

“Recursos cómicos en la Elegía erótica romana”.

Cardigni, Julieta.

Cita:

Cardigni, Julieta (2005). *“Recursos cómicos en la Elegía erótica romana”*. CECYM, Centro de estudios clásicos y medievales, Cátedra III,, 1-19.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/julieta.cardigni/51>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pxud/knt>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

RECURSOS CÓMICOS EN LA ELEGÍA ERÓTICA ROMANA

JULIETA CARDIGNI*

Introducción: la elegía y el humorismo

La elegía erótica romana surge y se afianza en Roma como un género propio; si bien de raíces helénicas. Sobre la tradición elegíaca griega creada, entre otros, por Calímaco, los poetas romanos (desde Galo y Catulo hasta Ovidio) introdujeron las modificaciones necesarias para transformarla en un género único y con características propias de la Roma del momento.

La propuesta del presente trabajo es estudiar la elegía erótica romana para determinar en qué medida y con qué finalidad utiliza el humor como recurso para realizar su propuesta. Con este propósito, después de caracterizar la elegía en sus aspectos más relevantes, la atención se centrará en Ovidio, dado el singular tratamiento que hace de los recursos humorísticos. El análisis se dirigirá primero a las elegías centrales, de temas amorosos, tomando como eje el tópico del *paraclausithyron*. Luego, la atención se centrará en sus elegías programáticas, consideradas metapoéticas, ya que en ellas se explicitan las concepciones sobre el género y se evidencia también el pacto que se pretende entre poeta y lector.

La concepción romana de humor ha sido heredada por nosotros en gran parte. Corresponde mayormente a lo que Cicerón denomina en *De oratore* como humor *liberalis*, es decir, el humor propio del hombre libre, en el cual reina el decoro y que se halla pautado de forma bastante rígida. Éste es, para Cicerón, el humor del cual debe hacer uso el orador. Las concepciones de lo humorístico están sumamente arraigadas en los aspectos propios de una cultura, de modo que cambia con las épocas y con las sociedades; no obstante, muchas de las concepciones del humor que tenían los romanos han tenido gran influencia en el desarrollo de la cultura de occidente y han llegado a nuestros días. La ironía y la parodia son dos aspectos que se adaptan a

* Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras).

esta caracterización, así como el humor lingüístico y fino de la Comedia Nueva.

Cabe aclarar en este punto que la elegía no es, dentro de la literatura latina, un género cómico. Su estudio en el presente trabajo se justifica por el particular uso de los procedimientos humorísticos y la finalidad de su apropiación según las características del género.

La elegía erótica romana

La elegía se caracteriza como género a partir de elementos métrico-formales: está compuesta en dísticos elegiacos, es decir, un hexámetro y un hexámetro doble cataléctico o pentámetro. Los dísticos encierran una unidad de sentido. Tradicionalmente la elegía trataba acerca de diversos temas, como amoroso o bien político. Como señala Luck (Luck, 1969), hay dos momentos principales en el desarrollo del género elegiaco después de su surgimiento: un primer momento, en el período posclásico, en el cual es adaptada a narrativas mitológicas, sin que por eso pierda su carácter personal y altamente emotivo; y un segundo momento, durante la época de Augusto, en el cual se constituye como forma literaria de la poesía amorosa únicamente. Es este momento el que interesa al presente trabajo.

A este respecto es importante señalar dos posibles aunque extremas lecturas de la elegía. Tradicionalmente ha sido leída como la expresión del lamento de amor, y así se han tomado literalmente las quejas y dolores de los elegiacos. Paul Veyne (Veyne, 1991), propone una postura contraria: la elegía es mero artificio y en tanto tal los lamentos y las quejas del enamorado deben leerse de manera no literal:

Lo que dicen nuestros poetas parece ser expresión de la más viva pasión; la manera de decirlo es la que desmiente esta apariencia: carece ex profeso de naturalidad.¹

y se debe, por lo tanto, hablar de una semiótica de la elegía y no de una sociología o ideología de la misma.

¹ Veyne, *op.cit.*, p 9.

Por otra parte la elegía, sostiene Veyne, no propone un mundo alternativo sino que pinta uno subversivo para contrastarlo con la realidad y no decidirse por ninguno, instalando así la incertidumbre en el lector; una incertidumbre que no transgrede el ámbito de lectura de la elegía y que no permite ni propone una revolución o cambio de valores:

Una cosa es que toda ficción sea verdad, y a la inversa. Pero el caso de los elegiacos romanos es otro: insisten en dos verdades a la vez, a su capricho, y con una desmienten la otra; (...).²

Con respecto a la última afirmación, coincidimos también con González Iglesias (González Iglesias, 1997) quien sostiene que la poesía de Ovidio en particular no es revolucionaria, en tanto no pretende un cambio en los valores vigentes, sino que es subversiva, puesto que sí representa en su obra una inversión de estos valores. Pero por otra parte, no parece tan fácil afirmar que no exista una ideología de la elegía romana, y en este punto nos concentraremos a partir del análisis de los textos.

Los elegiacos romanos propiamente dichos fueron Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio, y siendo todos casi contemporáneos, el período de desarrollo de la elegía es muy breve, desde 55 aC (muerte de Catulo), hasta la primera edición de *Amores* de Ovidio en 20 dC. La naturaleza de los versos que escribían y de la visión de mundo que proponían no era considerada respetable por muchos de sus contemporáneos, puesto que el tema principal de la elegía no era la guerra, ni la política, ni la religión, sino el amor. Esto último llevó a que el poeta realizara, al comenzar sus poemas, la *recusatio*, o en forma más leve la *apología*, sección en la cual se disculpaba y se justificaba por escribir sobre un tema banal como lo era el amor.

A su vez, es necesario distinguir dentro del desarrollo de la elegía dos movimientos. En primer término, Tibulo y Propercio codifican el género con sus particularidades formales, entre las cuales, veremos, se halla el uso de ciertos recursos cómicos con la función de invertir determinados valores y generar un cierto pacto con el lector. Pero hay también una segunda etapa en la cual Ovidio, abusando de este recurso formal, agota el género acercándose a la parodia y centrándose en una

² Veyne, *op.cit.*, p 23.

reflexión acerca de la misma poesía más que sobre los temas que la elegía solía tratar.

Pero además la elegía gira alrededor del amor considerado de una manera particular: se trata del amor fuera del matrimonio, el amor adúltero³. En este ámbito la amada es *domina*. El poeta, pobre, enamorado y apartado de la amada a causa de la crueldad de ésta, suplica, sirve y se humilla. El objeto de amor es la *puella docta*, claramente idealizada por los elegiacos y a la vez satirizada en algunos casos. Claramente hay una inversión en cuanto al rol tradicional de los géneros. En pos de la amada, el enamorado realiza el *servitium amoris*, variante de la *militia amoris*. En ambos casos el estado y la guerra son reemplazados por el amor. El enamorado elegiaco rechaza la riqueza, la vida pública, el amor dentro del matrimonio, los deberes militares para dedicarse sólo a la adoración y servicio del amor, representado en su *domina*.

El universo de la elegía: los tópicos

En principio, se ha señalado que la elegía construye un universo otro, donde los valores vigentes en la sociedad augustal están invertidos. ¿Cuáles son estos valores? En primer lugar, el lugar otorgado a la mujer. La *domina* de la elegía es el centro de la vida y de la poesía del poeta.

Sin embargo, si bien en la realidad la mujer romana no se hallaba en un terrible estado de opresión, ciertamente no era la que establecía las reglas a seguir dentro de la sociedad, ni siquiera en términos de amor. La mujer ejercía su poder e influencia pero no mediante la detentación de un cargo o título. En la elegía, la mujer es el verdadero y oficial poder reinante al cual el elegiaco se somete.

Pero otra inversión se da al caracterizar qué clase de mujer es ésta que constituye el centro de gravedad de la elegía: no se trata de la *virgo*, ni de la *matrona*, sino de una “irregular”, tal como la denomina Paul

³ Es importante en este punto recordar las leyes de Augusto contra el adulterio, con el fin de evitarlo y favorecer el matrimonio y la procreación dentro de éste. Ciertamente desde este punto de vista la elegía, por su tema, constituye una inversión no tal vez de la sociedad real, en la cual el adulterio debía ser algo frecuente, sino de la sociedad que Augusto pretendía crear.

Viene, y deduce el lector a partir de los textos según las costumbres de las *puellae*.

A partir de esta inversión básica en la que el amor es la ley y la *puella* es el objeto de amor, pero un objeto activo que participa y toma decisiones, y establece las reglas y los castigos, se da lugar a otro tipo de inversiones. La *militia amoris* es una variación del deber militar del romano. Pero en este caso, se trata de los *miles* de Amor:

*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido.*⁴

Relacionado con este tópico se halla el del *servitium amoris*, que convierte al enamorado, hombre libre, en un esclavo de su amada, mujer “irregular”. Incluso en relación con otro tópico, el del *exclusus amoris* o *paraclausthiron*, Ovidio llega a subordinarse ante el esclavo que cuida la puerta de la amada, comparándolo con Júpiter al hacerlo portador del rayo:

*Te nimium lentum timeo, tibi blandior uni;
Tu, me quo possis perdere, fulmen habes*⁵.

Lógicamente, el tener al amor como ley y al *otium* como actividad principal, todas las posibilidades de vida productiva dentro de la sociedad para adquirir ganancias son rechazadas. Así inicia su elegía I,1 Tibulo:

*Divitias alius fulvo sibi congerat auro
Et teneat culti higuera multi solt*⁶.

así como la vida en la ciudad, en Roma; el enamorado sueña con una vida rural y pacífica lejos de la ciudad y sus disturbios:

*dum meus adsiduo luceat igne focus,
ipse seram teneras maturo tempore vites
rusticus et facili grandia poma manu,
nec Spes destituat, sed frugum semper acervos
praebeat et pleno pinguia musta lacu*⁷.

⁴ Ovidio, *Amores*, 1, 9; 1.

⁵ Ovidio, *Amores*, (I, 6; 15, 16)

⁶ Tibulo, *Elegías*, I, 1; 1,2.

⁷ Tibulo, *Elegías*, I, 1; 6-10.

Estos nuevos ejes temáticos necesitaban nuevas formas de expresión, y así el enamorado elegíaco opta por la poesía de amor y no la épica. Las cuestiones relacionadas con el género poético también son muy características en la poesía elegíaca, como se ve particularmente en las elegías programáticas de Ovidio que se tratarán más adelante.

¿Se trata, entonces, de una revolución dentro de la sociedad romana? No se debe olvidar que en esa época Augusto pretendía una vuelta a los valores más tradicionales y respetables de la sociedad romana: la religión primitiva, el servir al estado, el amor dentro del matrimonio. La elegía propone lo inverso. ¿Cómo es que no se convierte en un género revolucionario? Pues porque, retomando a Veyne, no propone una contrarrealidad como universo único, sino que solamente contrasta la realidad y la ficción sin situarse definitivamente en ninguno de estos espacios. Es justamente el humor como recurso lo que le permite realizar esta particular operación.

Los “tipos” en la elegía y en la comedia

De acuerdo con lo dicho es interesante recuperar una relación entre la elegía y la comedia, mencionando así el primero de los recursos humorísticos a abordar. Tanto la comedia como la elegía proponen una inversión de valores sin resultar revolucionaria. Los dos géneros se basan sobre “tipos”; y en ambos casos, los protagonistas de una y otra tienen rasgos en común. Tal como establece Alba Romano (Romano, 2001), el héroe cómico se caracteriza por su inadaptación, por su falta de adecuación a la circunstancia en que vive. Así Euclio no puede ejercer sus funciones de ciudadano romano (*ius commercii* y *ius connubii*) y se convierte en un personaje totalmente rígido, poseído por un único elemento, la avaricia, y que amenaza, como señala Bergson (Bergson, 2002), el funcionamiento dinámico de la sociedad y es por eso castigado con la risa.

En el caso de la elegía, también el poeta enamorado rechaza sus funciones de ciudadano y se dedica al *otium*, al amor y a la escritura. Pero el efecto es diferente, ya que, como se aclaró, no se trata en este caso de un género cómico sino que la elegía recurre a esta analogía y al elemento cómico de inadecuación con otros fines. El elegíaco es

también un inadaptado, pero no pretende, en apariencia, hacer de ese hecho algo cómico, sino situar al lector en el universo en el que se desarrollará la poesía. La diferencia está en que la elegía crea, dentro de la misma poesía, un mundo donde el protagonista, es decir el poeta, tiene lugar y no se halla tan desencajado. En cambio el héroe cómico se halla inmerso en la sociedad tal como es y de ahí proviene su desfasaje. En la elegía, la inadecuación no sería tal si el universo que se crea dominara por completo y el poeta pudiera hallarse a gusto. Pero la elegía se burla de sí misma a su vez, se desmiente, deshace su propia ficción y se constituye realmente en el paso entre un universo y el otro, y no en uno de ellos. De modo que el elegiaco es un inadaptado constante, que no tiene lugar y que se construye más bien en este movimiento de ida y vuelta, de construcción y destrucción, que en un espacio fijo asignado.

Para la sociedad normal o cotidiana, el elegiaco es un ser con el sistema de valores alterado o invertido. El humor permite la presentación de estos rasgos invertidos, en principio. Pero también funciona como instrumento para que estos rasgos no hallen por completo lugar en la ficción creada, sino que la inadaptación sea constante porque el poeta es y no es al mismo tiempo un ser desfasado, y la elegía oscila constantemente entre ambos espacios de ficción. La parodia y la ironía, recursos que se tratarán más adelante, deconstruyen y desmienten la ficción creada por el poeta, dejándolo nuevamente sin espacio fijo en el cual asentarse.

Hasta aquí tendríamos entonces a un enamorado trágicamente desgarrado entre dos mundos que se disputan su existencia y pertenencia. Pero el efecto no es tal, sino que el enamorado no es un héroe trágico, y tampoco, como se estableció, es un personaje cómico. Y tampoco se propone un cambio revolucionario en cuanto a los valores vigentes en la sociedad. El humor funciona de manera sutil para construir un universo y un enamorado fluctuantes y que no mueven ni a la risa ni al llanto, sino a la sonrisa cómplice.

Los tópicos en Ovidio: parodia e hipérbole.

En las elegías centrales de Ovidio, es decir, aquellas que se dedican a tratar los tópicos de la elegía, el humor está presente como recurso.

Nos dedicaremos a estudiar brevemente cómo trata Ovidio del tema del *paraclausithyron*, retomando el tratamiento de sus predecesores Tibulo y Propercio, pero introduciendo sus innovaciones propias debidas en gran parte a su estilo humorístico.

Como ya se mencionó, el tópico del *exclusus amator* consiste en la figura del enamorado ante la puerta cerrada de la amada, rogando para ser aceptado.

Tibulo en I, 2 presenta el tópico de manera tradicional:

*Ianua, difficilis domini, te verberet imber
Te Iovis imperio fulmina missa petant*⁸.

Se dirige a la puerta, maldiciéndola por su implacabilidad. Esto constituye dentro de la elegía la *translatio affectus*, tratada por Alba Romano (Romano, 2000), recurso por medio del cual el enamorado traslada sus sentimientos desde la amada hacia otro objeto; en este caso, la puerta. Tibulo más adelante rompe este efecto dirigiéndose directamente a la amada:

*Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle*⁹

La idea del enamorado es que la puerta se abra a causa de sus quejas;

*Ianua, iam pateas uni mihi victa querellis
Neu furtim verso cardine aperta sones*,¹⁰

pero esto es en sí mismo, de manera claramente perceptible por el lector, una ilusión. La situación que se plantea es una excusa para el lamento del enamorado, y el lector no espera que dentro de la elegía realmente las quejas produzcan un cambio en la situación.

Propercio en I, 16 retoma el tópico con una variante: la elegía es enunciada en primera persona por la misma puerta que es objeto de maldiciones y quejas por parte de los enamorados; en este caso, es ella quien se queja:

⁸ Tibulo, *Elegías*, I, 2; 7, 8

⁹ Tibulo, *Elegías*, I, 2; 15.

¹⁰ Tibulo, *Elegías*, 1, 2; 9, 10.

*Nunc ego, nocturnis potorum saucia rixis,
Pulsata indignis saepe queror manibus,
Et mihi non desunt turpes pendere corollae
Semper et exclusi signa iacere faces.*¹¹

Más tarde la puerta introduce el discurso directo del enamorado, pero hasta entonces, la elegía está constituida únicamente por sus quejas. Este método de distanciamiento puede resultar humorístico al tratarse de un ser inanimado que toma el lugar del enamorado habitual, pero lo cierto es que todos los elementos propios del tópico aparecen; simplemente los recursos formales para expresarlos han cambiado, generando un distanciamiento mayor.

Ovidio trata el tópico en I, 6 y su innovación no sólo resulta cómica sino que por medio de esta comicidad que conduce al ridículo desarma totalmente el tópico. Así lo propone también Davis (1981):

Adopting a ridiculous position or embarking on an impossible suasion and then developing it at great length with ingenious yet patently specious arguments is a familiar comic technique in the 'Amores'.

Ovidio no se dirige a la puerta, ni es él mismo la puerta, sino que se dirige al esclavo que obra como portero:

*Ianitor- indignum!-dura religate catena
Difficilem moto cardine pande forem!
Quod preco, exiguum est-aditu fac ianua parvo
Obliquum capiat semidaperta latus.*¹²

En un principio, se presentan los elementos que el lector espera al ser tratado el tópico del *exclusus amator*: por un lado, el enamorado que se queja ante la puerta cerrada, la intención de atravesarla por ver a la amada. Pero la primera palabra del poema introduce ya un cambio: le habla al portero, y además, se encarga de establecer su estatus social, el de esclavo, ante el cual el enamorado se humilla y se doblega con tal de lograr su objetivo. Esto es, en sí mismo, algo ridículo considerando la rigidez social que imperaba en Roma. El enamorado aquí no sólo se

¹¹ Propertio, *Elegías*, I, 16; 5-8)

¹² Ovidio, *Amores*, I, 6; 1-4.

prosterna ante la *puella*, lo cual resultaba ya un tanto subversivo, sino que se muestra inferior a un esclavo, rogando, amenazando y alabando. Esto constituye la primera exageración o forma paródica que utiliza Ovidio; la situación no sólo es subversiva, sino que resulta poco creíble. Tibulo y Propertio no llegaban a destruir su propia ficción, aunque la trataran con distanciamiento y cierta burla. Pero Ovidio fuerza la situación de modo que su ficción es increíble por lo ridícula que resulta, de modo que el pacto con el lector, desde el inicio de la elegía, cambia.

Pero además, retomando la afirmación de Davis, Ovidio presenta un tema y se presenta comprometido a sostenerlo, y mientras lo hace, lo altera. Así, el ego poético le dice al *ianitor* que debe abrir por los favores que le debe, ya que este pedido es muy pequeño. No se trata de convencer al lector, figura simbólica dentro de la elegía, del amor que siente por la *puella*, sino de convencer al portero, figura real, de por qué debe abrir la puerta; su interlocutor directo es el esclavo y esto crea la posibilidad concreta de que la puerta se abra efectivamente, aunque el poeta se ve desengañado en cuanto a esto último. Pero el hecho de que dentro del texto se considere la posibilidad de que la puerta se abra, puesto que las quejas van dirigidas a alguien que efectivamente puede hacerlo, es un quiebre con el tópico del *paraclausithyron*, cuyo objetivo no era abrir la puerta en realidad, sino demostrar lo que el enamorado podía soportar por la amada. Ovidio, bajo la apariencia de defender esta idea, cambia totalmente el fundamento y se subordina a un esclavo que además en ese momento tiene mayor poder que él. La *translatio* es tal que en realidad la amada aparece en forma confusa y aludida indirectamente: las súplicas, las amenazas y los insultos se dirigen al portero. Los dos últimos versos cambian de destinatario:

*Vos quoque, crudeles rigido cum limine postes
Duraque conservae ligna, valete, fores!*¹³

Las puertas también son esclavas, como el portero, como el mismo enamorado. Pero esto puede ser una burla final del poeta, ya que el *quoque* puede aplicarse únicamente al *ianitor*, retomando el inicio, y contraponerse al ego poético que finalmente se marcha, menos esclavo de su amor de lo que pretendió en un primer momento. La parodia y la

¹³ Ovidio, *Amores*, I, 6; 74, 75.

exageración, como el chiste, llevan a la ruptura de lo esperado y generan un efecto cómico; el mencionar siempre el tópico retomando a un autor anterior sitúa al lector en determinada línea de expectativa que pronto es quebrada por el “chiste” que desestructura todo lo esperado.

Así, la hipérbole tal como la utiliza Ovidio no sólo produce resultados cómicos sino que también destruye los tópicos del género, ridiculizando las situaciones y rompiendo el fino equilibrio humorístico que mantenían las elegías de Tibulo y Propertio, situadas en la tensión entre el distanciamiento y la postulación de una ficción creíble, si bien no definitiva.

Ovidio y el humor: distanciamiento, ironía y pacto con el lector

El uso de la ironía, ciertamente no privativo de Ovidio, apunta a la burla de sí mismos por parte de los elegiacos, y al mismo tiempo al establecimiento de un pacto de complicidad con el lector, quien por medio del desciframiento de este recurso cumple su parte del pacto con el poeta. Ambos recursos, chiste e ironía, crean un efecto de distanciamiento que resulta casi una advertencia al lector sobre la forma de lectura que debe adoptar hacia la elegía.

Ovidio es, de los elegiacos, aquel que utiliza estos recursos humorísticos al extremo, y que evidencia las ya convenciones de la elegía como género para burlarse, asimismo, de ellas. Para detectar esto, las elegías programáticas resultan particularmente adecuadas.

Siguiendo la división que se hace a menudo¹⁴ de los *Amores* de Ovidio, consideraremos las elegías de inicio y de clausura como aquellas en las que se manifiestan explícitamente las temáticas metapoéticas, mientras que en los poemas centrales se manifiesta una temática amorosa anecdótica¹⁵, que ya se han tratado en el apartado anterior.

La ironía, como recurso lingüístico, se basa en la ruptura de la *bona fide* dentro de la conversación, según las máximas establecidas por Grice. Esto implica que lo dicho no debe ser tomado en sentido literal sino en otro sentido, que no es al manifiesto. Descifrar este

¹⁴ J A González Iglesias, *op. cit.*

¹⁵ Hay una excepción en el libro II en el cual a la elegía programática de clausura sigue otra de tema amoroso que es el cierre del libro.

procedimiento requiere una operación mental doble: desde el emisor y desde el receptor. Una vez que se ha descifrado la ironía y la comunicación ha tenido efecto, se crea entre emisor y receptor una relación de complicidad en base a las aptitudes intelectuales de ambos para generar ese tipo de comunicación.

El uso de la ironía en los elegiacos se relaciona con este efecto, sumado al de distanciamiento con respecto al contenido enunciado. La ironía además genera la duda, puesto que una vez instalada la incertidumbre en el discurso, ya nada podrá ser tomado en serio en primer término, puesto que ya no rige la *bona fide*. En este sentido es importante notar que los libros de Ovidio, que se abren con las elegías programáticas, hacen fuerte uso de la ironía, advirtiendo al lector desde el principio cuál será el pacto de lectura.

La elegía I, 1 comienza con la *recusatio* y la explicación de por qué escribirá poesía de amor y no de guerra. El tópico había sido por supuesto tratado anteriormente. Aquí Ovidio establece otra premisa importante: para cantar poesía de amor, es necesario estar enamorado:

*Nec mihi materia est numeris levioribus apta,
Aut puer ut longas compta puella comas.*¹⁶

Es Cupido entonces quien se encarga de proporcionarle materia para sus versos:

*'quodque canas, vate, accipe' dixit 'opus!'
Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas.
Uror, et in vacuo pectore regnat Amor.*¹⁷

Sólo puede escribir poesía de amor aquel que está enamorado. Pero a lo largo del libro I de *Amores*, a pesar de su manifiesto amor hacia Corinna, el poeta la engaña, o dice estar enamorado de más de una mujer, o bien pospone la presentación de la amada, sin otorgarle un lugar fundamental dentro de la obra. Esto remite a lo visto en el apartado anterior y a la afirmación de Davis. Ovidio quiere situarse dentro de una tradición, un género, para provocar la ruptura por medio del humor, que hace parecer el quiebre más leve cuando en el fondo es

¹⁶ Ovidio, *Amores*, I, 1; 19, 20.

¹⁷ Ovidio, *Amores*, I, 1; 24-26.

más efectivo. Por otro lado, si el amor, condición *sine qua non* para escribir elegía, no es tal, ¿cómo no dudar acerca del género mismo que se está produciendo?

¿Cómo leer entonces este primer poema en relación con el resto del texto? Como una enorme ironía, y que propone en un primer término una postura que deshace a lo largo del texto. Pero no hace falta avanzar en la lectura para notar la ironía del poema inicial:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
Edare, materia conveniente modis.
Par erat inferior versus-rissise Cupido
Dicitur atque unum surrupuisse pedem.*¹⁸

En primer lugar, el poeta se presenta como obligado a escribir elegía a causa del capricho de Cupido, como también en II, 1 (en la cual la *recusatio* afecta más a lo temático que a lo métrico- formal como I, 1):

*Hoc quoque iussit Amor-procul hinc, procul este, severi!*¹⁹

La ironía está en que el género elegíaco es sumamente artificial, aún más en la época en que lo aborda Ovidio, puesto que ya lo han fijado Tibulo y Propercio, y probablemente el lector contara con este conocimiento también. De modo que la *recusatio* está presentada con una ironía tal que en apariencia el poeta deseaba dedicarse a género mayor, como la épica (es evidente la intertextualidad inicial con la *Eneida*). Tibulo en la elegía I, 1 también realiza una *apología* o *recusatio*, pero que consiste en el rechazo de las riquezas, la vida pública, la vida militar y la ciudad; la ironía no interviene, sino que se presenta por medio de un *ego* distanciado que evidencia el artificio que la elegía construye. En cambio en el caso de Ovidio, la ironía es manifiesta. El primer elemento textual es la sonrisa de Cupido, que adelanta la burla que reinará en todo el texto. Pero incluso la forma de la apología es irónica, puesto que presenta a la elegía como género opuesta a lo que en realidad es: aparece como dependiente del amor y como expresión de los sentimientos del poeta; el metro es explicado por medio de una travesura del niño Cupido, cuando en realidad se trata de un género

¹⁸ Ovidio, *Amores*, I, 1; 1-4.

¹⁹ Ovidio, *Amores*, II, 1; 3.

rígido en cuanto al metro y en cuanto a sus tópicos, y ciertamente una construcción artificial que Ovidio, acentuando la ironía, se encarga de deconstruir por medio de la parodia.

También en II, 1 Ovidio habla de las virtudes de la lírica, que podremos más adelante quizás leer en otros términos:

*Carmina sanguineae deducunt cornua lunae,
Et revocant niveos solis euntis equos;*²⁰

y luego:

*carminibus cessere fores, insertaque posti,
quamvis robur erat, carmine victa sera est.*²¹

Lo que sí parece claro es que Ovidio atribuye a sus versos algún tipo de poder, incluso el doble sentido de *carmen* remite a un poder mágico. Este poder, como sabemos, no es el de lograr el amor, ni tampoco el amor es la causa de escribir versos. Pero esta construcción debe tener alguna intención. Se puede sospechar que este fin que persigue la poesía es lo que nos dice el mismo Ovidio en I, 15: la inmortalidad de la fama, lo cual también constituye un tópico, no sólo de la poesía elegíaca.

En II, 18 Ovidio defiende el género elegíaco sobre la épica o la tragedia:

*Vincor, et ingenium sumptis revocatur ad armis,
Resque domi gestas et mea bella cano.*²²
(II, 18; 11, 12)

¿Cómo tomarse en serio esta defensa cuando el desarrollo de los libros de *Amores* demuestra lo contrario y transforma este postulado en irónico?

Finalmente, el poema III, 15 cierra los *Amores*. Y el poeta se despide del género:

Quare novum vatem, tenerorum mater Amorum!

²⁰ Ovidio, *Amores*, II, 1; 23, 24.

²¹ Ovidio, *Amores*, II, 1; 27, 28.

²² Ovidio, *Amores*, III, 15; 1,2.

Raditur hic elegis ultima meta meis.

¿Cuál es la “última meta”? La obra se termina puesto que el género se ha terminado, ya que Ovidio anuncia que se dedicará ahora a la tragedia, invirtiendo lo que ha propuesto en las otras elegías programáticas, en las que defendía la lírica ante la tragedia y la épica. Él mismo, a lo largo de los *Amores*, ha deconstruido el género, y por eso se despidió de su obra. ¿Acaso ésa era la meta, deconstruir el género, o se ha terminado el amor y con él, la poesía? Esto último no parece, dado que es el poeta el que aleja a su obra:

*culte puer puerique parens Amathusia culti.
Aurea de campo vellite signa meo!*²³

Y culmina con el tema de la inmortalidad de la poesía, si bien no parece ser éste tampoco el fin último de su obra (aunque como tópico Ovidio lo ha abordado convenientemente)

*inbelles elegi. genialis Musa, valete
post mea mansurum fata superstes opus.*²⁴

En este punto, no parece probable que la única intención de Ovidio sea utilizar el humor para generar la risa o la carcajada; ni tampoco demostrar, como dice irónicamente, la supremacía de la elegía sobre otros géneros, ya que él mismo deconstruye sus postulados. Tampoco propone una realidad alternativa e inversa en cuanto a los valores, que solucione los problemas que señala sobre la sociedad real. Si fuera así, habría una propuesta real temática de un universo alternativo que adoptar, y esto no es así, ya que la deconstrucción ovidiana se da en lo temático y lo formal.

Antes de resolver esta cuestión, y a modo de conclusión parcial, podemos enunciar que Ovidio utiliza el humor en un grado mayor que sus predecesores, y mayormente en dos manifestaciones: la parodia y la ironía. Aunque ambos recursos se dan de manera combinada, predomina la parodia en el tratamiento de los tópicos y la ironía en el aspecto meta poético. De este modo, con la parodia, el recurso

²³ Ovidio, *Amores*, III, 15; 15, 16.

²⁴ Ovidio, *Amores*, III, 15; 29, 30.

humorístico más manifiesto, Ovidio logra la desestructuración del género llevando a la hipérbole máxima los tópicos tradicionales de la elegía. Pero luego se produce aún una desestructuración más: Ovidio aplica los recursos humorísticos no sólo a los tópicos de la elegía sino a la misma elegía como género y como vehículo de estos tópicos. Cuando el lector cree que el humor ya se manifestó, Ovidio se burla de la burla y sorprende con la ironía, de captación más sutil pero necesaria a la vez.

Conclusiones

Para establecer las conclusiones, es conveniente retomar la afirmación de Paul Veyne de que no hay una ideología o sociología en la elegía, sino únicamente una semiótica. Por un lado, se ha demostrado cómo la elegía no es revolucionaria puesto que no propone un cambio radical de valores, y en ese sentido no es ideológica ni sociológica. Alterna en su propia ficción con los valores vigentes (o que se pretenden como tales) y aquellos que constituyen la negación de éstos. Desde nuestro punto de vista, podemos coincidir en que no hay detrás de la elegía una tendencia filosófica, por muchas relaciones que se puedan hallar con el epicureísmo, ni política ni religiosa. ¿Por qué? Porque la elegía no plantea, esencialmente, *nada* como contenido. Tanto se opone a la realidad como a la ficción, y el mismo poeta se burla de sus postulados metapoéticos y de sus desventuras amorosas.

¿En qué consiste entonces su valor subversivo? En la forma en que encara el tratamiento de los temas. El humor como recurso constante y de forma sutil, haciendo y deshaciendo lo ya postulado, creando pactos de comicidad con el lector, apelando a su intelectualidad y destruyendo toda emoción; crea un tipo de lector de naturaleza crítica. El postulado parece ser que el humor es aplicable a todo, aunque no de cualquier manera, sino de forma sutil. No se trata, como en la comedia vieja de Aristófanes, de la idea de que “todo puede ser objeto de ridículo”, ni de una concepción del humor que no lleve a la mera carcajada, como en Plauto (con quien tiene, sin duda, mayores puntos de contacto), sino a la sonrisa cómplice y al ejercicio de las funciones intelectuales por parte del lector; un humor realmente *liberalis* según la clasificación de Cicerón en *De oratore* II, ya que el decoro gobierna siempre en el humor de los elegiacos. Como dice Veyne, el lector sólo comparte el mundo del

elegíaco mientras lee la elegía, pero necesariamente debe comprender los recursos humorísticos necesarios y exigidos por el texto para leerla. Esto, como se ha demostrado, requiere de una operación intelectual de desciframiento de la ironía que se postula como eje, en el caso de Ovidio, desde el inicio de cada libro. Este efecto se ve acentuado por el uso del chiste que al desestructurar prepara y pide al mismo tiempo determinada postura por parte del lector. Pero no parece que la elegía sea meramente un artificio retórico que utiliza técnicas humorísticas sutiles únicamente para hacer reír.

Así, el elegíaco se burla de la realidad creando una nueva ficción y un nuevo Yo poético que es un “inadaptado” con respecto a la realidad vigente; pero luego se distancia de esta ficción burlándose de ella y del mismo Yo que ha creado. Y como si esto fuera poco, Ovidio ataca directamente el género burlándose una vez más no sólo de lo propuesto por la elegía sino de la forma de proponerlo que ésta tiene, es decir, de sus recursos como género. Este mismo movimiento, de burla solapada por medio de la cual se crea una nueva realidad ficcional, y se crea también el pacto necesario para que esa realidad funcione, da a la elegía su estatus genérico. La intención de desestructurar que mantenía la elegía deja de ser tal cuando ciertos parámetros ya están fijos, y éste es el momento en que Ovidio decide burlarse de la misma burla, hacer metapoésia, parodia, y terminar con el género elegíaco.

Este múltiple hacer y deshacer es posibilitado por el uso de los recursos humorísticos, que eliminan cualquier alusión sentimental o emocional en el lector y que evidencian que *todo*, real o ficcional, es una construcción, y en tanto tal, es susceptible de ser destruida, o deconstruida, si se atacan sus cimientos. Pero los poetas elegíacos no quieren destruir ninguna convención ni revertir nada en términos concretos, sociales o políticos, sino demostrar que cualquier cosa puede ser destruida; ésa es su función adicional, o al menos uno de sus efectos. En este sentido, la peligrosidad de la elegía, y de Ovidio en particular puesto que pone en escena sus procedimientos, está no en lo que propone sino en los mecanismos que utiliza y que exige de parte de un lector inteligente.

Los distintos recursos humorísticos en la elegía apuntan justamente a este despertar de las cualidades intelectuales y críticas en sí, y por eso los poetas se ocupan de destruir ellos mismos la propia ficción que crean, ya que no pretenden postular una nueva forma de vida. Es el

ejercicio del intelecto en el desciframiento de los elementos cómicos lo que resulta inquietante en la elegía. No es un género cómico y se cuida muy bien de caer en ello, porque su interés no es despertar la risa, como la comedia (si bien la comedia nueva de Menandro y Plauto también, como segunda lectura, proponen una subversión de valores) sino despertar el juicio crítico en los lectores por medio del humor. No es casual este intento en este momento de Roma, cuando se intentaba restaurar o instaurar ciertas convenciones haciéndolas pasar por naturales y absolutamente imprescindibles en la sociedad, comenzando por el mismo Principado. Al respecto, dice Barsby (1973):

(...) and the *Amores* inevitably reflect Ovid's attitude to the regime of Augustus and its ideals. In his choice of love rather than any higher theme of poetry, and his evident enthusiasm for the life of the lover, Ovid is clearly flying in the face of Augustus' attempts to reform marriage.

Es posible notar algo más a partir del autor citado: la elegía, u Ovidio, no parodia una sociedad real, sino en muchos aspectos una sociedad ideal que Augusto quiere imponer y hacer pasar por real e indiscutible.

Así, el sutil ataque de la elegía se dirige a estos elementos especialmente: nada, y ningún modelo de sociedad sobre todo, es natural, sino convencional, y como tal, como construcción, puede ser desarmado y destruido, incluso el mismo género que funciona como vehículo de estos postulados. En este sentido, si bien el humor fue utilizado por todos los elegiacos para construir el género, es Ovidio quien acentúa su uso con esta intencionalidad mencionada a tal punto que hace metapoesía y destruye el género. ¿Será ésta la “última meta” que Ovidio proponía? Ciertamente podría serlo, y explicaría por qué la elegía es el género elegido para llevar esto a cabo, y por qué sus versos tienen el poder “mágico” de cumplir su finalidad. Es el único género que, sin ser cómico, sin ser invectiva, utiliza los recursos humorísticos para transformar algo, transformar al lector, crear un lector ideal que por su misma capacidad de lectura del género sea capaz también de producir transformaciones, o no, pero que sí sea capaz de imaginárselas.

La elegía, entonces, no ataca a una determinada concepción de vida; no exclama “esto es correcto, esto es incorrecto”, sino que su voz parece decir más bien “esto no necesariamente **es**”.

Universidad de Buenos Aires, Argentina

J. CARDIGNI

Bibliografía

- John Barsby, *Ovid: Amores*. Oxford University Press, 1973.
Bergson, *La risa*, Losada, Buenos Aires 2002.
Davis, J T “*Risit amor*. Aspects of literary burlesque in Ovid’s *Amores*”, ANRW II 31-4 (1981), 2460-2504.
Luck, Georg, *The latin love elegy*, Methuen & Co. LTD, London 1969.
Ovid, *Amores*, Harvard University Press, London 1958.
Ovidio, *Amores. Arte de amar*, Juan Antonio González Iglesias (ed.), Cátedra, Madrid 1997.
Putnam, Michael CJ, *Essays on latin lyric, elegy, and epic*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1982.
Romano, Alba, “La *translatio affectus* en los elegiacos romanos”, *Latomus* 34, 2000.
Romano, Alba, “El héroe cómico”, *RELat* 1, 2001, 99-106.
Sullivan, JP (ed.) *Critical essays on Roman literature*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets 1985.
Veyne, Paul, *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y occidente*, Fondo de cultura económica, México 1991.
Whitaker, Richard, *Myth And personal experience in Roman love elegy*, Vandenhoeck & Reprecht in Gottingen, Germany 1983.