

Ovidio, el poeta sincero (*Amores*, 1.1-5)

CARLOS DE MIGUEL MORA

Universidade de Aveiro

Abstract: It has become a commonplace of literary criticism to accuse Ovid the elegist of insincerity. Arising from the inevitable comparison usually established between the *Amores* and works by Tibullus and Propertius, the verisimilitude revealed by the latter is emphasized in contrast with the apparent detachment shown by the Sulmona poet. In this article, we first consider the theoretical grounds to ascertain the impression of sincerity conveyed by a poet, which will then allow us to determine the criteria according to which one can consider Ovid to be a sincere poet. If, on a poetic or rhetorical level, Ovid appears to be a poet of little sincerity, we suggest that, according to the perspective of literary pragmatics, by drawing distinctions between the narrating characters that Ovid brings to life, it is possible to argue that he is actually the most sincere of all elegists.

Keywords: Ovid; *Amores*; sincerity; verisimilitude; narrating character; metapoetic narrator.

La verosimilitud fue asumida desde muy pronto como una característica especialmente valorada en la elegía. Tibulo y Propertio se esfuerzan por mostrarnos situaciones que parecen sacadas del día a día, e incluso introducen detalles intrascendentes que han hecho pensar a más de un investigador que se trataba de informaciones reales de la vida de los autores o de sus amadas, como el dato que aporta Tibulo (2.6.37-40) cuando indica que la hermana de Némesis murió de una caída por la ventana. Esta verosimilitud de la que hablamos y la utilización de la primera persona poética provocaron toda una corriente de lectura biográfica de los poemas que estuvo muy de moda durante los siglos XIX e inicios del XX. Sólo tenemos que pensar, por ejemplo, en la biografía que compuso Cartault para Tibulo, basándose en la lectura de sus poemas¹. Felizmente, hoy en día se descarta como método de trabajo la identificación total del sujeto poético con el autor real; en su mayor parte, los investigadores aceptan una solución intermedia de sinceridad en los

¹ CARTAULT (1909) 3-31.

poetas, sobre el presupuesto de que parten de emociones realmente sentidas que recrean y reelaboran literariamente, como no podría ser de otra manera. Cualquier ser humano, especialmente aquellos dotados de sensibilidad poética, ha experimentado los sentimientos comunes a la raza humana (amor, pasión, pena, dolor, ira...), pero expresarlos en su plenitud de manera espontánea e irreflexiva es imposible, por lo que se requiere una reelaboración literaria.

Si esto es común a cualquier poeta, ¿qué convierte en más sincero a uno que a otro? Como es sabido, Ovidio ha sido admirado por su destreza literaria, por su erudición, por su finísimo humor, por su técnica, por su inteligencia, pero siempre ha sido, por otro lado, tachado de falso, de frío, de falto de pasión². En frecuentes ocasiones se ha dicho o insinuado que carece de sinceridad. Como queda claro por el título de nuestro trabajo, lo que intentamos aquí es demostrar que el Sulmonense, al contrario de la *communis opinio*, es uno de los poetas más sinceros. Claro está, antes de evaluar la sinceridad de un poeta tenemos que aclarar bajo qué aspecto estamos analizando su obra. Un punto de vista u otro nos llevarán a resultados diferentes.

En un excelente artículo que marcó un hito en los estudios sobre la cuestión de la verosimilitud, Allen establece una diferenciación entre la crítica literaria clásica, que contemplaba la sinceridad como una cuestión de estilo, y la teoría literaria moderna, que la considera una “función de personalidad”³. Para ser más claros, podríamos decir que la teoría moderna ofrece un juicio desde presupuestos poéticos (y me atrevería a decir poéticos románticos), mientras que la antigua lo hacía desde presupuestos retóricos.

² Merece la pena transcribir el comentario de LUCK (1993) 150: «Al leer a Ovidio, se pregunta uno a veces si fue frívolo por propia elección o por desilusión o si, quizás, le desilusionó la frivolidad. En cualquier caso, no queda la menor duda de que era un gran artista. Encontramos en él un derroche de talento, tenemos la impresión de que su ingenio y su imaginación nadan en la abundancia. Hay tanto talento en su poesía que se atreve a despilfarrarlo incluso en sandeces, en exuberante afectación, en todo tipo de egomanías y obsesiones caprichosas.»

³ ALLEN (1950) 146.

Desde el romanticismo, y hasta no llegar a la estética de la recepción, que vino a cambiar el objeto de estudio, la subjetividad poética fue ensalzada, lo que vale decir que el mayor interés se centraba en la relación que se establece entre el autor real y su obra, más que entre la obra y el lector. Sabemos que el narrador que habla en el poema no es más que la imagen de un ser humano que existe en un mundo imaginariamente humano. Sus sentimientos pueden estar contruidos a partir de los del autor real, pero el grado de proximidad con los de este es incierto, y con seguridad nunca se tocarán. Sin embargo, al analizar la sinceridad desde un punto de vista poético romántico, evaluamos la calidad de la poesía en la misma proporción en que sintamos que las emociones transmitidas provienen del autor real. En el caso de autores modernos cuyas biografías conocemos, la crítica realizada bajo estos presupuestos busca la sinceridad en las coincidencias entre los datos y emociones del poema y los hechos reales de la vida del autor. En el caso de los poetas antiguos, cuyas biografías son en gran parte un misterio, el proceso es inverso: a partir de una impresión de sinceridad, se construye la vida de los autores. Bajo este prisma, son muchos los juicios literarios que elevan a Catulo por encima de Horacio, a Tibulo y Propertio sobre Ovidio, y hasta los sencillitos poemas de Sulpicia sobre gran parte de la producción elegíaca. No digo que no merezcan este lugar de privilegio, pero sí que los presupuestos por los que se los eleva están equivocados, pues no conocemos la vida de sus autores como para evaluar si está más presente en sus obras que la de los otros autores. Es evidente que desde esta óptica no podremos llamar sincero a Ovidio. De su obra rezuman los tópicos literarios y resulta imposible conectar el contenido de sus poemas con hechos de su vida.

Allen defiende la consideración de la sinceridad de los poetas desde un punto de vista retórico, más de acuerdo con las teorías estéticas de la antigüedad. Él parte de la consideración del término literario que más se aproxima en latín a lo que nosotros llamaríamos “sinceridad”, que es *fides*. Pero *fides* contiene simultáneamente las ideas de “sinceridad” y “persuasión”, porque el orador no sólo debe convencer a su auditorio de

que lo que dice es cierto, sino de que lo dice de forma sincera: que cree en lo que dice y que posee las cualidades que predica⁴. La relación pasa a establecerse entre el autor y el auditorio, en lugar de entre el autor y la obra de arte. La sinceridad es una cuestión de estilo y no de personalidad: el orador/poeta tiene que convencer a los oyentes/lectores de la sinceridad de su personaje (aquel en cuya piel se ha metido para llevar a buen puerto su caso o su poema), y para ello utilizará los medios que considere adecuados para que su verdadero yo no transluzca en el personaje construido. Por lo tanto, estamos ante una actitud diferente. Desde el primer presupuesto, la calidad del poeta estribará en plasmar parte de su verdadera identidad en el personaje narrador, que es lo que lo torna sincero; desde este segundo, muy al contrario, la calidad consistirá en no reflejarse de ninguna manera en el personaje creado, volverlo independiente de sí mismo, aunque puedan coincidir en algunos aspectos.

Ahora bien, ¿podemos llamar sincero a Ovidio desde este punto de vista, que tiene en atención la estética clásica? Al contrario que Allen⁵, me parece que ni siquiera así podemos llamar sincero al Sulmonense. Es más, teniendo en cuenta la pobreza de documentos que poseemos para la reconstrucción de las vidas de los poetas de la Antigüedad, sólo por este criterio, y no por el anterior, es por lo que podemos afirmar la superioridad de Catulo, Tibulo o Propertio sobre Ovidio. Aclaremos esta afirmación: podemos decir que la sinceridad, desde este punto de vista retórico, estará caracterizada por la cohesión ética y la coherencia enunciativa. Por cohesión ética me estoy refiriendo a la unidad del *ethos*, en la terminología aristotélica, del personaje, que debe ser unitario en determinado *corpus* literario, por encima de las variaciones patéticas. La coherencia enunciativa es la adecuación entre el tipo de discurso y el instante del personaje narrador, instante caracterizado por su *ethos* particular y por el *pathos* específico de su circunstancia. En realidad, cuando nos parece que contemplamos en los poemas la sinceridad del autor real, que esparce jirones de sus sentimientos verdaderos aquí y allá,

⁴ ALLEN (1950) 146-147.

⁵ ALLEN (1950) 157.

no podemos estar seguros de que no se trate tan sólo de una adaptación al personaje inventado. Desde esta óptica, Tibulo y Propertio serían más sinceros que Ovidio por su gran cohesión ética⁶, y Catulo aún lo sería más tanto por su cohesión ética como por su coherencia enunciativa. Pero de Ovidio no podemos afirmar que sea sincero. Su personaje narrador mantiene ciertas inconsistencias durante la obra: es esclavo de amor pero es capaz de pegar a su *domina*; es fiel enamorado pero amante infiel; es *exclusus amator* pero convive con Corina. Al mismo tiempo, no siempre guarda una coherencia enunciativa y en momentos de pasión, en que sería adecuada la técnica del *celare artem*, se deja llevar por su propia vanidad literaria. Desde este punto de vista, tampoco podemos considerar sincero a nuestro poeta.

Tendremos que analizar su obra desde otros presupuestos para descubrir dónde reside la sinceridad de Ovidio. La pragmática literaria puede ser la clave de interpretación que buscamos, al haber diferenciado tipos de narradores-personaje y de lectores-personaje que evidencian distintos niveles de lectura de la obra literaria. Autores como Boyd⁷ y Holzberg⁸ hablan del Ovidio narrador de los *Amores* como *amator* y como *poeta*. Básicamente, el primero se ocuparía de relatar la historia amorosa, mientras que el segundo introduce aspectos metapoéticos, es decir, reflexiones sobre el propio proceso de escribir. Sin embargo, a lo largo del por otro lado inapreciable estudio de Holzberg parece haber una indefinición en la caracterización de ese narrador-*poeta*, unas veces identificado nítidamente con el narrador-*amator* y otras se diría que

⁶ De todas formas, la cohesión ética de cualquier poeta elegíaco es tan sólo aparente y no resiste un análisis riguroso. Cf. JAMES (2003) 121-132.

⁷ BOYD (1997) 139. En una nota de esta página la autora explicita su posición sobre la existencia de dos personajes creados por Ovidio, “narrator” e “poet”. Los capítulos 4 y 5 de su obra se fundamentan en la consideración de esta distinción. Defiende, así, en toda la obra de *Amores* la existencia de dos narrativas, una de una historia amorosa y otra de una historia sobre el propio género elegíaco. Nuestro estudio parte del mismo presupuesto, aunque las intenciones que pretendemos son otras.

⁸ HOLZBERG (2002) 46. En realidad, toda esta obra de Holzberg se centra en el estudio de las máscaras poéticas de Ovidio, y constantemente realiza esta lectura doble, de la historia amorosa y metapoética.

identificado con el autor real. Me parece a mí que lo que ocurre es que Ovidio construye dos personajes diferentes, efectivamente como postulan Boyd y Holzberg, un *amator* y un *poeta*, pero que el primero se inmiscuye, por así decirlo, en las tareas del segundo. Si establecemos un grado de proximidad de los personajes con el autor no en lo relativo a emociones, ya que esas las ignoramos, sino en cuanto a los conocimientos, que son mucho más evidentes, resulta claro que uno de los personajes, el que llamaremos Ovidio *amator*, está más lejos del verdadero Ovidio (es más ingenuo, ignora cosas que conoce el autor real) que el otro, al que llamaremos Ovidio *poeta*, que se aproxima mucho más (pero dejemos claro que no pretendemos decir que es el poeta Ovidio, individuo real que existió en un período histórico concreto, sino que simplemente está más cerca de él por conocimientos, aunque ignoramos si también por su modo de ver la vida). Al mismo tiempo, hay dos tipos de lectores-personajes, es decir, lectores a los que va dirigida la obra, independientemente de quien, de hecho, la lea. Cada uno de los dos personajes narradores se dirige, en principio, a un lector-personaje. Así, el que hemos llamado narrador-*amator*, personaje hasta cierto punto ingenuo, relata su historia de amor al lector invocado, también él ingenuo, que no cuestiona la veracidad de lo relatado. En cambio, el narrador-*poeta* comunica con un lector instituido, o presupuesto por el autor como necesario para leer la obra a determinado nivel. Claro está, el lector fáctico puede aproximarse más a uno o a otro, pero sólo cuando está muy cerca del lector instituido comprende el mensaje del narrador-*poeta* (aparte del mensaje del narrador-*amator*) y puede disfrutar de una situación que en términos pragmáticos justifica el tono humorístico: la ironía dramática que se produce al interpretar simultáneamente lo que entendería el imaginario lector invocado y lo que entiende él, convertido casi en el lector instituido ideal.

¿Qué tiene esto que ver con la sinceridad de Ovidio? Concordemos que la sensación de sinceridad se produce cuando un narrador reproduce, *aparentemente*, las vivencias del autor real. No interesa que el lector sea consciente de la imposibilidad de que exista coincidencia, imposibilidad

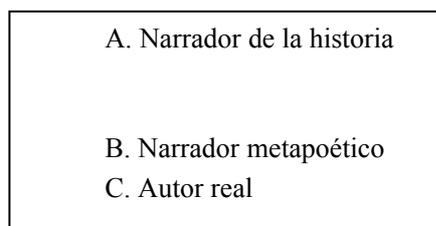
debida a que el contenido anímico de lo expresado por el narrador, por mucho que se nutra de las vivencias del autor real, está mediatizado por muchas restricciones y ampliaciones, de las que son parte importante la tradición literaria con sus tópicos y las posibilidades lingüísticas, sólo por decir un par de ejemplos. Aunque el lector conozca esta verdad, la apariencia de transmitir sentimientos realmente sentidos por el autor dota al poema de ese rasgo sincero. Por otro lado, parece natural que las reflexiones metapoéticas se sientan más próximas del pensamiento del autor real, debido, como hemos dicho, a la presencia de determinados conocimientos que son propios del poeta en su calidad de poeta. Cuando el lector descubre en una obra tanto la descripción de una historia personal como reflexiones sobre la actividad poética, puede imaginar el siguiente esquema de manera inconsciente:

- | |
|----------------------------|
| A. Narrador de la historia |
| B. Narrador metapoético |
| C. Autor real |

Donde existe un acercamiento inconsciente, como vemos en el esquema, entre el narrador metapoético y el autor real. Cuando el lector lee a Catulo, Horacio, Tibulo o Propercio, al constatar que no consigue diferenciar bien el narrador de la historia y el narrador metapoético, se produce un acercamiento inconsciente entre estos, lo que conlleva la aproximación entre A y C, dando lugar a la impresión de sinceridad:

- | |
|----------------------------|
| A. Narrador de la historia |
| B. Narrador metapoético |
| C. Autor real |

No ocurre lo mismo en Ovidio, donde la distinción entre los dos narradores, como explicaré a continuación, es palpable. Sin embargo, mi propuesta es que el Sulmonense llega a un grado mayor de sinceridad con el efecto contrario. Es decir, al separar y apartar los dos narradores hace que B se aleje de A, con el consiguiente acercamiento a C. La sinceridad se da por la extraordinaria proximidad entre B y C, y no entre A y C:



¿Cómo funciona en la práctica este planteamiento teórico? Ovidio-*amator*, como hemos dicho, se inmiscuye en terreno ajeno e introduce reflexiones metapoéticas de tipo ingenuo y fantástico, de tal manera que no deja lugar a dudas de que se trata de un personaje muy alejado del autor real. Esto obliga a una interpretación a otro nivel de las palabras del texto: es decir, el lector instituido deduce que, tras las palabras del narrador-*amator* dirigidas al lector invocado se esconde otro mensaje del narrador-*poeta* dirigido a él, y el enorme alejamiento entre ambos narradores le induce a pensar que está oyendo el mensaje del verdadero Ovidio, autor real, por lo que la impresión de sinceridad es mayor que en cualquier otro poeta de los mencionados.

Este efecto lo consigue Ovidio especialmente en los poemas programáticos. Sin embargo, creo que el ejemplo mejor se da en el poema inicial de los *Amores* y que se arrastra hasta la quinta elegía. Las elegías 1-5 del primer libro forman una unidad que ha sido reconocida por varios investigadores, que incluso han propuesto una división del primer libro en tres bloques de cinco poemas cada uno. La historia que cuenta Ovidio-*amator* en ellos es la siguiente. En el primer poema, claramente programático, se encuentra intentando escribir poesía grandiosa cuando

se le aparece Cupido y arrebató un pie a cada par de versos, convirtiendo así las tiradas de hexámetros en forma estíquica en dísticos elegíacos; ante las quejas del poeta, que le recrimina su intromisión y protesta por no tener materia acorde con el ritmo, Cupido le lanza una flecha y lo convierte en enamorado, por lo que Ovidio se resigna a abandonar la poesía de altos vuelos y se conforma con escribir en dísticos. En la segunda pieza encontramos al poeta insomne, dudando si debe resistir al amor pero rindiéndose al fin; así, dirige a Cupido una alocución de rendición y describe la pompa triunfal del dios que, a la manera de los generales victoriosos, recorrerá las calles de Roma. En la tercera, solicita que su amada le corresponda, prometiéndole fidelidad y fama en sus versos, y comparándola con heroínas míticas como Ío, Leda y Europa. La cuarta elegía describe una cena en la que coincide con la amada y su marido, y da a esta algunos consejos para que puedan comunicarse sin que él lo note, realizando algunos juegos amorosos, y para que pueda evitar en lo posible cumplir sus obligaciones conyugales. En el quinto poema, finalmente, describe un delicioso momento de amor que pasó durante la hora de la siesta con Corina, su amada, describiéndola a ella y dejando en el aire todo cuanto no debe decir, en una elegante fórmula ἀποσιωπήσεως. La historia, fantástica en los primeros poemas e incoherente en su totalidad, permite esa segunda lectura en clave metapoética que ya ha sido parcialmente descrita por varios investigadores.

Antes de avanzar esta lectura metapoética, tenemos que decir que una serie de pistas, en su mayor parte bien identificadas por la crítica literaria que se ha ocupado de los *Amores*, “avisa” al lector de que debe estar atento, puesto que muchas de las informaciones deben ser descifradas a la luz de una interpretación metapoética. Lo primero que encuentra el lector al iniciar la lectura de los *Amores* son los cuatro versos que funcionan a la manera de prólogo a la segunda edición de la obra, y donde nos explica el autor que los cinco libros de la primera edición fueron ahora reducidos a tres:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus.*

*ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,
at leuior demptis poena duobus erit.*

De forma ingeniosa, se ha sugerido que estos versos introductorios pueden haber sido incluidos por Ovidio después de ver que a la *Eneida* se añadían los siguientes en alguna edición reciente:

*Ille ego, qui quondam gracili modulatus auena
carmen, et egressus siluis uicina coegi
ut quamuis auido parerent arua colono
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis*

El número coincidente de versos, las evocaciones del primero (*qui modo / qui quondam*), la referencia a la obra (*opus*) y los paralelos sintácticos (en ambos casos empieza el tercer verso con *ut* y acaba el fragmento con una frase introducida por *at*) podrían evocar a Virgilio, lo que prepararía y a los lectores para lo que viene a continuación, en el primer texto programático. Por otro lado, existe un clarísimo contraste perfectamente buscado entre el *leuior* del último verso de esta introducción y el *grauis* del primer verso del primer poema, designando cada adjetivo un tipo de poesía diferente. Veremos el primer poema (*Amores* 1.1.), el más claramente programático, con mayor atención y realizaremos un recorrido somero por los otros cuatro.

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
par erat inferior uersus - risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
"quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris? 5
Pieridum uates, non tua turba sumus.
quid, si praeripiat flauae Venus arma Mineruae,
uentilet accensas flaua Minerua faces?
quis probet in siluis Cererem regnare iugosis,
lege pharetratae Virginis arua coli? 10
crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum
instruat, Aoniam Marte mouente lyram?
sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;
cur opus adfectas, ambitiose, nouum?
an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe? 15
uix etiam Phoebo iam lyra tuta sua est?*

*cum bene surrexit uersu noua pagina primo,
attenuat neruos proximus ille meos;
nec mihi materia est numeris leuioribus apta,
aut puer aut longas compta puella comas.” 20
questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum,
lunauitque genu sinuosum fortiter arcum,
“quod” que “canas, uates, accipe” dixit “opus!”
me miserum! certas habuit puer ille sagittas. 25
uror, et in uacuo pectore regnat Amor.
sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
ferrea cum uestris bella ualete modis!
cingere litorea flauentia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes! 30*

La *recusatio* se basa en unos principios tan fantásticos que no cabe duda de que se impone otra lectura. En otros poetas este tópico se desarrolla a través de la insistencia en la incapacidad poética para tan altos vuelos, excusa que, por creíble (aunque el lector sepa que se fundamenta en viejos tópicos casi vacíos) aparenta una sinceridad inmediata. Podríamos decir que en esos poetas el lector instituido identifica el mensaje como proveniente del narrador-*poeta*, más cercano al real; sin embargo, en el texto ovidiano resulta imposible atribuir tan descabellado mensaje a un narrador cercano al poeta real, por lo que se debe atribuir a Ovidio-*amator* o narrador ingenuo, mientras que Ovidio-*poeta* debe estar transmitiendo otro mensaje casi diríamos que subliminalmente. Con la pista dada por el preámbulo a los *Amores*, el lector instituido cae en la cuenta de varios indicadores de lectura metapoética, como los siguientes.

1. El inicio semejante al *arma uirumque cano* no puede ser casual. Sin embargo, las alteraciones al eco virgiliano son interesantes: en primer lugar el presente fáctico (*cano*) es substituido por un pasado incoativo (*parabam edere*); la segunda parte de la copulativa (*uir*) ha sido substituida por una especie de sinónimo del primer término (*bella*), pero que por su homofonía evoca la temática de la elegía (considerándolo como

femenino de *bellus*)⁹, y esta ausencia es destacada por semejanzas fónicas (*gravi numero uiolentaque*)¹⁰; en tercer lugar, se introduce el elemento métrico, ausente en el texto virgiliano, que será de importancia capital en el poema, y de hecho en los dos primeros dísticos se insiste en la adecuación de la materia a los ritmos, en la estructura de los hexámetros estíquicos y en la diferencia que con ellos guarda el dístico.

2. El discurso del poeta contra Cupido tiene claras marcas de tópicos elegíacos, ya conocidos por los lectores. Así, comienza Ovidio calificando al dios de *saeue puer* (v.5), adjetivo muy utilizado para la amante elegíaca; y acaba recordando el formato métrico (*numeris leuioribus*, retomando *leuior* de los versos introductorios y oponiéndose a *gravi* del primer verso) y que la materia debe adecuarse a este formato: para el dístico elegíaco es necesario cantar a un muchacho o a una muchacha de largos cabellos arreglados. Los propios cabellos se erigen como un símbolo de este tipo de poesía, probablemente desde la famosa *Cabellera de Berenice* de Calímaco. En medio de estas evocaciones al género, pronuncia una serie de *exempla* casi a modo de *adynata* con mezclas de los atributos divinos. Sin embargo, desde un punto de vista metapoético no es tan disparatadas la mezcla de Venus y Minerva, es decir, del amor y de las armas o inventos bélicos (tópico de la *militia amoris*); tampoco lo es que, en el discurso de la seducción elegíaca, la virginidad femenina (Diana) se encuentre bajo el cultivo (Ceres) de las artes; y mucha menos extrañeza causa la unión de la inspiración poética (Apolo) y la guerra (Marte), idea banal, porque se desarrolla desde el propio Homero, y que se enlaza además con el tópico ya mencionado de la *militia amoris*¹¹.

3. Finalmente, cuando Cupido obliga a Ovidio a enamorarse lo hace para darle motivo de inspiración, ocupando el lugar de las Piérides o

⁹ Cf. GREENE (1998) 70.

¹⁰ BUCHAN (1995) 54-56, hace hincapié en que lo interesante del eco virgiliano es la ausencia de *uir*; pero no indica que esta ausencia está bien marcada por la repetición fónica. Ovidio casi insinúa: “he estado a punto de decir *uir* pero no lo he dicho”.

¹¹ Cf. el comentario de MILLER (2002) 242.

de Febo, como ya había dicho el narrador ingenuo. Inmediatamente tras ser alcanzado por la flecha se convierte propiamente en *amator*, en amante elegíaco, pues lo primero que hace es exclamar *Me miserum!*, que evoca al lector atento el primer verso del *Monobiblos* properciano, *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*, verso de gran acumulación de ideas programáticas, y lo siguiente es constatar que se quemaba de amor (*uror*), siguiendo un léxico absolutamente normal en la literatura amorosa latina. Sin embargo, lo más curioso es que el amor reine en un pecho vacío (*uacuo pectore*, v.26). En efecto, el final, donde se vuelve a la métrica, permite insistir en la siguiente idea: lo esencial es el aspecto métrico, asunto que abre y cierra el poema y que es mencionado en la parte central (vv.17-18) y, asociado a ello, pero claramente dependiente (la materia va al encuentro de la métrica, *materia conueniente modis*), el amor, amor indefinido todavía.

En cuanto al segundo poema, como decía anteriormente, su argumento fantasioso también incita a un análisis en clave metapoética. Precisamente hace algunos años fue analizado por Athanassaki en términos de crítica literaria, con la sugerencia de una equivalencia entre Amor y Elegía¹². Resumiré su argumentación en los siguientes puntos:

1. La identificación del Amor con la Elegía está facilitada desde el propio título de la colección: Amores = Elegías

2. El carro del Amor, donde celebra su triunfo, permite la comparación. En primer lugar, porque fue repetidamente empleado como metáfora para referirse a la poesía (por ejemplo, por Píndaro, Virgilio, Propertio), aunque en este caso, al ser un género menor, los caballos fueron substituidos por palomas (vv.23-24):

*necte comam myrto, maternas iunge columbas;
qui deceat, currum uitricus ipse dabit,*

En segundo, porque el padraastro de Amor puede ser tanto Marte (amante de Venus, y en ese caso el poeta estaría jugando con la

¹² Athanassaki (1992).

apropiación indebida de los materiales épicos, con la *militia amoris*... como Vulcano, y entonces el poeta podría hacer alusión a la característica principal de la alegoría de la Elegía, su cojera, defecto que comparte con el herrero de los dioses. En tercer lugar, porque Amor se ceñiría el mismo mirto que el poeta en el último hexámetro del poema anterior.

3. Mucho léxico del poema evoca la terminología latina de la crítica literaria, como *blanditiae* (v. 35), para designar el tipo de léxico, *nudus* (v.38) atribuido a un tipo de estilo sin ornamento, *rosas* (v.40), *gemma* (v.41), *aureus* (v.42), para el estilo florido, *gravis* (v.48) para el tipo de poesía elevada.

4. El penúltimo dístico (vv. 49-50)

*Ergo cum possim sacri pars esse triumphi,
parce tuas in me perdere, uictor, opes!*

expresa en realidad no un deseo (para lo cual habría tenido que decir *ut possim*) sino una realidad (“puesto que puedo formar parte de tu divino triunfo”), con lo que Ovidio revela que el triunfo del Amor es el suyo también, que ha usado sus armas.

A estos argumentos de Athanassaki quisiera añadir que el inicio del poema enlaza claramente con el anterior, lo que indica que aún es un poema programático. Ovidio ha pasado la noche en blanco (*uacuus*, v.3), porque su pecho está vacío de amor, aunque sienta los síntomas amorosos. Al mismo tiempo, el insomnio como reflejo de las preocupaciones poéticas y no amorosas ya había sido utilizado por Catulo en el poema 50, cuando se dirige a Licinio.

En el tercer poema de la colección, cuando pide a la amada que lo ame a su vez, Ovidio-*poeta* va completando la información que había dejado a propósito incompleta en el primer poema. Así, comienza diciendo (vv.1-2):

*Iusta precor: quae me nuper praedata puella est,
aut amet aut faciat, cur ego semper amem!*

con lo que ya despeja la incógnita sobre si se trata de un *puer* o una *puella*, lo que hasta ahora había permanecido oculto. Y al mismo tiempo

se nos indica otra cosa: cuando aquella *materia* bélica dejó de tener su lugar, debido al cambio de metro, quedó un espacio vacío que va a ser rellenado ahora, como se nos indica en los versos 19-20:

*te mihi materiem felicem in carmina praebe;
prouenient causa carmina digna sua.*

En cambio, los versos siguientes, revelan desde sus orígenes el final destinado a los amores:

*carmine nomen habent exterrita cornibus Io
et quam fluminea lusit adulter aue,
quaeque super pontum simulato uecta iuuenco
uirginea tenuit cornua uara manu.*

Las comparaciones mitológicas son extraordinariamente reveladoras. Como se sabe, el mito puede y suele funcionar como un tipo de intertexto, permitiendo el cruce de historias. Las heroínas con quienes se compara Corina, afirmándose que llegará a tener la misma fama, tienen en común que fueron todas seducidas y abandonadas por Júpiter, el arquetipo de *desultor amoris*, precisamente aquello que había asegurado Ovidio no ser en los versos 15-16¹³, claro está que con la fina ironía de *siqua fides*, que, siendo una expresión hecha con el sentido de “te lo aseguro”, significa en realidad literalmente “si se me puede dar fe”:

*non mihi mille placent, non sum desultor amoris: 15
tu mihi, siqua fides, cura perennis eris.*

Otra cosa que tienen en común las historias míticas mencionadas es que en todas ellas Júpiter, el conquistador mujeriego, se metamorfoseó, como lo hace Ovidio en narrador-*amator* y narrador-*poeta*.

En el cuarto poema surge, como primera palabra, la que había sido omitida en el primer poema, *uir*, y para no parecer casual, aparte de la circunstancia de aparecer en la misma posición que *arma* en el primer

¹³ Para esta asociación entre Ovidio y Júpiter, cf. CURRAN (1966), BARSBY (1975) y MARTYN (1981) 2439.

poema, lo encontramos también, en epanadiplosis, al final del pentámetro de ese primer dístico.

*Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem;
ultima coena tuo sit, precor, illa uiro!*

Así pues, Ovidio recoge la temática de la *Eneida* para negarla: su poesía, al contrario que la de Virgilio, rechaza las armas para abrazar el amor, y el único *uir* que surgirá no será un héroe, sino un rival amoroso¹⁴.

Finalmente, en el quinto poema surge, en el verso 9, el nombre de la amada. Tras cuatro poemas, tras ciento ochenta y seis versos más los cuatro del prefacio, aparece el nombre de Corina, en claro contraste con *Cynthia*, primera palabra de la colección de Propercio¹⁵. El propio nombre puede ser significativo si aceptamos como etimología, como algunos proponen, *κόρη*, “doncella”, por lo que no pasaría de significar “una muchacha”¹⁶. Como apuntó Holzberg, los poemas 3-4-5 mantienen la típica estructura de la novela de amor griega, con una presentación (3), separación de los amantes por diversas dificultades (4) y reencuentro feliz (5)¹⁷.

¿Cuál es entonces la lectura metapoética que le sugiere Ovidio-*poeta* al lector instituido? Podemos parafrasear el mensaje codificado de la siguiente manera: “Otros poetas fingen que el proceso de escribir elegías se inicia después de enamorarse de una mujer, pero yo voy a contar la verdad. En primer lugar, la práctica nos lleva a elegir el metro que nos resulta más natural, al cual va asociado un tema; así, cuando comprendí que el dístico elegíaco era el metro que con mayor naturalidad componía, se siguió de ahí naturalmente que debía escoger la temática amorosa (poema 1). Reflexionando sobre ese asunto titubeé un poco sobre si debía o no realmente componer poemas amorosos, pero

¹⁴ BUCHAN (1995) 72-74.

¹⁵ Sobre la conexión entre Corina y la propia Elegía personificada, patente en este poema, véase KEITH (1994) 29-33.

¹⁶ Cf. McKEOWN (1989) 21 y BUCHAN (1995) 68.

¹⁷ HOLZBERG (2002) 48.

finalmente decidí entregarme a este asunto y que fuese el tema dominante de mi poesía (poema 2). A continuación, determiné que mi objeto amoroso sería una mujer, que me serviría de inspiración y a la que prometería fidelidad, aunque sin intención de cumplir mi promesa (poema 3). La situación debe ser tal que ella esté casada, para que el encuentro sea difícil y exija ingenio para engañar al rival (poema 4). Mi amada se llamará Corina, la imaginaré de gran belleza y tendré momentos de placer con ella (poema 5)". Tras estos poemas la situación elegíaca está formada. Aquí está la sinceridad ovidiana. El personaje de Ovidio-poeta, por su alejamiento radical del personaje Ovidio-amator, comunica una verdad próxima a la que contaría el verdadero Ovidio, una verdad por lo tanto más "sincera" que la que cuentan los personajes de Tibulo y Propertio, que transmiten la idea de que el proceso de escribir es un acto espontáneo y posterior al enamoramiento. Ovidio es, de esta forma, el poeta sincero.

Bibliografía citada:

- Archibald W. ALLEN (1950), "Sincerity and the Roman elegists": *Classical Philology*, 45, 145-160.
- Lucia ATHANASSAKI (1992), "The Triumph of Love and Elegy in Ovid's *Amores* 1,2": *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 28, 125-141.
- John A. BARSBY (1975), "Desultor amoris in *Amores* 1.3": *Classical Philology*, 70, 44-45.
- Barbara W. BOYD (1997), *Ovid's Literary Loves: Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor
- Mark BUCHAN (1995), "Ovidius imperamator: Beginnings and endings of love poems and Empire in the *Amores*": *Arethusa* 28.1, 53-85.
- Augustin CARTAULT (1909), *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, Paris.
- Leo C. CURRAN (1966), "Desultores Amoris: Ovid *Amores* 1,3" *Classical Philology*, 61, 47-49.
- Ellen GREENE (1998), *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore & London.

- Niklas HOLZBERG (2002), *Ovid. The Poet and his Work. Translated from the German by G. M. Goshgarian*, Ithaca and London.
- Sharon L. JAMES (2003), *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley-Los Angeles-London..
- Alison M. KEITH (1994), “*Corpus Eroticum: Elegiac Poetics and Elegiac Puellae in Ovid’s Amores*”: *Classical World*, 88.1, 27-40.
- George LUCK (1993), *La elegía erótica latina*. Traducción española de Antonio García Herrera, Sevilla.
- John R. C. MARTYN, “*Naso – Desultor amoris (Amores I-III)*”: *ANRW* II.31.4 (1981) 2436-59.
- James C. MCKEOWN (1989), *Ovid: Amores. Volume II. A Commentary on Book One*, Leeds.
- Paul A. MILLER (2002), *Latin Erotic Elegy. An anthology and reader*, London and New York.

* * * * *

Resumo: É lugar comum na crítica literária acusar o Ovídio elegíaco de insinceridade. Na inevitável comparação que se costuma estabelecer entre os *Amores* e a obra de Tibulo e Propércio, insiste-se na verosimilhança que estes autores apresentam, por oposição ao aparente distanciamento do poeta de Sulmona. Neste artigo pretende-se, num primeiro momento, fixar as bases teóricas que permitam afirmar onde é que reside a impressão de sinceridade que um poeta transmite para, a seguir, estabelecer os critérios que autorizem a qualificar Ovídio como um poeta sincero. Se é certo que, a partir de uma perspectiva poética ou de uma retórica, achamos que Ovídio parece, efectivamente, um poeta pouco sincero, julgamos porém que, do ponto de vista da pragmática literária, estabelecendo distinções entre as personagens-narradoras que Ovídio cria, é possível descobrir que o nosso poeta é o mais sincero de todos os elegíacos.

Palavras-chave: Ovídio; *Amores*; sinceridade; verosimilhança; personagem-narradora; narrador meta-poético.

Resumen: Es un lugar común en la crítica literaria acusar al Ovidio elegíaco de insinceridad. En la comparación inevitable que se suele establecer entre los *Amores* y la obra de Tibulo y Propercio se insiste en la verosimilitud que presentan estos autores en oposición al aparente distanciamiento del poeta de Sulmona. En este artículo se intenta, en primer lugar, fijar las bases teóricas que permiten afirmar dónde reside la impresión de sinceridad que transmite un poeta, para, a continuación, establecer criterios que autoricen a calificar Ovidio como un poeta sincero. Si desde una perspectiva poética o desde una retórica creemos que Ovidio, efectivamente, parece un poeta poco sincero, juzgamos sin embargo que desde el punto de vista de la pragmática literaria, estableciendo distinciones entre los personajes-narradores que crea Ovidio, es posible descubrir que nuestro poeta es el más sincero de todos los elegíacos.

Palabras clave: Ovidio; *Amores*; sinceridad; verosimilitud; personaje-narrador; narrador metapoético.

Résumé: Accuser Ovide élégiaque d'insincérité est un lieu commun dans la critique littéraire. Dans l'inévitable comparaison entre les *Amours* et l'œuvre de Tibulle et de Propérce, la vraisemblance que ces auteurs présentent se trouve soulignée, par opposition à l'apparente distanciation du poète de Sulmone. Dans cet article nous nous proposons, dans un premier temps, de fixer les bases théoriques qui permettent de révéler où réside l'impression de sincérité transmise par un poète pour, par la suite,

établir les critères qui donnent le moyen de qualifier Ovide de poète sincère. S'il est vrai que, à partir d'une perspective poétique ou d'une rhétorique, nous trouvons qu'Ovide semble, effectivement, être un poète peu sincère, nous estimons toutefois que, du point de vue de la pragmatique littéraire, qui établit des distinctions entre les personnages-narrateurs qu'Ovide crée, il est possible de découvrir que notre poète est le plus sincère de tous les poètes élégiaques.

Mots-clé: Ovide; *Amours*; sincérité; vraisemblance; personnage-narrateur; narrateur méta-poétique.