

EL IMAGINARIO DE LAS LÁGRIMAS Y DEL CUERPO: *TRISTIA* Y *EPISTULAE EX PONTO* O LA ÚLTIMA METAMORFOSIS DE OVIDIO

ELEONORA TOLA

UBA / PARIS IV-SORBONNE
elytar@yahoo.com.ar

El imaginario del llanto asociado con el del cuerpo constituye uno de los aspectos de la poética de los textos ovidianos del destierro, *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*. En este trabajo se estudia la función de dicho imaginario en la construcción literaria del exilio de Nasón. Los múltiples movimientos de la escritura generados por la puesta en escena de estos temas parecen inscribirse en una poética "metamórfica": el llanto, el cuerpo y la violencia ejercida sobre este le permiten a Ovidio construir la última de sus *metamorfosis*.

cuerpo | lacrimae | metamorfosis | exilio | Ovidio

Sólo una crítica ovidiana más reciente se ha interesado en el *status* "poético" de las *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* de Ovidio, con respecto a las cuales se había insistido excesivamente en señalar la decadencia del talento del poeta durante sus últimos años en Tomis,¹ así como los rasgos de una retórica epidíctica propia de un deseo de congraciarse con los lectores y destinatarios de los poemas.² Las distintas interpretaciones de estos textos, que van desde una "desvalorización" literaria hasta la reciente rehabilitación de una poética, han servido como fundamento a nuestra reflexión. En primer lugar, una relectura de los principios de la metamorfosis en el universo ovidiano nos condujo no sólo a referir las obras del exilio a los textos anteriores, sino también a compararlas entre sí. Resultó de esta doble confrontación una escritura concebida, en *Tristia* y *Pontica*, como el lugar de una ambivalencia cercana a aquella que caracteriza al proceso de la metamorfosis, en el que se entremezclan lo *mismo* y lo *otro* en una dialéctica de tensiones. El proceso de la transformación es, en efecto, susceptible de conjugar elementos heteróclitos que implican dos naturalezas o dos seres imbrica-

¹ Cf. BOUYNOT (1957:13).

² Cf. LEE (1949:114-115); WILKINSON (1955:318, 290 y 334).

dos el uno en el otro. Dicho de otro modo, la metamorfosis se vincula estrechamente con la noción de un devenir ambiguo entre dos estados diferentes, fundado en una confusión de identidades, es decir, una suerte de paradoja entre las nociones de *identidad* y *alteridad*.³

Una puesta al día exhaustiva de los motivos comunes a las *Tristia* y a las *Pontica*⁴ muestra que estos dos textos parecen ellos mismos concebidos, uno con respecto al otro, en función de múltiples tensiones. Un estudio comparado de los modos de actualización de un imaginario dominante, que funciona además en resonancia con la obra anterior, puede revelar la originalidad de estos últimos textos. Una perspectiva fundamentalmente autotextual es entonces esencial en este sentido, ya que permite comprender y definir las transformaciones principales que se operan de *Tristia* a *Pontica*.⁵

El tema del llanto, insistente en ambos textos, es ejemplar. Más precisamente, el motivo de lo líquido, que es ya en sí el lugar de un devenir, es capaz de mostrar, de un texto al otro, las variaciones de la palabra ovidiana, que no deja de oscilar entre los límites fluctuantes de la retórica y de la poética. Hemos considerado la imagen de las *lacrimae* a partir de un relevamiento lexical efectuado sobre la totalidad de los hexámetros y de los pentámetros. Dicho relevamiento no ha tenido en cuenta los procedimientos de la estadística, puesto que seguiremos fundamentalmente la escuela de la retórica: son las "dosificaciones" y las realizaciones estilísticas las que nos han interesado en este caso. Basándonos entonces en este tema común a *Tristia* y *Pontica*, estudiaremos, con algunos ejemplos concretos, el funcionamiento de esta palabra "metamórfica", cuyo lugar privilegiado parece ser la *inuentio*. Una estilística comparada permite entrever, en efecto, una escritura en devenir perpetuo, incluso en sus últimos instantes.

Ahora bien, si la metamorfosis implica de por sí el pasaje ambivalente o intermediario de un estado a otro,⁶ el exilio no excluye, por su parte, la idea de un pasaje que, físico, adquiere también alcances simbólicos ambivalentes. La noción de "metamorfosis" no concierne solamente a las obras anteriores al exilio, sino que es central también en *Tristia* y *Pontica*.⁷ En los versos 117-120 de la primera elegía de las *Tristia*, Ovi-

³ Cf. SCHMIDT (1991); GALVAGNO (1995).

⁴ Sobre este punto, cf. particularmente NAGLE (1980).

⁵ Entendemos por "autotextualidad" la remisión intertextual dentro de las obras de un mismo autor.

⁶ Al respecto, cf. GALVAGNO (1995: *passim*).

⁷ Cf. BARCHIESI (1986:105): "Nella visuale del poeta dei *Tristia*, le *Metamorfosi*, e le

dio escribe precisamente que el cambio radical de su condición debe agregarse como un anexo a sus *Metamorfosis*:

Sunt quoque mutatae ter quinque uolumina formae,
 Nuper ab exequiis carmina rapta meis.
 His mando dicas **inter mutata referri**
Fortunae uultum corpora posse meae;
 (Tr. l.l.117-120)

Hay también quince volúmenes de Metamorfosis, poemas arrancados recientemente a mi funeral. Te encargo que les digas que pueden ubicar entre esas metamorfosis [aquella d]el rostro de mi suerte.⁸

La situación del exilio del narrador es presentada, desde el comienzo del texto, como una nueva transformación que debe anexarse a aquellas que Ovidio ha ya tratado antes.⁹ Cabe recordar que la escritura de la metamorfosis ovidiana, es decir, la construcción textual de la imagen de la transformación, ha dado lugar a varios estudios recientes.¹⁰ Aunque estas reflexiones no se refieran directamente a *Tristia* y *Pontica*, su aplicación a estos textos no puede sino ayudar a profundizar, también en los últimos poemas ovidianos, el proceso de una escritura y de una recepción metamórficas.

Desde una perspectiva basada sobre las nociones de *metamorfosis* y *fluctuación tensional*, observadas anteriormente, examinaremos las transformaciones de una palabra que podemos llamar "proteiforme".¹¹

metamorfosi, non sono finite: un nuovo epilogo, deprimente et tristicante. sarà continuazione necessaria, come se il resto dei *Tristia* dovesse rileggere in propria chiave l'altro testo già compiuto".

⁸ Las traducciones de los pasajes citados son nuestras y han sido realizadas a partir de la edición de C.U.F.

⁹ Cf. MÉTHY (1993:217-226) en lo que se refiere a una transformación del poeta y de su poesía durante el exilio.

¹⁰ Cf. MERVAUD (1997); TRONCHET (1998).

¹¹ Sobre Proteo, ver *Met.* II.9 ("Proteaue ambiguum..."); VIII.731 ("Sunt quibus in plures eius est transire figuras / Vt tibi, complexi terram maris incola, Proteu."); XI.255 ("Dixerat haec Proteus et condidit aequore uultum / Admisitque suos in uerba nouissima fluctus."); *Fast.* I.369-370 ("Decipiat ne te uersis tamen ille figuris / Impediant geminas uincla firma manus."); I.373-374 ("Ille sua faciem transformis adulterat arte; / Mox domitus uinclis in sua membra redit"). Ver también Virgilio, *Georg.* IV.411-414 y 439-444, en el episodio de Aristeo que integra la historia de Orfeo. Con respecto a Proteo y la metamorfosis, cf. DANGEL (1999a:88-90).

La "metamorfosis" del yo poético provocada por el exilio atraviesa la construcción textual de su experiencia "vívida":¹² aparece a distintos niveles de la arquitectura o "cuerpo" estilístico de los textos del exilio ovidiano.

Esta última noción de "cuerpo" es aún más significativa por el hecho de que el cuerpo del yo poético (Nasón) puede ser leído simétricamente junto con aquel del texto mismo, como nos lo confirman además las teorías de los Antiguos.

A lo largo de *Tristia* y *Pontica*, Ovidio insiste, en efecto, sobre las huellas de su propia metamorfosis a causa del exilio. Dicha transformación pasa fundamentalmente por un cambio físico en el poeta, que da lugar a abundantes descripciones relativas al deterioro del ser y al relato de la experiencia desestructurante de la relegación.¹³ Estos temas se caracterizan por una presencia recurrente de marcas corporales, lo cual resulta aún más interesante puesto que, en el universo de la metamorfosis, el cuerpo es no sólo el lugar de la representación humana,¹⁴ sino también la materia "poiética" de la escritura.

Tal sobreimpresión no es específica de Ovidio, sino que es una imagen tópica de la retórica. Recordemos al respecto que en el libro VIII.5.34 de su *De Institutione oratoria*, Quintiliano establece una analogía, concerniente a la elocuencia, entre las partes del cuerpo y las del discurso retórico:

Ergo uero haec **lumina orationis** uelut **oculos** quosdam esse **eloquentiae** credo. Sed neque **oculos** esse toto **corpore** uelim, ne **cetera membra** officium suum perdat, et, si necesse sit, ueterem illum horrorem dicendi malim quam istam nouam licentiam.

Existe entonces un "cuerpo de la elocuencia", *corpus eloquentiae* (J. O. X.1.87). Sus partes, los miembros del discurso, corresponden a las diversas partes y elementos constitutivos del cuerpo humano (*corpus, lumina, oculos, corpore, membra*).¹⁵ El término *membra* puede así

¹² Entendemos siempre esta noción dentro del marco de una ficción poética, reconstrucción literaria de una situación cuya "realidad" no tenemos en cuenta para nuestro análisis.

¹³ Cf. *Tr.* I.1.119-122; 3.73-74; 6.29-32; III.1.53-56; 3.85-88; 11.25-26; 14.45-46; IV.1.95-102; 6.37-44; 8.1-4; V.1.39-40; 2.3-10; 7.57-64; 12.21-22, 29-32, 55-58; *Pont.* I.1.67-68; 2.33-34; 4.1-10; 10.21-28; II.7.39-42; III.4.45-46; IV.2.21-22; 9.89-90; 13.17-22; 16.49-52.

¹⁴ Sobre este punto, cf. GALVAGNO (1995:85) y VIAL (1998:38-60).

¹⁵ A propósito de las "figuras" retóricas, Quintiliano señala también que dicha denomina-

designar los miembros tanto del cuerpo como de la frase.¹⁶ En cuanto a *corpus*, este indica la materia en sí, el cuerpo de la escritura, evocando al mismo tiempo el objeto poético.¹⁷ En lo que respecta más exactamente a la relación entre el cuerpo y la metamorfosis, el proemio de las *Metamorfosis* ovidianas traduce claramente esta doble valencia. La escritura es concebida aquí como un “cuerpo” poético (*corpus*) que padece una transformación, como los seres mismos del relato: “In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora, di, coeptis (nam uos mutastis et illas / Adspirate meis primaque ab origine mundi / Ad mea perpetuum deducite tempora carmen” (*Met.* l.1-4).

La escritura y el cuerpo se asocian aún más desde un punto de vista lexical en los últimos textos ovidianos. En ellos se torna insistente el motivo de un cambio existencial y la presencia recurrente de la imagen del cuerpo puede también hacer alusión, como veremos, a la de las formas poéticas. Este doble valor del léxico corporal no hace más que focalizar, en este caso, una metamorfosis capaz de extenderse del yo poético a la construcción de sus elegías: la última, verdadera “metamorfosis”, es la mutación intrínseca a los textos mismos del exilio: las *Tristia* no son las *Pontica*.

ción deriva de la manera de indicar los distintos gestos del cuerpo. Ver *I. O.* ll.13.8 ss.: “expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua, et interim decet, ut in status atque picturis uideamus, uariari habitus, uultus, status; nam recti quidem corporis uel minima gratia est; nempe enim aduersa sit facies et demissa brachia et iuncti pedes et a summis ad ima rigens opus; flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quandam et affectum; ideo nec ad unum modum formatae manus et in uultu mille species; cursum habent quaedam et impetum, sedent alia uel incumbunt; nuda haec, illa uelata sunt [...]: quid tam distortum et elaboratum quam est ille dis-cobolos Myronis? si quis tamen [...] improbet opus, nonne ab intellectu artis abfuerit in qua uel praecipue laudabilis est ipsa illa nouitas ac difficultas?”.

¹⁶ Cf. Cic. *Orat.* LXVI.221: “constat enim ille ambitus et plena comprehensio e quattuor fere partibus, quae membra dicimus” (un período completo se compone de cuatro partes, que nosotros llamamos miembros [...]).

¹⁷ Al respecto, cf. también Platón, *Fedro* 264c-e. Sócrates se refiere al discurso entendido como un ser viviente, compuesto de un cuerpo proporcionado. En cuanto a la doble valencia de *corpus* en las *Metamorfosis* de Ovidio, cf. el planteo de FARREL (1999) quien establece, en dicho texto, una oposición entre la materialidad del poema y la imaterialidad de la voz poética. En este sentido, el autor distingue dos momentos distintos en las *Metamorfosis*: en principio, el texto es entendido como un cuerpo equivalente al del poeta. Luego, en un movimiento contrario, el texto se libera de dicha corporalidad y al ser capaz de sobrevivir a la muerte del poeta accede a una vida permanente. Sobre las implicancias de estos aspectos en los poemas ovidianos del destierro, remitimos a nuestra *Tesis de doctorado*, “La métamorphose poétique: *Tristes et Pontiques*. Le poème inépuisable”, en donde se estudia la imagen del cuerpo en relación con la noción de “metamorfosis”.

Como ya hemos señalado anteriormente, estudiaremos, en el marco específico de este artículo, un aspecto puntual del imaginario de los textos ovidianos del exilio, el motivo recurrente del llanto. Nos gustaría profundizar en la escritura en relación con la imagen polivalente del cuerpo.

1. LAS LACRIMAE O UN ASPECTO DEL IMAGINARIO LÍQUIDO EN *TRISTIA Y PONTICA*

La relación entre el agua y la metamorfosis se fundamenta en el imaginario más general del elemento líquido, con el que se asocia el campo semántico del llanto.

El elemento líquido ha sido con frecuencia vinculado, por su misma naturaleza, con la idea de transformación y de devenir, que la imagen del río heracliteano contribuyó a forjar.¹⁸ Como señala G. Bachelard, "l'eau est vraiment l'élément transitoire. Elle est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre".¹⁹ La noción de una metamorfosis permanente forma entonces parte del agua, elemento que no cesa de fluir y de adquirir múltiples formas.

Por su carácter metamórfico, el elemento líquido establece además una asociación permanente de imágenes. De hecho, el agua es por excelencia el lugar de las ambivalencias propias de toda metamorfosis, de las variaciones en donde se entrecruzan varios símbolos que participan a la vez de la vida y de la muerte: así como es espacio de purificación ritual, también puede incluir en su imaginario el tema del viaje fúnebre, cuyo emblema es un viaje marítimo sin retorno.²⁰

En la misma perspectiva, G. Durand hace referencia al carácter heracliteano de este elemento situado bajo el signo de un movimiento constante.²¹ El agua, que puede vincularse con la idea de huida, de algo que se escapa, contiene en sí una ambivalencia: capaz de duplicación, produce sólo un reflejo que destruye el menor soplo; lo inane coexiste con una simetría invertida, tal como lo muestra la imagen misma de Narciso.²²

¹⁸ Heráclito, *Frg.* 12; 49a; 91.

¹⁹ Cf. BACHELARD (1942:8).

²⁰ Con respecto a la asociación entre el agua y la muerte, BACHELARD señala (1942:90): "Si l'on veut restituer à leur niveau primitif toutes les valeurs inconscientes accumulées autour des funérailles par l'image du voyage sur l'eau, on comprendra mieux la signification du fleuve des enfers et toutes les légendes de la funèbre traversée".

²¹ Cf. DURAND (1969:104, 106, 122).

²² Con respecto al "complejo de Narciso" en la cultura, GENETTE (1966:21), hace también

En cuanto a la escritura de Ovidio, el elemento líquido permite ampliar aún más este primer enfoque. Componente esencial de las *Metamorfosis*, este es uno de los temas que fascinó mayormente la imaginación del poeta. Refiriéndose a las distintas imágenes que atraviesan y definen este texto, S. Viarre analiza la presencia continua de los cuatro elementos de la naturaleza y su relación con el simbolismo y el imaginario de la metamorfosis. Con respecto al elemento líquido, la autora señala su aptitud para el movimiento, al que Ovidio se mostró muy sensible a lo largo de esta obra.²³

El elemento líquido en su aspecto dinámico se manifiesta, en las *Metamorfosis*, bajo la forma del llanto, del diluvio, como en el primer libro (I.260-261; 264 ss.; 270-271; 285 ss.; 291-292), y de la tormenta (XI.474-572). En su manifestación violenta y hostil el agua puede también conjugar la metamorfosis y la muerte. La asociación con esta última es aún más significativa por el hecho de que el elemento líquido evoca incluso los ríos de los Infiernos.²⁴ Dadora de vida en su valor ritual o vinculada con el mundo subterráneo en su poder de actuar en contra de la vida, el agua se asocia siempre con la metamorfosis, como de hecho lo señala el mismo Ovidio: “[...] Quid, non et lympha **figuras** / Dat capit-que **nouas**?” (XV.308-309, ¿No vemos que el agua da y recibe formas nuevas?).

Cabe agregar que el agua del llanto, es decir, el elemento líquido interiorizado y producido por el cuerpo, se relaciona también con la transformación de ciertos personajes, tanto es así que estos “se disuelven” en sus lágrimas y cambian de estado.

Las *Metamorfosis* ponen en escena una serie de relatos de transformaciones humanas a partir de las lágrimas. El elemento líquido como producto del cuerpo se convierte, en Ovidio, en el centro semántico de una serie de historias que focalizan el campo de lo acuático.

En este sentido, J.-M. Frécaut estudió las “fluidificaciones” del texto, dicho de otro modo, las transformaciones en agua.²⁵ El autor se refiere a la historia de Ciané (*Met.* V.409-437), ninfa de un estanque que, después de haber sufrido un ultraje a sus aguas por parte de Plutón, con

alusión al carácter ambivalente de este mito que conjuga, a partir del elemento líquido, dos temas de por sí ambiguos: el de la Huida y el del Reflejo. La imagen reflejada de Narciso es “fuyante, une image en fuite, car l’élément qui la porte est voué par essence à l’évanouissement. L’eau est le lieu de toutes les traîtrises et de toutes les inconstances”.

²³ Cf. VIARRE (1964:336).

²⁴ Cf. *Met.* XI.603-604; II.101, 611, 272; IV.505; X.697, etc.

²⁵ Cf. FRÉCAUT (1985:373-385).

una herida inconsolable (*inconsolabile uulnus* v. 426), se disuelve en sus propias lágrimas (*lacrimisque absumitur* v. 427), es decir se "autodisuelve".²⁶ Una suerte semejante es la de Biblis, en el libro IX (447-665), heroína enamorada de su hermano gemelo Cauno. Tras la persecución vana de este a través del Asia Menor, se consume en sus propias lágrimas: *lacrimis consumpta* (663).²⁷

Una fluidificación aparece también en el episodio de Acis y Galatea del libro XIII (750-897) de las *Metamorfosis*. De hecho Acis, al suplicarle a Nereo y Doris, padres de su amada, que lo salven del Cíclope Polifemo, es transformado por ellos en un río (*in amnem uersus* XIII.896-897).²⁸ En el caso del sátiro Marsias, cuya historia es narrada en el libro VI.382-400, el río que lleva su nombre es el producto de las lágrimas de todos aquellos que lloraron su muerte por haber desafiado a Apolo en un certamen musical: "madefactaque terra caducas / Concepit lacrimas [...] / Quas ubi fecit aquam" (VI.396-398).²⁹ Finalmente, la ninfa Aretusa padece también una fluidificación durante su huida de Alfeo, quien intenta poseerla (*Met.* V.577-641). Narradora de su propia transformación, Aretusa describe su pasaje al estado líquido: *In latices mutor* (636).³⁰

J.-M. Frécaut se refiere también a la ninfa Egeria (*Met.* XV.479-551), una mujer inconsolable tras la muerte de su marido, el rey Numa, que se consume en sus lágrimas hasta convertirse en una fuente: *Liquitur in lacrimas* (XV.551).³¹

Como puede observarse a partir de la mención de estos relatos, a lo largo de las *Metamorfosis* el agua del llanto es, varias veces, un rasgo esencial de la transformación de personajes que se fluidifican.

En lo que se refiere a los textos del exilio ovidiano, este elemento es, como hemos señalado, un aspecto recurrente.³² Insistiremos en el hecho de que es en las *Tristia* en donde el motivo del llanto presenta los rasgos más interesantes. En 81,63% de los pasajes relacionados con las

²⁶ FRÉCAUT (1985:374-375).

²⁷ FRÉCAUT (1985:376-377).

²⁸ FRÉCAUT (1985:377-378).

²⁹ FRÉCAUT (1985:379-380).

³⁰ FRÉCAUT (1985:380-381).

³¹ FRÉCAUT (1985:382-383).

³² En su carácter hostil, este elemento está presente, de manera insistente, en las tempestades de *Tristia* —durante el viaje por mar hacia el exilio—. Más insistente aún es, en los dos textos, la imagen de un naufragio. Hemos tratado en detalle estos dos aspectos en nuestra *Tesis de Doctorado*, "La métamorphose poétique chez Ovide: *Tristes et Pontiques*. Le poème inépuisable".

lágrimas en *Tristia* estas están asociadas a la condición de Nasón como exiliado.³³ Cabe agregar que estos 27 casos incluyen además otras imágenes, como las de la muerte, la escritura del exilio, el viaje, etc. Sólo un 14,30% de esos pasajes hace referencia al llanto de personajes míticos.³⁴ Únicamente un caso no atañe a la persona del narrador (2,04%).³⁵

En *Epistulae ex Ponto* el motivo del llanto es tratado de modo diferente. El llanto de *Pontica* concierne fundamentalmente a otras personas (23,52%)³⁶ y no al narrador, situación que no se presenta en las *Tristia*. Al mismo tiempo, contrariamente a lo que ocurre en las *Tristia*, las lágrimas sirven sobre todo, en las *Pontica*, para ejercer, de manera explícita, un poder de persuasión sobre los otros (32,35%).³⁷ A estas diferencias mayores entre los dos textos se suma, según veremos, un tratamiento distinto de los puntos aparentemente comunes. Un cuadro recapitulativo permite observar dichas variaciones:

<i>Lacrimae</i>	Condición de Nasón	Poder persuasivo	Llanto / Mito	Llanto de otras personas	Ejemplos varios
<i>Tristia</i>	81,63	—	14,30	—	2,04
<i>Pontica</i>	36,36	32,35	2,94 ³⁸	23,52	5,88 ³⁹

De este modo, si bien la imagen de las lágrimas aparece en ambos textos del exilio, un distanciamiento importante distingue a ambos: la imagen asociada directamente al narrador es evocada con una frecuencia de más del doble en las *Tristia* (81,63%) que en las *Pontica* (36,36%).⁴⁰ Un imaginario poético distinto subyace entonces a estos dos

³³ 55,10% lo hacen de manera directa y 26,53% a partir del llanto de otras personas, que no dejan de referirse, sin embargo, a la situación del poeta. Es el caso, por ejemplo, de los contextos que forman parte de la elegía I.3, poema que presenta la partida hacia el exilio.

³⁴ *Tr.* I.9.34; II.390.527; III.5.38; V.1.52, 55-56.

³⁵ *Tr.* V.6.37.

³⁶ *Pont.* I.8.3; I.9.17; I.9.53; II.11.9; III.1.32; III.1.99; IV.3.30; IV.11.4.

³⁷ *Pont.* I.2.102; I.2.149; I.6.43; II.2.39; III.1.102; III.1.103; III.1.149; III.1.157; III.1.158; III.1.166; IV.6.25.

³⁸ *Pont.* IV.1.30.

³⁹ *Pont.* IV.4.1; IV.10.5.

⁴⁰ *Pont.* I.1.68; I.2.27; I.4.53; I.7.29; I.9.2; I.9.20; II.2.39; II.3.84; II.3.90; II.5.21; IV.6.25; IV.11.10.

textos. Vale la pena profundizar este aspecto a partir de las tensiones que produce esta imagen asociada con el motivo del cuerpo en ambas obras ovidianas.

Ovidio logra siempre, a través de un mismo sustrato verbal y de disposiciones similares, transformar el sentido y la recepción, es decir, hacer que el mismo texto se convierta en otro en una fluctuación constante. La misma imagen es retomada para ser asociada con aquella de una metamorfosis del poeta, focalizada en diversos aspectos a lo largo de su exilio.

2. LAS FLUCTUACIONES DE LA METAMORFOSIS OVIDIANA EN LOS TEXTOS DEL EXILIO

¿Cuál es entonces, en *Tristia* y *Pontica*, la inserción de esta imagen? Examinaremos en primer lugar el alcance de la misma en las *Tristia*.

El dístico 121-122 de *Tr.* l.1 muestra, con respecto a la suerte de Ovidio, los dos polos de lo que se revela, durante el exilio, como un cambio de estado del narrador:

Namque ea **dissimilis** ^p subito est effecta **priori**,
Flendaque nunc, aliquo // tempore laeta fuit.
 (Tr. l.1.121-122)

pues [mi suerte] se ha convertido, de repente, en algo muy distinto de lo que era antes; ahora es deplorable, en aquel entonces fue alegre.

Los términos de la transformación corresponden al contraste de una estructura temporal (*nunc / aliquo tempore*) y afectiva (*flendaque / laeta*). Las nociones de tiempo y de cambio de estado, inherentes a toda metamorfosis, son entonces asociadas también al exilio del poeta, entendido como una oposición entre dos realidades.

Las indicaciones temporales (*priori; nunc; aliquo tempore; fuit*) se conjugan con la presencia de dos marcas emocionales para ilustrar, de manera simétrica en el pentámetro, los estados opuestos del narrador: *flendaque nunc / laeta fuit* (122). El término *dissimilis*, que representa de por sí un índice de transformación, subraya la oposición entre las palabras en oxímoron que abren y cierran el pentámetro 122 (*flendaque / laeta*). Incluso la métrica verbal acentúa esta misma impresión: *dissi-*

milis, portador de un efecto expresivo por su misma extensión,⁴¹ genera a su vez la imagen de un contraste por su formación coriámbica en contra-ritmo (- - - -).⁴² El anapesto después de la cesura ^p, que focaliza la rapidez del proceso, (*subito*), prolonga y confirma la puesta en escena de una inversión. El prefijo *dis-*, que indica separación, traduce también la imagen de una suerte de dispersión o disociación que corresponde no sólo al estado del poeta sino también a la puesta en escena de su *corpus*.

Dentro de este tiempo hecho de la alianza de imágenes contrastantes, se inscribe entonces el narrador en su nuevo estado, asociado a una *Fortuna flenda*.⁴³ El "rostro" (*uultus*) de la Fortuna que corresponde al momento del exilio se vincula con el campo semántico del llanto, es decir del elemento líquido:⁴⁴ *flendaque* es incluso resaltado en el comienzo del pentámetro: "Namque ea dissimilis ^p subito est effecta priori / **Flenda**que nunc, aliquo // tempore **laeta** fuit" (*Tr.* l.1.121-122).

Desde el inicio del texto el cambio provocado por el exilio se relaciona en las *Tristia* con un elemento que comporta, como hemos dicho, un movimiento permanente. Más precisamente, se trata de un elemento incluido en la naturaleza física del hombre.⁴⁵ El poeta designa también al exilio como un *lacrimabile tempus* (*Tr.* V.12.1), de modo que la transformación que resulta de su nueva situación histórica (*tempus*) se alía con un elemento líquido cargado de connotaciones negativas, puesto que son las lágrimas provocadas por un desorden en la experiencia de Nasón. Incluso una red verbal conjuga, a lo largo del texto, en sus componentes formales, los rasgos contrastantes de la noción misma de metamorfosis: si la forma *-bile* (*lacrimabile*) remite a una potencialidad, el sufijo *-ndus* (*flenda*) se relaciona con la imagen de una obligación

⁴¹ Como señala DANGEL (1999b:77): "Si les dissyllabes et les trisyllabes constituent la base de la langue, en revanche ces extrêmes que représentent les mots très longs ou très courts ne sont jamais l'oeuvre du hasard". Cf. también MAROUZEAU (1962⁴:96-108); HERESCU (1960:67-73).

⁴² Sobre este punto, cf. LUCOT (1962:186).

⁴³ El mismo adjetivo vinculado con la fortuna del narrador aparece también en *Tr.* lll.11.37-38: "Carnifici fortuna potest mea flenda uideri: / Et tamen est uno iudice merita parum".

⁴⁴ Seguimos en este aspecto el punto de vista de BACHELARD (1942:110): "Pour la rêverie matérialiste, tous les liquides sont des eaux, tout ce qui coule est de l'eau, l'eau est l'unique élément liquide". En la misma perspectiva, DURAND (1969:106), señala que las lágrimas constituyen un aspecto secundario del agua nocturna y se encuentran estrechamente relacionadas con el elemento acuático.

⁴⁵ Como observa HEUZÉ (1985:516), "cette alchimie qui transmue en pleurs la souffrance (ou la joie) est une [...] concession de la substance physique à l'affectivité".

fatal, como lo es el exilio para Nasón.

En *Tr.* 1.9.37-38 el poeta insiste asimismo sobre este imaginario en el que su fortuna de exiliado no puede asociarse más que con las lágrimas: "Is **status**, haec rerum ^P **nunc** est **fortuna** mearum / Debeat ut **lacrimis** // nullus adesse **modus**" (Esta es mi situación, esta es mi suerte actual: que no pueda haber ningún fin para mis lágrimas).

La primera elegía del último libro de *Tristia* introduce también la imagen de un *flebilis status* para designar al poeta instalado en su llanto, estado que además se extiende a la escritura misma ("**Flebilis** ut noster **status** est, ita **flebile carmen**. / *Materiae scripto* // conueniente suae", *Tr.* V.1.5-6, "Como mi situación, mi poema apela a las lágrimas, y el texto está en armonía con su tema"). *Fleo* es entonces vinculado no sólo con la condición del poeta exiliado (*status*), sino también con su objeto poético.

El elemento líquido funciona entonces en las *Tristia* como el marco de la transformación del poeta y de su escritura, integrada, a su vez, en un tiempo hecho de contrastes. El lazo entre el llanto y la escritura es aún más significativo por el hecho de que, como sabemos, la elegía es tradicionalmente considerada por los romanos como un *fleBILE carmen*.⁴⁶

Por el contrario, en el segundo texto del exilio, las *Pontica*, no encontramos ninguna alusión a un destino del poeta asociado directamente al campo de las *lacrimae*. Sin embargo, como lo hemos constatado en la frecuencia con que el motivo aparece en este texto, las *Pontica* también ponen en escena, en varias ocasiones, dicho campo semántico.

El motivo en relación con la situación del poeta se inscribe aquí en el contexto de algunas referencias a personajes de las *Metamorfosis*. ¿Cuáles son entonces, en *Pontica*, las alusiones autotextuales al universo de la metamorfosis ovidiana?

En la primera elegía (*Pont.* 1.2.27-36) observamos una alusión léxico-temática de las *Metamorfosis*, en la que Nasón integra la imagen de su propia transformación.

Fine carent ^T **lacrimae** ^P, nisi cum **stupor** obstitit illis DDDD
 et **similis morti** // pectora **torpor** habet.
 Felicem ^T Nioben ^P, quamvis tot **funera** uidit,

⁴⁶ *Ov. Am.* III.9.3: "**Flebilis** indignos, **Elegia**, solue capillos!"; *Her.* XV.7: "Flendus amor meus est: **elegi flebile carmen**". Con respecto a los orígenes de la elegía, que vinculan el género con un *lamento* fúnebre, cf. HINDS (1987:103): "From the time of Aristophanes and Euripides ancient opinion is unanimous in connecting elegy with mourning". Ver también SABOT (1976:102-104): "D'après les témoignages les plus anciens, il semble que le terme ἔλεγος ait désigné un chant plaintif et même funéraire".

quae posuit sensum // saxea facta mali!
 Vos quoque felices, quarum clamantia fratrem
cortice uelauit // populus ora nouo!
 Ille ego sum lignum ^P qui non admittar in ullum,
 ille ego sum frustra // qui lapis esse uelim.
 Ipsa Medusa oculis ^P ueniat licet obuia nostris, DDDD
 amittet uires // ipsa Medusa suas.

(Pont. l.2.27-36)

Mis lágrimas cesan de fluir sólo cuando el cansancio las detiene y un entumecimiento parecido a la muerte se apodera de mi corazón. ¡Dichosa Níobe aunque haya visto tantos funerales, ella, transformada en roca, perdió la conciencia de su desdicha! ¡Dichosas vosotras también, cuyas bocas que reclamaban al hermano fueron recubiertas por la corteza de un álamo! Yo soy aquel a quien no se le permite ser árbol; yo soy aquel que, en vano, quisiera ser piedra. Aunque la misma Medusa se presentara ante mis ojos, la misma Medusa perdería su poder.

Como en las *Tristia*, el exilio sigue vinculado con el campo del llanto (*Fine carent lacrimae* [...]). Sin embargo, en *Tr.* l.1.122 se hablaba de una suerte *flenda(que)* que, integrada en un contraste temporal y afectivo, era capaz de indicar un cambio de estado. Por el contrario, en este pasaje inicial de las *Pontica* la presentación es modificada: la noción de transformación deriva de un sustrato verbal propio del imaginario ovidiano de la metamorfosis. Más exactamente, dichos términos designan los síntomas que paralizan al cuerpo en metamorfosis. El pentámetro 28 introduce en este sentido el motivo de una muerte analógica con la condición del narrador (*similis morti*).⁴⁷ Cabe agregar que el hexámetro 27 reúne, dentro de un mismo verso, dos marcas contrastantes: la imagen de un fluir que se desprende de *lacrimae* coexiste con la de una fijación rígida que deriva de *stupor*. El resto del pasaje insiste sobre este aspecto

⁴⁷ Sobre *stupor* y *similis*, cf. ANDERSON (1963:3-4). En cuanto a *torpor*, ver *Met.* l.548. Esta secuencia evoca además el pasaje de *Tr.* l.1.121-122, en el que Nasón presenta su condición como *dissimilis... priori*. De este modo, el cambio temporal que implica su situación, puesto en escena en el primer texto, es retomado en *Pontica* para agregarle la imagen del exilio como una forma de muerte: *similis morti*. Además, las dos secuencias se encuentran relacionadas también por una serie de analogías fónicas insistentes: *dissimilis / similis; priori / morti*.

a partir de la triple alusión a Níobe, las Heliadas y Medusa.⁴⁸

A decir verdad, estos tres personajes implican, cada uno a su manera, una transformación vinculada con la idea de una solidificación. De hecho, Níobe, castigada por Apolo y por Diana, es transformada en una roca; las Heliadas, a fuerza de llorar la muerte de su hermano Faetón, se convierten en álamos cuya corteza las retiene prisioneras; finalmente la cabeza de Medusa petrifica a quienes la miran.⁴⁹ No obstante, el elemento líquido se relaciona estrechamente con las dos primeras historias mitológicas. Las Heliadas se transforman, pues, en árboles extraños: sus ramas destilan las lágrimas que se solidifican, a su vez, en gotas de ámbar.⁵⁰ En cuanto a Níobe, inmovilizada en bloque de mármol, continúa, sin embargo, derramando lágrimas.⁵¹ En esta leyenda, el llanto se entrecruza con la piedra, lo líquido con lo sólido. De este modo, excepto Medusa que ofrece una imagen aparte, estos personajes están atravesados por una tensión contrastante que pone en evidencia el *status* fluctuante, ambiguo y contradictorio del proceso de la metamorfosis. El caso de Níobe ha sido incluso considerado por algunos críticos como la transformación que ilustra, por excelencia, dicho proceso.⁵²

Las *Pontica* integran así el imaginario de las *Metamorfosis* dentro de una escritura en la que la dimensión metamórfica del mito se sobreimpone a la condición del exiliado. La totalidad del pasaje focaliza un léxico que implica, fundamentalmente, una transformación "fijada" en la imagen de la piedra: *stupor, similis, torpor, saxea facta y cortice nouo*.

(v. 28) et **similis morti** // pectora **torpor** habet. DS

(v. 30) quae posuit sensum // **saxea facta** mali! DS

⁴⁸ Níobe aparece en el libro VI.146-312 de las *Metamorfosis*, las Heliadas se inscriben en el episodio de Faetón, en el libro II.272-366, y Medusa en los libros IV.1-73 y V.765-803, dentro de la leyenda de Perseo.

⁴⁹ Cf. *Met.* V.197-209.

⁵⁰ Cf. *Met.* II.363-366.

⁵¹ Cf. *Met.* VI.310-312.

⁵² Como señala FRECAUT (1980:143): "[...] on dirait que Niobé se trouve à l'intersection des pétrifications et des fluidifications (= métamorphoses en eau)". Cf. también OTIS (1966:151): "Thus the metamorphosis is [...] the very image of Niobe's final condition". GALVAGNO (1989:82), observa, con respecto a Níobe, que "la métamorphose la jette dans un état de pétrification et, en même temps, la dote d'une sensibilité ineffaçable, indice d'une vie qui s'installe pour toujours dans une souffrance purificatrice". El dolor, la metamorfosis y la escritura se asocian entonces en esta dinámica de petrificación y fluidificación para mostrar hasta qué punto Níobe es una figura simbólica de la totalidad del poema (*ibid.*, p. 198).

- (v. 32) cortice uelauit // populus ora nouo! DS
 (v. 34) ille ego sum frustra // qui lapis esse uelim. DS

La referencia al yo poético aparece en el dístico 33-34. La dualidad que caracteriza su estado de poeta exiliado es acentuada por una métrica verbal en anáfora formal en el dístico:⁵³

- Ille ego sum lignum ^P qui non admittat in ullum; DSSS
ille ego sum frustra // qui lapis esse uelim. DS

- (Hex.) Ill(e) ego sum lignum ^P qui...
 (Pent.) Ill(e) ego sum frustra // qui... lapis

Tras una aceleración fuerte debida al pirriquo (*ego*), un primer freno es introducido por el verbo monosilábico que expresa la vida por excelencia (*sum*). Esta parece detenerse con la palabra espondeica que cierra doblemente el primer hemiepes del hexámetro y del pentámetro [*lignum* "madera sin alma"; *frustra* (vanidad absoluta)]. Los estados de las Heliadas y de Níobe simbolizan así el de Nasón: el adverbio *frustra* del pentámetro insiste en la ambigüedad propia de la situación del poeta, sometido a lágrimas vanas (27). Dicha ambigüedad es aún subrayada por la disociación de la persona misma del narrador: *Ille / ego* expresan dos formas distintas de una misma persona dividida entre dos realidades:⁵⁴ Nasón es al mismo tiempo él mismo (*ego*) y otro (*ille*), a quien observa con distancia.

El último dístico (33-34) menciona finalmente a Medusa, que trae, por excelencia, la imagen de una petrificación:

- Ipsa Medusa oculis ^P ueniāt licet obuia nostris, DDDD
 amittet uires // ipsa Medusa suas. SS

Dicha referencia se desdobra en el hexámetro y en el pentámetro, en una suerte de eco con la referencia, también doble, al yo poético (*Ille ego sum... qui / ille ego sum... qui – Ipsa Medusa... / ipsa Medusa*). El

⁵³ Una misma secuencia abre el hexámetro y el pentámetro: coriambo (2 pronombres + *sum*) + espondeo + monosílabo largo.

⁵⁴ Tres ejemplos de las *Tristia* presentan una fórmula similar en contextos que aluden a una transformación de Nasón: *Tr.* III.11.25 ("Non s(um) ego qui fueram..."); IV.10.1 ("Ill(e) ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum"); V.7.55 ("Ill(e) ego Romanus uates -ignoscite, Musae!- / Sarmatico cogor plurima more loqui").

esquema SS, que rompe con la secuencia 4 veces repetida DS, adquiere, por su aislamiento en el conjunto de 8 versos, un relieve particular. De las Heliadas a Níobe, personajes mitológicos asociados a una metamorfosis en oxímoron, el texto culmina con la focalización de un estatismo, implícito en la alusión a Medusa.⁵⁵

Una vez observadas, en *Tristia* y *Pontica*, las distintas formas que adquiere el elemento líquido de las lágrimas vinculado con la imagen de la metamorfosis, conviene preguntarse cuál es la relación entre dicho elemento y la presencia del cuerpo (del yo poético y de su escritura) en los dos textos.

3. LAS LÁGRIMAS Y EL CUERPO DEL POETA

Los pasajes en los que aparece el motivo del llanto en los dos textos del exilio ovidiano presentan una recurrencia particular de la representación textual del cuerpo.⁵⁶ Dicho campo semántico predomina en las *Tristia*: el término *corpus* aparece aquí 43 veces frente a los 24 ejemplos de las *Pontica*,⁵⁷ en donde es representado así de un modo menos insistente.

El rol del cuerpo es ya importante en las *Metamorfosis* ovidianas. En el caso particular de los episodios de transformaciones en agua, los detalles físicos constituyen el punto de partida del proceso, es decir, el lugar material en donde se opera el cambio de estado: los miembros se reducen, el color del cabello se altera y el rostro cambia sus rasgos. De este modo, a partir de una "herida inconsolable" (*inconsolabile uulnus*) la metamorfosis de la ninfa Ciané (*Met. V*) insiste en la imagen de los miembros que se ablandan ("Molliri **membra** uideres [...]"), v. 429), de los huesos que se vuelven flexibles y de las uñas que pierden su dureza ("**Ossa** pati flexus, **ungues** posuisse rigorem", v. 430). El texto menciona también los cabellos, los dedos, las piernas y los pies de Ciané en el momento en que se produce su fluidificación ("Caerulei **crines digitique** et crura **pedesque**", v. 432). Luego su espalda, los flancos y el pecho se transforman en arroyos ("[...] post haec **umeri tergusque latusque** /

⁵⁵ La unidad de estos diez versos está dada por la repetición de un mismo esquema holo-dactílico (DDDD) en los dos hexámetros que enmarcan el pasaje, al principio y al final.

⁵⁶ *Tristia*: *corpus* (7 veces); *os*, *oris* (4 veces); *lumen* (2 veces); *uulnus* (2 veces); *gena* (2 veces); *oculis*, *auris*, *membra*, *caput*, *sinus* (1 vez). *Pontica*: *os*, *oris* (3 veces); *gena* (2 veces); *uulnus* (1 vez); *uultus* (1 vez); *pectus* (1 vez).

⁵⁷ La palabra *corpus*, en Ovidio, presenta una frecuencia que ubica a las *Tristia* después de las *Metamorfosis*.

Pectoraque in tenues abeunt euanida riuos", v. 434-435).

El mismo libro de las *Metamorfosis* muestra, como hemos señalado, la fluidificación de Aretusa. Las imágenes del cuerpo se entrelazan con el proceso metamórfico: los miembros son presa de un sudor frío ("Occupat obsessos sudor mihi frigidus **artus**", v. 632), el cuerpo es invadido por gotas azuladas ("Caeruleaque cadunt **toto de corpore guttae**", v. 633) y finalmente cada paso es el anuncio de la inmediata metamorfosis ("Quaque **pedem** moui, manat locus eque **capillis** / [...] In latice mutor [...]", vv. 634 y 636). En cuanto a Marsias (*Met.* VI), su fluidificación es precisamente el resultado de un desgarramiento corporal. Se nos presenta la imagen de la piel arrancada del cuerpo, de los músculos al desnudo, de las vísceras palpitantes y de un pecho abierto ("Clamanti **cutis** est summos **direpta per artus** / Nec quicquam nisi **uulnus** erat; cruor undique manat / Detectique patent **nerui** trepidaeque sine ulla / Pelle micant **uenae**; salientia **uiscera** possis / Et perlucetes numerare in **pectore** fibras", vv. 387-391).

En la metamorfosis de Biblis (*Met.* IX) la fluidificación es precedida por la imagen de su cabellera y de su rostro ("[...] iaces **frondesque** tuo premis **ore** caducas", v. 650). La metamorfosis de Acis (*Met.* XIII) pone en escena la imagen de un rostro azulado ("[...] **quod toto caeruleus ore**", v. 895) y aquella de la ninfa Egeria focaliza el proceso de un cuerpo en plena transformación ("Mota soror Phoebi gelidum **de corpore fontem** / Fecit et aeternas **artus** tenuauit in undas", vv. 550 y 551).

En los relatos de estas fluidificaciones el léxico corporal se conjuga entonces con el llanto de los personajes y de esta manera se produce el pasaje al nuevo cuerpo.⁵⁸ Más exactamente, como señala H. Vial, dicho proceso muestra frecuentemente una fragmentación del cuerpo, ya que la imagen de sus distintas partes prevalece sobre la de un conjunto.⁵⁹ En el marco del exilio de Nasón, vivido, como hemos señalado, bajo la forma de una fractura afectiva capaz de generar un imaginario de tensiones, el cuerpo se convierte así en un espacio de "desmembramiento". Incluso su presencia en la escritura insiste en la imagen de los *membra disiecta* del poeta.

Dichos rasgos aparecen, como veremos, en las *Tristia*.

⁵⁸ GALVAGNO (1995) estudió el simbolismo del cuerpo en diversos relatos de las *Metamorfosis*, los de Narciso, Pigmalión, Aretusa, Biblis, Mirra, Faetón y Meleagro.

⁵⁹ Cf. VIAL (1998:42).

3.A. TRISTIA O EL CUERPO EN MEMBRA DISJECTA

La partida del poeta hacia el exilio y la separación de los suyos en la elegía I.3 es presentada como una suerte de desgarró corporal. Cabe recordar al respecto, como M. Aroumi ha señalado, que la elegía I.3 presenta el "pasaje" ovidiano entre dos realidades a través de un eje temporal que organiza la elegía "cortándola" en dos partes bien definidas.⁶⁰

Dum loquor et ^T flemus ^P, caelo nitidissimus ab alto
 Stella grauis nobis // Lucifer ortus erat.
Diuidor haud aliter ^P quam ^T si mea membra relinquam
 Et pars abrumpi // corpore uisa suo est.
 (Tr. I.3.71-74)

Mientras yo hablaba y llorábamos, había surgido, muy brillante en lo alto del cielo, la estrella Lucifer que nos era funesta. Yo soy dividido como si abandonara mis miembros, y una parte pareció separarse de mi cuerpo.

El llanto (*flemus*), puesto de relieve en el centro del verso por las dos cesuras ^T y ^P, invade la partida inminente del narrador. Los "miembros" del yo poético (*mea membra*) están ubicados entre dos verbos clave: el que indica un desmembramiento (*diuidor*) y el que evoca una separación y un cambio de condición (*relinquam*).⁶¹ Esta imagen de la división culmina en el pentámetro 74: "Et pars abrumpi // corpore uisa suo est". Los *membra disjecta* del poeta son retomados dos veces en el interior del verso (*pars... corpore* y *abrumpi*), que contribuyen a la puesta en escena del desmembramiento (*rumpo*) y del alejamiento (*a-*). El corte central del pentámetro distribuye el cuerpo fragmentado de cada lado del verso y la dispersión es aún acentuada por una acumulación de disociaciones sintácticas sucesivas: "Et pars abrumpi // corpore uisa suo est"

La presencia insistente de marcas corporales en esta elegía permite además, como lo hemos señalado, poner en evidencia el aspecto físico

⁶⁰ Cf. AROUMI (1992:363-377). Recordemos que la elegía I.3 de las *Tristia* está construida como una narración retrospectiva del yo poético, que opone la actualidad del exilio al pasado del recuerdo. El análisis de M. AROUMI muestra precisamente este aspecto de una temporalidad fluctuante. Con respecto al exilio ovidiano como desencadenante de una poética de "ruptura", cf. VIDEAU (1991).

⁶¹ El prefijo *rell-* de este verbo traduce la noción de "dejar atrás", que corresponde a la imagen misma del exilio. El verbo *relinquo* aparece 5 veces a lo largo del relato de la despedida (Tr. I.3.3, 33, 62, 69, 73).

de una fragmentación provocada por la separación del poeta, hasta tal punto que el cuerpo mismo parece dispersarse, de manera mimética, a lo largo del relato. Cabe subrayar además el predominio de los términos *oculis* (3 veces) y *membra* (3 veces), de modo que la imagen del llanto y la de un cuerpo dispersado se encuentran estrechamente vinculadas.

La partida hacia el exilio, que conjuga el campo semántico de las *lacrimae* y el de un proceso temporal, se asocia con la imagen de un despedazamiento corporal, verdadera representación textual de un poeta dividido entre dos realidades contrastantes. Como lo confirma otro pasaje de las *Tristia*, el elemento líquido parece constituir el lugar de este desorden en que el cuerpo se muestra doblemente fragmentado, él mismo y en el acto de escritura:

Corque <i>uetusta meum</i> ^P tamquam <i>noua, uulnera, nouit</i> ,	DDSD
Inque <i>sinum</i> maestae // <i>labitur imber aquae</i> .	DS
Cum uice <i>mutata</i> ^P qui <i>sim fuerimque</i> recordor	DSSD
Et tulerit <i>quo</i> me // <i>casus</i> et <i>unde</i> <i>subit</i> ,	DS
Saepe <i>manus</i> demens, studiis irata sibi que	DSDS
Misit in <i>arsuros</i> // <i>carmina</i> nostra <i>rogos</i> .	DS

(Tr. IV.1.97-102)

Y mi corazón siente sus antiguas heridas como si fueran recientes, y hacia mi pecho fluye una lluvia de llanto afligido. Cuando, cambiada mi suerte, considero lo que soy y lo que he sido, cuando pienso dónde me ha llevado la suerte y de dónde se ha originado, con frecuencia mi mano enloquecida, furiosa contra su afición y contra ella misma, ha arrojado mis poemas a la hoguera ardiente.

En el marco de una alianza de imágenes contrastantes se introduce una suerte de "fluidificación" del poeta. *Corque* y *uulnera* (97) se encuentran en el centro de una asociación de elementos contrarios, es decir, la alusión a los dos momentos de la "metamorfosis" del narrador: "**Corque uetusta meum** ^P tamquam *noua, uulnera, nouit*".

A la disociación sintáctica que enmarca el primer colon del hexámetro (*corque... meum*) se suma una doble división trocaica de las breves de los biformes I y II. Sabemos que dicha acumulación, evitada normalmente por los poetas, es estilísticamente marcada.⁶² En este contexto se inscribe la alianza entre el momento anterior y posterior de la

⁶² Sobre este hecho, cf. DE NEUBOURG (1986:101).

condición del yo poético: *uetusta / noua*. El proceso de la metamorfosis es además subrayado por una paronomasia (*noua* y *nouit*) que implica a su vez una analogía semántica. El adjetivo no deja de evocar, por otro lado, una palabra clave del comienzo de las *Metamorfosis* ovidianas: "In **noua** fert animus mutatas dicere formas / **Corpora** [...]", *Met.* 1.1-2. La paronomasia de las *Tristia* integra también un segundo término clave (*uulnera*). Éste (*uulnus*) aparece 20 veces en las *Tristia* y es un término recurrente en las *Metamorfosis* de Ovidio, en donde designa con frecuencia uno de los desencadenantes de la transformación de los cuerpos.⁶³

Tres términos relativos al cuerpo se conjugan entonces en este pasaje de las *Tristia* (*corque*, *uulnera* y *sinum*), para la construcción de una imagen en la que se asocian la metamorfosis y el elemento líquido. Los versos que siguen (99-102) retoman los términos contradictorios de un tiempo "quebrado" (*qui sim fuerimque recordor*).

Cum uice mutata ^P qui sim fuerimque recordor	DSSD
Et tulerit quo me // casus et unde subit ,	DS
Saepe manus demens, studiis irata sibique	DSDS
Misit in arsuros // carmina nostra rogos .	DS

Estos versos introducen el léxico por excelencia de la metamorfosis (*mutata*), aplicado al poeta mismo dentro de un salto temporal: *sim*, *fuerimque recordor*. La imagen de la fragmentación es aún acentuada por una cadena fónica en redistribución que atraviesa el pasaje. Los sonidos de *meum* se asocian con los de *sinum* y son prolongados por *um* en el comienzo del hexámetro 99. Al mismo tiempo, la presencia de *mutata* puede ser percibida como la inversión sonora del homeoteleuto precedente (*um*), precisamente en el momento en el que se introduce, de manera más lancinante, el cambio en la situación del narrador ("Cum uice **mutata** ^P qui **sim fuerimque** recordor").

El cuerpo relacionado con las lágrimas y con una transformación integra entonces un imaginario de fluctuaciones ambivalentes. Dicho principio es anunciado por la dualidad que traduce el verso 97 (*uetusta / noua*). El contraste se prolonga en el pentámetro 100 bajo la forma de una nueva binaridad entre *quo / unde* y *casus / subit*. Cabe agregar que el verbo *recordor* (99), que incluye en su composición fónica la imagen de la corporalidad (*corque*, v. 97), designa, a su vez, una suerte de disociación temporal y material entre un presente y un pasado.

⁶³ La palabra *uulnus* aparece 127 veces en las *Metamorfosis*.

El motivo del llanto acentúa de esta manera el quiebre que opera el exilio en el doble "corpus" del poeta. En este sentido, el trabajo retórico de las palabras y de los versos adquiere una funcionalidad precisa en el imaginario poético de las *Tristia* de modo que excede un aspecto puramente declamatorio para formar parte de una estrategia poética específica. Debemos examinar ahora cómo funciona, al respecto, en las *Pontica*, el campo de las *lacrimae* referido a la imagen del cuerpo.

3.B. PONTICA O EL CUERPO "PARALIZADO"

La imagen del cuerpo vinculado con el llanto disminuye en las *Pontica*, ya que en este texto es representada casi dos veces menos (23,52%) que en las *Tristia* (44,89%). Ocho pasajes conjugan en *Pontica* el campo de las *lacrimae* y las marcas corporales. Entre dichos ejemplos 4 aluden directamente al llanto del poeta asociado a las siguientes partes del cuerpo: *pectora / ora genis / genas* (*Pont.* I.2.27-28,⁶⁴ 101-102; II.3.83-90, 11.9-10). Ciertos rasgos de una fijación, o de la noción de una "sequedad" de lágrimas, construyen estos pasajes.

En *Pontica* I.2 observamos la imagen del llanto y del cuerpo:

At tua tam placido quam nos quoque sensimus illum
iudice pro lacrimis // ora resolue meis.
 (*Pont.* I.2.101-102)

*Pero tú, delante de un juez cuya bondad ya he conocido, eleva tu voz en favor de mis lágrimas.*⁶⁵

Ovidio se dirige, en esta elegía que abre las *Pontica*, a su amigo Fabio Máximo, con el objeto de pedirle ayuda (*resolue*) con respecto a su situación de exiliado. De este modo, el tema del llanto es asociado al trabajo de una palabra de persuasión: el término *ora* remite doblemente al órgano de la palabra y a la imagen del llanto, incluida en la secuencia *pro lacrimis*. Esta preposición, que indica 'la acción en favor de alguien' aparece 2 veces en la misma elegía, siempre en el marco de una demanda de ayuda de Nasón.⁶⁶ En los dos casos observamos la voz-

⁶⁴ Ver *supra*, p. 172.

⁶⁵ El dístico siguiente explicita el pedido de Nasón: *Pont.* I.2.103-104: "Non petito ut bene sit, sed uti male tutius utque / exillum saeuo distet ab hoste meum" (No pidas que yo esté bien, sino mal pero más seguro, que el lugar de mi exilio esté lejos de un enemigo cruel).

⁶⁶ *Pont.* I.2.70: "Lenia pro misera fac modo uerba fuga"; 115: "Vox, precor, Augustas

sentido (*uerba / Vox*) vinculada con la imagen de un "ablandamiento" y a la idea de una salvación personal obtenida por el efecto producido sobre los otros (*lenia uerba / molliat aures*).⁶⁷ Las lágrimas adquieren entonces la fluidez de una materia que, como la palabra retórica, es capaz de ejercer un efecto.⁶⁸

Otro pasaje de *Pontica* pone en escena la imagen de un cuerpo "sumido en el llanto" y al mismo tiempo "fijado", "paralizado" en un estado:

Vltima me tecum uidit **maestisque** cadentes
exceptit lacrimas // Aethalis Ilua **genis**
 cum tibi **quaerenti** num uerus nuntius esset
 adtulerat culpae // quem mala fama meae,
 inter **confessum** dubie dubieque negantem
haerebam pauidas // dante timore notas
 exemploque **niuis quam mollit aquaticus auster**
gutta per attonitas // ibat oborta **genas**.
 (Pont. II.3.83-90)

(Es la isla de Elba la última que me vio contigo y recibió las lágrimas que caían por mis mejillas tristes cuando tú me preguntabas si era veraz la noticia que la mala fama de mi falta había traído. Yo me quedaba inmóvil abrazado a ti, dudosamente entre la confesión y dudosamente negando, dándome el miedo los rasgos de terror y, a la manera en que el húmedo Auster hace detretir a la nieve, fluía el llanto por mis mejillas consternadas.

La elegía II.3 está dedicada a la muerte de Celso, un amigo del narrador. Ovidio introduce la imagen de sus últimos momentos con dicho amigo ("Vltima me tecum uidit [...]"). La incertidumbre se expresa en el pentámetro (88) a través de un término que designa una fijación (*haerebam*), aún más sugestiva por el hecho de que la métrica verbal subraya el aspecto estático a partir de la forma molosa.⁶⁹ La imagen se prolonga

pro me tua molliat aures".

⁶⁷ Ver también *Pont.* I.2.127 ("placidas [...] aures").

⁶⁸ Sobre este aspecto de la retórica, vinculado con la acción de *suadere*, cf. ARMISEN-MARCHETTI (1994:9-17).

⁶⁹ El pasaje de *Pont.* II.3.83-90 presenta 4 palabras molosas [- -] repartidas en 4 versos, de modo que la imagen de una fijación está mayormente acentuada por la acumulación de estas palabras largas que refuerzan el campo semántico que domina estos

además semánticamente con *pauidas*, que insiste en la idea de un estado de 'temor', reforzado por otra palabra del mismo campo (*timore*). Observamos además la imagen de las lágrimas comparadas a la nieve que se derrite: "exemploque niuis **quam mollit aquaticus auster / gutta per attonitas** ibat oborta **genas**". Sin embargo, Ovidio insiste en las mejillas estupefactas: *attonitas... genas*. Un estado intermedio es subrayado en el hexámetro 87 a partir de la construcción de una dualidad ambivalente: "inter confessum **dubie dubieque** negantem". El verbo *mollit*, empleado para describir la nieve que se derrite, tiene así, en las *Pontica*, un doble status.⁷⁰

Finalmente, el dístico 9-10 del libro II.11 de *Pontica* muestra a un poeta incapaz de "fluidificarse":

Grande uoco *lacrimas* meritum quibus ora *rigabas*
cum *mea* concreto // *sicca* dolore forent.
(Pont. II.11.9-10)

*Llamo un gran servicio a las lágrimas con las cuales
mojabas tu rostro cuando el mío estaba seco, en un
dolor endurecido.*

Las lágrimas y el cuerpo se refieren, en el hexámetro, a un amigo de Nasón ([...] *lacrimas... ora rigabas*). El pentámetro alude, por el contrario, al rostro "seco" de Ovidio (*mea... sicca*), paralizado y endurecido por el dolor (*concreto... dolore*).⁷¹ Incluso un quiasmo subraya la inter-

versos. Incluso los epitritos IV^o [- - -] (*exemploque*, v. 89; *fomentisque*, v. 94) subrayan este aspecto de una pesadez excesiva. En efecto, según nuestros *Índices métricos*, el epitrito IV^o inicial de verso no aparece en ningún hexámetro del segundo libro de las *Tristia* y se trata aquí de la única ocurrencia de un epitrito IV^o inicial de pentámetro (*fomentisque*) en el libro II de las *Pontica*. Esta convergencia de efectos contribuye a insistir en el aspecto de una palabra de "peso" persuasivo.

⁷⁰ Designa la imagen de una fluidificación y al mismo tiempo se vincula con contextos en donde se lo utiliza para traducir los efectos de una palabra de persuasión. Los dos pentámetros del pasaje (88 y 90) permiten entonces introducir el aspecto estático de estas *lacrimae* que no llegan a fluir del todo.

⁷¹ El adjetivo *siccus* implica la imagen contraria a la de una fluidez (*rigabas*). El participio *concreto* completa la idea de un "endurecimiento" generado por el dolor y evoca al mismo tiempo la imagen de un agua congelada. El verbo *conresco* aparece, en Ovidio, sólo en sus *Metamorfosis* (IV.537; V.202, 673; VII.416; IX.220; XII.270; XIII.110, 492; XIV.201) y en los poemas del exilio. En las *Tristia*, las tres recurrencias del verbo aparecen en el libro III para describir la tierra del exilio de Nasón: III.10.25 ("Quid loquar ut uincti *conrescant frigore riui*"); 31-32 ([...] *undas / Frigore concretas unguia pul-*

penetración entre la sequedad de la boca y la rigidez del dolor (*mea concreto sicca dolore*). De este modo, el yo poético de las *Pontica* parece más bien fijado en la imagen de su incapacidad de fluidificarse: el dolor es la fijación de un rostro "seco". El llanto continuo del amigo de Nasón, en el libro II.11 (*lacrimas... quibus ora rigabas*, DDDD) culmina con un término moloso que cierra el primer colon del pentámetro y traduce una solidificación (*concreto*). El dolor exteriorizado coexiste entonces con el estatismo de la muerte.

Cuando las *Pontica* ponen en escena la imagen de las lágrimas asociadas a otras personas y no a Nasón, predomina entonces la imagen de una fijación o el efecto de una palabra de persuasión. Tres pasajes más del texto muestran estos aspectos: una secuencia de *Pont.* I.9.53-54⁷² conjuga el campo de las lágrimas con la muerte de Celso, amigo del poeta; en el libro III.1.165-166⁷³ Ovidio insiste en el poder de un llanto que intenta "conmover" a los otros, y finalmente un dístico de *Pont.* IV.11.3-4⁷⁴ presenta las *lacrimae* de un amigo del narrador, Galión, a propósito de la muerte de su esposa.

Las *Tristia* focalizan, dentro de la dialéctica del exilio, la imagen de una fluidificación, expresión de los movimientos propios de una situación de ruptura. El exilio es vivido, a lo largo del texto, como una transformación hecha de contrastes y de ambigüedades. En lo que respecta a las *Pontica*, esta escritura de lo intermedio está más bien orientada hacia el poder de una palabra retórica dotada de un peso (*pondera uocis*) y que apunta de manera más explícita a la realización del objetivo de Ovidio, es decir, la atenuación de su pena. La imagen de una palabra de "peso" corresponde, en el plano poético del texto, a aquella de una incapacidad del yo en representar esta fluidificación que es la exteriorización de un estado a través de las lágrimas. Más precisamente, se insiste en la noción de un "secamiento" del ser y de la escritura que conduce a la impresión de una incapacidad tanto metamórfica como poética.

sat equi"); 12.29 ("Nec mare concrescit glacie, nec, ut ante, per Histrum"). En las *Pontica*, *concreco* designa un "dolor endurecido" (II.11.10) y un entorno "congelado" del poeta (IV.7.7-8): "Ipse uides certe glacie concrescere Pontum, / ipse uides rigidó stantia uina gelu".

⁷² *Pont.* I.9.51-54: "Ille tibi exequias et magni funus honoris / fecit et gelidos uertit amoma sinus / diluit et lacrimis maerens unguenta profusis / ossaque uicina // condita textit humo".

⁷³ *Pont.* III.1.165-166: "Sunt utinam mites solito tibi more tuasque / non duris lacrimas // uultibus aspiciant!".

⁷⁴ *Pont.* IV.11.3-4: "Tu quoque enim, memini, caelesti cuspida facta / fouisti lacrimis // uulnera nostra tuis".

CONCLUSIÓN

La noción y la escritura de la "metamorfosis", fundamental en Ovidio, se mantiene constante incluso en sus dos últimos textos del exilio. Sus ingredientes mayores son el oxímoron, la disociación, las analogías fónicas y semánticas, una métrica fluctuante. Ahora bien, la puesta en escena de una fragmentación genera una serie de imágenes debido a las fluctuaciones ambiguas que los dos textos presentan no sólo dentro de sí mismos, sino también uno con respecto al otro.

En *Pontica* el cambio concierne menos a la vida impuesta por el exilio que a la inspiración misma del texto precedente. De un texto a otro, se pasa, en efecto, de la focalización de un movimiento a aquella de una fijación. Esta metamorfosis se cierra con la imagen de un universo poético en el que todo se paraliza y se detiene.

Cabe recordar que la fijación, reverso exacto de la metamorfosis en sus aspectos dinámicos, equivale, para un Ovidio, a la muerte del poeta. Asistimos entonces a la metamorfosis suprema: el pasaje de una vida, por más desfigurada que esta sea en las *Tristia*, al aniquilamiento absoluto en las *Pontica*.

Mientras Ovidio se siente poeta en el valor pleno del término, la retórica se integra en su poética para producir nuevos sentidos. Como señala J. Dangel, "les mots tournent en contexte, moins encore comme des tropes (τρέπειν) que comme de véritables figures de pensée".⁷⁵ El drama de las *Pontica* no radica entonces en un aumento del aspecto retórico, sino en el reconocimiento de una retórica sin efecto, es decir, de una pérdida del poder "poiético".⁷⁶

El instante intermediario que es el exilio confluye con el proceso metamórfico mismo, cuya hibridez es aquí confrontada con una experiencia "vívida". Retórica y poética se conjugan permanentemente a partir de ciertas resonancias que no cesan de modificarse de un texto al otro. La desesperanza, es decir, la "sequedad", es la última metamorfosis de la voz poética.

El arte con el que Ovidio logra, a través de su escritura, "representar" en *mímesis* estos estados de metamorfosis está en las antípodas del fracaso de su poesía. La voz del poeta no está por silenciarse para dejar entrever una muerte del mismo, sino que, por el contrario,

⁷⁵ Cf. DANGEL (1999a:99).

⁷⁶ Cf. VIARRE (1976:55): "Ovide, poète, cesse [...] d'être élève (de rhéteurs); il modèle et travestit la rhétorique qu'on lui a enseignée". Como observa BARTHES (1970:178): "la rhétorique devient une *techné* poétique (de 'création')".

Ovidio no ha perdido nada de su capacidad creadora. Dicho de otro modo, el poeta simplemente continúa o mejora los elementos de su poesía pasada, ya que ha cambiado profundamente los temas para operar una nueva metamorfosis, la última de su carrera poética. El motivo recurrente de las *lacrimae*, vinculado con la imagen insistente del cuerpo, nos ha permitido seguir algunos de los movimientos de este proceso ovidiano.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, W. A. (1963) "Multiple Change in the *Metamorphosis*", *TAPhA*, 84, pp. 1-27.
- ARMISEN-MARCHETTI, M. (1994) "Le miel de Lucrèce: poétique, rhétorique et psychologie de la persuasion dans le *De Rerum Natura*", *Vita Latina*, 134, pp. 9-17.
- AROUMI, M. (1992) "Ovide écartelé", *REA*, 94, pp. 363-377.
- BACHELARD, G. (1942) *L'eau et les rêves*, Paris.
- BARCHIESI, A. (1986) "Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi", *MD*, 16, pp. 77-107.
- BARTHES, R. (1970) "L'ancienne rhétorique", *Communications*, 16, pp. 254-337.
- BOUVNOT, Y. (1957) *La poésie d'Ovide dans les oeuvres de l'exil*, Thèse, Univ. de Paris IV-Sorbonne.
- DANGEL, J. (1999a) "Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque: trois arts poétiques", *REL*, 77, pp. 87-117.
- (1999b) "L'hexamètre latin: une stylistique des styles métriques", *Flor. II.*, 10, pp. 63-94.
- DE NEUBOURG, L. (1986) *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Bruxelles.
- DURAND, G. (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris.
- FARREL, J. (1999) "The Ovidian corpus: Poetic Body and Poetic Text", en HARDIE, PH. – BARCHIESI, A. – HINDS, S. (edd.) *Ovidian Transformations, Essays on the Metamorphoses and its reception*, Cambridge, pp. 127-133.
- FRECAUT, J.-M. (1980) "La métamorphose de Niobé chez Ovide (*Mét.* VI, 301-312)", *Latomus*, 39, pp. 129-143.
- (1985) "Les fluidifications dans les *Métamorphoses* d'Ovide", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 50, pp. 373-385.
- GALVAGNO, R. (1989) *Le fantasma et la métamorphose chez Ovide*, Thèse, Univ. de Paris VII.
- (1995) *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasma dans les Métamorphoses d'Ovide*, Panormitis.

- GENETTE, G. (1966) *Figures I*, Paris.
- HERESCU, J. (1960) *La poésie latine. Etude des structures phoniques*, Paris.
- HEUZÉ, P. (1985) *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Rome, Ecole Française de Rome.
- HINDS, S. (1987) *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge.
- LEE, A. G. (1949) "An Appreciation of *Tristia* III.vii", *G & R*, 18, p. 113-120.
- LUCOT, R. (1962) "Les rythmes horatiens", *Pallas*, 11, pp. 181-187.
- MAROUZEAU, J. (1962^a) *Traité de stylistique latine*, Paris.
- MERVAUD, I. (1997) *Métamorphoses génériques. Le mélange des genres dans les Métamorphoses d'Ovide*, Thèse non publiée, Univ. Paris IV-Sorbonne.
- MÉTHY, N. (1993) "Les *Tristes* ou la métamorphose d'Ovide", *Euphrosyne*, 21, pp. 217-226.
- NAGLE, B. R. (1980) *The Poetics of exile: Program and Polemic in the "Tristia" and "Epistulae ex Ponto" of Ovid*, Bruxelles, coll. Latomus 170.
- OTIS, B. (1966) *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge.
- SABOT, A.-F. (1976) *Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse*, Paris.
- SCHMIDT, E. A. (1991) *Ovids poetische Menschwelt: Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg.
- TRONCHET, G. (1998) *La métamorphose à l'oeuvre: Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain – Paris.
- VIAL, H. (1998) *Les fluidifications dans les Métamorphoses d'Ovide*, mémoire de D. E. A., Univ. Paris IV-Sorbonne.
- VIARRE, S. (1964) *L' image et la pensée dans le Métamorphoses d'Ovide*, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- (1976) *Ovide, Essai de lecture poétique*, Paris.
- VIDEAU, A. (1991) *Les "Tristes" d'Ovide et l'épigramme romaine. Une poétique de la rupture*, Paris.
- WILKINSON, L. P. (1955) *Ovid Recalled*, Cambridge.

ABSTRACT

The imagery of tears in connection with that of the body is one of the aspects of Ovid's Poetics in his exilic Poems, *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*. This article intends to study the function of this imagery in the literary construction of Naso's exile. The multiple writing movements engendered by the *mise en scène* of these subjects seem to integrate a "metamorphic" Poetics: tears, body and violence allow Ovid to construct his last *metamorphosis*.

body | tears | metamorphosis | exile | Ovid
