

EST SPECUS IN MEDIO, NATURA FACTUS AN ARTE (OVIDIO, METAMORFOSIS XI, 235): NATURALEZA, LITERATURA Y PASIÓN AMOROSA EN OVIDIO

El objetivo de este trabajo es proponer algunas reflexiones, algunas ideas, sobre el modo como el discurso acerca de la naturaleza se articula con el discurso acerca de la pasión amorosa en la poesía ovidiana y sobre el modo como esa articulación termina siendo un discurso acerca de la literatura. Para ello, nos centraremos sobre todo en los dos poemas didácticos de asunto erótico, *Ars amatoria* y *Remedia amoris*, que resultan apropiados para el análisis porque, a la vez que constituyen una unidad de sentido guardan entre sí una presunta relación de inversión, tal y como nos lo dice el mismo poeta al comienzo de *Remedia* en un dístico sobre el que volveremos luego: *Naso legendus erat tum, cum didicistis amare: / idem nunc vobis Naso legendus erit. (Rem.71-72)* [Tenías que leer a Nasón entonces, cuando aprendisteis a amar: igualmente ahora tendréis que leer a Nasón].

No obstante, como lo sugiere el verso que integra nuestro título, nuestro punto de partida no serán dichos poemas didácticos sino un pasaje de *Metamorphoses*, porque es la obra en la que Ovidio expone y explota de manera más evidente todos y cada uno de los rasgos de su escritura y porque integra un pasaje que resulta fértil para especificar a la vez el tema y el objetivo de estas reflexiones. El verso pertenece al episodio de Tetis y Peleo (*Met.*, XI, 221-265), en cuyos inicios leemos:

Est sinus Haemoniae curvos falcatus in arcus,
bracchia procurrunt, ubi, si foret altior unda,
portus erat; summis inductum est aequor harenis;
litus habet solidum, quod nec vestigia servet
nec remoretur iter nec opertum pendeat alga;
myrtea silva subest bicoloribus obsita bacis.
Est specus in medio, **natura factus an arte,**
ambiguum, magis arte tamen, quo saepe venire
frenato delphine sedens, Theti nuda, solebas. (*Met.*, XI, 229-237)

Cita sugerida: Schniebs, A. (2015). *Et specus in medio, natura factus an arte* (Ovidio, *metamorfosis xi*, 235): naturaleza, literatura y pasión amorosa en Ovidio. Auster, (20), e022. Recuperado de:
<http://www.auster.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Aus020>



Hay en Hemonia una ensenada curvada en forma de hoz, sus brazos se extienden hacia adelante; si el agua fuese allí más profundo, sería un puerto, pero el mar se desliza sobre la superficie de la arena. Tiene una playa compacta, que ni conserva las huellas ni retarda el paso ni pende cubierta de algas; junto hay un bosque de mirtos cargado de bayas bicolors. Hay una cueva en el medio, hecha por la naturaleza o el arte, es dudoso, pero más bien parece por el arte, adonde solías acudir a menudo, Tetis, desnuda y montada en delfín embridado.

Se trata, desde luego, de la típica descripción digresiva (*descriptio per parécbasin* en la terminología serviana, *Aen.* X, 651) propia de la épica y que Ovidio formula aquí según el modelo de la *écphrasis*, lo cual está particularmente resaltado por la triple reiteración del módulo *est locus* propio de este recurso en *est sinus* (229), *portus erat* (231), *est specus* (235)¹. A su vez, por su carácter apartado y solitario, por su condición de gruta, por la vegetación y por estar destinado al reposo, el espacio descrito reúne las características de un tipo particular de discurso sobre la naturaleza: el tópicos del *locus amoenus*. Sin embargo, lo que allí sucederá dista mucho del estatuto placentero de un tipo de paisaje, que la tradición literaria identifica con la Edad de Oro y los Campos Elíseos, y que opera como escenario de amores consensuados, como los de Zeus y Hera en *Iliada* (XI, 341-353), de gratas conversaciones, como en el Fedro platónico (258e-259b), o, sobre todo, del canto pastoril. En efecto, lo que aquí sucederá es el intento de violación de Tetis por parte de Peleo, cuyas acciones Ovidio describe en términos que no dejan duda alguna: *vim parat innectens ambobus colla lacertis* (*Met.* XI, 240). Por supuesto, para el lector de *Metamorphoses* esto no es una novedad pues el empleo del *locus amoenus* como un escenario de displacer, de violencia y a veces de muerte es algo que se verifica en la primera metamorfosis femenina de la obra, la de Dafne (I, 452-567), y se reitera sobre todo en los primeros cinco libros en los episodios de Calisto (II, 401-531), Acteón (III, 131-252), Narciso (III, 341-510), Prosérpina (V. 337-571), etc., a tal extremo que, como bien observa Hinds², desde el punto de vista narratológico esta topotesia funciona casi como una clave que anuncia un hecho luctuoso³. Pero esto no quita que Ovidio esté manipulando y, por ende, reformulando el funcionamiento

¹ Cf. Leach, E., *The Rhetoric of Space: literary and artistic representations of landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 3-24.

² Hinds, S., "Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and its Tradition", en: Hardie, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 122-149.

³ Para la construcción y funcionamiento del paisaje en *Metamorphoses* en general, la obra de referencia sigue siendo el estudio de Segal: Segal, Ch., *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden, F. Steiner, 1969. Para distintos aspectos e interpretaciones de la vinculación el *locus amoenus* y la violencia en particular, cf. Parry, H. "Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape", *TAPhA* 95, 1964, 268-282; Barchiesi, A. "Music for Monsters: Ovid's *Metamorphoses*, Bucolic Evolution and Bucolic Criticism" en: Fantuzzi, M. & Papanghelis, Th. (eds.) *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leyden, Brill, 2006, 403-425; Bernstein, N. W. "Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's *Metamorphoses*", *Wenshan Review of Literature and Culture* 5.1, 2011, 67-98

habitual del tópicus del *locus amoenus* propio de la tradición literaria, y que él mismo se ocupe de remarcarlo. En efecto, en el devenir del relato, la violación de Calisto por parte de Júpiter está inmediatamente precedida por la conflagración universal ocasionada por Faetón (II, 1-400), que destruye todos los espacios naturales, incluidos esos *loci amoeni*, que el texto mismo ha construido como escenario de la violencia. ¿Qué hace entonces Ovidio? Hace lo que leemos aquí:

[...] [sc.Iuppiter] fontesque et nondum audentia labi
flumina restituit, dat terrae gramina, frondes
arboribus, laesasque iubet revirescere silvas.
Dum redit itque frequens, in virgine Nonacrina
haesit, et accepti caluere sub ossibus ignes. (Met. II, 406-410)

[sc. Júpiter] restablece las fuentes y los ríos que aún no se atrevían a correr, da pasto a la tierra, frondas a los árboles y ordena reverdecer a los bosques destruidos. Mientras viene y va reiteradamente, quedó prendido de una doncella de Nonacris y el fuego penetró bajo sus huesos y ardió.

Es decir, reconstruye el *locus amoenus*, y no uno cualquiera, sino el *locus amoenus* por antonomasia, esto es, la Arcadia, con lo cual reinstaura en el mundo y en el texto el escenario requerido para que se concrete la violación. Este estatuto de artificio, tanto del uso consagrado por esa tradición como de este impuesto por Ovidio, es lo que a nuestro modo de ver implica el comentario autoral respecto de la factura de la cueva en el pasaje de Tetis y Peleo: *Est specus in medio, natura factus an arte, / ambiguum, magis arte tamen*. Esto se verifica tanto en el contexto inmediato como en el más extendido de la obra toda. En el inmediato, porque la capacidad metamórfica de Tetis es referida con términos que, como *ars*, *figura*, *forma*, *decipere* y *mentiri*, resaltan el carácter ficcional y de artificio de esas criaturas naturales en las que va mutando la joven: *quod nisi venisses variatis saepe figuris / ad solitas artes, auso foret ille potitus* (Met. XI, 241-242) [y si no hubieras recurrido, cambiando sin cesar tu aspecto, a tus habituales artes, hubiera él logrado su osadía], *tertia forma fuit maculosae tigris* (ib.245) [la tercera forma fue de tigresa moteada], *Nec te decipiat centum mentita figuras* (ib.253) [y que no te engañe ella fingiendo cien aspectos]. En el contexto extendido de la obra toda, por el diálogo con otro comentario autoral semejante aunque de sello en apariencia inverso, deslizado, no casualmente, a propósito de otra caverna, también ella parte de un *locus amoenus*, donde ocurrirá la funesta metamorfosis de Acteón⁴:

⁴ Para el funcionamiento del espacio en este episodio, cf. Schlam, C. C. "Diana and Actaeon: Metamorphosis of a Myth", *CLAnt* 3.1, 1984, 82-110; Heath, J., "Diana's Understanding of Ovid's *Metamorphoses*", *CJ* 86.3, 1991, 233-243.

[...] est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: **simulaverat artem**
ingenio natura suo ... (Met. 3. 157-159)

[...] en un lugar apartado hay una gruta boscosa no elaborada por arte alguna: con su propia habilidad había la naturaleza imitado al arte

Más allá de lo que esto implique en términos del modo como Ovidio concibe la naturaleza en sí, asunto que está muy lejos de nuestro propósito en este artículo, lo que hacen estos pasajes es llamar la atención del lector sobre el carácter artificioso, más específicamente, sobre el carácter literario, del o de los discursos altamente tipificados acerca de la naturaleza y sobre el modo como estos se inscriben y funcionan en los textos.⁵ Dicho de otro modo, estos pasajes implican que, en Ovidio, los discursos altamente tipificados acerca de la naturaleza propios de la tradición literaria constituyen un significante que, en manos de un *artifex*, es susceptible de ser resignificado y refuncionalizado. Con estos elementos podemos ahora adentrarnos en los dos poemas que nos interesan, *Ars amatoria* y *Remedia amoris*, para ver qué articulación establece nuestro poeta entre los significados y funciones de los discursos tipificados sobre la naturaleza y los discursos, también tipificados, sobre la pasión amorosa.

Como recordaremos, ambos textos se presentan a sí mismos como sendos poemas didácticos cuya materia de enseñanza es la pasión amorosa, solo que, al menos en apariencia, el objetivo es inverso. El primero, o sea *Ars amatoria*, enseña cómo establecer y sostener exitosamente un vínculo varón-mujer de índole erótica; el segundo, o sea *Remedia amoris*, cómo disolverlo cuando este se vuelve motivo de desdicha. Ambas obras tienen un marcado y evidente carácter intertextual, pues ambas suponen la reescritura de toda la literatura anterior, tanto en lo que hace al tema como en lo que hace al encuadre didáctico. Pero en el caso específico de *Remedia*, esta intertextualidad generalizada tiene como componente específico el propio *Ars*. Esta relación entre ambos textos, que han estudiado con diversos enfoques y propósitos Conte, Fulkerson, Rosati y Hardie⁶, está, según señalamos al principio, expresamente indicada por el poeta, quien en los *Remedia* dice: *Naso legendus erat tum, cum didicistis amare: / idem nunc vobis Naso legendus erit.* (Rem. 71-72). La importancia de este

⁵ Para el carácter artificioso y metaliterario de la ecphrasis, cf. Barchiesi, A., "Virgilian narrative: ecphrasis" en: Martindale, C. (ed.) *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 271-281.

⁶ Conte, G.B., "Love without Elegy: *Remedia amoris* and the Logic of a Genre", *Poetics Today* 10.3, 1989, 441-469; Fulkerson, "Omnia vincit amor: Why the *Remedia* fail", *CQ* 54, 2004, 211-223. Fulkerson, "Omnia vincit amor: Why the *Remedia* fail", *CQ* 54, 2004, 211-223; Rosati, G., "The Art of *Remedia amoris*: Unlearning to Love?" en: Gibson, R., Green, S., Sharrock, A. (eds.) *The Art of Love*, Oxford: Oxford University Press, 2006, 143-165; Hardie, Ph., "Lethaeus Amor: The Art of Forgetting" en: Gibson, R.; Green, S.; Sharrock, A. (edis) *The Art ...*, 166-190.

dístico es doble. Por un lado, indica que el lector previsto es alguien que conoce el *Ars amatoria*. Pero por el otro, implica una superposición de los roles de destinatario-discípulo y de lector-espectador, que Konstan señala como propios de la poesía didáctica⁷, y que replica lo que leemos en el dístico de apertura del *Ars*, organizado sobre los mismos dos campos semánticos de la lectura y el conocimiento: *Siquis in hoc artem populo non novit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet.* (Ov. *Ars* I, 1-2) [Si alguien en este pueblo no conoce el arte de amar, lea esto y, una vez instruido por la lectura del poema, ame].

Esto no es un detalle menor, sobre todo si tomamos en cuenta el modo oposicional como el maestro enuncia en *Remedia* la relación entre sus dos enseñanzas: *Discite sanari, per quem didicistis amare:/ una manus vobis vulnus opemque feret* (*Rem.* 43-44) [Aprended a sanaros por medio de quien aprendisteis a amar: una única mano os traerá la herida y el remedio]. Es decir, si en *Remedia* el destinatario-discípulo se enfrenta a una enseñanza que no solo invierte la recibida en *Ars* sino que requiere desaprenderla o desandarla, otro tanto le sucede al lector-espectador identificado con él por el propio poeta, que tiene que 'desleer' el poema anterior. En este sentido, la inversión no afecta solo al qué sino también al cómo del discurso, lo cual se verifica ya desde el principio, pues mientras en *Ars* el enunciador se posiciona a sí mismo como sujeto de autoridad suficiente tanto de la materia cantada como de su práctica poética, en *Remedia* requiere para los dos aspectos la asistencia de Apolo:

Usus opus movet hoc: **vati** parete **perito** (*Ars* I, 29)

La práctica dicta esta obra: hacedle caso al experto poeta.

Te precor incipiens, adsit tua laurea nobis,
carminis et **medicae**, Phoebe, repertor **opis**. (*Rem.* 75-76)

Asístanos tu laurel al empezar, Febo, tú que descubriste la poesía y el remedio.

Esta variación en el cómo afecta muy particularmente, como veremos, la relación que ambos poemas establecen entre el discurso acerca de la naturaleza y el discurso acerca de la pasión amorosa.

En el caso de *Ars*, puesto que este poema enseña cómo devenir un amante elegíaco, o, mejor dicho, cómo desempeñar con éxito el papel de un amante elegíaco, su ámbito exclusivo y excluyente es el espacio urbano. El discurso sobre la naturaleza no funciona por ende como escenario, al modo de lo que vimos en *Metamorphoses*, sino que opera casi exclusivamente a nivel de la argumentación en sí como parte de los razonamientos analógicos que sustentan las

⁷ Konstan, D., "Foreword to the Reader", *MD* 31, 1993, 11-22.

prescripciones del *ars* enseñado por el *magister amoris*. Este funcionamiento aparece ya en el proemio, donde leemos:

Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris:
 saevus uterque puer, natus uterque dea.
Sed tamen et **tauri cervix oneratur aratro**,
 frenaque magnanimi dente teruntur equi;
et mihi **cedet** Amor, quamvis mea vulneret arcu
 pectora, **iactatas** excutiatque **faces**. (Ars I, 17-22)

Quirón fue preceptor del Eácida, yo lo soy de Amor: salvajes uno y otro niño, uno y otro hijos de diosa. Pero, sin embargo, carga incluso la cerviz del toro el peso del arado y los soberbios caballos desgastan los frenos con su diente: también Amor cederá ante mí, aunque hiera mi pecho con su arco y agite sus antorchas sacudiéndolas.

Desde luego ni la identificación de la pasión amorosa con diversos elementos naturales ni la recurrencia al yugo de los bueyes o al freno de los caballos como argumento analógico de la eficacia de cualquier forma de control, son una originalidad de Ovidio⁸. Pero, tal y como vimos en el caso del *locus amoenus* en *Metamorphoses*, su peculiaridad no reside en el qué sino el cómo y en el para qué. Para entenderla, tenemos que traer a la memoria los dos primeros poemas de *Amores* I, que integran la escena inaugural y programática de la obra y cuyo conocimiento es parte de la enciclopedia del lector previsto del *Ars*⁹. Como es sabido, en el primer poema, cuando el ego se dispone a escribir épica en hexámetros, el dios Amor roba un pie del segundo verso, formando así un dístico elegíaco. Ante la airada queja del poeta por la intromisión del dios en un área que no le incumbe y por la falta de materia para su escritura, el dios arroja una de sus flechas y le instila la pasión amorosa, esto es, lo convierte en un poeta *amator*, o sea, en la *persona* poética propia de la poesía elegíaca. Presa de la pasión, en el segundo poema del díptico inaugural leemos:

Cedimus, an subitum luctando accendimus ignem?
 cedamus! leve fit, quod bene fertur, **onus**.
Vidi ego **iactatas** mota **face** crescere flammam
 et rursus nullo concutiente mori.
Verbera plura ferunt, quam quos iuvat usus **aratri**,

⁸ Para este pasaje en particular, cf. Hollis, A.S. (ed.) *Ovid. Ars Amatoria Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1977, *ad loc.*; Pianezzola, E. (ed.) *Ovidio. L'arte di amare*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000, *ad loc.*

⁹ La escena inaugural y programática de *Amores* I abarca los tres primeros poemas, como lo han demostrado con argumentos y perspectivas diversas los estudios de Boyd (Boyd, B., *Ovid's Literary Loves, Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, 147-153) y Dimundo (Dimundo, R., *L'elegia allo specchio. Studi sull primo libro degli Amores di Ovidio*, Bari, Edipuglia, 2000, 35-43). No obstante, consideramos que, dentro de ella, los dos primeros poemas constituyen una unidad de sentido en la línea de lo propuesto por Moles (Moles, J., "The Dramatic Coherence of Ovid *Amores* 1.1 and 1.2", *CQ* 41, 1991, 541-544) y Athanassaki (Athanassaki, L., "The Triumph of Love and Elegy in Ovid's *Amores* 1.2", *MD* 28, 1992, 125-141)

detractant prensi dum iuga prima boves.
Asper equus duris contunditur ora lupatis,
frena minus sentit, quisquis ad arma facit.
Acrius invitos multoque **ferocius** urget
quam qui servitium ferre fatentur Amor. (*Am.* I, 2, 9-18)

¿Cedemos o, resistiendo, avivamos este fuego inesperado? Cedamos: leve se torna la carga que bien se lleva. Yo he visto que las llamas agitadas crecen al mover la antorcha y también que se extinguen si nadie las sacude. Los bueyes que oprimidos se resisten al primer yugo soportan más azotes que aquellos a los que agrada el hábito del arado. El duro bocado hiere al caballo rebelde, siente menos los frenos el que se amolda a las armas. Más dura y mucho más ferozmente hostiga Amor a los reacios que a quienes se declaran a su servicio.

Si comparamos este texto con el del proemio de *Ars*, veremos que el discurso de la naturaleza, constituido por los mismos elementos, incluso a nivel lexical, cumple también la misma función de sustento de la argumentación analógica, pero su aplicación es exactamente la inversa, lo cual está determinado por otra reiteración lexical, muy particularmente significativa: la del *cedere*. En efecto, el cambio de sujeto y objeto del *cedere* en uno y otro texto, indica que el mismo discurso sobre la naturaleza que en *Amores* sirvió para justificar la aceptación del control, en el *Ars* sirve para justificar su ejercicio. Pero este control, cabe señalar, abarca las dos facetas reunidas en el ego elegíaco: la de poeta y la de *amator*. Y es aquí donde el *cedere* cobra una importancia particular, pues ninguna duda cabe de que la dupla *cedimus / cedamus* de *Amores* remite al verso que cierra el discurso de Galo en la bucólica X, cuyo primer hemistiquio replica el de un pentámetro: *Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori*. (Virg. *Ecl.* X, 69). Este verso integra un poema donde, como recordaremos, el discurso sobre la naturaleza dialoga con el discurso sobre la pasión amorosa en términos que hacen a una opción poética entre ser un poeta bucólico o ser un poeta *amator* elegíaco. Entonces, así como en *Amores* Ovidio reescribe la égloga para señalar el sometimiento del ego a un dios que lo constituye como *amator* y, con ello, como poeta elegíaco, desechando otra opción escrita en hexámetros (la bucólica en el caso de Galo, la épica en el de Ovidio), así también en el *Ars*, Ovidio reescribe sus propios poemas, para señalar el sometimiento de ese dios al ego, que se constituye como un poeta y un *praeceptor* que logra invertir su vínculo con la pasión amorosa, en términos de experiencia y de asunto cantado, por el mero hecho de escribir en dísticos elegíacos un poema didáctico que enseña a gozar de sus beneficios evitando todo perjuicio. Esa inversión está espejada, y con esto reforzada, por la manipulación del discurso sobre la naturaleza, que no es otro, sino el mismo, solo que en el *Ars* está empleado para indicar el ejercicio de la dominación y no su padecimiento, como sucede en *Amores*.

Este empleo del discurso de la naturaleza como argumentación analógica que fundamenta el control, anunciado en el proemio, se reitera a todo lo largo del poema a través de las tres 'artes' que el hombre antiguo conoce y aplica para dominarla y ponerla al servicio de su propio provecho: la agricultura, la caza y, en menor medida, la navegación¹⁰, que no casualmente son las tres referidas por Virgilio en *Georgica* (I, 136-146), como parte del *labor improbus* surgido tras la desaparición de la *aurea aetas*, tiempo en el que, al menos según Tibulo (II, 3, 67-74), el amor era solo motivo de placer. Este mecanismo recorre todo el texto, de modo que nos limitaremos a dar solo unos pocos ejemplos que sean particularmente ilustrativos. En algunos casos, estos discursos sobre el control de la naturaleza se aplican separadamente como sucede con el referido a la caza¹¹, usado para persuadir al destinatario de las ventajas de conocer los lugares frecuentados por las mujeres:

Scit bene venator, cervis ubi retia tendat,
scit bene, qua frendens valle moretur aper;
aucupibus noti frutices; qui sustinet hamos,
novit quae multo pisce natentur aquae:
tu quoque, materiam longo qui quaeris amori,
ante frequens quo sit disce puella loco. (Ars I, 45-50)

Sabe bien el cazador dónde tender sus redes a los ciervos, sabe bien en qué valle mora el rabioso jabalí; a los pajareros les son conocidos los arbustos; quien sostiene los anzuelos sabe en qué aguas nada la pesca abundante: también tú, que buscas materia para un largo amor, aprende antes en qué lugar abundan las muchachas.

o el referido a la agricultura, que demuestra los beneficios de desaparecer cada tanto de la escena amorosa para estimular el interés de la muchacha

Cum tibi maior erit fiducia, posse requiri,
cum procul absenti cura futurus eris,
da requiem: requietus ager bene credita reddit,
terraque caelestes arida sorbet aquas. (Ars II, 349-352)

Cuando tengas mayor confianza en que ella pueda extrañarte, cuando vaya a preocuparle que tú estés lejos, dale un descanso: un campo que descansa bien devuelve lo prestado y la tierra árida absorbe las aguas del cielo.

¹⁰ Para la imaginería del campo y sus tareas en general en el *Ars*, cf. Leach, E., "Georgic Imagery in the *Ars Amatoria*", *TAPhA* 95, 1964, 142-154; para la de la caza, cf. Green, C.M.C., "Terms of Venery in the *Ars Amatoria* I", *TAPhA* 126, 1996, 221-263.

¹¹ Si bien son actividades distintas, incluimos dentro de la caza la pesca y la captura de pájaros en razón de que las tres suponen el empleo de ciertas herramientas y técnicas específicas para aprehender un individuo del reino animal.

o el de la navegación, que explica por qué las infidelidades deben ser algunas veces ocultadas y otras reveladas:

Qui modo celabas monitu tua crimina nostro,
flecte iter, et monitu detege furta meo.
Nec levitas culpanda mea est: non semper eodem
impositos vento panda carina vehit.
Nam modo Threïcio Borea, modo currimus Euro,
saepe tument Zephyro lintea, saepe Noto. (Ars II, 427-432)

Tú, que hace poco ocultabas tus faltas por consejo nuestro, tuerce tu ruta y por consejo mío devela tus actos furtivos. Y no se me ha de acusar de ligereza: no siempre con el mismo viento lleva la curvada nave a los viajeros. Pues avanzamos ya por el tracio Bóreas ya por el Euro; muchas veces por el Céfiro se hinchán las velas, muchas veces por el Noto.

En otros casos, en cambio, aparecen de manera conjunta, como sucede con el de la agricultura y el de la caza, empleados para justificar la necesidad de adecuar la técnica de conquista a las distintas personalidades, y expresamente enlazados entre sí por la recurrencia con políptoto del término *pectus*.

Finiturus eram, sed sunt diversa puellis
pectora: mille animos excipe mille modis.
Nec tellus eadem parit omnia; vitibus illa
convenit, haec oleis; hac bene farra virent.
Pectoribus mores tot sunt, quot in ore figurae;
qui sapit, innumeris moribus aptus erit,
[.../...]
Hi iaculo pisces, illi capiuntur ab hamis:
hos cava contento retia fune trahunt.
Nec tibi conveniet cunctos modus unus ad annos:
longius insidias cerva videbit anus. (Ars I, 755-766)

Estaba yo por terminar, pero corazones diversos tienen las muchachas: ensaya mil sentimientos de mil modos. Una misma tierra no lo produce todo: aquella es apropiada para las vides, esta para los olivos, en otra crecen vigorosos los trigos. Tantos modos de ser hay en los corazones como aspectos en el rostro: quien es sabio se adaptará a los innumerables modos, [.../...] Estos peces se capturan echando red, aquellos con anzuelos, a esos otros los arrastran las redes combadas con tensa maroma. Tampoco te convendrá un único modo para todas las edades: una cierva vieja verá las trampas desde más lejos

o con el de la agricultura y la navegación, con los que el *magister* justifica la importancia de no acercarse a las muchachas en fechas peligrosas, enlazados entre sí por la anáfora de *nec semper*:

Tempora qui solis operosa colentibus arva,
fallitur, et nautis aspicienda putat;
nec semper credenda Ceres fallacibus arvis,

nec semper viridi concava puppis aquae,
nec teneras semper tutum captare puellas: (*Ars* I, 399-403)

Se engaña el que piensa que el tiempo debe ser considerado solo por quienes cultivan los campos laboriosos y por los marineros. Ni siempre hay que confiar a Ceres a los campos falaces, ni siempre la cóncava nave al agua verde, ni siempre es seguro capturar a las tiernas muchachas.

Ahora bien, como puede verse, estos discursos sobre la naturaleza empleados por el *magister* como argumento analógico para respaldar sus enseñanzas tienen dos rasgos en común, uno que hace al tipo de discurso en sí y otro que hace a su aplicación. En cuanto al tipo de discurso, se trata de un discurso altamente reiterativo y formalizado, y deudor de la tradición literaria, en particular de la poesía didáctica, como lo han demostrado sobradamente los comentaristas que señalan las coincidencias entre estos pasajes y textos como *Georgica* de Virgilio o *Cynegetica* de Gracio. Se trata pues de una naturaleza 'literaria', cuya eficacia persuasiva reside precisamente en que esos saberes integran la cultura, también 'literaria', del destinatario-discípulo y del lector-espectador, identificado con él. Inscripta en el ámbito de la *urbs* y formulada como una opción de vida que deja fuera cualquier otra actividad, la experiencia elegíaca es por completo ajena a la naturaleza y a los modos implementados por la cultura para controlarla y servirse de ella, incluso en Tibulo, cuya presunta concreción de un vínculo perfecto con Delia en el ámbito rural (I, 5, 19-36), no pasa de ser una ficción (*fingebam*, I, 5, 20 y 35), por lo demás negada luego en el caso de Némesis (II, 3 y 4). Este carácter literario y artificioso de esta naturaleza insertada como mero argumento, se comprueba en el *Ars* en el único caso en que esta oficia, o parece officiar, por sí misma como recurso al servicio de la conquista. En efecto, al hablar de los regalos que el *amator* puede hacerle a la muchacha, dice Ovidio:

Nec dominam iubeo pretioso munere dones:
parva, sed e parvis callidus apta dato.
Dum bene dives ager, cum rami pondere nutant,
adferat **in calatho rustica dona** puer.
Rure suburbano poteris tibi dicere missa,
illa vel in Sacra **sint licet empta** via.
Adferat aut uvas, aut **quas Amaryllis amabat**
at nunc castaneas non amat illa nuces. (*Ars* II, 261-268)

No te aconsejo que obsequies a tu dueña con un regalo caro: dale pequeñeces pero, dentro de las pequeñeces, dale con habilidad algo apropiado. Cuando el campo está bien rico, cuando cedan las ramas por el peso, que un esclavo le lleve rústicos dones en un cestito. Podrás decir que te las mandaron de tu finca cercana, aunque hayan sido compradas en la Vía Sacra. Que le lleve o uvas o esas castañas que Amarilis amaba, pero que ahora no ama.

Naturaleza comprada, naturaleza de la *urbs*, naturaleza fingida, naturaleza meramente literaria y, como si esto fuera poco, irónica, pues, intertextualidad mediante, la Amarilis que dejó de amar las castañas que antes amaba no es la amorosa compañera del Tíiro de la primera bucólica sino la desdeñosa y colérica ex amante del Coridón de la segunda: *castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat* (Virg. *Ecl.* II, 52) [y las castañas que amaba mi Amarilis]; *Nonne fuit satius tristis Amaryllidis iras / atque superba pati fastidia* (*ib.* 14-15) [¿Acaso no fue más que suficiente soportar la amarga ira de Amarilis y su soberbio desdén?]. En definitiva, el *amator* construido por el *Ars* no tiene vinculación alguna con la naturaleza. Los discursos acerca de ella y de sus formas de control son meramente subsidiarios porque, tal y como el poeta lo dice expresamente, no es un agricultor ni es un marino sino un *amator*:

Candidus in **nauta** turpis color, aequoris unda
debet et a radiis sideris esse niger:
turpis et **agricolae**, qui vomere semper adunco
et gravibus rastris sub Iove versat humum.
[... / ...]
Palleat omnis **amans**: hic est color aptus **amanti**; (*Ars* I, 723-729)

Vergonzoso es el color blanco en un marino, por el agua de mar y por los rayos del sol debe ser negro; vergonzoso es también para el campesino, que a cielo abierto siempre remueve la tierra con curva reja y pesados azadones [.../...]. Pálido esté todo amante: este es el color apropiado para un amante.

En cuanto a su aplicación, el otro rasgo que comparten estos discursos acerca de la naturaleza es que el elemento manipulado y controlado no es en sí la pasión amorosa del ego enunciador sino la de la mujer. Esto, por un lado, no sorprende porque bien sabemos que la identificación de la mujer con la naturaleza y del hombre con la cultura es constitutiva del modo de pensar las relaciones de género en Roma, lo cual trae consigo una distribución de roles que asigna al varón el papel de controlador. Dicho de otro modo, controlar la tierra, controlar el mar, controlar a los animales, controlar a la mujer son variantes de un mismo principio: el de la dominación del varón sobre una naturaleza que es lo distinto de él y que debe ser manipulada y puesta a su servicio. Pero, por el otro, a primera vista parecería haber una cierta discrepancia entre la función que estos discursos sobre la naturaleza cumplen en el proemio programático y la que cumplen en el resto del poema, pues en aquel demostraban, como recordaremos, la posibilidad de dominar la pasión amorosa del ego en tanto experiencia y en tanto materia de la escritura. No hay tal discrepancia, sin embargo, porque en el relato construido por la poesía elegíaca, en particular en el construido por el propio Ovidio, el motivo de desdicha del varón

no es en sí mismo su pasión sino la imposibilidad de satisfacerla por el desdén de una *puella*, que lo controla y lo manipula. Es decir, la relación elegíaca y la poesía que la canta están marcadas por el displacer del ego. Así pues, dado que el propósito del *Ars* es enseñar a establecer y sostener con éxito una relación amorosa con una mujer, el requisito es que el *amator* sujete sus propios impulsos a una serie de reglas para poder controlarla a ella y obtener el bien perseguido. Llegar a puerto, lograr una buena cosecha, capturar la presa buscada, llevarse a la mujer a la cama son una y la misma cosa.

Pero, ¿qué sucede - cabe preguntarse - si el éxito anunciado en el *Ars* no se verifica, esto es, si no es posible controlar a la mujer, si esta rechaza al varón y lo sume otra vez en los padecimientos de la pena de amor o, lo que es lo mismo, lo convierte otra vez en el típico *amator* elegíaco. Bien, lo que sucede en el universo literario ovidiano, son los *Remedia Amoris*, que, como dijimos al comienzo indican tanto al destinatario-discípulo como al lector-espectador que su enseñanza y su lectura implican desaprender y 'desleer' el *Ars*. Como es bien sabido, muchos son los modos como *Remedia* invierte lo dicho en el *Ars*, pero uno de los más notables es precisamente el que hace al funcionamiento y formulación de los discursos acerca de la naturaleza, en particular a los referidos a la caza y la agricultura, que dejan de ser parte de un argumento analógico subsidiario de instrucciones de otro tenor, para convertirse ellos mismos en una instrucción.

Si de lo que se trata es de dejar de ser el típico amante elegíaco, uno de los requisitos para lograrlo es abandonar el *otium*, que constituye uno de sus rasgos característicos, toda vez que lo propio de él es hacer del amor una actividad excluyente:

Ergo ubi visus eris nostra medicabilis arte,
fac monitis fugias **otia prima** meis. (*Rem.* 135-136)

Por tanto, cuando parezcas dispuesto a ser medicado por nuestro arte, huye primero del ocio acorde a mis consejos

Desidiam puer ille sequi solet, odit agentes:
da vacuae menti, quo teneatur, opus. (*Rem.* 149-150)

Suele aquel niño seguir a la desidia, odia a los activos: dale a tu mente vacía una labor en que sostenerse.

Para ello, el *magister* recomienda dedicarse a las actividades propias del foro y la guerra (151-168), o, y aquí está nuestro punto de interés, a la agricultura (169-198), la caza (199-206) y la captura de aves (207-210), vinculadas estas entre sí por la recurrencia del término *studium* al

inicio de cada una: *studium colendi* (199), *venandi studium* (207), *lenius est studium* (207)¹². De estas cuatro actividades, la que desarrolla con más extensión y detalle es no casualmente la de la agricultura, a la que destina treinta versos en cuyo contenido y factura conviene detenernos:

Rura quoque oblectant animos studiumque colendi: quaelibet huic curae cedere cura potest.	170
Colla iube domitos oneri supponere tauros, sauciet ut duram vomer aduncus humum: obrue versata Cerialia semina terra, quae tibi cum multo faenore reddat ager.	
Aspice curvatos pomorum pondere ramos, ut sua, quod peperit, vix ferat arbor onus; aspice labentes iucundo murmure rivos; aspice tondentes fertile gramen oves.	175
Ecce, petunt rupes praeruptaque saxa capellae: iam referent haedis ubera plena suis;	180
pastor inaequali modulatur harundine carmen, nec desunt comites, sedula turba, canes; parte sonant alia silvae mugitibus altae, et queritur vitulum mater abesse suum.	
Quid, cum suppositos fugiunt examina fumos, ut relevent dempti vimina curva favi?	185
Poma dat autumnus: formosa est messibus aestas: ver praebet flores: igne levatur hiems.	
Temporibus certis maturam rusticus uvam deligit, et nudo sub pede musta fluunt;	190
temporibus certis desectas alligat herbas, et tonsam raro pectine verrit humum.	
Ipse potes riguis plantam deponere in hortis, ipse potes rivos ducere lenis aquae.	
Venerit insitio; fac ramum ramus adoptet, stetque peregrinis arbor operta comis.	195
Cum semel haec animum coepit mulcere voluptas, debilibus pinnis inritus exit Amor.	(Rem. 169-198)

También los campos y la afición a la agricultura deleitan el espíritu: cualquier preocupación cede ante esta preocupación. Obliga a los toros domésticos a someter su cuello a la carga para que el curvo arado hiera el duro terreno; hunde en la tierra volteada las semillas de Ceres, para que el campo te las devuelva con crecido interés. Observa las ramas curvadas por el peso de los frutos, a punto tal que el árbol apenas soporta la carga que engendró; observa los ríos que corren con alegre murmullo; observa las ovejas que siegan la hierba fértil. Mira, rocas y peñas escarpadas buscan las cabritas, pronto traerán ubres llenas a sus crías; el pastor modula una canción con una siringa desapareja y no le faltan, séquito vigilante, los perros que lo acompañan; en otra parte los bosques profundos resuenan de mugidos y lamenta la madre que se aleje su becerro. ¿Y qué decir de cuando los enjambres huyen del humo que se les echa para recoger los mimbres curvados por el panal que se extrae? Da frutos el otoño, bello es el

¹² Para un estudio de este pasaje en términos de su estructura y comportamiento argumentativos, cf. Jones, D., *Enjoinder and Argument in Ovid's Remedia Amoris*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, 26, 37, 40-41, 63-65, 68, 73, 86.

verano por sus cosechas, ofrece flores la primavera, con fuego se aligera el invierno. En una época determinada, el campesino coge la uva madura y fluyen los mostos bajo su pie desnudo; en una época determinada ata las hierbas segadas y barre con el rastrillo la tierra tonsurada. Tú mismo puedes plantar en tu huerto regado, tú mismo puedes llevar hacia allí corrientes de agua apacible. Llega el momento del injerto: procura que una rama adopte otra rama y que el árbol se yerga cubierto de un follaje extraño. En cuanto este placer empieza a atraer tu espíritu, huye Amor, ya inútil con sus plumas debilitadas.

Como puede observarse esto es una suerte de *patchwork* muy bien ensamblado y muy bien adecuado al ritmo del dístico elegíaco, de *loci communes*, de pequeñas escenas rurales presentes en los textos latinos donde el discurso sobre la naturaleza cumple un papel importante: *Bucolica* y *Georgica* de Virgilio, el *Beatus Ille* de Horacio y, aunque en menor medida, *De rerum natura* de Lucrecio, todo lo cual ha sido ya señalado en el magnífico comentario de Pinotti.¹³ Ovidio vuelve a hacer aquí entonces lo mismo que le vimos hacer en *Metamorphoses* y en el *Ars*. Se apropia de un discurso sobre la naturaleza altamente tipificado e inscripto ya en la tradición literaria, lo resignifica y reformula una vez más su función, no solo en lo que hace a los textos de esos otros autores sino también y muy especialmente en lo que hace al texto cuya lectura es condición de este: el propio *Ars amatoria*. Esto último está específicamente indicado en el pasaje por la presencia del verbo *cedere* en el dístico de apertura, resaltado a su vez por la aliteración en /k/ y por el políptoto del sustantivo *cura*, combinado con la *distinctio*, que da cabida a dos de sus significados: el genérico de preocupación u ocupación y el específico de *cura amoris*: *Rura quoque oblectant animos studiumque colendi:/ quaelibet huic curae cedere cura potest.* (*Rem.* 169-170). Es decir, mientras en el proemio del *Ars* el discurso tipificado y consagrado por la literatura sobre el control de la naturaleza era un simple argumento analógico empleado para corroborar que era posible hacer de la pasión amorosa el objeto del *cedere* al transformarla en motivo de satisfacción, en *Remedia*, Ovidio cambia no solo el cómo sino el para qué de ese mismo discurso, pues lo tematiza como objeto de enseñanza y lo emplea como una técnica para que la pasión siga siendo objeto del *cedere*, sí, pero no ya por su satisfacción sino por su eliminación.

Pero Ovidio es un *lusor*, que siempre nos sorprende con algo más y ese algo más es aquí el *aprosdóketon* con el que cierra toda su enseñanza acerca de los maravillosos efectos de consagrarse a la agricultura y a la caza como remedio contra la pasión. Dice el *praeceptor*: *Aut his aut aliis, donec dediscis amare, / ipse tibi furtim decipiendus eris.* (*Rem.* 211-212) [Con estas o con otras cosas, tú mismo deberás engañarte furtivamente hasta que desaprendas

¹³ Cf. Pinotti, P., *P.Ovidio Nasone, Remedia amoris*, Bologna, Patron, 1993, 145-155.

a amar]. Con esto niega o al menos pone en duda el valor de su propia enseñanza, o, lo que es lo mismo, vuelve al punto de partida, al primer motor del *cedere*, es decir al del Galo de la bucólica X, a quien ni la solidaria naturaleza bucólica ni la naturaleza controlada por la caza logran apartarlo de una pasión amorosa ante la cual cede y se declara vencido. Pero además, como *lusor* que es nuestro poeta, falta considerar algo: el lector-espectador. ¿Qué le dice a él este dístico? Le dice: "Con estas o con otras cosas, tú mismo deberás engañarte disimuladamente, hasta que 'desleas' el amar, esto es el *Ars*". Dicho de otro modo, al igual que las criaturas naturales cuyo aspecto adopta Tetis, esta naturaleza de *Remedia amoris* es, como la de *Ars* y como la de *Amores*, mero artificio, mero discurso consagrado por la literatura. Mero artificio, mero discurso es también la pasión amorosa en esas tres obras: padecida en *Amores*, exitosa en *Ars*, nuevamente padecida y deceptivamente anulada en *Remedia*. Esta reescritura, esta resignificación y refuncionalización que hace Ovidio del discurso de la naturaleza y de la pasión amorosa vinculados entre sí, es a su vez un discurso acerca de la literatura y de sus posibilidades infinitas de hacer lo que, según nuestro poeta, hace Odiseo ante Calipso: *ille referre aliter saepe solebat idem* (*Ars* II, 128). Esto mismo hace Ovidio y, con esta mutación no del qué (*idem*) sino del cómo (*aliter*) pone de relieve el artificio, ese artificio sugerido en los versos de *Metamorphoses* que dispararon esta reflexión nuestra: *natura factus an arte, / ambiguum, magis arte tamen*.

Alicia Schniebs

Universidad de Buenos Aires

ali.latines@gmail.com

Resumen:

Ars amatoria y *Remedia amoris* son textos marcadamente intertextuales que apelan a la enciclopedia literaria del lector. En ellos, el modo como aparece la naturaleza es el resultado de una reescritura, resignificación y refuncionalización de los discursos tipificados acerca de la naturaleza propios de la tradición literaria. Este procedimiento dialoga con uno semejante acerca de la pasión amorosa y lo hace de modo tal que el cruce de uno y otro constituyen una mostración del estatuto de artificio de la literatura.

Palabras-clave: Ovidio; *Ars amatoria*; *Remedia amoris*; Naturaleza; Pasión; Literatura

Abstract:

Ars amatoria and *Remedia amoris* are highly hypertextual works that appeal to the reader's literary encyclopedia. In them, the way nature appears is the result of several rewriting, resignification and

refunctionalization processes of typified discourses about nature that belong to literary tradition. This procedure dialogues with a similar one about amorous passion and does it in a way that together they show the status of artifice that literature has.

Keywords: Ovid; *Ars amatoria*; *Remedia amoris*; Nature; Passion; Literature

RECIBIDO: 2-11-2015 – ACEPTADO: 20-12-2015