

EL PROBLEMA DEL INTERLOCUTOR EN LOS *AMORES* DE OVIDIO

Francisco Socas
Universidad de Sevilla

“No sé hablar si no veo unos ojos que me miran y no siento tras ellos un espíritu que me atiende” (Miguel de Unamuno, *De esto y aquello*).

Este trabajo intenta dilucidar la cuestión del interlocutor en los *Amores* de Ovidio con miras a justificar la puntuación y presentación del texto adoptada en la reciente edición Ramírez de Verger-Socas, a la vez que estudia diversas cuestiones conectadas con la principal, como son la *apostrophé* o el aparte teatral. Establece también una clasificación de las elegías ovidianas al respecto y presenta como Apéndice un cuadro analítico de todas y cada una de ellas.

This study is an attempt to settle the question of the interlocutor in Ovid's *Amores*, with a view to justifying the punctuation and distribution adopted for the recent Ramírez de Verger-Socas edition of the text (Madrid, CSIC, 1991); it also examines a number of points connected with the main problem, such as *apostrophe* or theatrical asides, as well as establishing a classification of the Ovidian elegies according to the theme of the interlocutor, presenting in the form of an Appendix an analytical chart featuring each of these elegies.

1. EL TRADUCTOR Y SU PÚBLICO

La cuestión que aborda este trabajo nos ha salido al paso cuando llevábamos a cabo la traducción de los *Amores* de Ovidio que frente al texto latino establecido por A. Ramírez de Verger se ha publicado en edición reciente¹. Es el caso que el traductor de las elegías ovidianas, tropieza con una gran cantidad de trampas que le tiende la constitución misma del texto y, si quiere que lo entiendan sin muchas dificultades sus posibles lectores, tiene con mucho tino que echar mano de una serie de procedimientos tipográficos como son los diversos signos de puntuación, los espacios y -la clave del problema- los entrecomillados. Hasta ahora los editores del texto latino, preocupados ante todo por los problemas críticos y respetuosos con las tradiciones editoriales, presentan comúnmente una impresión limpia y monótona, dejando a la inteligencia del lector y a las virtualidades del propio discurso las orientaciones sobre la escena, las voces que a cada paso suenan y los personajes apelados en la ocasión. Sólo cuando un pasaje asume el carácter de cita, con sus correspondientes elementos de articulación (*inquit / ait / dixit*), se arrojan a enmarcarlo entre comillas. Ahora bien, un escrito es como una partitura musical: siempre habrá registros, pequeñas pausas, diversos tonos y modalidades de la frase que queden al arbitrio del lector. No obstante, las libertades otorgadas, particularmente si los peligros de extraviarse amenazan demasiado, deben ser las menos. Cuando en su momento pusimos nuestra traducción en manos de lectores desprevenidos, ayunos de erudición y olvidadizos del latín, nos hacían numerosas observaciones sobre oscuridades y anfibologías que, mira por dónde, casi siempre venían a coincidir con algún cambio escenográfico o reorientación del discurso hacia otro destinatario. Habrá entonces que conjurar estas perplejidades valiéndose de todos los medios disponibles.

Así pues, intentaremos aquí estudiar el que denominamos 'problema del interlocutor' y establecer en consecuencia una clasificación y hacer un análisis de las elegías ovidianas incluidas en los tres libros de los *Amores*. Ni que decir tiene que la justificación de las interpretaciones y de la puntuación adoptada en nuestra versión (solidaria del texto editado enfrente) será el corolario inmediato de cuanto aquí se discuta.

Sabido es, de otra parte, que cada género literario supone un código de convenciones con las que es menester familiarizarse si se quiere agrandar la comprensión y disfrute de la obra poética. Es verdad que se ha estudiado muy bien todo el problema de los tópicos (*uincula, foedus, seruitium, militia amoris*, el amor como enfermedad, el *pauper poeta*, la *puella diuina*, etc.) que forman como el espejo literario de la -*sit uenia uerbo*- sociología elegíaca, en cuanto que en la fase inicial

¹ Ovidio. *Obra amatoria I: Amores*. Texto latino A. Ramírez de Verger. Traducción Francisco Socas (Madrid, CSIC, 1991, col. Alma Mater). Citado en adelante como Ramírez de Verger-Socas.

de su desarrollo todo género es la plasmación simbólica de un estado social². Sin embargo, se ha trabajado menos en dilucidar los mecanismos estructurales y funcionales de la elegía. Esto es, conocemos bien los materiales del edificio poético, pero mal su andamiaje y arquitectura³. A ello también apunta nuestro examen.

2. DOCTRINA BÁSICA

Partiremos de una pregunta que podría formularse en los términos más sencillos: "¿Quién habla a quién en cada momento del poema?". A primera vista parece un asunto puramente gramatical, centrado, claro es, en las personas del verbo. No obstante, si se examina la cuestión más de cerca, resulta estar erizada de dificultades cuya solución o mero planteamiento arroja luz sobre los mecanismos de estos artefactos literarios que son las elegías latinas.

Para el tema que nos ocupa podemos adoptar como *doctrina communis* la teoría de las funciones del lenguaje según el conocido esquema triangular de K. Bühler: expresión, apelación y representación⁴. Estas funciones aparecen en el poema ya reflejando una subjetividad más o menos apasionada (primera persona), ya encarnando la persuasión, imprecación, maldición y toda la gama de actuaciones sobre el oyente que se engloban en la virtualidad impresiva del lenguaje (segunda persona), ya en fin como objetividad referencial (tercera persona del verbo). A su vez, cada una de estas actitudes que toma el hablante o poeta encierra posibilidades de análisis nuevas. Tenemos, en efecto, que las partes propiamente narrativas -reino de la tercera persona del verbo- son de naturaleza diferente si el poeta cuenta una experiencia interior o un suceso externo (propio o histórico-mítico); si se lo cuenta a un lector o interlocutor abstracto, a la amada, a un personaje secundario del drama (como criada o portero), a un amigo lector, a sí mismo. Las partes expresivas o impresivas -reino, como hemos dicho, de la primera y segunda persona respectivamente- todavía se bifurcan y entrelazan en ramas más y más enrevesadas planteando sutiles problemas semánticos. La natu-

² Un trabajo importante aquí es el artículo de A. La Penna, "Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina", *Maia* 4 (1951) 187-209.

³ En Ramírez de Verger-Socas puede verse bibliografía general de los *Amores* y particular de cada elegía, por lo que, si no es en contadas ocasiones, nos eximimos de fatigar al lector con copiosas referencias librescas que ya se hicieron allí. De todos modos para nuestros intereses conviene un repaso a J.M. Fyler, "*Omnia vincit amor*: incongruity and the limitations of structure in Ovid's elegiac Poetry", *CJ* 66 (1971) 196-203; J.T. Davis, *Fictus adulter: poet as actor in the Amores* (Amsterdam, J.C. Gieben, 1989); S. Jakel, "Beobachtungen zur dramatischen Komposition von Ovids Amores", *A&A* 16 (1970) 12-28; M. Labate, "Tradizione elegiaca e societa galante degli *Amores*", *SCO* 27 (1977) 283-339; C.P. Lawrence, "Ovid's humorous use of personification in the *Amores*", *AugAge* 3 (1983-84) 38-49; W. Nicolai, "Phantasie und Wirklichkeit bei Ovid", *A&A* 19 (1973) 107-116; H.O. Schwarz, *Stil und Komposition in Ovids Amores*, Tesis (Göttingen 1952).

⁴ K. Bühler, *Teoría del lenguaje* (Madrid 1967³) 69 (trad. de Julián Marías).

raleza del suceso lingüístico típico (diálogo) impone, por ejemplo, que el 'yo' se dirija a sí mismo como si de un 'tú' se tratara:

Miser Catulle, desinas ineptire (Cat. 8.1)

Quid est, Catulle? quid moraris emori? (Cat. 52.1)

A su vez, por vía de la mostración *ad oculos* (el dedo índice del hablante se gira hacia el propio cuerpo), del adecuado pronombre demostrativo ('Este que está aquí' = 'yo') o del nombre propio (que es el rótulo social del yo) la primera puede disfrazarse de tercera persona:

gratias tibi maximas Catullus

agit pessimus omnium poeta (Cat.49.4-5)

Los problemas de interpretación y análisis que de este modo se plantean son muchos e intrincados. En la elegía hay siempre un núcleo o manantial de donde surge el discurso: el yo poético. Sólo desde esa omnipresencia del hablante que tiñe todo el discurso cabe entender el apelativo de subjetiva que se aplica a la elegía latina. La primera persona literaria es señal de falta de objetividad (le sirve al Ulises de Homero para contar enormes patrañas en la corte de los feacios), pero la subjetividad del yo como espejo que se apropia de un mundo siempre ancho y ajeno es el único criterio de verdad en materia de poesía. Es indiscutible la importancia del monólogo interior en la renovación de la novela moderna. El monólogo elegíaco no es lo mismo que el novelístico, aunque a veces se aproxime a él (reléase por probar los delirios del poeta ante un anillo en *Amores*, 2.15). El monólogo clásico tiene concatenación retórica, no azarosa o asociativa; cierta sencillez y brevedad; se exige a sí mismo tanta claridad como tiene un relato. Pero en ocasiones y en el caso de Ovidio impone al lector bruscos saltos de atención y sutiles nexos asociativos que no desmerecen de las fluctuaciones y corrientes de la conciencia en que nos sumerge cualquier novela del día cuyo autor haya aprendido su cartilla en los renglones del *Ulises* de James Joyce.

3. POETA Y LECTOR FRENTE A FRENTE

Para empezar y de un modo completamente ingenuo, convengamos en imaginar el mensaje que son los *Amores* como una suerte de diálogo sin respuesta entre el Poeta (que habla sin parar) y un Lector (que oye y calla, tal vez se aburre, tal vez se conmueve). Representemos este fluir del discurso en breve fórmula:

Poeta → Lector

Ahora bien, abrimos el libro y nos encontramos que en el epigrama inicial el mensaje no discurre así, sino que Ovidio explícitamente se ha travestido de los libros de sus elegías y habla bajo máscara de papel y tinta:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus.
Vt iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,
at leuior demptis poena duobus erit.*

Resulta así que el yo parlante es tercera persona (*praetulit auctor*) y en lugar de los interlocutores esperados tenemos de entrada la situación siguiente:

Libelli → Lector

Es muy significativo que ya en el frontispicio del libro el poeta se entregue a un juego de escondite y clame al mundo: *personatus ambulo!*

Si pasamos al poema inaugural de la colección (1.1) parece restituírse nos la normalidad de lo esperado:

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis (1.1.1-2)*

Es el comienzo de la típica elegía marco que encabeza o cierra las colecciones y libros, referidas casi siempre al acto de escribir. Aparece aquí la primera persona y funciona el esperado binomio Poeta-Lector. Sin embargo, pronto surge un nuevo oyente en la interioridad del texto.

*Par erat inferior uersus: risisse Cupido
dicitur atque surripuisse pedem.
"Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?"*

.....

*Nec mihi materia est numeris leuioribus apta:
aut puer aut longas compta puella comas" (1.1.5-20).*

Quince versos donde la situación lingüística es

Poeta → Cupido.

Se regresa luego a la tercera persona narrativa (vv. 21-23) e inmediatamente es Cupido el que habla (pongo entre corchetes las conexiones narrativas):

quod"[que] "canas, uates, accipe" [dixit] "opus!" (1.1.24)

Ahora la relación es Cupido → Poeta. A partir del v. 26 tenemos un leve cambio. Se estaba narrando en pasado (*parabam, erat, questus eram, legit, lunauit, dixit, habuit*), pero el poeta (nos) habla ahora en tiempo presente de lo que está sintiendo:

uror, et in uacuo pectore regnat Amor. (1.1.26)

No es difícil entender que se habla a sí mismo (*Poeta* → *Poeta*) en la función expresiva traída o anunciada mediante la exclamación *me miserum!*, por más que jamás se pierda la virtualidad simbólica que en el lenguaje es siempre insoslayable.

Acto seguido, expresa un deseo (*surgat*), habla a las guerras (un interlocutor momentáneo) y cierra el poema con un dístico que tiene por receptora a la Musa:

*Cingere litorea flauentia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes. (1.1.29-30).*

Como se ve, estamos muy lejos de la elemental relación esperada (*Poeta* → *Lector*). Encerrando todo lo dicho en una fórmula *Am. 1.1* se desarrollaría así:

1-4 = *Poeta* → *Lector*; "5-202 = *Poeta* → *Cupido*; 21-23 = *Poeta* → *Lector*; "24" = *Cupido* → *Poeta*; 25-26 = *Poeta* → *Poeta*; 27-28 = *Poeta* → *bella*; 29-30 = *P* → *Musa*.

La edición-traducción RAMIREZ DE VERGER-SOCAS entrecomilla las palabras del poeta a Cupido y las del dios al poeta porque, de un lado, ellas atañen a la estructura básica del poema, donde la teofanía es el acontecimiento decisivo, y, de otro, hay elementos articuladores como son el *questus eram* del v. 21 o el *dixit* del v. 24. En cambio, la interpelación a las Guerras y a la Musa son la reiteración de la *figura sententiae* denominada *apostrophé*. Como gran parte del problema radica en distinguir lo que es un eventual rasgo estilístico de aquello otro que alcanza la categoría de elemento constitutivo o estructural, adelantaremos algunas precisiones sobre esta figura.

4. ALGO SOBRE LA APOSTROPHÉ

La *apostrophé* es un tropo que supone siempre una momentánea *auersio ab auditoribus* y permite la presencia de enunciados que no tienen conexión expresa, aunque sí semántica, psicológica o situacional, con el resto. En la elegía es figura reiterada porque en este género el autor busca ante todo una relación directa y fuertemente afectiva con el entorno. Vemos que la *apostrophé* en los *Amores* de Ovidio cubre toda la gama de su codificación⁵. Así hay interpelaciones a 1) persona presente (elegías en segunda persona con escenificación) y 2) persona ausente, ya sean seres supraterrrestres (Venus, Cupido), ya personas imaginadas (elegías sin escenificación dirigidas *in phantasma*); las hay, en fin, a 3) cosas, como fenómenos meteorológicos (vientos, olas), accidentes geográficos (un río, montes, valles),

⁵ Reseñada en H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literaria* (Madrid 1975) (trad. de M. Marín Casero), nros. 442-443.

abstracciones (la Envidia, la Elegía, la Tragedia), partes del cuerpo (manos, *membrum uirile*), colectividades (las mujeres, los poetas) y objetos artificiales (anillo). Tan grande es el afán del poeta por tener alguien ante los ojos de la imaginación a la hora de hablar y discurrir. La omnipresencia del estilema es como el correlato natural y lógico de una búsqueda de interlocutor a toda costa en la que se empeña el poeta elegíaco⁶.

La inquisición perpetua de oyente es además típica de la retórica ovidiana⁷ y en cierto modo viene dada por el particular talante poético del sulmonés. En la preceptiva literaria que Ovidio, erigido en maestro de amor, transmite en breve dístico al aprendiz de seductor y en la que le quiere enseñar cómo debe ser el estilo de los billetes galantes, le aconseja:

*Sit tibi credibilis sermo consuetaque uerba
blanda tamen, praesens ut uideare loqui
(Ars 1.465-466)*

El ideal de estilo para cartas de amor sería un lenguaje plausiblemente sincero, un léxico habitual y amable (esto lo pide el tema) y, sobre todo, un discurso inmediato, directo y vivo. Esta cercanía de hablante y auditor la persigue nuestro poeta más que nada con un deslizamiento continuo hacia la segunda persona.

5. EL POETA ENMASCARADO

Hemos visto antes cómo en el epigrama inaugural Nasón se viste de máscara y cómo en el poema introductorio adopta una pose inconfundible: la de poeta elegíaco. Pero convengamos en que tal pose no es más que otro disfraz o uniforme. Todo el que escribe sabe en su fuero interno que sale al teatro del mundo y por eso nunca habla simple y francamente: carece de naturalidad, actúa. No nos dejemos engañar, pues, por las desnudas apariencias.

⁶ No es imposible considerar ciertas elegías de los *Amores* como una *apostrophé* continuada. No obstante, ello no nos exime de discernir el poema en segunda persona dirigido a un interlocutor principal (por ej. 3.14) de aquel que se abre y cierra o está salpicado con invocaciones pasajeras (así, el vocativo *Camille* de 3.13.2 es un puro detalle histórico y erudito, el poeta no tiene el gusto de hablar con tan remoto personaje). A.-F. Sabot, en *Ovide poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse* (París 1976) 176 n. 313, señala cómo muchos epigramas de la *Antología griega* comienzan por una *apostrophé*. En la épica, añadimos nosotros, era sin embargo un recurso eventual y esporádico, aunque siempre denotando una momentánea relación patética del narrador con el personaje interpelado (por ejemplo, en *Odisea* 14.55 o *Eneida* 7.733). Cf. *etiam* J.M. Frécaut, *L'Esprit et l'Humour chez Ovide* (Grenoble 1972) 136-144, con bibliogr. en p.144, n.31.

⁷ ¡En los *Fastos* (2. 392) apostrofa al Hipódromo y en el *Arte de amar* (3.354) a los dados del juego!

En el prólogo a nuestra traducción⁸ hicimos notar cómo en la antigüedad los géneros, y cada género por su cuenta trazan, en el tiempo una peripecia casi biológica: nacen pequeños, crecen robusteciéndose y acaban por morir del todo. Tal vemos que sucede con la elegía, creación casi exclusiva de los latinos: surge de simientes griegas en Catulo, se confirma toscamente con Galo, Tibulo le confiere una madurez elegante, Propercio la estiliza y enriquece y Ovidio, por último, la maneja con cierta distante ironía (el yo del comienzo de los *Amores* es tan ficticio como el de una novela en primera persona). Ovidio posee esa caprichosa libertad que le da el dominio de los temas y los recursos tradicionales y más que ninguno era capaz de encajar la elegía en la fórmula properciana: *fallax opus* (Prop. 4.1.135). Que el poeta elegíaco es un fingidor lo dijo Ovidio paladinamente en la apología que le dirigió a Augusto (donde podía tergiversar pero no mentir), cuando hablando de sus *Amores* confesó:

et falso moui pectus amore meum (Tr. 2.340)

Y más adelante:

magnaque pars mendax operum est et ficta meorum (Tr. 2.355)

El poeta sólo puso como sustancia biográfica de su obra cierta predisposición sentimental, según nos revela en la autobiografía que envió desde el destierro:

*molle Cupidineis nec inexpugnabile telis
cor mihi, quodque leuis causa moueret erat* (P. 4.10.65-66)

Es en este contexto donde nos tenemos que mover⁹. Desconfiar de las interpretaciones a primera vista, ya que aquí más que nunca la literatura es fantasmagoría más que representación cabal y exacta de la realidad. Ovidio mejor que nadie sabía de la *letteratura come menzogna*, cuando dijo aquello otro:

*Exit in immensum fecunda licentia uatum
obligat historica nec sua uerba fide* (Am. 3.12.41-42)

Incluso el aparente desorden y la falta de artificio del realismo no es a veces más que un sutil recurso: *ars casu similis*¹⁰. De esta manera, Publio Ovidio Nasón, que es el autor (ya lo tengamos por un átomo humano en la Historia o una convención o un misterio) introduce a 'Nasón' como narrador que se presenta a sí

⁸ Ramírez de Verger-Socas, "Introducción", p. LVII.

⁹ No ocultaremos que se dan otras interpretaciones al texto properciano. Véase W.G. Shepherd, *Propertius. The Poems* (Harmondsworth 1985) 182; y también *Propercio. Elegías*, Intr., trad. y notas de A. Ramírez de Verger (Madrid, Gredos, 1989) 235 n.33.

¹⁰ La expresión es genuinamente ovidiana: *Ars* 3.155.

mismo haciendo a la vez el personaje de enamorado elegíaco y de poeta amante¹¹. En un segundo término este narrador saca a escena y presta su voz a personajes (dioses, hombres o cosas personificadas). Logra así un rico juego de contraposiciones dramáticas.

6. EL APARTE TEATRAL

Y si de máscaras y disfraces venimos hablando, no estará de más insertar una palabras sobre el aparte elegíaco¹². Zona franca del discurso, donde el poeta puede salir fuera del texto estando dentro de él. Porque en la elegía, como en el teatro antiguo, el texto no reconoce exterioridad. Todo tiene que estar dicho o sugerido desde dentro. Un paso como éste del *Miles gloriosus* plautino:

*sed fores concrepuerunt, ego uoci moderabor meae;
nam illic est Philocomasio custos meu' conseruos qui it foras*
(270-271)

lo escribiría el comediógrafo moderno del siguiente modo con una simple acotación:

(Se abre la puerta tal y sale cual personaje)

Y es que no consiente nuestra educación teatral que un personaje describa lo que estamos viendo en escena. O lo que es lo mismo, la frase plautina tiene dos interlocutores. Uno explícito que son, naturalmente, los *spectatores* y otro tácito que sería el *dominus gregis* o quienquiera que hiciera las veces de director de escena. A la elegía le ocurre otro tanto. El poeta no tiene licencia para salirse del texto, hacer apartes o acotaciones. El discurso por sí sólo ha de construir el escenario. De ahí que el aparte elegíaco proporcione información escenográfica al lector. Por ejemplo, en 3.6, la voz del poeta está interpelando a un río crecido que le impide reunirse con su amada. De repente el interpelador se convierte en un narrador objetivo:

¹¹ Como señala Ettore Paratore, Virgilio y Horacio, los dos poetas más clasicistas, al menos en las ocasiones solemnes, aludieron a sí mismos con el *nomen*, mientras que Catulo, Tibulo y probablemente Propertio (pues no sabemos si este es su *nomen* o su *cognomen*), ligados a la herencia espiritual del helenismo y a una lírica de tono menor, han preferido siempre el *cognomen*. Ovidio entre estos últimos adopta siempre la forma *Naso* para nombrarse, si bien la modernidad, tal vez equiparando su grandeza con la de Virgilio y Horacio ha generalizado el *nomen gentile* y le ha llamado invariablemente Ovidio ("L'evoluzione della «sphragis» dalle prime alle ultime opere di Ovidio" *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano* [Roma 1959], t.1, p.182).

¹² No se ha estudiado rigurosamente en todo el *corpus* de los elegíacos latinos, ni siquiera, que yo sepa, en todas las elegías ovidianas, pero son muy luminosos los artículos de J.T. Davis, "Dramatic and Comic Device in Amores 3,2", *Hermes* 107 (1979) 50-68 y "Amores 1,4,45-48 and the Ovidian Aside", *Hermes* 107 (1979) 188-199.

*dum loquor, increuit latis spatiosus in undis
nec capit admissas alueus altus aquas* (3.2.85-86)

Es decir, el río no hace caso y aumenta el caudal de sus aguas, si bien el acontecimiento no lo ha podido presenciar (oír) el lector justamente porque se lo han ocultado las palabras del hablante (*dum loquor*). Lenguaje que revela y oculta.

En 1.4 el poeta está dando instrucciones a la amada para que le haga señas y se le acerque en un futuro banquete. Un aparte desplaza la imaginación de autor y destinatario hacia el momento posterior y la separación:

*me miserum! monui paucas quod prosit in horas,
separor a domina nocte iubente mea* (1.4.59-60)

Se instaura una cierta abolición del tiempo. Tanto vale el aparte para hacer la pintura de una escena presente como para imaginar la que está por venir. El poeta puede así informarnos de un detalle escénico como una ráfaga de viento que hace rechinar las puertas en un *paraclausíthyron* (1.6.49-54), evocar una antigua escena de tocador (1.14.17-22) o describir la visión actual de la amada con sus cabellos cortados sobre las faldas (1.14.51-54), deslizar en el centro de una elegía el lance de celos que ha desatado las excusas (2.7.17-18) o pintar humorísticamente el estado corporal del poeta enardecido de deseo cuando escribe sobre la impotencia pasada (3.7.67-68).

Todavía ningún traductor de los *Amores* se ha arrojado a poner parentéticas acotaciones teatrales al texto y separar sus miembros escénicos, pero es evidente que editor y traductor no pueden dejar que los ojos de los lectores naveguen a la deriva por los versos sin las boyas indicadoras de los signos de puntuación que les vayan marcando estos escollos.

7. INTENTO DE UNA TIPOLOGÍA

Una vez que hemos avisado de los malentendidos a que se expone un traductor ante su público, aceptado que el escritor se disfraza de libro y actúa de poeta elegíaco, vislumbrado las reverberaciones y entrecruces funcionales del lenguaje, dicho algo sobre la *apostrophé* y el aparte teatral, tenemos suficiente bagaje para hacer sobre las elegías de los *Amores* un ensayo de clasificación desde este nuestro particular enfoque. Quedaría como sigue:

A) Un primer grupo mayoritario es el de los poemas mixtos, donde se narra o se medita y además se interpela en sucesión o mezcolanza. 1.2; 1.3; 1.7; 2.9b; 2.11; 2.14; 2.16; 2.17; 3.3; 3.7; 3.8; 3.9; 3.10; 3.11a; 3.11b; 3.12.

B) En el segundo grupo entrarían las piezas con un interlocutor más o menos explícito (predominio de la segunda persona). El oyente será a las veces:

- a) La *puella*, *domina* o *amica*, que es la coprotagonista del drama y en una docena de pasajes aparece con el nombre propio de *Corinna*: 1.10; 1.14; 2.5; 2.7; 3.2; 3.14.
- b) El *uir*, esposo o galán de la amada y antagonista del poeta: 2.19; 3.4.
- c) Un *amicus*, que se convierte en sustituto inmediato del lector y convierte la elegía en una carta: 1.9 (*Atticus*); 2.10 (*Graecinus*); 2.18 (*Macer*).
- d) Otros personajes secundario del drama: en 1.6 y 2.2 y 2.3 el potero (*ianitor*) y en 1.11 y 2.8 una criada (*ancilla*); 3.5 un adivino (*augur*).
- e) Diversos objetos inanimados: 1.12 (*tabellae*); 2.12 (*laurus*); 2.15 (*anulus*); 3.6 (*amnis*).
- f) Un animal: 2.6 (*psittacus*).
- g) Una divinidad: 1.13 (*Aurora*); 2.9a (*Cupido*); 2.13 (*Isis*); 3.15 (*Venus*).
- h) Una abstracción o concepto personificado: 1.15 (*Liuor*); 3.1 (*Elegia*, *Tragoedia*).

C) Un tercer y corto grupo estaría constituido por las elegías donde el poeta se erige en narrador objetivo (con predominio de la tercera persona). 1.5; 2.4; 3.11 (incluyendo una larga cita que en la que discurrea la *lena* a la *puella*); 3.13.

Esta clasificación no es estrictamente formal, puesto que sólo tiene en cuenta la cuestión del interlocutor y ninguna otra. En una tipología estructural rigurosa se equipararían tres elegías como son 1.5 (relato del primer encuentro con Corina donde el poeta cuenta sin parar y nadie habla con nadie), 3.1 (relato de un paseo con abundantes citas y diálogos cruzados) y, en fin, 3.2 (relato de un encuentro con una desconocida en el hipódromo que se organiza alrededor de una extensa cita con las palabras del poeta-narrador-seducor a la espectadora, a los vecinos de asiento, a los corredores y a los dioses, y cuya sustancia narrativa es en rigor ¡un sólo verso!). Por ahí se podían ensayar nuevas distribuciones¹³. En el APÉN-

¹³ Así por caso, el esquema triangular bühleriano daría pie para otra tipología igualmente tri-membre:

- A) Un grupo de poemas donde predomina la función impresiva y la apelación, ya en estado puro (1.6; 1.10; 1.11; 2.2; 2.3; 2.7; 2.8; 2.9a; 3.4; 3.14) y mezclada con la confesión expresiva (2.15)
- B) Elegías con cierto preponderancia de la función expresiva y el testimonio del mundo interior, sin más (2.12; 3.3; 3.12) o con paso a la interpelación (1.2; 3.11a)

DICE de este artículo dejamos un análisis pormenorizado de todas y cada unas de las elegías de los *Amores*. Quiere ser tal averiguación a modo de guía para el estudioso.

8. EL DESTINATARIO ÚLTIMO

Para terminar hagamos algunas consideraciones sobre el interlocutor decisivo, que es el Lector y que se halla siempre *au delà* del poema escuchando maleducado por encima del hombro. Los *Amores* se dirigen en primer lugar a los integrantes de los círculos elegíacos: poetas y entendidos que se mueven dentro de una marginalidad más o menos dorada. Están luego los jóvenes, ya que esta literatura se proclama expresamente como juvenil por erótica y erotizante (el amor es una pasión contagiosa):

*Me legat et sponsi facie non frigida uirgo
et rudis ignoto tactus amore puer;
atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu
agnoscat flammae conscia signa suae
miratusque diu "quo" dicat "ab indice doctus
composuit casus iste poeta meos?"*

(Am. 2.1. 5-10)

Aquí están en plena perplejidad sentimental los destinatarios históricos del género: *sponsus, uirgo, puer, aliquis iuuenum*, esto es, gente que anda metida en amores. Sólo ellos podrán establecer la corriente de simpatía entre lector y libro, sólo en ellos el texto desata todas sus virtualidades para modificar la realidad aclarando sentimientos antes oscuros.

Las niñas mundanas podrán también usar el libro como arma de seducción. Ellas serán las lectoras, pero el interlocutor estará ahora sentado enfrente oyendo como objeto de deseo:

- C) El rico conjunto de piezas donde hay algún elemento referencial (basta un verso narrativo para convertir todo lo demás en relato, por más recargado de apelaciones y citas que se esté). Tendríamos aquí el relato informe puro (1.5; 1.9; 2.1; 2.4; 2.10; 2.18), el relato con citas (1.8; 1.13; 3.1), relato con interpelación en estructura bímembre o encadenada (1.3; 1.4; 1.14; 1.15; 2.5; 2.6; 2.11; 2.13; 2.14; 2.16; 2.17; 2.19; 3.2; 3.5; 3.7; 3.8; 3.9; 3.10; 3.15), con interpelación y confidencias (1.1; 1.7; 1.12; 2.9b; 3.6).

Este esquema puede perfilarse con nuestro APÉNDICE al presente artículo. Notemos de paso que la función simbólica o referencial, como señala K. Bühler, es básica y omnipresente en la lengua y que en rigor las otras dos (impresiva y expresiva) no se dan en estado puro jamás, menos aún en el discurso literario o poético.

*deue tribus libris, titulo quos signat AMORVM
 elige, quod docili molliter ore legas.
 (Ars 3.343)*

Literatura que suscita sentimientos¹⁴ y crea un ambiente amoroso, blanda pornografía para uso de las *demi-mondaines*.

Pasó la edad de la elegía y Ovidio halló lectores que fueron oyéndolo con sentidos siempre diversos. No vamos ahora a hacer aquí (si es que ello es posible) la historia de las repercusiones del texto. Nosotros somos el final de ese trayecto, sus lectores actuales. Tal vez Ovidio, convertido para siempre en poeta para profesores, exija un lector inevitablemente erudito. Ya apuntamos arriba que los géneros antiguos, en su historicidad, no son traducibles, toda vez que suponen unas convenciones y una suerte de gramática o metalenguaje poético. La elegía antigua no existe en la modernidad. Su substancia se reparte entre el soneto y la novela amorosa. Ese ingenio lego de nuestros días que nos advierte de sus perplejidades ante el texto, pervertido su gusto o conformado literariamente por el género universal y neutro en el que han desembocado todos los demás -la novela-, leerá las elegías prosificadas por nuestra más o menos habilidad de traductor como una peculiar novela hecha de pedazos de un diario (1.1; 1.2; 1.3; 1.12; 2.1; 2.4; 2.7; 2.12; 2.16; 3.7; 3.8; 3.12), misivas epistolares (1.4; 1.9; 2.10; 2.18) y fragmentos narrativos (1.5; 1.8; 2.6; 2.13; 2.14; 3.2; 3.10). La elegía no renace como género (tal como pudo hacerlo la épica virgiliana, la tragedia o la comedia plautina), porque quedó disuelta en dos: la lírica y la novela modernas. Así que puede que alguien lea nuestra versión como una novela algo estrafalaria. El género omnipresente y único de nuestra edad prosaica es escuela y vehículo de sentimentalidad, como un tiempo lo fue la elegía¹⁵. De este modo los últimos lectores de Ovidio, sus más recientes interlocutores, sufren el último espejismo ante los trampantojos del actor enmascarado.

¹⁴ Dante Alighieri en su *Commedia* metió el suceso de la literatura que emociona y mueve a los lectores. La condenada Francesca de Rimini cuenta entre nostálgica y dolorida cómo su cuñado Paolo le leía los amores de Lanzarote y Ginebra hasta que en un punto los besos del libro saltan fuera y el otro (cuenta ella):

la bocca mi baciò tutto tremante (Inf. 5.136).

¹⁵ Recordemos que por un tiempo gozó de cierto predicamento entre algunos estudiosos (Rohde en el pasado siglo y en el presente Lavagnini y Giangrande) la teoría que situaba la elegía alejandrina en las raíces y orígenes de la novela griega.

APÉNDICE

Tabla general de cada una de las elegías de los *Amores* con el esquema de sus interlocutores y breve comentario.

EPIGRAMA

Libelli → *Lector*

Libro 1

1

1-4 = *Poeta* → *Lector*; "5-20" = *Poeta* → *Cupido*; 21-23 = *Poeta* → *Lector*; "24" = *Cupido* → *Poeta*; 25-26 = *Poeta* → *Poeta*; 27-28 = *Poeta* → *bella*; 29-30 = *Poeta* → *Musa*.

Poema programático referido al acto de escribir, epítome del universo elegíaco; comentado arriba.

2

1-18 = *Poeta* → *Poeta*; "19-52" = *Poeta* → *Amor*.

Triunfo de Cupido. La primera parte es una reflexión en primera persona muy apropiada para comunicar al lector la sorpresa de quien se halla de pronto enamorado; la segunda parte, una interpelación al dios Amor reconociendo su victoria.

3

1-4 = *Poeta* → *Lector*; "5-26" *Poeta* → *amica*.

Declaración de fidelidad. Los versos iniciales plantean el tema y la alusión a Venus enlaza con la pieza anterior; en el resto el poeta habla a una amada que puede estar ausente.

4

"1-58" = *Poeta* → *amica*; 59-62 = *Poeta* → *Poeta / Lector*; "63-70" = *Poeta* → *amica*.

Instrucciones a la amiga sobre su conducta en un futuro banquete. El interlocutor principal es la amada, pero el poeta le va a hablar en dos teatros diversos: el escenario inicial -el banquete- se construye mediante las palabras dirigidas

a la interlocutora, mientras que el escenario final -el *exclusus amator* a las puertas de la amada- viene dado por un aparte (59-62). Los tiempos futuros de los verbos enmarcan todo en el ámbito de lo posible imaginario.

5

1-26 = *Poeta* → *Lector*.

Amor a la hora de la siesta. Típica elegía donde el poeta se constituye en narrador objetivo, sobre todo hasta el v. 18; a partir de ahí se desatan las exclamaciones. No obstante, la ausencia de todo vocativo o segunda persona le da por contraste un tono especialmente solemne, como corresponde a la ocasión y a lo narrado.

6

"1-72" = *Poeta* → *ianitor*; "73-74" *Poeta* → *fores*.

Paraclausithyron. El interlocutor es humano (el portero) hasta los dos últimos versos, donde se vuelve inanimado (las puertas). Es interesante señalar que hay un aparte en los versos 49-54 en el que el poeta baja la voz y se convierte en narrador de lo que está sucediendo; en principio podría editarse fuera del entrecorillado, pero el portero al que se le estaba hablando sigue allí, oiga o no.

7

"1-4" = *Poeta* → *amicus*; 5-26 *Poeta* → *Poeta*; 27-28 = *Poeta* → *manus*; 29-50 = *Poeta* → *Poeta*; 51-62 = *Poeta* → *Lector*; "63-68" = *Poeta* → *amica*.

Rixae in amore. La interpelación inicial al amigo plantea, como es habitual, la situación: aquí, la locura y cólera del poeta; en lo que sigue, el poeta habla sobre todo consigo mismo intercalando una apóstrofe a las manos (5-50); pasa a erigirse en narrador objetivo (51-62) y acaba hablando con la amada (63-68). De este modo se configura en la mente del lector una 'escena de interior' con el poeta, la amiga y un tercero como figurantes.

8

1-22 = *Poeta* → *Lector*; "23-108" = *lena* → *amica*; 109-112 = *Poeta* → *Lector*; 113-114 = *Poeta* → *lena*.

La lección de la alcahueta. Modelo de estructura patente y rígida; la protagonista del drama la describe un narrador objetivo (1-20) y la escenografía, tan vodevilesca, del poeta oyendo detrás de una puerta se declara en dos versos (21-22); el verbo *monebat* introduce el parlamento de la alcahueta a la niña (23-108); el poeta de nuevo es narrador objetivo (109-112) y acaba con una apóstrofe a la vieja, caso clarísimo de imprecación *in phantasma* (113-114).

9

"1-46" = *Poeta* → *Atticus amicus*.

Cotejo entre el amor y la guerra. Elegía de estructura maciza, suerte de carta donde el amigo que aparece con nombre propio es el *alter ego* del lector; tal

vez un interlocutor del círculo elegíaco hace de pantalla y atenúa el efecto de una exhibición tan técnica acerca del tópico de la *militia amoris*, poco apropiada para ser lanzada directamente a oídos ingenuos.

10

“1-14” = *Poeta* → *amica*; “15-62” = *Poeta* → *puellae*; “63-64” = *Poeta* → *amica*.

Consejos a la amada codiciosa. Con muchos imperativos, un solo vocativo (*formosae* en el v. 47) y partes en doctoral tercera persona, todo el poema se dirige a la amada (el *facies ista* del v. 10 equivale para nosotros a *facies tua*), si bien en la parte central la *puella* se generaliza y pluraliza para encarnar a todo el sexo femenino.

11

“1-28” = *Poeta* → *Nape ancilla*.

Entrega de un billete de amor a la recadera. La alocución que es el cuerpo del poema se utiliza al principio para montar una escena con la interlocutora que espera de pie ante el poeta para llevar la misiva; los cuatro versos finales pueden imaginarse pronunciados cuando ya la criada partió con la tablillas.

12

1-4 = *Poeta* → *Lector*; “5-6” *Poeta* → *Nape ancilla*; “7-16” = *Poeta* → *tabellae*; 17-26 = *Poeta* → *Poeta*; “27-30” = *Poeta* → *tabellae*.

Maldición a las tablillas. Esta es una de esas elegías que el traductor querría editar con acotaciones teatrales; a pesar del imperativo inicial (*flete*) dirigido al conjunto de oyentes, los cuatro primeros versos plantean objetivamente el tema; después el poeta va cambiando de interlocutor sucesivamente: la criada, las tablillas, él mismo y de nuevo las tablillas; la interpelación a sí mismo (17-26) crea la escenografía: el poeta desolado frente a las tablillas sobre su escritorio.

13

1-2 = *Poeta* → *Lector*; “3-46” = *Poeta* → *Aurora*; 47-48 = *Poeta* → *Lector*.

Reconvención a la Aurora. Elegía claramente estructurada (extrañeza me causa que ningún editor hasta ahora entrecomillara el parlamento del poeta a la Aurora): dos versos escenográficos al principio, un largo parlamento en el medio y dos versos narrativos al final; estos últimos incluyen los términos explícitos que articulan la cita y el relato: *iurgia finieram*.

14

“1-16” = *Poeta* → *amica*; 17-22 = *Poeta* → *Lector*; “23-50” = *Poeta* → *amica*; 51-54 = *Poeta* → *Lector*; “55-56” = *Poeta* → *amica*.

Riña a la amada por haberse cortado el cabello. Típica elegía de pensamiento fluctuante. Se empieza hablando con la amada y planteando el tema en los cuatro primeros versos, para introducir luego (15-16) a la peinadora como nuevo personaje. Viene después un aparte narrativo (17-22) que rememora pasadas esce-

nas de *boudoir*; el paso a la tercera persona (*est...ornata*, v. 17) supone un salto bastante brusco, si se tiene en cuenta la fluidez, claridad y naturalidad del Ovidio narrador. El poeta vuelve a hablar a la amada, pero trae la cita de un impropio propio (27-30) y de una queja de ella (48-50). El *me miserum!* del v. 51 introduce un segundo aparte del todo teatral que alcanza hasta el v. 54, con el que el narrador concreta la incierta escenografía que se ha ido formando en la mente del destinatario: ahora la amiga tiene su cabellera cortada en el regazo. El dístico final (55-56) es una última alocución a la amada. El aparte de 51-54 tiene unos contornos más nítidos que el que hemos establecido en 17-22, donde cabe otras distribuciones del entrecomillado.

15

"1-8" = *Poeta* → *Liur*; 9-42 = *Poeta* → *Poeta / Lector*.

Consideraciones literarias sobre la envidia. Poema bímembre, mitad apelativo, mitad doctrinal. El poeta comienza interpellando a la Envidia personificada y desarrolla luego en larga tirada una serie de tópicos objetivos que parecen que le hacen olvidarse de su interlocutora, de tal modo que al final habla de ella ya en tercera persona. Dudamos si en esta segunda parte se dirige primordialmente a un Lector abstracto o a sí mismo en una suerte de íntima suasoria; más bien lo segundo.

Libro 2

1

1-2 = *Poeta* → *Lector*; 3-4 = *Poeta* → *seueri*; 5-34 = *Poeta* → *Lector*; 35-36 = *Poeta* → *heroum nomina*; 37-38 = *Poeta* → *puellae*.

Poema programático con nuevos aportes para configurar el universo de la elegía. Las apóstrofes son incidentales y no merecen el entrecomillado.

2

"1-66" = *Poeta* → *Bagoas ianitor*.

Solicitud ante el portero Bagoos. Elegía de una sola pieza con la segunda persona sostenida a todo lo largo.

3

"1-18" = *Poeta* → *Bagoas eunuchus*.

Reconvención y súplica al eunuco Bagoos. Idéntica configuración que la anterior. Sólo cambia el punto de vista, pues ahora se ve en el interlocutor más al eunuco impotente para amores que al portero que cierra el paso al enamorado.

4

1- 48 = *Poeta* → *Lector*.

"Me gustan todas". Confesión objetiva del mundo interior y de los deseos del poeta, enmarcada con pronombres de primera persona *non ego...noster amor*

en el primer y último verso; las segundas personas que aparecen en los vv. 17 y 18 y 33-34, diremos que tienen un carácter impersonal y obedecen a motivos estilísticos (*uariatio*).

5

"1-32" = *Poeta* → *puella et riualis*; 33-62 = *Poeta* → *Lector*.

Celos. Elegía bímembre: en la primera parte se habla a la amada, asociada al rival a partir del v. 14, y se concluye citando palabras del propio poeta (29-32) dichas en otra ocasión; en la segunda parte, a partir de la cita (33), se instaura el poeta en la objetividad narrativa (*haec ego*), si bien en un tono dolido de evocación y recuerdo; en el momento de mayor tensión emocional reaparece una segunda persona fugaz en un solo verso (58). El entrecomillado correspondiente a este análisis lo veo ahora preferible al editado en Ramírez de Verger-Socas.

6

1-2 = *Poeta* → *Lector*; "2-14" *Poeta* → *aves*; "15-32" = *Poeta* → *psittacus*; 33-42 = *Poeta* → *Lector*; "43-46" = *Poeta* → *psittacus*; 47-62 = *Poeta* → *Lector*.

A la muerte del papagayo de Corina. Organización encadenada: se habla sucesivamente al lector para plantear la situación, luego a las aves todas, seguidamente al papagayo muerto, de nuevo al lector, al papagayo y al lector para acabar. Señalemos que al final de esta última parte (47-62) está la cita con el *carmen sepulcrale* (61-61) del papagayo donde se dramatiza un mensaje *psittacus* → *Lector*.

7

"1-28" = *Poeta* → *amica*.

Protestas de fidelidad ante la amada. Segunda persona sostenida con la *puella* por interlocutora; el tema y la escenografía se infieren del contexto y no se aclaran del todo hasta que se llega al dístico central (17-18) donde se revela la culpa (*Ecce nouum crimen...contemerasse torum*) contra la interlocutora (*dominae*) por parte de la Criada (*Cypassis*); evidentemente esto son datos que conoce ya la interlocutora y que van dirigidos al Lector; pero el recurso y el absurdo duran tan poco que no nos hemos atrevido a sacar los dos versos (17-18) fuera del entrecomillado. La partícula *ecce* que pertenece a la llamada función fática (Jakobson) del lenguaje, y supone una reorientación de la deixis, es típica en el aparte elegíaco.

8

"1-28" = *Poeta* → *Cypassis ancilla*.

Amenazas y solicitudes a la criada. Breve y sencilla alocución que por su contigüidad respecto a la anterior pieza sugiere un poeta mentiroso y sucesos no contados.

9a

"1-24" = *Poeta* → *Cupido*.

A **Cupido**. Advocación al dios, único interlocutor.

9b

25-34 = *Poeta* → *Lector*; "35-38" = *Poeta* → *Cupido*; 39-46 = *Poeta* → *Lector*; "47-54" = *Poeta* → *Cupido*.

El amor agridulce. Estructura encadenada con interlocutor alternante.

10

"1-38" = *Poeta* → *Graecinus amicus*.

Un hombre entre dos mujeres. Típica elegía epistolar; una *quaestio amorosa* ("¿se puede tener dos amores a un tiempo?") propia de las sobremesas y banquetes literarios requería la presencia del comensal. Pero la cuestión no se desarrolla en términos abstractos (como se explica la de la *militia amoris* en 1.9), sino que el autor expone el tema (1-8), hace unos lamentos y quejas (9-14), rechaza una vida con poco amor (15-19), exalta su propio poder erótico (20-29) y el amor en general (29-39).

11

1-8 = *Poeta* → *Lector*; "9-14" = *Poeta* → *amica*; "15-26" = *Poeta* → *puellae*; "27-32" = *Poeta* → *amica*; "33-36" = *Poeta* → *Nereides Nereidumque pater*; "37-56" = *Poeta* → *amica*.

Despedida a Corina. La amada viajera es, naturalmente, la destinataria principal. No obstante, el tema se plantea muy retóricamente en un largo *schletiasmós* y sólo el dístico 7-8 (*Ecce fugit...Corinna*) plantea la situación. De nuevo un *ecce* (7) como llamada orientadora para que el oyente configure la escena básica.

12

1-28 *Poeta* → *Poeta*.

Himno triunfal. Predominio de la primera persona y de la función expresiva; apóstrofe inicial a los laureles: *ite triumphales...lauri!*. Podríamos definirla como una efusión de alegría que puede prescindir de oyente.

13

1-6 = *Poeta* → *Lector*; "7-26" = *Poeta* → *Isis*; 27-28 = *Poeta* → *amica*.

Aborto y plegaria. Los seis primeros versos describen la situación y exponen el tema. El cuerpo del poema (7-26) es una típica oración a una divinidad (con advocación, letanía, promesas y súplica). Los dos versos finales se dirigen a Corina y no los entrecomillamos por considerarlos como *figura sententiae*. No obstante, la brusquedad de la *auersio* es tanta, que algunos como H. Walter ("Zur Gedichtgrenze zwischen Ovid *AM.* 2, 13 und 14", *RhM* 129 [1986] 306-321) y, con él,

F. Bertini (en su edición *Publio Ovidio Nasone. Amori* [Milán 1983]) consideran que el dístico es el comienzo de la elegía siguiente.

14

1-18 = *Poeta* → *Lector*; 19-27 = *Poeta* f → *tu (amica)*; 27-36 = *Poeta* → *uos (puellae)*; 37-42 = *Poeta* → *Lector*; 43-44 = *Poeta* → *dii*.

Invectiva contra el aborto. Reflexión en alta voz del poeta salpicada de apóstrofes a la amada, las mujeres en general y los dioses.

15

"1-8" = *Poeta* → *anulus*; "8-10" = *Poeta* → *Poeta*; "11-14" = *Poeta (factus anulus)* → *domina*; "15-18" = *Poeta* → *Poeta*; "19-26" = *Poeta (factus anulus)* → *domina*; "27-28" = *Poeta* → *anulus*.

Pensamientos ante un anillo. El poeta habla o reflexiona siempre con el anillo delante como interlocutor cercano y expresa el deseo de convertirse en él; por eso a partir del verso 11, convertido en anillo y mediante un vocativo (enmienda de Madvig, que el editor Ramírez de Verger hace suya), pone en escena a la amada que es el interlocutor lejano; el pensamiento es fluctuante y ello da pie a que el poeta haga una reflexión sobre sus propios deseos hablando de la amada en tercera persona (15-18); de nuevo, sin embargo, su imaginación desatada le hace hablar como anillo en presencia de la amada (19-26); el dístico final parece una repentina y dolorosa vuelta a la realidad: el poeta acaba, como empezó, hablando con el anillo que tiene delante.

16

1-12 = *Poeta* → *Lector*; "13-52" = *Poeta* → *amica*.

El poeta viajero añora a la amada. Los diez primeros versos enuncian la estancia en Sulmona del poeta y describen escuetamente el paisaje; un dístico de transición (11-12) menciona la ausencia de la amada. El resto (13-52) es una típica alocución *in phantasma* dirigida a la amada ausente con apóstrofe final (51-52) a los montes y caminos llanos. La alocución es demasiado larga para pasar sin un signo diacrítico en la escritura.

17

1-10 = *Poeta* → *Lector*; "11-34" = *Poeta* → *amica*.

Esclavitud de amor. Organización bimembre: se plantea el tema en diez versos y se apostrofa a la amada durante los veinticuatro restantes.

18

"1-40" = *Poeta* → *Macer amicus*.

Confidencias literarias a un amigo. Elegía programática, a pesar de no estar en el lugar que corresponde a los poemas de esa naturaleza (primero o último de cada libro o colección); de nuevo un tema literario y especializado trae de la mano a un entendido, un poeta del círculo ovidiano.

19

"1-2" *Poeta* → *uir*; 3-18 *Poeta* → *Lector*; "19-22" *Poeta* → *amica*; 23-36 *Poeta* → *Lector*; "37-60" = *Poeta* → *uir*.

¡**Vigila a tu mujer!** Se ha editado por Ramírez de Verger-Socas con una organización "1-60" *Poeta* → *uir*, esto es, todo se dice en presencia del rival, la interpelación inicial (1-2) y final (37-60), las reflexiones sobre los atractivos de lo prohibido (3-18 y 23-36) y la incidental llamada a la *puella* (19-22), personaje que en la escenificación provocada en la fantasía del lector estaría al lado del rival, tal vez dentro de su casa en la típica escena del *exclusus amator*. Este que presentamos aquí es otro esquema y otro entrecomillado plausibles.

Libro 3

1

1-14 = *Poeta* → *Lector*; "15-30" = *Tragoedia* → *Poeta*; 31-34 = *Poeta* → *Lector*; "35-56" = *Elegia* → *Tragoedia*; "57-60" = *Elegia* → *Poeta*; "61-68" = *Poeta* → *Elegia et Tragoedia*; 69-70 = *Poeta* → *Lector*.

Paseo y visión alegórica. Elegía programática en forma de relato con la Elegía y la Tragedia de interlocutores y dialogantes. La estructura narrativa es diáfana y patente. Un *dixit* (15) y un *hactenus* (31) abren y cierran el parlamento de la Tragedia; otro *dixit* (35) y un *desierat* (61) hacen lo propio con el de la Elegía; un *coepi* introduce la alocución final del poeta. Es de notar que una pieza irrealmente simbólica se organiza en un escueto lenguaje objetivo.

2

"1-82" = *Poeta* → *amica*; 83 = *Poeta* → *Lector*; "84" = *Poeta* → *amica*.

Un día en las carreras. Complejo y fluido relato que se abre *in medias res* con uno de los personajes en el uso de la palabra. Tiene cierto aire de artificiosa fantasía y ensoñación adolescente con notas costumbristas. Dentro del largo parlamento del poeta seductor hay cambios de interlocutores. El principal es la joven espectadora; los comparsas son dos espectadores molestos (21-24), las ropas de la joven (27-28); los que no son poetas ni amadores (43-54), la diosa Venus del cortejo procesional de los dioses (55-57). El *me miserum!* del v. 69 no inicia como es habitual un aparte propiamente dicho sino una *auersio ab auditore*: el poeta se dirige a un corredor (70-72), luego describe en alta voz para la *puella* y para los lectores lo que ocurre en la pista y de nuevo interpela al corredor (79-80) y sigue describiendo. Acaba de hablar con la joven y cuenta luego, ahora sólo para el lector, en un sólo verso (83) su reacción. Hace la última y pícara proposición a la amada (84). En resumen: estamos ante un relato que en rigor consta de un solo verso (83) precedido de dos citas: una muy larga (1-82) y otra brevísima (84).

3

1-14 = *Poeta* → *Lector*; 15-40 = *Poeta* → *dii*; 41-46 = *Poeta* → *Poeta / Lector*; 47-48 = *Poeta* → *amica*.

Juramentos de mujer. Queja en alta voz salpicada de apóstrofes. Arranca con una segunda persona impersonal (1), se dirige posteriormente a los dioses y en su última sección a la amada. Pero la escena sugerida es de poeta solitario.

4

“1-48” = *Poeta* → *uir*.

“¡No vigiles a tu mujer!” Interlocutor patente y único con segunda persona sostenida, pero encierra una reflexión central (13-30) muy objetiva.

5

“1-32” = *Poeta* → *augur*; 33-34 = *Poeta* → *Lector*; “35-44” = *augur* → *Poeta*; 45-46 = *Poeta* → *Lector*.

Ensueño premonitorio. No hay escenografía inicial; hasta el vocativo del verso 30 (*augur*) el lector no sabe que el interlocutor no es él sino el intérprete de sueños; la estructura de esta elegía, tal vez pseudo-ovidiana, es similar a la examinada antes en la elegía de las carreras (3.2); aquí el relato propiamente dicho ocupa apenas dos dísticos (vv. 33-34 y 45-46) como allí ocupaba un verso.

6

“1-8” = *Poeta* → *amnis*; 9-18 = *Poeta* → *Poeta*; “19-52” = *Poeta* → *amnis*; “53-66” = *Anien* → *Ilia*; “67-72” = *Poeta* → *amnis*; “73-78” = *Ilia* → *Anien*; “79-84” = *Poeta* → *amnis*; 85-86 = *Poeta* → *Lector*; “87-100” = *Poeta* → *amnis*; 101-104 = *Poeta* → *Poeta*; “105-106” = *Poeta* → *amnis*.

Ante el río crecido. Estructura suelta con algunos elementos articulatorios. La interpelación al río plantea la situación, pero dentro de ella el poeta lanza un mensaje parentético que informa al lector (*ad dominam propero*). Sigue un aparte típicamente reflexivo (9-18). Se dirige de nuevo al río marcando la transición con un *tu potius* (19), si bien ahora hilvana para su inanimado oyente un largo relato mítico (21-82) enmarcado entre dos dísticos en segunda persona (19-20 y 83-84) e incluyendo diálogos dramatizados entre *Anien* e *Ilia*. Sigue un dístico narrativo (85-86) que informa de una nueva crecida del río e incluye un explícito *dum loquor* que articula cita y relato. Se cierra con una *obsecratio* (87-100), una reflexión del poeta (101-104) y la maldición final (105-106).

7

1-68 = *Poeta* → *Poeta / Lector*; “69-72” = *Poeta* → *membrum uirile*; 73-76 = *Poeta* → *Lector*; “77-80” = *amica* → *Poeta*; 81-84 = *Poeta* → *Lector*.

Impotencia momentánea. Una larga reflexión quejumbrosa plantea la situación como suceso pasado (1-67); un *ecce* nos trae a la realidad del momento presente (67-68); se interpela cómicamente al miembro viril (69-72) y se reanuda el relato del lance en sus onerosos detalles finales; introducida con un característico

ait (77), se presenta una dramática cita con palabras de la amada (77-80) y concluye luego el relato (81-84).

8

1-10 = *Poeta* → *Lector*; "11-24" = *Poeta* → *amica*; 25-28 = *Poeta* → *poetae*; 29-44 = *Poeta* → *Lector*; 45-52 = *Poeta* → *hominum natura*; 53-66 = *Poeta* → *Lector*.

Dinero, poesía y amor. Los versos 1-8 plantean el tema general del dinero y el amor, mientras que el dístico 9-10 aduce el caso particular del poeta, su amada y el militar rico que la posee. El reproche a la amada que sigue (11-24) evoca en la imaginación del lector la escena del *exclusus amator* ante las puertas. El cuerpo de la elegía (25-66) lo forman diversas consideraciones sobre la índole corruptora del dinero con interpelaciones estilísticas a los poetas o a la naturaleza humana.

9

1-32 = *Poeta* → *Elegia*; 33-36 = *Poeta* → *Delia / Nemesis*; 37-40 = *Poeta* → *tu / ego*; 41-54 = *Poeta* → *Tibullus*; "55-56" = *Delia* → *Tibullus*; "57-58" = *Nemesis* → *Delia*; 59-60 = *Poeta* → *Lector*; 61-66 = *Poeta* → *Catullus / Gallus / Tibullus*; 67-68 = *Poeta* → *ossa Tibulli*.

A la muerte de Tibulo. El esquema delata la multiplicidad de interlocutores, alegóricos, personales e inanimados, cambiante variedad que corresponde a lo emocional del epicedio (compárese con el treno a la muerte del papagayo [2.6]). Sin embargo, sólo los dramatizados parlamentos de Delia (55-56) y Némesis (57-58) se encajan con elementos articulares (*inquit / ait*) y exigen las comillas. El poema es cifra del mundo tibuliano incluso en su métrica.

10

1-2 = *Poeta* → *Lector*; "3-6" = *Poeta* → *Ceres*; 7-42 = *Poeta* → *Lector*; "43-46" = *Poeta* → *Ceres*; 47-48 = *Poeta* → *Lector*.

Castidad ritual en la fiesta de Ceres. Estructura anular reveladora de un *Ovidius numerans* que calcula y elabora una suerte de ritmo de las interpelaciones: un dístico al principio y otro al final enmarcan dos parlamentos de cuatro versos, dejando en el medio una tirada de 36 versos. Esto es, 2 + 4 + 36 + 4 + 2 = Planteamiento (castidad ritual) + Reproche a Ceres + Relato etiológico (Ceres enamorada) + Nuevo reproche a Ceres + Solución (impertinencia de la castidad ritual).

11a

1-8 ≙ *Poeta* → *Poeta*; "9-32" = *Poeta* → *amica*.

Entre la razón y la pasión. Organización bímembre; la repetición de *ergo* al comienzo de dos estrofas (vv. 9 y 11) marca el paso de la reflexión a la llamada.

11b

33-38 = *Poeta* → *Poeta*; “39-42” = *Poeta* → *amica*; 43-44 = *Poeta* → *Poeta* / *Lector*; “45-50” = *Poeta* → *amica*; 51-52 = *Poeta* → *Poeta*.

Amor y despecho. 33-36 plantea la tesis y 37-38 el caso particular; entre las dos interpelaciones a la amiga (39-42 y 45-50) hay un típico aparte reflexivo que pinta la escena (43-44). Remata con una interpelación a los poetas.

12

1-43 = *Poeta* → *Poeta*; 44 = *Poeta* → *riuales* / *Lectores*.

Amor y literatura. Consideraciones sobre el mal uso que la amada hace de la nombradía que le otorga el poeta. 1-6 (con apóstrofe a las *non albae aues*) plantea el tema general y 7-8 el caso particular; 9-40 es un repertorio propagandístico de motivos literarios (lo cual es paradójico en un poema que se queja de la fama) y 41-44 una nueva afirmación de la literatura como mentira. Es de notar que en la frase *credulitas uestra ... me nocet* del verso final el poeta establece una curiosa identidad entre los rivales de sus amores y los lectores de sus *Amores*.

13

1-2 = *Poeta* → *Camillus*; 3-36 = *Poeta* → *Lector*.

Romería pueblerina. Relato objetivo donde la apóstrofe inicial a Camilo (2) y una segunda persona impersonal (8) son figuras de estilo sin más; se describe sucesivamente la situación, el viaje, el escenario, la procesión y se hace una súplica civil.

14

“1-50” = *Poeta* → *amica*.

“**Si me eres infiel, no me lo digas**”. Segunda persona continuada con la información básica para el lector deslizada en el dístico inicial.

15

“1-2” = *Poeta* → *mater Amorum*; 3-14 = *Poeta* → *Lector*; “15-18” = *Poeta* → *Amor* / *Venus*; “19-20” = *Poeta* → *elegi*.

Despedida y rúbrica. En el arranque y el final de la pieza el adiós al mundo elegíaco está dirigido solemne y simbólicamente a las dos divinidades del deseo y a las elegías mismas (1-2 y 15-20). En el medio (3-14), con un lenguaje objetivo pero emocionado, está la *sphragís* con las señas de identidad del autor y el rango que en el futuro querría ocupar en el exigente club de los poetas muertos; como esta información central se dirige sobre todo a los lectores, puede sacarse del entrecomillado.