURDIEU, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona.
  - BOYANCÉ, P. (1953) "Properce" EN: *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle a Ovide. Entretiens sur l'antiquité classique II*, Vandoeuvres-Genève, 169-222.
  - BOYD, B. (1987) "Virtus effeminata and Sallust's Sempronia" *TAPA* 117, 183-201.  
 ————— (1997) *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor.
  - BOYLE, A.J. (1973) "The Edict of Venus: an Interpretive Essay on Horace's Amatory Odes" *Ramus* 2, 163-188.  
 ————— (1986) *The Chaonian Dove. Studies in the Eclogues, Georgics and Aeneid of Virgil*, Leiden.
  - BRADLEY, J.R. (1989) "Ovid, *Ars* 1.39-40: making tracks-speed, ritual or art?" *CW* 83, 100-101.
  - BRADLEY, K. (1994) *Slavery and Society at Rome*, Cambridge.
  - BRAUND, S.M.- GILL, C. (edd.) (1997) *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge.
  - BREGUET, E. (1962) "Le thème *alius...ego* chez les poètes latins" *REL* 40, 128-136.  
 ————— (1980) "L' élégie I, 4 de Tibulle" EN: *L' élégie...*, 65-71.
  - BRIGHT, D.F. (1976) "Non bona dicta: Catullus' Poetry of Separation" *QUCC* 21, 105-119.  
 ————— (1978) *Haec mihi fingebam. Tibullus in his world*, Leiden.
  - BRINK, C.O. (1971) *Horace on Poetry. Vol. II: The 'Ars Poetica'*, Cambridge.
  - BRISSON, J.-P. (1992) *Rome et l' âge d' or. De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris.
  - BROOKES, I. (1994) "The death of Chiron: Ovid, *Fasti* 5. 379-414" *CQ* 44, 444-450
  - BROUWERS, J.H. (1970), "Properce et la gloire" *Mn* 23, 42-61.  
 ————— (1978) "*Ferreus ille fuit*: Sens et structure de Tibulle 1,2, 67-80" *Mn* 31, 389-406.
  - BROWN, R. (1987) *Lucretius on Love and Sex*, Leiden.  
 ————— (1990) "The structural function of the song of Iopas" *HSPh* 93, 315-334.
  - BRUNELLE, CH. (2001) "Form vs. function in Ovid's *Remedia Amoris*" *CJ* 96 , 123-140.
  - BUCHAN, M. (1995) "Ovidius imperator: beginnings and endings of love poems and empire in the *Amores*" *Arethusa* 28, 53-85.
  - BURROW, C. (1999) "Full of the marker's guile: Ovid on imitating and on the imitation of Ovid" EN: HARDIE, Ph et al., *Ovidian...* , 217-287.
  - BUTLER, H.-BARBER, E. (1933) *The Elegies of Propertius*. Oxford.
  - CABALLERO DE DEL SASTRE, E. (2000a) "Lucrecio de *rerum natura*. El *praesens dolor* y la destrucción de la *fides* y la *pietas* (VI 1138-1286)" *Stylos* 9, 67-75.  
 ————— (2000b) "*Libertas et res publica*. La construcción de Roma en el relato de los orígenes" EN: GONZÁLEZ DE TOBIA, A.M. (ed.) *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*, La Plata, 175-190.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAHOON, L. (1984) "The parrot and the poet: the function of Ovid's funeral elegies" *CJ* 80, 27-35.
- (1998) "The bed as battlefield: erotic conquest and military metaphor in Ovid's *Amores*" *TAPA* 118, 293-307.
- CAIRNS, F. (1969) "Catullus I" *Mn* 22, 153-158.
- (1972) *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh.
- (1974) "Some Observations on Propertius I.1" *CQ* 24, 94-110.
- (1977a) "Horace on Other People's Love Affairs (*Odes* I 27; II 4; I 8; III 12)" *QUCC* 24, 121-147.
- (1977b) "Two unidentified *komoí* of Propertius I 3 and II 29" *Emerita* 45, 325-353.
- (1979) *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge.
- (1986) "Stile e contenuti di Tibullo e Propertio" EN: *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo*, Roma, 47-60.
- (1992) "Propertius 4.9: "Hercules exclusus" and the dimensions of genre" EN: GALINSKY (ed.), 65-95.
- CALDERÓN DORDA, E. (1997) "Los tópicos eróticos en la elegía helenística" *Emerita* 65, 1-15.
- CALIFF, D.J. (1997) "Amores 2.1, 7-8: a programmatic allusion by anagram?" *CQ* 47, 604-605.
- CAMERON, A. (1968) "The Second edition of Ovid's *Amores*" *CQ* 18, 320-333.
- (1992) "Genre and Style in Callimachus" *TAPA* 122, 305-312.
- (1995) *Callimachus and his Critics*, Princeton.
- CAMPBELL, C. (1973) "Tibullus: Elegy I.3" *YCS* 23, 147-157.
- CAMPS, V. (1988), "La mentira como presupuesto" EN: CASTILLA DEL PINO, C. (comp.), *El discurso de la mentira*, Madrid, 29-41.
- CAMPS, W.A. (1961) *Propertius. Elegies, Book I*, Cambridge.
- (1975) *Propertius. Elegies, Book IV*, Cambridge.
- (1985a) *Propertius. Elegies, Book II*, Cambridge.
- (1985b) *Propertius. Elegies, Book III*, Cambridge.
- CANCELLI, F. (1986) "Spunti ideologico-politici in Tibullo" EN: *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo*, Roma, 233-250.
- CANO ALONSO, P. (2001) "Aspectos de un idiolecto afectivo en la obra de Propertio: el par *durus / mollis*" EN: MOUSSY, C. (ed.) *De lingua latina novae quaestiones. Actes du X<sup>o</sup> Colloque International de Linguistique Latine Paris-Sèvres 19-23 avril 1999*, Louvain-Paris, 893-898.
- CANTARELLA, E. (1997) *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Madrid.
- CARSON, A. (1990) "Putting her in her place: woman, dirt and desire". EN: HALPERIN-WINKLER-ZEITLIN (edd.) *Before Sexuality*, Cambridge, 135-169.
- CARTAULT, A (1911) *Le distique élégique chez Tibulle, Sulpicia, Lygdamus*. Paris.
- CASALI, S. (1997) "Apollo, Ovid and the foreknowledge of criticism (*ars* 2.493-512)" *CJ* 93, 19-27.
- (1998) "Ovidio e la prenoscenza della critica. Qualche generalizzazione a partire da *Heroides* 14" *Philologus* 142, 94-113.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLA DEL PINO, C. (1989) "La construcción del *self* y la sobre construcción del personaje" EN: CASTILLA DEL PINO, C. (comp.) *Teoría del personaje*, Madrid, 21-38
- CATAUDELLA, Q. (1974) "Initiamenta Amoris" *Latomus* 33, 847-857.
- CATO, B. (1986) "Lucretian labor and Vergil's labor improbus" *CJ* 81, 305-317.
- CELENTANO, M.S. (1991) "Il fiore reciso dall' aratro: ambiguità di una similitudini (Catull. 1, 22-24)" *QUCC* 37, 83-100.
- CIAPUSCIO, G. (1994) *Tipos textuales*, Buenos Aires.
- CIAFFI, V. (1967-1968) *Il problema dell' elegia romana e la persona storica di Propertio*, Torino.
- CIPRIANI, G. (1990) "Il tramite d' amore" EN: ALFONSO, S., *Il poeta elegiaco...*, 87-120.  
 ----- (1992) "Il vocabolario latino dei baci" *Aufidus* 17, 69-102.
- CITRONI, M. (1984) "Ovidio *Ars* I 3-4 e Omero *Iliade* 23, 315-318: l'analogia tra le *artes* e la fondazione del discorso didascalico" *Sileno* (1984), 157-176.  
 ----- (1988) "Dedicatari e lettori della poesia elegiaca" *Tredici Secoli di Elegia Latina*, Assisi, 93-150.  
 ----- (1995) *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Bari.  
 ----- (ed.) (2003) *Memoria e identità. La cultura romana costruisce la sua immagine*. Firenze.
- CLAASSEN, J.-M. (1990) "Ovid's poetic pontus" *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6, 65-94.
- CLARKE, W.M. (1976) "Intentional alliteration in Vergil and Ovid" *Latomus* 35, 276-300
- CLASSEN, C.J. (1995) "Rhetoric and literary criticism: their nature and their functions in antiquity" *Mn* 48, 513-535
- CLASSEN, J. (1968) "Poetry and Rhetoric in Lucretius" *TAPA* 99, 77-118.
- CLAUSS, J. (1995) "A delicate foot on the well-worn threshold: paradoxical imagery in Catullus 68b" *AJP* 116, 237-253.
- CODONER, C. (1968) "El sistema de los indefinidos latinos" *Emerita* 35, 7-24.
- COLAIZZI, R.M. (1993) "A new voice in Roman elegy: the *poeta* of Propertius 2.1" *RhM* 136, 126-143.
- COLETTI, M.L. (1981) "Rassegna bibliografico-critica degli studi sulle opere amatorie di Ovidio dal 1958 al 1978" *ANRW* II 31.4, 2385-2435.
- CONDE SALAZAR, M. - MARTÍN PUENTE, C. (1998) *Lexicografías y lexicologías latinas (1975-1997)*. *Repertorio bibliográfico*, Madrid.
- CONLEY, D.F. (1981a) "Interpretation of Sallust *Catiline* 10.1-11" *CP* 76, 121-125.  
 ----- (1981b) "The Stages of Roman Decline in Sallust's Historical Theory" *Hermes* 109, 379-382.
- CONNOLLY, J. (2000) "Assymptotes of Pleasure: Nature of Roman Erotic Elegy" *Arethusa* 33, 71-98.
- CONNOR, P.J. (1978) "*Saevitia amoris*: Propertius 1,1" *CP* 67, 51-54.
- CONRAD, C. (1965) "Traditional patterns of word-order in Latin epic from Ennius to Vergil" *HSPH* 69, 195-258
- CONTE, G.B. (1984) *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1986) *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*, Ithaca.
- (1991) *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano.
- (1992a) "Empirical and theoretical approaches to literary genre" EN: GALINSKY (ed.) 104-123
- (1992b) "Proems in the Middle" YCS 29, 147-159.
- (2000) "A humorous *recusatio*: on Propertius 3.5" CQ 50, 307-310.
- CONTE, G.B.- BARCHIESI, A. (1993) "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell' intertestualità" EN: *Lo Spazio...*, 81-114.
  - COPLEY, F. (1947) "*Servitium amoris* in Roman Elegists" TAPA 78, 285-300.
  - (1949) "Emotional Conflict and its Significance in the Lesbia-Poems of Catullus" AJP 70, 22-40.
  - (1953) "Catullus 35" AJP 74, 149-160.
  - CORDIER, A. (1943) "La langue poétique à Rome", MEL, 80-91
  - COURTNEY, E. (1995) *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta.
  - CRACCO RUGGINI, L. (1987) "Intolerance: equal and less equal in the Roman world" CP 82, 187-205.
  - CROS, E. (1997) *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*, Buenos Aires.
  - CROWTHER, N.B. (1983) "Cornelius Gallus. His Importance in the Development of Roman Poetry" ANRW II 30.3, 1622-1648.
  - CRUSIUS, FR. (1967) *Römische Metrik*. Neu bearbeitet von H.Rubenbauer, München.
  - CUNNINGHAM, M. (1958) "Ovid's Poetics" CJ 53, 253-259
  - CURRAN, L.C. (1966) "*Desultores amoris*: Ovid, *Amores* 1.3" CP 61, 47-49
  - (1984) "Rape and rape victims in the *Metamorphoses*" EN: PERADOTTO, J.-SULLIVAN, J.P. (edd.), 263-286.
  - CUSSET, CH. (1999) *La Muse dans la Bibliothèque: Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris.
  - CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
  - CHARTIER, R. (1992) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona.
  - DALZELL, A. (1996) *The Criticism of Didactic Poetry. Essays on Lucretius, Vergil and Ovid*, Toronto.
  - DAMON, C. (1990) "Poem division, paired poems. and *Amores* 2.9 and 3.11" TAPA 120, 269-290.
  - D'ANNA, G. (1999) "Recusatio e poesia di corteggiamento negli *Amores* di Ovidio" EN: SCHUSTER (ed), I, 67-78.
  - DAREMBERG, M.-SAGLIO, E. (1900) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris .
  - DAVIS, G. (1991) *Polhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley.
  - DAVIS, J.T. (1971) "Poetic Counterpoint: Catullus, 72" AJP 92, 196-201.
  - (1980) "Exempla and anti-exempla in the *Amores* of Ovid" *Latomus* 39, 412-417.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1981) "Risit amor: aspects of literary burlesque in Ovid's *Amores*" *ANRW* II 31.4, 2460-2506.
- (1989) *Fictus adulter. Poet as Actor in the Amores*, Amsterdam.
- DAVIS, P. (1995) "Praeceptor amoris: Ovid's *Ars amatoria* and the Augustan Idea of Rome" *Ramus* 24, 181-195.
  - (1999a) "Ovid's *Amores*: a Political Reading" *CP* 94, pp. 431-448.
  - (1999b) "Instructing the emperor: Ovid *Tristia* 2" *Latomus* 58, 799-809
  - DAVISSON, M.H.T. (1996) "The search of an *alter orbis* in Ovid's *Remedia amoris*" *Phoenix* 50, 240-261.
  - (1997) "The observers of Daedalus and Icarus in Ovid" *CW* 90, 263-278.
  - DAY, A.A. (1938) *The origins of latin love elegy*, Oxford.
  - DE CUENCA, A. (1983) "Imagen de Apolo en Calímaco (Himno II) y en Tibulo (II 5)" *Emerita* 51, 135-142.
  - DEE, J.H. (1978) "Elegy 4.8.: a propertian comedy" *TAPA* 108, 41-53.
  - DE JONG, I.-FANDJ.-SULLIVAN, J.P. (1994) *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden.
  - D'ELIA, S. (1958) "Il problema cronologico degli Amores" *EN: HERESCU (ed.)*, 210-223.
  - (1959) "Ecchi del *De Officiis* nell' *Ars Amatoria Ovidiana*" *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Ciceroniani*, Roma, 137-40.
  - DELLA CASA, A. (1964) *Le Concordanze del Corpus Tibullianum*, Genova.
  - DELLA CORTE, F. (1980) *Tibullo: Le elegie*. Milano
  - (1982) "Le *leges Iuliae* e l' elegia romana" *ANRW* II 30.1, 539-558.
  - DE NEUBOURG, L. (1986) *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexametre latin*, Brussel
  - DEREMETZ, A. (1995) *Le Miroir de Muses. Poétiques de la reflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq.
  - DE SAINT DENIS, E. (1935) *La mer dans la poésie latine*, Lyon.
  - (1958) "Le malicieux Ovide", *EN: HERESCU (ed.)*, 184- 200.
  - DESBORDES, F. (1979) "Masculin/ féminin: notes sur les *Odes* d'Horace" *ELA*, 51-80.
  - (1995) *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad Romana*, Barcelona.
  - DES BOUVRIE, S. (1984) "Which morals and what aims?" *SO* 19, 93-113.
  - DESCHAMPS, L. (1978) "Le rêve et la prière chez Tibulle ou la poésie du subjonctif" *IL* 30, 49-53.
  - DETIENNE, M. - VERNANT, P. (1988) *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid.
  - DETTMER, H. (1980) "The Arrangement of Tibullus Books 1 and 2" *Philologus* 124, 68-82.
  - DEVALLET, G. (1996) "*Perfidia plus quam Punica*: l'image des Carthaginois dans la littérature, de la fin de la république à l'époque des Flaviens" *Lalies* 16, 17-33.
  - DEVOTO, G. (1940) *Storia della lingua di Roma*, Bologna.
  - DIMUNDO, R. (2000a) "L'arte della seduzione e il *doctus amator* ovidiano (Ov. *Ars* I, 1-34). *BStudLat* 30, 19-36.

## BIBLIOGRAFÍA

- (2000b) *L' elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari.
- (2003) "Le strategie della conquista e la facilità della cattura (Ov.Ars 1, 263-342)" *Euphrosyne* 31, 115-132.
- DION, J. (1993) *Les passions dans l'oeuvre de Virgile*, Nancy.
  - DIXON, S. (1988) *The Roman Mother*, London.
  - DOUGLAS, A.E. (1973) "The Intellectual Background of Cicero's Rhetoric: A Study in Method" *ANRW* I 3, 95-133
  - DOWNING, E. (1990) "Anti-Pygmalion: the *praeceptor* in *Ars Amatoria* Book 3" *Helios* 17, 237-250.
  - DUBLA, A. (1980) "Motivi epigrammatici e tecnica alessandrina nell' elegia I 2 di Tibullo" *BstudLat* 10, 231-237.
  - DUNKLE, J. (1967) "The Greek Tyrant and Roman Political Invective of the Late Republic" *TAPA* 98, 151-171.
  - DUPONT, F. (1997) "Recitatio and the reorganization of the space of public discourse" EN: HABINEK, T.-SCHIESARO, A. (edd.), 43-59.
  - DURLING, R.M. (1958) "Ovid as *praeceptor amoris*" *CJ* 53, 157-167.
  - DUTOIS, E. (1936) *Le thème de l' adynaton dans la poésie antique*, Paris.
  - DYSON, M. (1973) "Catullus 8 and 76" *CQ* 23, 127-143.
  - EDWARDS, C. (1993) *The Politics of Inmorality in Ancient Rome*, Cambridge.
  - (1996) *Writing Rome. Textual Approaches to the City*, Cambridge.
  - (1997) "Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome" EN: HALLET-SKINNER (edd.), 66-95.
  - EIDINOW, J. (1993) "A note on Ovid *Ars amatoria* 1, 117-19" *AJP* 114, 413-417.
  - ELDER, J.P. (1962) "Tibullus: *tersus atque elegans*" EN: SULLIVAN, J.P. (ed), 65-105.
  - ENK, P.J. (1961) "Res.: LENZ, F.W. (1959) *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Leiden" *Mn* 14, 179-182.
  - ERNOUT, A. (1954) *Aspects du vocabulaire latin*, Paris.
  - (1964) *Morphologie historique du Latin*, Paris.
  - ERNOUT, A. ET MEILLET A. (1959) *Dictionnaire Etymologique de la Langue latine. Histoire des mots*, Paris.
  - ERNOUT, A.- THOMAS, F. (1964) *Syntaxe latine*, Paris.
  - ESTEVEZ, V. (1982) "Oculos ad moenia torsit: on Aeneid 4. 220" *CP* 77, 22-34.
  - EVRARD, E. (1978) "Vieux et ancien chez Tibulle" *Latomus* 37, 121-147.
  - FABRE-SERRIS, J. (1998) *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I<sup>ers</sup> siècles avant et après J.C.*, Dijon-Quetigny.
  - (1999) "L'élégie 2,11 des *Amours* et ses modèles latins" EN: SCHUSTER (ed) I 79-86
  - FABRE-SERRIS, J.-DEREMETZ, A. (edd.) (1999) *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Heroides et Amours)*, Lille.
  - FANTHAM, E. (1978a) "Imitation and evolution: the discussion of rhetorical imitation in Cicero *De Oratore* 2.87-97 and some related problems of Ciceronian theory" *CP* 73, 1-16.
  - (1978b) "Imitation and decline: rhetorical theory and practice in the first century after Christ" *CP* 73, 102-116.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1992) "Strengths and weaknesses of current ovidian criticism" EN: GALINSKY (ed), 191-199
- (1997) "Envy and fear . the begetter of hate: Statius, Thebaid and the genesis of hatred" EN: MORTON BRAUND-GILL (edd.), 181-195.
- (2001) "Roman Elegy: Problems of Self-Definition and Redirection". EN: *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine. Entrétiens sur l'Antiquité Classique XLVII*, Vandoeuvres-Genève, 183-220.
- FANTHAM, E. ET AL.(edd.) (1995) *Women in the Classical World. Image and Text*, New York.
  - FARRELL, J. (1992) "Dialogue of genres in Ovid's lovesong of Polyphemus" (*Met.* 13.719-897)" *AJP* 113, 235-268.
  - FEDELL, P. (1980) "Properce et la tradition hellenistique" EN: *L' élégie...*, 131-139.
  - (1983) "Properti *monobiblos*: struttura e motivi" *ANRW* II 30.3, 1858-1922.
  - (1986) "Le elegie a Marato o dell' accumulazione dei topoi" EN: *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibulo*, Roma, 331-344.
  - (1992) "Carmi d'amore di Orazio" *Aufidus* 18, 59-73.
  - (1993) "La poesia d'amore" EN: *Lo Spazio...*, vol. I, 143-176.
  - (2003) "Properzio e la poesia epica" *Euphrosyne* 31, 293-304.
  - FENNEY, D. (1998) *Literature and Religion at Rome*, Cambridge.
  - FERGUSON, J. (1960) "Catulus and Ovid" *AJP* 81, 337-357.
  - FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1969) *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid.
  - FERRERO, A.M. (1979) "Il concetto di *simplicitas* negli *augustei*" *BstudLat* 9, 52-59.
  - FERRERO RADITSA, L. (1980) "Augustus' Legislation Concerning Marriage, Procreation, Love Affairs and Adultery" *ANRW* II 13, 278-339. ✕
  - FINEBERG, B.H. (1993) "From a Sure Foot to Faltering Meters: The Dark Ladies of Tibullan Elegy" EN: DE FOREST, M. *Woman's Power, Man's Game*, Wauconda, 249-256.
  - (1999) "Repetition and the Poetic of Desire in Tibullus 1.4" *CW* 92, 419-428.
  - FISHER, J.M. (1969) "Three notes on Tibullus I.1" *Hermes* 97, 378-380.
  - (1970) "The Structure of Tibullus' First Elegy" *Latomus* 29, 765-773.
  - (1983) "The Life and Work of Tibullus" *ANRW* II 30.3, 1924-1961.
  - FITZGERALD, W. (1996) "Labor and laborer in latin poetry: the case of the *Moretum*" *Arethusa* 29, 389-418.
  - (2000) *Slavery and the Roman Literary Imagination*, Cambridge.
  - FLORES, E. (1999) "Lucrezio in Ovidio" EN: SCHUSTER (ed) I, 35-40.
  - FONTAN, A. (1964) "*Temis ... Musa?* La teoría de los *χαρακτῆρες* en la poesía *augústea*" *Emerita* 32, 193-203. ✕
  - FOULON, A. (1980) "Tibulle II, 3 et l'alexandrinisme" *REL* 58, 252-273.
  - (1990) "L' art poétique chez Tibulle" *REL* 68, 66-79.
  - FOWLER, D. (1989) "First thoughts on clousure: problems and prospects" *MD* 28, 75-122
  - (1997) "Epicurean anger" EN: MORTON BRAUND-GILL (edd.), 16-35.
  - (2001) *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford.

## BIBLIOGRAFÍA

- FOX, M. (1996) *Roman Historical Myths. The Regal Period in Augustan Literature*, Oxford.
- FRANK, R.I. (1968) "Catullus 51: *otium versus virtus*" *TAPA* 99, 233-239.  
 ----- (1982) "Augustan Elegy and Catonism" *ANRW* II 301, 559-579.
- FRÄNKEL, H. (1945) *Ovid: A Poet between Two Worlds*, Berkeley-Los Angeles.
- FRÉCAUT, J.M. (1982) "L'épisode de Pasiphae dans l'Art d'aimer d'Ovide" *Caesarodorum* 17 bis, 17-30.
- FREDRIK, D. (1997) "Reading Broken Skin: Violence in Roman Elegy" EN: HALLET, J.P.-SKINNER, M.B. (edd.), 172-193.
- FREDRICKSMEYER, E.A. (1965) "Horace Ode to Pyrrha (*Carm.* 1.5)" *CP* 55, 180-185.  
 ----- (1985) "Catullus to Caecilius on Good Poetry (C. 35)" *AJP* 106, 213-221.  
 ----- (1994) "Horace's Chloe (*Odes* 1.23): Inamorata or Victim?" *CJ* 89, 251-259.
- FREYBURGER, G. (1980) "Le foedus d' amour" EN: *L' élégie romaine...* 105-116  
 ----- (1986) *Fides. Étude semantique et religieuse depuis les origines jusqu' à l' époque augustéenne*. Paris
- FROMSI, F. (1996) "Atenea" EN: BONNEROY, I. (dir.) *Diccionario de las mitologías*, Barcelona, II 300-304.
- FYLER, J.M. (1971) "Omnia vincit amor: Incongruity and the limitations of structure in Ovid's elegiac poetry" *CJ* 66, 196-203.
- GAFFIOT, F. (1934) *Dictionnaire illustré Latin -Français*. Paris.
- GAISSER, J.H. (1971) "Structure and Tone in Tibullus I,6" *AJP* 92, 202-216.  
 ----- (1977) "Tibullus 2.3 and Vergil's Tenth Eclogue" *TAPA* 107, 131-146.  
 ----- (1983) "Amor, rura and militia in Three Elegies of Tibullus: 1.1, 1.5 and 1.10" *Latomus* 42, 58-72.  
 ----- (1995) "Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64" *AJP* 116, 579-616.
- GALÁN, L. (1998) *La Romana. Presencia de la mujer en las elegías del Corpus Tibullianum*, La Plata.  
 ----- (2001) "Representación de la mujer y alterlocución masculina" EN: CABALLERO, E. - HUBER, E. - RABAZA, B. (comps.), 317-330.
- GALE, M. (1997) "Propertius 2.7. *Militia amoris* and the ironies of elegy" *JRS* 87, 77-91.  
 ----- (2000) *Virgil on the nature of Things. The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*, Cambridge.
- GALINSKY, K. (1969) "The triumph Theme in Augustan Elegy" *WS* 82, 75-107. ✕  
 ----- (1973) "Some emendations and non-emendations in the third edition of the *Corpus Tibullianum*" *Mn* 26, 160-169  
 ----- (1981) "Augustus' Legislation on Morals and Marriage" *Philologus* 125, 126-144.  
 ----- (1988) "The Anger of Aeneas" *AJP* 109, 321-348.  
 ----- (ed.) (1992) *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt am Main.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1996) *Augustan Culture*, Princeton.
- (1999) "Ovid's Poetology in the *Metamorphoses*" EN: SCHUSTER (ed.), I, 305-314.
- GALLAND-HALLYN, P. (1994) *Les reflets de fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève.
  - X • GARAVELLI, B. (1988<sup>2</sup>) *Manual de retórica*, Barcelona. Montara
  - GARCÍA NEGRONI, M.M.-ZOPPI FONTANA, M.G. (1992) *Análisis lingüístico y discurso político. El poder de enunciar*, Buenos Aires
  - GAVOILLE, E. (2000) *Ars. Étude sémantique de Plaute à Cicéron*, Paris.
  - GENETTE, G. (1986) "Introduction à l'architexte" EN: GENETTE, G. ET AL.(edd.) *Théorie de Genres*, Paris, 89-159.
  - GIANGRANDE, G. (1967) "Arte allusiva and alexandrian Poetry" CQ 17, 85-97.
  - (1970) "Catullus 67" QUCC 14, 84-131.
  - (1974) "Los tópicos helenísticos en la elegía latina" *Emerita* 42, 1-35
  - (1977) "Polisemia del linguaggio nella poesia alessandrina" QUCC 24, 97-106.
  - (1981) "Hellenistic *topoi* in Ovid's *Amores*" *Museum Philologicum Londinense* 4, 25-51.
  - GIBSON, R. (1995) "How to win girlfriends and influence them: *amicitia* in Roman love elegy" PCPS 41, 62-82.
  - (1997) "Didactic poetry as 'popular form: a study of imperatival expressions in Latin didactic verse and prose" EN: ATHERTON, C. (ed.) *Form and content in didactic poetry*, Bari.
  - (1998) "Meretrix or matrona? Stereotypes in Ovid *Ars amatoria* 3" *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 10, 295-312.
  - (1999) "Aeneas as *hospes* in Vergil, *Aeneid* 1 and 4" CQ 49, 184-202.
  - (2000) "Book endings in Greek poetry and *Ars Amatoria* 2 and 3" *Mn* 53, 588-590.
  - (2002) "Cf. e.g.: a typology of 'parallels' and the function of commentaries on Latin poetry" EN: GIBSON, E.-SHUTTLEWORTH KRAUS, C. (eds.) *The Classical Commentary. Histories, Practices, Theory*, Leiden, 331-357.
  - GIGANTE, M. (1987) *La Bibliothèque de Philodème et l' épique romain*, Paris.
  - (1993) *Orazio. Una misura per l'amore. Lettura della satira seconda del primo libro*, Venosa.
  - GIGANTE, V. (1978) "Mens e animus in Catulo. Forma poetica ed elaborazione concettuale" ASNP 8, 77-95.
  - GILDENHARD, I. (2000) "Inspirational fictions: autobiography and generic reflexivity in Ovid's proems" G&R 47, 67-79. #
  - GILL, C. (1997) "Passion as madness in Roman poetry" EN: MORTON BRAUND, S.-GILL, C. (edd.), 213- 241.
  - GILLELAND, M.E. (1980) "Female Speech in Greek and Latin" AJP 101, 180-183.
  - GOIN, S. (1993) "Two Aspects of Virgil's Use of *labor* in the *Aeneid*" CJ 88, 375-384.

## BIBLIOGRAFÍA

- GOLD, B. (1993) "The Master Mistress of My Passion: The Lady as Patron in Ancient and Renaissance Literature". EN: DEFOREST, M., *Woman's Power, Man's Game*, Wauconda, 279-304.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J. (1979) "Indignus amor: el tema del amor en las Bucólicas de Virgilio: su interpretación a través de las imágenes" *Emerita* 47, 319-330
- GOOLD, G.P. (1965) "Amatoria critica" *HSPH* 69, 1-107.
- GOTOFF, H.C. (1974) "Tibullus: *Nunc levis est tractanda Venus*" *HSPH* 78, 231-251.
- GRAY, V. (1995) "Herodotus and the Rhetoric of the Otherness" *AJP* 116, 185-211.
- GREEN, C.M.C. (1996) "Terms of Venerly in the *Ars amatoria* I" *TAPA* 126, 221-263
- GREEN, E. (1995) "The Catullan Ego: Fragmentation and the Erotic Self" *AJP* 116, 77-93.
- GREEN, S.J. (2001) "Docens poeta: development of the interviewer's skills in Ovid's *Fasti*" *Latomus* 60, 603-612.
- GREENE, E. (1994) "Sexual politics in Ovid's *Amores*: 3.4 and 3.12" *CP* 89, 344-350.  
 ----- (1995) "Elegiac woman: fantasy, *materia* and male desire in Propertius 1.3 and 1.11" *AJP* 116, 303-318.  
 ----- (1999) "Violence and Voyeurism in Ovid *Amores* 1.7" *CW* 92, 409-418.
- GREIMAS, A. (1981) *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo.
- GREIMAS, A.-FONTANILLE, J. (1994) *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, México.
- GRIFFIN, J. (1963-1964) *Horace. Art Poétique. Commentaire et étude*, Paris.  
 ----- (1985) *Latin Poets and Roman Life*, London.  
 ----- (1992) "Of Genres and Poems" EN: GALINSKY (ed), 124-133
- GRIMAL, P. (1950) "Le roman de Délie et le premier livre des Élégies de Tibulle" *REA* 60, 131-141.  
 ----- (1965) *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona.  
 ----- (1978) *L'Amour à Rome*, Paris.
- GROSS, N.P. (1979) "Rhetorical wit and amatory persuasion in Ovid" *CJ* 74, 305-318.  
 ----- (1996) "Ovid, *Amores* 1.8: Whose amatory rhetoric?" *CW* 89, 197-213.
- GRUPO  $\mu$  (1987) *Retórica general*, Barcelona.
- GÜNTHER, H.-CH. (1998) "Word Play in Propertius" *Eikasmos* 9, 243-257
- GURVAL, R.A. (1998) *Actium and Augustus. The Politics of Emotions of Civil War*, Michigan.
- HABERMAN, T. (1980) "*nefas ab libidine ortum*: Sexual Morality and Politics in the Early Books of Livy" *CB* 57, 8-11.
- HABINEK, T. (1997) "Invention of sexuality in the world-city of Rome" EN: HABINEK, T. - SCHIESARO, A., 23-43.  
 ----- (1998) *The politics of latin literature. Writing, identity and empire in ancient Rome*, Princeton.
- HABINEK, T.-SCHIESARO, A. (edd.) (1997) *The Roman cultural revolution*, Cambridge.

## BIBLIOGRAFÍA

- HALLET, J. (1984) "The role of women in Roman elegy: counter cultural feminism" EN: PERADOTTO, J.-SULLIVAN, J.P. (edd.), 241-262.
- HALLET, J.P.-SKINNER, M.B. (edd.) (1997) *Roman Sexualities*, Princeton. Halperin ?
- HARDIE, PH. (1983) *The epic successors of Vergil*, Cambridge.
  - (1988) "Lucretius and the delusions of Narcissus" *MD* 20-21, 71-89.
  - (1995) "The Speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15: Empedoclean Epic" *CQ* 45, 204-214.
  - (ed.) (2002a) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge.
  - (2002b) "Introduction" EN: HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge...*, 1-10
  - (2002c) "Why is rumor here? Tracking Virgilian and Ovidian *Fama*" *Ordia Prima* 1, 67-114.
- HARDIE, Ph.-BARCHIESI, A.-HINDS, S. (1999) *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*. Cambridge.
- HARMON, D.P. (1978) "The Family Festivals at Rome" *ANRW* II 16.2, 1592-1603
  - (1986) "Religion in the Latin Elegists" *ANRW* II 16.3, 1909-1973.
- HEATH, M. (1985) "Hesiod's Didactic poetry" *CQ* 35, 245-263.
- HELDMANN, K. (2001) *Dichtkunst oder Liebeskunst? Die mythologischen Erzählungen in Ovid Ars Amatoria*, Göttingen.
- HELLEGOUARCH, J. (1972) *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris.
  - (1989) "Parce, precor...ou Tibulle et la prière. Étude stylistique" *ICS* 14, 49-68.
- HEMKER, J. (1985) "Rape and the Founding of Rome" *Helios* 12, 41-47.
- HENDRY, M. (1995) "Rouge and crocodile dung: notes on Ovid *Ars* 3.199-200 and 269-700" *CQ* 89, 583-588.
- HERESCU, N.I. (ed.) (1958) *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris.
- HEYWORTH, S.J. (1992) "Ars amatoriae (Ovid, AA 1. 681-704)" *LCM* 17, 59-61.
- HIGHAM, T.F. (1958) "Ovid and Rhetoric" EN: HERESCU (ed.), 32-48.
- HINDS, S. (1987) *The Metamorphosis of Persophone. Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge.
  - (1988) "Generalising about Ovid" EN: BOYLE, A.J. (ed) *The Imperial Muse. Ramus essays on Roman literature of the Empire*, Victoria, 4-31.
  - (1992) "Arma in Ovid's *Fasti* Part 1: genre and mannerism" *Arethusa* 25, 81-112.
  - (1992) "Arma in Ovid's *Fasti* Part 2: genre, romulean Rome and Augustan Ideology" *Arethusa* 25, 113-154.
  - (1998) *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- HINOJO ANDRÉS, G. (1998) "Ambivalencia y antagonismo del sentimiento amoroso en la poesía de Catulo" *NT* 16, 143-161.
- HOFFMANN, J.B. (1958) *El latín familiar*, Madrid.
- HOLLEMAN, A.W.J. (1970) "Notes on Ovid *Amores* 1.3; Horace *Carmina* 1.14 and Propertius 2.26" *CP* 75, 177-180.
- HOLLIS, A.S. (1977) *Ovid Ars Amatoria Book 1*. Oxford.
  - (1998) "Nicander and Lucretius" *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 10, 169-184.

## BIBLIOGRAFÍA

- HOPE (2000)
- HORSFALL, N. (1990) "Dido in the light of history" EN: HARRISON, S.J. (ed.) *Oxford Readings in the Aeneid*, Oxford, 127-144.
- ————— (1996) *La cultura della plebs Romana*, Barcelona. X
- HUBBARD, M. (1974) *Propertius*, London.
- HUBBARD, T.K. (1984) "Catullus 68: The Text as Self-Demystification" *Arethusa* 17, 29-49.
- HURST, A. (1994) "Contrepoints de Callimaque" *MH* 51, 150-163.
- HUS, A. (1965) *Docere et les mots de la famille de docere. Étude de sémantique latine*. Paris.
- HUTCHINSON, G.O. (1988) *Hellenistic Poetry*, Oxford.
- IGLESIAS, C. (2002) *La violencia del azar*, Buenos Aires.
- ILARI, V. (1985) "Ius belli - Tou polemou nomos. Étude semantique de la terminologie du droit de la guerre" *Bulletino dell' Istituto di Diritto Romano* 88, 159-179-
- JAL, P. (1963) "Hostis (publicus) dans la littérature latine de la fin de la République" *REA*, 170-200.
- JAMES, S.L. (1997) "Slave-Rape and Female Silence in Ovid's Love Poetry" *Helios* 24, 60-76.
- ————— (1998) "Res: BOYD, B.W. *Ovid's literaru loves: Influence and innovation in the Amores*" *BMCR* vers.electr.
- JANAN, M. (1999) "Beyond Good and Evil: Tarpeia and Philosophy in the Feminine" *CW* 92, 429-443.
- JENKINS, R. (1993) "Labor improbus" *CQ* 43, 243-248.
- JOEL, T. (1999) "L'imaginaire de l'amour chez les latins" *Euphrosyne* 27, 31-50
- JOSHEL, S.R. (1992) "The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia" EN: RICHLIN, A. (ed.) *Pornography and Representation in Greece & Rome*, Oxford, 112-130.
- JULIÁ, V.-BOERI, M.-CORSO, L. (1998) *Las exposiciones antiguas de la ética estoica*, Buenos Aires.
- KASTER, R.A. (1997) "The Shame of the Romans" *TAPA* 127, 1-19.
- KAUFHOLD, D. (1997) "Ovid's Tereus: fire, birds and the reification of figurative language" *CP* 92, 66-71
- KEITH, A.M. (1994) "Corpus eroticum: elegiac poetics and elegiac puellae in Ovid's *Amores*" *CW* 88, 27-40.
- ————— (1999) "Slender verse: Roman elegy and ancient rhetorical theory" *Mn* 52, 41-62.
- KENNEDY, D. (1993) *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*, Cambridge.
- ————— (1994) "Augustan and Anti-Augustan: Reflections on Terms of Reference" EN: POWELL (ed.), 26-57.
- ————— (2000) "Bluff your Way in Didactic: Ovid's *ars amatoria* and *remedia amoris*" *Arethusa* 33, 159-176.
- KENNEDY, G. (ed.) (1999) *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I, Cambridge.
- KENNEY, E.J. (1958a) "Nequitiae poeta" EN: HERESCU (ed.), 201-209.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1958b) "Notes on Ovid" *CQ* 8, 54-66.
- (1970) "Doctus Lucretius" *Mn* 23, 366-392
- (1993) "Ovidiana" *CQ* 43, 458-467.
- (1995) *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Oxford. repr. with corrections (1961).
- (1998) *Lucretius. De rerum natura Book III*, Cambridge.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1983) *La connotación*, Buenos Aires.
  - (1997<sup>3</sup>) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires.
  - KERSHAW, A. (1964) "Ovid, *Ars amatoria* 1.114" *RhM* 137, 100.
  - KHAN, H.A. (1967) "A Note on the Expression *solum ... nosse* in Catullus" *CP* 62, 34-36.
  - KLEIN, T.M. (1974) "The Role of Callimachus in the development of the concept of counter-genre" *Latomus* 33, 217-231.
  - KNOPP, S.E. (1976) "Catullus 64 and the conflict between *amor* and *virtutes*" *CP* 71, 207-214.
  - KNOX, P.E. (1992) "Love and Horses in Virgil's *Georgics*" *Eranos* 90, 43-53.
  - KOHNEN, A. (1981) "Apollo's Retort to Envy's Criticism (Two Questions of Relevance in Callimachus, Hymn 2, 105 ff.)" *AJP* 102, 411-422.
  - KONSTAN, D. (1993) "Foreword to the reader" *MD* 31, 11-22.
  - KORZENIEWSKI, D. (1964) "Ovids elegisches Proömium" *Hermes* 82, 182-213.
  - KROKOWSKI, J. (1963) "*Ars amatoria* - poème didactique" *Eos* 53, 143-156.
  - KÜHNER, R. (1912) *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, Hannover.
  - KUPPERS, E. (1981) "Ovid *Ars amatoria* und *Remedia amoris* als Lehrdichtungen" *ANRW II* 31.4, 2507-2551.
  - LABATE, M. (1984) *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa.
  - (1988) "Precettistica elegiaca d'amore e no" *EN: Atti Convegno Internazionale*, Assisi, 63-91.
  - (1999) "μεταβολη εις αλλο γενοσ: la poétique de l'élegie et la carrière poétique de Ovide" *EN: FABRE-SERRIS, J.-DEREMETZ, A. (edd.)*, 127-143
  - (2003) "Imagine del passato e cultura dell' urbanitas: modelli femminili nei *Fasti* di Ovidio" *EN: CITRONI, M. (ed.)*, 213-234. X
  - LAGUNA MARISCAL, J. (1989) "El texto de Ovidio, *Amores* II 10,9 y el tópico del *navigium amoris*" *Emerita* 57, 309-315.
  - LAIGNEAU, S. (2000) "Ovide, *Amores* 1,6: un *paraclausithyron* très ovidien" *Latomus* 59, 317-326.
  - LAIDLAW, W.A. (1968) "Otium" *G&R* 15, 42-52.
  - LAIGENAU, S. (1994) "Loisir et culture de la femme chez Catulle et les poètes élégiaques augustéens" *BAGB*, 137-153.
  - LAIRD, A. (1999) *Powers of Expression, Expressions of Power. Speech Presentation and Latin Literature*, Oxford.
  - LANDOLFI, A. (1997) "Le molte Ariadne di Ovidio: Intertestualità in *Her.*10; *Ars* 1, 525-564; *Met.* 8, 172-182; *Fast.* 3, 459-516" *QUCC* 57, 139-172.
  - LANDOLFI, L. (1985) "*Durus amor*. L' ecfraasi georgica sull'insania erotica" *CCC* 6, 177-198.

## BIBLIOGRAFÍA

- LA PENNA, A. (1951) "Note sul linguaggio erotico dell' elegia latina" *Maia*, 187-209.
- (1977) *L'Integrazione difficile: un profilo di Propertio*, Torino. ---
- (1979) "L'*usus* contro Apollo e le Muse" *ASNP* 9, 984-997.
- (1980) "L' elegia di Tibullo come meditazione lirica" *EN: Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo*, Roma, 89-140.
- LAQUEUR, T. (1994) *La construcción del cuerpo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Valencia.
- LATEINER, D. (1978) "Ovid's homage to Callimachus and alexandrian poetic theory (AM. 2,19)" *Hermes* 106, 188-196.
- (1990) "Mimetic syntax: metaphor from word order, especially in Ovid" *AJP* 111, 204-237.
- LAUSBERG, H. (1966) *Manual de retórica literaria*, Madrid, 3 vol.
- LAZZARINI, C. (1982) "*Audax / fortis*: due oppositi paradigmi eroici (a proposito di *Aen.* 10, 284)" *MD* 9, 157-166.
- LEACH, E.W. (1964) "Georgic Imagery in the *Ars amatoria*" *TAPA* 95, 142-154.
- (1980) "Poetic Design in Tibullus' First Elegiac Book" *Arethusa* 13, 79-96
- (1994) "Horace *Carmen* 1.8: Achilles, the Campus Martius, and the Articulation of Gender Roles in Augustan Rome" *CP* 89, 334-350.
- LE BRETON, D. (1999) *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires.
- *L'élégie romaine. Actes du Colloque de Mulhouse*, Mulhouse (1980).
- LECCHI, F. (1979) "Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell' *exemplum* in Propertio" *MD* 3, 83-100.
- LEE, G. (1962) "*Tenerorum lusor amorum*" *EN*: SULLIVAN, J.P. (ed), 149-179.
- (1974) "*Otium cum dignitate: Tibullus 1.1*" *EN*: WOODMAN, T.-WEST, D. (eds.) *Quality and Pleasure in Latin Poetry*, Cambridge, 94-114.
- (1982) *Tibullus. Elegies. A Commentary*, Liverpool.
- LEFEVRE, E. (1967) "Noch Eimal: Ovid über seine Inspiration" *Hermes* 95, 126-128.
- (1980) "L' unité de l' élégie II, 34 de Propertius" *EN: L' élégie...*, 123-129.
- LEFKOWITZ, M. (1983) "Wives and Husbands" *G&R* 30, 31-47.
- LENTANO, M. (1991) "*Patris pudor / matris pietas*. Aspetti terminologici e valenze antropologiche del rapporto generazionale in Terenzio" *Aufidus* 15, 15- 40.
- (1997) "Il valore conteso e l'impossibile uguaglianza. *Viri fortes* a confronto nella declamazione latina" *Aufidus* 33, 15-60.
- LENZ, F. (1961) "Das Proömium von Ovids *Ars amatoria*" *Maia* 13, 131-142.
- LENZ, F.-GALINSKY, C. (1971) *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*. Leiden
- LEONOTTI, E. (1980) "Per una interpretazione di tre elegie di Tibullo (I 4, 8, 9)" *Prometheus* 6, 259-270.
- (1990) "Semantica di *durus* in Tibullo" *Prometheus* 16, 27-42.
- LESUEUR, R. (1974) "L' enseignement moral dans le jeu de l'Énéide" *Pallas* 21, 34-48.
- LEUMAN, M. - HOFMAN, J.B. -SZANTYR, A. (1972) *Lateinische Grammatik*, München.

## BIBLIOGRAFÍA

- LEVIN, D.N. (1982) "War and Peace in Roman Love Elegy" *ANRW* II 30.1, 418-538.
- ————— (1983) "Reflections of the Epic Tradition in the Elegies of Tibullus", *ANRW* II 2000-2127.
- LÉVY, C. (1998) "Rhétorique et philosophie: la monstruosité politique chez Cicéron" *REL* 76, 139-157.
- (LIDOLE) X?
- LIEBERG, G. (1980) "Le Muse in Tibullo en el Corpus Tibullianum" *Prometheus* 6, 29-55; 138-152.
- LILJA, S. (1965) *The Roman Love Elegists' Attitude to Women*, Helsinki.
- LIND, L.R. (1972) "Concept, action and character: the reasons for Rome's greatness" *TAPA* 103, 235-284.
- LITTLE, D. (1982) "Policits and Augustan Poetry" *ANRW* II 30.1, 245-370.
- LITTLEWOOD, R.J. (1970) "The Symbolic Structure of Tibullus Book 1" *Latomus* 29, 661-669. X
- ————— (1983) "Humour in Tibullus" *ANRW* II 30.3, 2128-2158.
- LÖFSTEDT, E. (1956) *Syntactica. Studien und Beiträge zur historischen Syntax des Lateins*, Lund.
- LORAUX, N. (1990) *Les mères en deuil*, Paris.
- *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, vol. I Roma (1993<sup>2</sup>)
- LOTMAN, Y. (1988) *Estructura del texto artístico*, Madrid.
- LUCK, G. (1973) "Probleme der römischen Liebeselegie in der neueren Forschung" *ANRW* I 3, 361-368.
- ————— (1979a) *The Latin Love elegy*, London, 2ed. repr.
- ————— (1979b) "Notes on Propertius" *AJP* 100, 73-93.
- ————— (1998) *Tibulli aliorumque carmina*. Stuttgart.
- LUQUE MORENO, J. (1993-1994) "Sobre los finales del pentámetro latino" *Floril* 4-5, 293-311.
- ————— (1994a) *El dístico elegíaco*, Madrid.
- ————— (1994b) *Arsis, Thesis, Ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada.
- ————— (1995) "Tibulo a través de Ovidio" *Emerita* 63, 341-351.
- LYNE, R.O.A.M. (1979) "Servitium amoris" *CQ* 29, 117-130.
- ————— (1996) *The Latin love poets from Catullus to Horace*. Oxford, 2 ed. (1980)
- LLOYD, G.E.R. (1996) *Polarity and analogy. Two types of argumentation in early Greek thought*, Bristol.
- MAC CURRIE, H. (1964) "Ovid's personality" *CJ* 59, 145-155.
- MAINGUENEAU, D. (1989) *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires.
- MALASPINA, E. (1988) *Ars temperans*, Genova.
- MALEUVRE, J.-Y. (1998) *Jeux de masques dans l'élegie latine*, Paris.
- MALTBY, R. (1991) *A lexicon of ancient latin etymologies*. Leeds.
- MAROUZEAU, J. (1922) *L'ordre des mots dans la phrase latine*. Paris, 2 vol.
- ————— (1962) *Traité de stylistique latine*, Paris.

## BIBLIOGRAFÍA

- MARTIN, E. (1999) "Sensualité, sentiment et intelligence dans l'*Ars Amatoria*" EN: SCHUSTER (ed) I, 197-204.
- MARTINDALE, CH. (1993) *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*, Cambridge.
- ————— (2001) "The Aesthetic Turn: Latin Poetry and the Judgement of Taste" *Arion* 9, 63-89.
- MARTINHO DOS SANTOS, M. (2000) "O monstrum da *Arte Poetica* de Horacio" *Letras Classicas* 4, 191-265.
- MARTYN, J. (1981) "Naso - desultor amoris (*Amores* I-III)" *ANRW* II 31.4, 2436-2459.
- MATHIEU-CASTELLANI, G. (2000) *La rhétorique des passions*, Paris.
- MAURIN, J. (1975) "Remarques sur la notion de 'puer' à l' époque classique" *BAGB* 2, 221-230.
- MAY, J. (1988) *Trials of Ethos*, London.
- MAYORAL, J.A. (1994) *Figuras retóricas*, Madrid.
- MAZZINI, I. (1990) "Il folle d'amore" EN: ALFONSO, S. ET AL. (edd.) , 39-83.
- MAZZOLI, G. (1999) "Tragedia vs. Elegia: genesi e rifrazioni d'una 'scena' metapoetica ovidiana (*Am.* 3,1)" EN: SCHUSTER (ed) I, 137-151. x
- MCGANN, M.J. (1983) "The Marathus Elegies of Tibullus" *ANRW* II 30.3, 1976-1999.
- MCGINN, T.A.J. (1998) *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*, Oxford.
- MCGUSHIN, P. (1967) "Catullus' *sanctae foedus amicitiae*" *CP* 62, 85-93.
- McKEOWN, J.C. (1987) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volume 1: Text and Prolegomena*. Leeds.
- ————— (1989) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volumen 2: Commentary on Book One*. Leeds
- ————— (1995) "Militat omnis amans" *CJ* 90 , 295-304.
- ————— (1998) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volumen 3: Commentary on Book Two*. Leeds
- MCLEISH, K. (1972) "Dido, Aeneas and the Concept of *Pietas*" *G&R* 19, 127-135.
- MC LENNAN , G. (1972) "Arte allusiva and ovidian metrics" *Hermes* 100, 495-496.
- MCNAMEE, K. (1993) "Propertius, Poetry and Love" EN: DE FOREST, M. *Woman's Power, Man's Game*, Wauconda, 215- 247.
- MCPARLAND, E. (1970), "Propertius 4.9" *TAPA* 101, 349-355.
- MEILLET A. (1966) *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Paris.
- MEILLET A. ET VENDRYES, J. (1966) *Traité de Grammaire Comparée des Langues Classiques*, Paris.
- MELLET, S.-JOFFRE, M.D.-SERBAT, G. (1994) *Grammaire fondamentale du latin. Le signifiée du verbe*, Paris.
- MERGUET, H. (1962) *Lexicon zu den Reden des Cicero mit Angabe Sämtlicher Stellen*, Hildesheim.
- ————— (1971) *Lexicon zu den philosophischen Schriften Cicero's mit Angabe Sämtlicher Stellen*, Hildesheim
- MERLI, E. (1999) "*Herói res erat ista pedis. Tecnic narrativa e allusività nelle similitudini di Ovidio, *Fasti* II 193-242" *Philologus* 143, 68-86 . ) x*

## BIBLIOGRAFÍA

- MICHEL, A. (1999) "L'élégie romaine: rhétorique et poétique" EN: SCHUSTER(ed) I, 21-34.
- MILES, G.B. (1992) "The first Roman Marriage and the Theft of Sabine Women" EN: HEXTER, R.-SELDEN, D. (edd.) *Innovations of Antiquity*, London-New York, 161-196.
- MILLER, J.F. (1982) Callimachus and the Augustan Aetiological Elegy, *ANRW* II 30.1, 341-417.
- ————— (1986) "Disclaiming Divine Inspiration: a Programmatic Patern" *WS* 20, 151-164.
- ————— (1993) "Apostrophe, Aside and the Didactic Addressee: Poetic Strategies in *Ars amatoria* III" *MD* 31, 231-241.
- ————— (1995) "Reading Cupid's Triumph" *CJ* 90, 287-94.
- ————— (1997a) "Lucretian moments in Ovidian Elegy" *CJ* 92, 384-398.
- ————— (1997b) "Meter, matter and manner in Ovid, *Ars* I. 89-100" *CW* 90, 333-339.
- MILLER, N. (1985) *The Poetic of Gender*, Columbia.
- MILLER, P. A. (1989) "Sive deae seu sint dirae obscenaeque volucres" *Arethusa* 22, 47-79.
- ————— (1995) "The Minotaur within: Fire, the Labyrinth, and Strategies of Containment in Aeneid 5 and 6" *CP* 90, 225-240.
- MINADEO, R.W. (1975) "Sexual Symbolism in Horace's Love Odes" *Latomus* 34, 392-424.
- MITCHELL, R. (1991) "The violence of virginity in the Aeneid" *Arethusa* 24, 219-238.
- MITSIS, P. (1993) "Committing Philosophy on the Reader: Didactic Coertion and Reader Autonomy in *De Rerum Natura*" *MD* 31, 111-128. ✕
- MOATTI, C. (2003) "La construction du patrimoine culturel à Rome aux Ier. siècle avant et Ier. siècle après J.-C." EN: CITRONI, M. (ed.), 81-98.
- MOLES, J. (1991) "The Dramatic Coherence of Ovid *Amores* 1.1 and 1.2" *CQ* 41, 551-554. ✕
- MONTERO CARTELLE, E. (1991) *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*, Sevilla.
- MONTES CALA, J.G. (1994) "Bión y la poética de Eros (a propósito del fr. 10 Gow)" *Habis* 25, 87-90.
- MONTSERRAT, D. (ed.) (1998) *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, London-New York.
- MOORE, T.J. (1989a) *Artistry and Ideology: Livy's Vocabulary of Virtue*, Frankfurt am Main.
- ————— (1989b) "Tibullus 1.7: Reconciliation through Conflict" *CW* 82, 423-430.
- ————— (1993) "Morality, History and Livy's Wronged Women" *Eranos* 91, 38-46.
- MOORTON, R. (1990) "Love and Death: the Pivoting Metaphor in Vergil's Story of Dido" *CW* 83, 153-166.
- MORTON BRAUND, S.-GILL, C. (edd.) (1997) *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge.
- MOREAU, PH. (1978) "Osculum, basium, savium" *RPh* 52, 87-97.

## BIBLIOGRAFÍA

- MOUSSY, C. (1964) "*Gratus et iucundus*" REL 42, 389-400.  
 ----- (comp.) (1994) *Les problèmes de la synonymie en latin*. Paris.
- MUELLER, H.-F. (1998) "*Vita, Pudicitia, Libertas: Juno, Gender and Religious Politics in Valerius Maximus*" TAPA 128, 221-263.
- MURGATROYD, P. (1975) "*Militia amoris and the Roman Elegists*" Latomus 34, 59-79.  
 ----- (1981) "*Servitium amoris and the Roman Elegists*" Latomus 40, 589-606  
 ----- (1989) "The Genre and Unity of Tibullus 2.6" Phoenix 43, 134-142.  
 ----- (1994a) *Tibullus: Elegies II*. Oxford.  
 ----- (1994b) "Deception and Double Allusion in Ovid, A.A. 1, 527-564" Mn 47, 87-92.  
 ----- (1995) "The sea of love" CQ 45, 9-25.  
 ----- (1999) "The argumentation in Ovid, Amores 1.9" Mn 52, 569-571.  
 ----- (2000) "Plotting in Ovidian Rape Narratives" Eranos 98, 75-92.
- MURGIA, Ch. (1986) "Influence of Ovid's *Remedia amoris* on *Ars amatoria* 3 and *Amores* 3" CP 81, 203-220.
- MUSURILLO, H. (1970) "*Furtivus amor: the Structure of Tibullus 1.5*" TAPA 101, 387-399.
- MYEROWITZ, M. (1992) "The domestication of desire: Ovid's *Parva Tabella* and the theater of love" EN: RICHLIN, A. (ed.) *Pornography and Representation in Greece & Rome*, Oxford, 131-137.
- MYERS, S. (1994) "*Ultimus ardor: Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14.623-771*" CJ 89, 225-250.  
 ----- (1999) "The Metamorphoses of a Poet: Recent Work on Ovid" JRS 89, 190-204.
- NADEAU, Y. (1984) "The Lover and the Statesman: A study in apiculture (Virgil, *Georgics* 4.281-558) EN: WOODMAN, T.-WEST, D. (edd.), 59-82.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (1991) "Amada codiciosa y edad de oro en los elegíacos latinos" Habis 22, 207-221.  
 ----- (1996) "*Ingenium dominae lena movebit anus. La avara puella en Amores de Ovidio (I 8, I 10, III 5 y III 8)*" EN: ARCAZ ET AL. (edd.), 65-94.  
 ----- (1997) "El suicidio como motivo literario en los elegíacos latinos" Emerita 65, 41-55.
- NETHERCUT, W.R. (1971) "Propertius 3. 11" TAPA 102, 411-443.  
 ----- (1976) "Propertius' *fallax opus* (4.1.135)" RhM 119, 30-38.  
 ----- (1983) "Recent Scholarship on Propertius" ANRW II 30.3, 1813-1857.
- NEWMAN, J.K. (1967a) *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Brussels.  
 ----- (1967b) *Augustus and the New Poetry*, Bruxelles.
- NICOLET, C. (1991) "El ciudadano y el político" EN: GIARDINA, A. ET ALL., *El hombre romano*, Madrid, 31-68
- NIEDERMANN, M. (1963) *Phonetique historique du latin*, Paris.

## BIBLIOGRAFÍA

- NIKOLAIDIS, A. (1994) "On a Supposed Contradiction in Ovid (*Med. fac.* 18-22 vs. *Ars* 3.129-32)" *AJP* 115, 97-103.
- NISBET, R.G.M.-HUBBARD, M. (1970) *A Commentary on Horace: Odes. Book I*, Oxford.  
 ----- (1978) *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, Oxford.
- NUGENT, G. (1992) "Virgil's Voice of the Women in Aeneid V" *Arethusa* 25, 255-292.
- NOUGARET, L. (1963) *Traité de Métrique latine classique*, Paris. ✓
- NUNEZ, S. (1991) "Hacia una tipología de los actos de habla directivos en latín" *Fl. Ilib.* 2, 357-375.
- NUSSBAUM, M. (1989) "Beyond Obsession and Disgust: Lucretius' Genealogy of Love" *Apeiron* 22, 1-59.
- OGILVIE, R.M.A. (1965) *A Commentary on Livy Books 1-5*, Oxford.
- O'GORMAN, E. (1987) "Love and the Family: Augustus and the Ovidian Elegy" *Arethusa* 13, 103-123.
- O'HARA, J. (1996) "Vergil's Best Reader? Ovidian Commentary on Vergilian Etymological Wordplay" *CJ* 91, 255-76.
- OLIENSIS, E. (1997) "The Erotics of *amicitia*: Readings in Tibullus, Propertius and Horace" EN: HALLET, J.P.-SKINNER, M.B. (edd.), 151-171.  
 ----- (1998) *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge.
- OLSTEIN, K. (1975) "Amores 1.3 and duplicity as a way of love" *TAPA* 105, 241-257. ✗
- O'NEIL, E.N. (1967) "Tibullus 2.6: a New Interpretation" *CP* 62, 163-168.  
 ----- (1975) "*Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres. Tertium ediderunt* F.W.Lenz et G.C.Galinsky (Leyden, 1971)" *CP* 70, 133-138.
- O'NEILL, K. (1999) "Ovid and Propertius: Reflexive Annotation in Amores 1.8" *Mn.* 52, 286-307. ✗
- OTIS, B. (1938) "Ovid and the Augusteans" *TAPA* 69, 188-229.  
 ----- (1963) *Vergil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford.  
 ----- (1966) *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge.
- *Oxford Latin Dictionary* (1996) Oxford.
- PAGANELLI, D. (ed.) (1947) *Propertius. Élégies*, Paris.
- PALMER, L.R. (1974) *Introducción al latín*, Barcelona.
- PARKER, H. (1992) "Love's body anatomized: the ancient erotic handbooks and the rhetoric of sexuality" EN: RICHLIN, A. (ed.) *Pornography and Representation in Greece & Rome*, Oxford, 90-111.  
 ----- (1997) "The Teratogenic Grid" EN: HALLET, J. -SKINNER, M. (edd.), 47-65.
- PASQUALI, G. (1942) "Arte allusiva" \_\_\_\_\_ ?
- PAULY, A.-WISSOWA, G. (edd.) (1893-ss.) *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart.
- PEARCE, T.E.V. (1966) "The enclosing word order in the Latin hexameter" *CQ* 16, 140-171 y 298-334.
- PENNACINI, A. "Lettura tematica della elegia 1.4 di Tibullo" *RCCM* , 1081-1092. ?

## BIBLIOGRAFÍA

- PERADOTTO, J.-SULLIVAN, J.P. (edd.) (1984) *Women in the ancient world. The Arethusa Papers*, Albany.
- PERELMAN, CH.-OLBRECHTS TYTECA, L. (1994) *Tratado de la argumentación*, Madrid.
- PERKELL, C.G. (1997) "The Lament of Juturna: Pathos and Interpretation in the Aeneid" *TAPA* 117, 257-286
- PERKINS, C. (1993) "Love's Arrows Lost: Tibullan Parody en Amores 3.9" *CW* 86, 459-466.  
 ----- (2000) "Ovid's erotic vates" *Helios* 27, 53-62.
- PERUTELLI, A. (1993) "Il testo come maestro". EN: *Lo Spazio...I*, 277-310.
- PIANEZZOLA, E. et al. (2000), *Ovidio. L'arte di amare*, Milano
- PICHON, R., (1991) *Index verborum amatoriorum*. Hildesheim, (reimpr.).
- PINA POLO, F. (1991) "Cicerón contra Clodio: el lenguaje de la invectiva" *Gerion* 9, 131-150.
- PLÁCIDO, D. (1995) *Introducción al mundo antiguo: problemas teóricos y metodológicos*, Madrid.
- PLATTER, Ch (1995) "Officium in Catullus and Propertius: a foucauldian reading" *CP* 90, 211-223.
- POCIÑA, A. ( ) "Sobre la transcripción de los nombres latinos" *Eclas.* 80, 307-329.
- PÖLHMANN, E. (1973) "Charakteristike des römischen Lehrgedichts" *ANRW* 1.3, 813-901
- PORTE, D. (1981) "Romulus-Quirinus, prince et dieu, dieu de princes. Étude sur le personnage de Quirinus et sur son évolution, des origines à Auguste" *ANRW* II 17.1, 300-342.
- POWELL, A. (ed.) (1994) *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Oxford.
- POWELL, B. (1974) "The Ordering of Tibullus Book I" *CP* 69, 107-112.
- POZZI, M. (2001) "Yo sé que tu sabes que yo sé. Esquemas de la autoridad discursiva en Manilio" EN: C.DE DEL SASTRE- SCHNIEBS, 125-150. ✕
- PUTNAM, M. (1970a) "Horace *Carm.* 1.5: Love and Death" *CP* 65, 251- 254.  
 ----- (1970b) *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*, Princeton.  
 ----- (1970c) "Simple Tibullus and the Ruse of Style" *YFS* 45, 21-32.  
 ----- (1973) *Tibullus. A Commentary*, Oklahoma.  
 ----- (1976) "Horace *Odes* 3.15: the Design of *decus*" *CP* 71, 90-96.  
 ----- (1982) *Essays on Latin Lyric, Elegy and Epic*, Princeton.  
 ----- (1985) "Possessiveness, Sexuality and Heroism in the Aeneid" *Vergilius* 31, 1-21.  
 ----- (1995) "Design and Allusion in Horace, *Odes* 1.6" EN: HARRISON, S.J. (ed.) *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, 50-64.
- QUINN, K.F. (1962) "Docte Catulle" EN: SULLIVAN, J.P. (ed.), 31-63.  
 ----- (1969) *Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature*, London.  
 ----- (1982), "The poet and his audience in the Augustan age", *ANRW* II 30.1, 75-180.
- RACE, W.H. (1982) *The Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.

## BIBLIOGRAFÍA

- RAMBAUX, C. (1986), "Remarques sur la composition de l'Art d'Amour et des Remèdes d'Amour d'Ovide" REL 54, 150-171.  
 ————— (1997) *Tibulle ou la répétition*, Bruxelles.
- RAMIREZ DE VERGER, A. (1992) "Observaciones textuales a la obra amorosa de Ovidio" EN: ARCAZ ET AL. (edd.), 3-14.  
 ————— (1999) "Figurae Veneris (Ov. Ars 3, 769-88)" EN: SCHUSTER (ed.) I, 237-244.  
 ————— (2001) "La puella sapiens en Ovidio, Amores II 4, 45-46" *Emerita* 69, 1-5.
- REAGAN, C.J. (1970) "Horace, Carmina 2.10: the use of oxymoron as a thematic statement" RSC 18, 177-185
- REED, J. (1997) "Ovid's Elegy on Tibullus and its Models" CP 92, 261-269.
- REEKMANS, T. (1973) "Pudor in Ovidius Ars amatoria" *Zetesis*, 373-395.
- REEVE, M.D. (1986) "L' elegia 2.6 di Tibullo" EN: *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo*, Roma, 61-67.
- REIZ, S. (1994) "Narciso disfrazado de sí mismo o una poética de la eco-manía" EN: *Actas de los I Encuentros Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, pp. 425-443.
- REIZ DE RIVAROLA, S. (1989) *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires.
- REYNOLDS, L.D. (ed.) (1983) *Texts and Transmission*, Oxford.
- RICH, J.- SHIPLEY, G. (edd.) (1995) *War and Society in the Roman World*, London.
- RICHLIN, A. (1992a) *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*, Oxford.  
 ————— (1992b) "Reading Ovid's Rapes" EN: RICHLIN, A. (ed) *Pornography and representation in Greece & Rome*, Oxford, 158-179.
- RIPOSATI, B. (1968) *Introduzione allo studio di Tibullo*, Milano.
- ROBERT, J.-N. (1997) *Eros Romain*, Paris.
- ROBERT, R. (1992) "Ars regenda amore: séduction érotique et plaisir esthétique: de Praxitèle à Ovide" MEFRA 104, 373-438.
- ROCHETTE, Br. (1997) "Urbis-Orbis. Ovide, Fastes II 684: Romanae spatium est Urbis et orbis idem" *Latomus* 56, 551-553.
- RODRÍGUEZ MONREAL, P. (1997) "Apuntes de lexicografía a propósito de los términos moderatio, modestia y temperantia en Tito Livio" CFC 13, 61-71.
- ROMANO, A. (1972) "Ovid's Ars amatoria: the art of outmanoeuvring the partner" *Latomus* 31, 814-819.  
 ————— (1988) "Translatio adfectus in the roman elegists: a study of metonymic affectivity" AUMLA 69, 88-97.
- ROSATI, G. (1979) "L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia" MD, 101-137  
 ————— (1999) "La boiterie de mademoiselle élégie: un pied volé et ensuite retrouvé (les aventures d'un genre littéraire entre les Augustéens et Stace)" EN: FABRE-SERRIS, J.-DEREMETZ, A. (edd.), 147-163
- ROSCHER, W.H. (1884-1890) *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig.
- ROSIVACH, V. (1998) *When a young man falls in love*, London.
- ROSS, D.O. (1965) "Style and Content in Catullus 45" CP 60, 256-258.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1975) *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge.
- ROSSI, L.E. (1971) "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche" *BICS* 18, 66-91.
  - ROSTAGNI, A. (1963) "L'influenza greca sulle origini dell' elegia erotica latina" EN: *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle a Ovide. Entretiens sur l'antiquité classique II*, Vandoeuvres-Genève, 59-82.
  - ROUSELLE, A. (1988) "Gestos y signos de la familia en el Imperio Romano" EN: *Historia de la Familia*, Madrid, I, FALTAN LAS PP.
  - (1991) "Estatus personal y costumbres sexuales en el Imperio Romano" EN: *Fragments de una historia del cuerpo humano*, Madrid, III, 301-332.
  - ROWLAND, R.L. (1966) "Miser Catulle: an Interpretation of the Eight Poem of Catullus" *G&R* 13, 15-21.
  - ROYO ARPÓN, J.M. (1997) *Palabras con poder*, Madrid.
  - RUGGINI, L.C. (1987) "Intolerance: equal and less equal in the Roman World" *CP* 82, 187-205.
  - SALZMAN, P. (2001) *A web of fantasies. Gaze, image and gender in Ovid's Metamorphoses*. (PhD Diss.), Oxford.
  - SANDY, G.N. (1971) "Catullus 63 and the Theme of Marriage" *AJP* 92, 185-195.
  - SANTIROCCO, M. (1969) "Metamorphosis in Ovid's *Amores*" *CB* 45, 83-95.
  - SANTORO L'HOIR, F. (1990) "Heroic epítets and recurrent themes in *Ab urbe condita*" *TAPA* 120, 221-241.
  - (1992) *The Rhetoric of gender Terms: "Man", "Woman" and the Portrayal of Character in Latin Prose*, Leiden.
  - SARTORI, P. (1996) "Alcune note su procedimenti e tecniche della parodia" *AION* 18, 169-183.
  - SAUVAGE, A. (1969) "Tibulle et son temps" *Latomus* 28, 875-893.
  - (1980) "Les éléments du prestige, le fonctionnement et la nature du pouvoir d'Ennée" *REL* 57, 204-230.
  - SCHECHTER, S. (1975) "The *aition* and Virgil's *Georgics*" *TAPA* 105, 347-391.
  - SCHIESARO, A. (1987) "Lucrezio, Cicerone, l' oratoria" *MD* 19, 29-61.
  - (1993) "Il destinatario discreto. Funzione didascaliche e progetto culturale nelle *Georgiche*" *MD* 31, 129-147.
  - (1997) "The boundaries of knowledge in Virgil's *Georgics*" EN: HABINEK, T.- SCHIESARO, A. (edd.), 63-89.
  - (2002) "Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric" EN: HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge Companion*, 62-75.
  - SCHILLING, R. (1979) *Rites, cultes, dieux de Rome*, Paris.
  - SCHMIDT, V. (1982) "Encore une fois *castas odisse puellas* (Prop. I 1,5). Les conséquences de l'amour élégiaque" *Mn* 35, 84-91.
  - SCHNIEBS, A. (1994) "Paraclausithyron y *exclusus amator* en la Elegía I.2 de Tibulo" EN: ROYO, M.-WENDT, S. (edd.) *Homenaje a Aída Barbagelata* I, 329-341.
  - (1996) "El personaje de Dido en la Eneida: algunas consideraciones de género" *Argos* 17-18, 101-112.
  - (1997) "Exemplum, ironía y parodia en las Elegías 3 y 4 del Libro II de Tibulo" *Revista de Estudios Clásicos* 26, 83-103.

## BIBLIOGRAFÍA

- \_\_\_\_\_ (1999) "Foedus amoris y organización espacial en Tibulo" *Argos* 22, 149-161.
- \_\_\_\_\_ (2001) "Cuando la elegía cambia de sujeto" EN: *Voces en conflicto, espacios de disputa*, Buenos Aires (CD-Rom).
- \_\_\_\_\_ (2002) "Ovidio, *Ars Amatoria* I, 1-30: Notas para una lectura posible" *Floril* 13, 303-325.
- \_\_\_\_\_ (2003) "El diálogo intertextual en Propercio 4.9" *Myrtia* (en prensa).
- \_\_\_\_\_ (2004) "Construyendo a la puella: el ego elegíaco como agente moral" *Habis* 35, 219-231 (en prensa)
- SCHNIEBS, A.-NASTA, M. (2001) "Discurso femenino y persuasión en la Eneida" EN: CABALLERO, E. - HUBER, E. - RABAZA, B. (comps.), 359-378. ✕
- SCHUHMANN, E. (1977) "Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus" *Philologus* 121, 45-65.
- SCHUSTER, W. (ed) (1999) *Ovid Werk und Wirkung*, 2 vols., Frankfurt and Main.
- SHACKLETON BAILEY, D.R. (1956) *Propertiana*, Amsterdam.
- SHARROCK, A. (1994) *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria*, Oxford.
- \_\_\_\_\_ (1995) "The drooping Rose: Elegiac Failure in *Amores* 3.7" *Ramus* 24, 152-180.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Ovid and the discourses of love: the amatory works" EN: H ARDIE (ed.), Cambridge..., 150-162. 8
- SHULMAN, J. (1981) "Te quoque falle tamen: Ovid's antilucretian didactics" *CJ* 76, 242-253.
- SIDER, D. (1987) "The Love Poetry of Philodemus" *AJP* 108, 310-324.
- SIMPSON, M. (1969) "The Charriot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's Odes" *TAPA* 100, 437-473.
- SINGLETON, D. (1971) "Form and irony in Catullus XLV" *G&R* 18, pp. 180-187.
- SKINNER, M.B. (1997) "Ego mulier: The Construction of Male Sexuality in Catullus" EN: HALLET, J.P.-SKINNER, M.B. (edd.), 129-150.
- SKULSKY, S. (1985) "Invitus regina...: Aeneas and the Love of Rome" *AJP* 106, 447-455.
- SMITH, K.F. (1985) *The Elegies of Albius Tibullus*. Darmstadt, repr. (1914)
- SOCAS GAVILAN, F. (1991) "El problema del interlocutor en los *Amores* de Ovidio" *Habis* 22, 223-246.
- \_\_\_\_\_ (1992) "Entre la moral y la estética: intenciones del maestro de amor" EN: ARCAZ ET AL. (edd.), 95-120.
- SOLIMANO, G. (1970) "Il mito di Apollo e Admeto negli eleciaci latini" *MYTHOS*, Genova, 255-268.
- SOLMSEN, F. (1961) "Propertius in his Literary Relations with Tibullus and Vergil" *Philologus* 105, 273-289.
- \_\_\_\_\_ (1962) "Tibullus as an Augustan Poet" *Hermes* 90, 310-312.
- SOLODOW, J. (1977) "Ovid's *Ars amatoria*: the lover as cultural ideal" *WS* 11, 106-127.
- \_\_\_\_\_ (1979) "Livy and the Story of Horatius 1. 24-26" *TAPA* 109, 251-268.
- SOMMARIVA, G. (1980) "La parodia di Lucrezio nell'*Ars* e nei *Remedia ovidiani*" *A&R* 25, 123-148.

## BIBLIOGRAFÍA

- STAHL, H.P. (1985) *Propertius: 'Love' and 'War'. Individual and the State under Augustus*, Berkeley-Los Angeles-London.
- STIERLE, K. (1972) "L'histoire comme exemple, l'exemple comme l'histoire" *Poétique* 10, 176-198.
- STIRRUP, B.E. (1976) "Ovid's Narrative Technique: a Study in Duality" *Latomus* 35, 97-107.
- STRAUSS CLAY, J. (1995) "Catullus 'Attis and the Black Hunter'" *QUCC* 41, 143-155.
- STROH, W. (1979) "Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten" *WJA N.F.* 5, 117-132.  
 ----- (1988) "Quid de obsequio suo in amore poeta elegiaci senserint" EN: *Atti Convegno Internazionale*, Assisi, 25-62.
- SULEIMAN, S. (1977) "Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à these" *Poétique* 32, 468-489.
- SULLIVAN, J.P. (1961) "Two problems in Roman love elegy" *TAPA* 92, 522-536.  
 ----- (ed) (1962) *Critical Essays on Roman Literature*, Cambridge.  
 ----- (1976), *Propertius. A critical introduction*, Cambridge.
- SUTTER, A. (1989) "Ovid, from Image to Narrative: *Amores* 1.8 and 3.6" *CW* 83, 15-20.
- SUTTON, D. (1993) *Ancient Comedy. The War of Generations*, New York.
- SYME, R. (1960) *The Roman Revolution*, Oxford (1939).  
 ----- (1978) *History in Ovid*, Oxford.
- TABACCO, R. (1995) "Le similitudini in Ovidio" *BstudLat* 25, 129-171.
- TARRANT, R. (2002) "Ovid and ancient literary history" EN: HARDIE (ed.) *Cambridge...*, 13-33.
- TARTARI, M. (1985-1986) "Catullo e Propertio: poetica implicita e poetica esplicita". *Euphrosyne* 7, 49-62.
- TATHAM, G. (2000) "Just as Ariadne Lay: Images of Sleep in Propertius 1.3" *Scholia* 9, 43-53.
- TAYLOR, J.H. (1970) "*Amores* 3.9: a farewell to elegy?" *Latomus* 29, 474-477.
- TEDESCHI, A. (1990) "Così non puo continuare: ovvero la separazione" EN: ALFONSO, S. ET AL. (edd.), 157-208.  
*The Oxford Classical Dictionary* (1968<sup>7</sup>), Oxford.
- THIBAUT, J. (1969) "A Difference of Metaphor between Propertius and Ovid" *ISLL* 58, 31-37.
- THIEBAUT, C. (1989) "Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del sur" EN: CASTILLA DEL PINO, C. (comp.) *Teoría del personaje*, 121-144.
- THOMAS, E. (1964) "Variations on a military theme in Ovid's *Amores*" *G&R* 11, 151-165.  
 ----- (1965) "A Comparative Analysis of Ovid *Amores* II 6 and III 9" *Latomus* 24, 599-609.
- THOMAS, J. (2003) "Le récit littéraire comme atelier du mythe. Le mythe de Pigmalion, et ses résonances ovidiennes" *Euphrosyne* 31, 327-332.
- THOMAS, R.F. (1979) "New Comedy, Callimachus and Roman Poetry" *HSPH* 83, 179-206.

## BIBLIOGRAFÍA

- \_\_\_\_\_ (1986) "Virgil's *Georgics* and the Art of Reference" *HSPH* 90, 171-198.
- \_\_\_\_\_ (1988) "Turning back the clock" *CP* 83, 54-69.
- THOME, G. (1992) "Crime and Punishment, Guilt and Expiation: Roman Thought and Vocabulary" *AClass* 35, 73-98.
  - THOMSON VESSEY, D.W. (1984) "Pyrrha's Grotto and the Farewell to Love: a Study of Horace *Odes* 1.5" *AJP* 105, 457-469.
  - TOLL, K. (1989) "What's love got to do with it? The invocation to Erato and Patriotism in the *Aeneid*" *QUCC* 33, 107-119.
  - TOMAS, Y. (1988) "Roma: padres ciudadanos y ciudad de los padres (siglo II a.C. - siglo II d.C.) EN: *Historia de la Familia*, Madrid, I FALTAN LAS PP.
  - TOVAR, A.- BELFIORE, M.T. (1963) *Properio, Elegías*. Barcelona. X
  - TRACY, V.A. (1976) "The Poet-Lover in Augustan Elegy" *Latomus* 35, 575-581.
  - \_\_\_\_\_ (1979) "One Aspect of *nequitia* in Ovid's *Amores*" *Latomus* 164, 343-348.
  - TRAINA, A. (1986<sup>2</sup>) "Orazio e Catullo", *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, 1. 253-267.
  - TREMOLI, P. (1955) *Influssi retorici e ispirazione poetica negli 'Amores' di Ovidio*, Trieste.
  - TUPLIN, C.J. (1981) "Catullus 68" *CQ* 31, 113-139.
  - URÍA VARELA, J. (1997) *Tabú y eufemismo en latín*, Amsterdam.
  - VALENCIA HERNÁNDEZ, M. (1997) "Cicerón creador de su imagen política: *Fam. V 12*" *Faentina* 19, 17-33.
  - VASALY, A. (1987) "Personality and Power: Livy's Depiction of the *Apia* *Claudia* in the First Pentad" *TAPA* 117, 203-206.
  - VERDUCCI, F. (1980) "The Contest of Rational Libertinism and Imaginative License in Ovid's *Ars Amatoria*" *Pacific Coast Philology* 15, 29-39.
  - VEREMANS, J. (1981) "L'anaphore dans l'oeuvre de Tibulle" *AC* 50, 774-800.
  - \_\_\_\_\_ (1987) "Tibulle II 6: forme et fond" *Latomus* 46, 68-86.
  - \_\_\_\_\_ (1991) "Tibulle I 6: sens et structure" *Latomus* 50, 376-394.
  - \_\_\_\_\_ (1996) "Le structure de l'enjambement chez les poètes élégiaques Tibulle, Properce, Ovide" *Latomus* 55, 525-543.
  - VERON, E. (1981) *A produção de sentido*. San Pablo.
  - \_\_\_\_\_ (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires.
  - VESSEY, D.W.T. (1981) "Elegy Eternal: Ovid's *Amores* 1.15" *Latomus* 40, 607-617.
  - VEYNE, P. (1991) *La elegía erótica romana: el amor, la poesía y el Occidente*, México.
  - VIDEAU, A. (2001) "Syntaxe et rythme dans l'élégie latine classique. Réflexion sur l'asyndète et l'anaphore". EN: MOUSSY, C. (ed.) *The Lingua Latina Novae Quaestiones*, Louvain-Paris, 995-1008.
  - VILLERS, R. (1982) "Le mariage envisagé comme institution d'Etat dans le droit classique de Rome" *ANRW* II 14, 285-301.
  - VRETZKA, K. (1955) "Tibulls 'Paraklausithyron' (I,2)" *WS* 68, 20-46.
  - WALDE, A. HOFMANN, J.B. (1965) *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg.

## BIBLIOGRAFÍA

- WALKER, A. (1992) "Eros and the Eye in the Love-letters of Philostratus" *PCPS* 38, 132-148.
- WALLACE-HALDRILL, A. (1985) "Propaganda and Dissent? Augustan Moral Legislation and the Love Poets" *Klio* 67, 180-184.  
 ----- (1997) "Mutatio morum: the idea of cultural revolution" EN: HABINEK, T.-SCHIESARO, A. (edd.), 3-22.
- WALTERS, J. (1997) "Invading the Roman Body: Manliness and Impenetrability in Roman Thought" EN: HALLET, J.-SKINNER, M. (edd.), 29-43.
- WARDMAN, A.E. (1965) "The rape of Sabines (Ovid, *Ars* 1. 89 ff)" *CQ* 15, 101-103.
- WATSON, L.C. (1982) "Ovid's *Amores* 1.6: a parody of a hymn?" *Mn.* 35, 92-102.
- WATSON, P. (1982) "Ovid and *cultus: ars amatoria* 3. 113-28" *TAPA* 112, 237-244.  
 ----- (1983) "Mythological *exempla* in Ovid's *Ars amatoria*" *CP* 78, 117-126.
- WATT, W.S. (1995) "Ovidiana" *MH* 52, 90-110.
- WESTENDORP BOERMA, R.E.H. (1951) "De Tibullo I 1, 48" *Mn* 4, 308-313.
- WETMORE, M.N. (1961) *Index Verborum Catullianus*, Hildesheim  
 ----- (1979) *Index Verborum Vergilianus*, Hildesheim
- WHEELER, A. (1910) "Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources" *CP* 5, 440-450.  
 ----- (1911) "Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources" *CP* 6, 56-77.
- WHITAKER, R. (1979) "The Unity of Tibullus 2.3" *CQ* 29, 131-141.  
 ----- (1983) *Myth and Personal Experience in Roman Love-Elegy. A Study in Poetique Technique*, Göttingen.  
 ----- (1991) "El pobre" EN: GIARDINA, A. ET AL., *El hombre romano*, Madrid, 321-349.
- WHITE, P. (1993) *Promised Verse. Poets in the Society of Augustan Rome*, Cambridge.
- WILKINSON, L.P. (1955) *Ovid Recalled*, Cambridge.  
 ----- (1963) "Greek Influence on the Poetry of Ovid" EN: *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle a Ovide. Entretiens sur l'antiquité clasique II*, Vandoeuvres-Genève, 223-243.
- WILLIAMS, C. (1999) *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, Oxford.
- WILLIAMS, F. (ed.) (1978) *Callimachus. Hymn to Apollo*, Oxford.
- WILLIAMS, G. (1968) *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford  
 ----- (1978) *Change and decline. Roman literature in the early empire*, Berkeley.  
 ----- (1980) *Figures of Thought in Roman Poetry*, New Haven-London.
- WILLIAMS, M.F. (2000) "Propertius 2.26B, Theocritus' *Idyll* 11, and Epid Poetry" *Scholia* 9, 20-42.
- WILLIAMS, R.D. (1990) "The Sixth Book of de *Aeneid*" EN: HARRISON, S.J. (ed.) *Oxford Readings in the Aeneid*, Oxford, 191-207.
- WILLS, J. (1996) *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford.
- WILSON, J.R. (1969) "Action and Emotion in the *Aeneid*" *G&R* 16, 67-75.
- WIMMEL, W. (1976) *Tibull und Delia. Erster Teil. Tibullus Elegie 1.1.*

## BIBLIOGRAFÍA

- WINKLER, J. (1990) "Laying down the law: the oversight of men's social behavior in classical Athens" EN: HALPERIN, D.-WINKLER, J.-ZEITLIN, F. (edd.) *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton, 171-209.
- WIRSZUBSKI, CH. (1968) *Libertas as a Political Idea at Rome during the Late Republic and Early Principate*, Cambridge.
- WISEMAN, T.P. (1995) *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge (1985).
- WISTRAND, E. (1977) *Miscellanea Propertiana*, Göteborg.
- WLOSOK, A. (1975) "Amor and Cupid" *HSPH* 79, 165-169.
- WOODMAN, T.-WEST, D. (edd.) (1984) *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge.
- WRIGHT, E. (1984) "Profanum sunt genus: the Poets of the *Ars amatoria*" *PQ* 63, 1-15.
- WRIGHT, T.E. (1954) "The Augustan Poets" EN: PLATNAUER, M. (ed.) *Fifty Years of Classical Scholarship*, Oxford, 306-334.
- WYKE, M. (1987) "Written Women: Propertius *scripta puella*" *JRS* 77, 47-61.  
————— (1989) "Mistress and Metaphor in Augustan Elegy" *Helios* 16, 25-47.  
————— (1995) "Taking the woman's part: engendering roman love elegy" EN: BOYLE, A.J. (ed) *Roman Literature and Ideology*, Bendigo, 110-128.  
————— (2002) *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations*, Oxford.
- YARDLEY, B.C. (1978) "The elegiac paraclausithyron" *Eranos* 86, 10-34.
- ZAGAGI, N. (1980) *Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautus' Comedy*, Göttingen.  
————— (1987) "Obligation in amatory payments and gift-giving. A note on Plautine originality" *Hermes* 115, 503-504.
- ZANKER, G. (1981) "Enargeia in the ancient criticism of poetry" *RhM* 124, 297-312.  
————— (1992) *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.
- ZARKER, J.W. (1978) "Vergil's Trojan and Italian Matres" *Vergilius* 24, 15-24.
- ZAVALA, I. (1996) *Escuchar a Bajtin*, Madrid.
- ZURUTUZA, H. (1986-1991) "En torno de la organización simbólica del espacio en la Antigüedad Clásica: espacio público-espacio privado" *AHAM* 24-25, 337-352.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas