

EL SUJETO POÉTICO EN LA ELEGÍA LATINA: UNA REVISIÓN EPISTEMOLÓGICA

Carlos DE MIGUEL MORA*

Resumen: En el presente texto pretendemos realizar una revisión de algunas de las obras más importantes que se han publicado sobre la elegía latina desde los años 50 del s. XX y que continúan siendo fundamentales para su estudio. Esta revisión se realiza tan solo desde el punto de vista específico del sujeto poético (el yo que se dirige al lector en las colecciones de poemas), con intención de desentrañar la forma como ha ido evolucionando su concepción. Encuadrar epistemológicamente estos estudios ayudará a entender la paradoja de seguir considerando como una unidad coherente de poemas una colección cuyo sujeto poético es a menudo incoherente.

Palabras clave: elegía latina; estudios sobre elegía; sujeto poético.

Resumo: No presente texto pretendemos realizar uma revisão de algumas das obras mais importantes que se publicaram sobre a elegia latina desde los anos 50 do séc. XX e que continuam sendo fundamentais para seu estudo. Esta revisão se realiza apenas do ponto de vista específico de sujeito poético (o eu que se dirige ao leitor nas coleções de poemas), com intenção de desentranhar a forma como foi evoluindo su concepção. Enquadrar epistemologicamente esses estudos ajudará a entender o paradoxo de seguir considerando como uma unidade coherente de poemas uma coleção cujo sujeito poético é amiúde incoherente.

Palavras chave: elegia latina; estudos sobre elegia; sujeito poético.

Abstract: In this text we intend to review some of the most important works that have been published on the Latin elegy since the 1950's, and that continue being fundamental for its study. This review is carried out only from the specific point of view of the poetic subject (the ego that addresses the reader in the collections of poems), with the purpose of unravelling the way in which its conception has evolved. Epistemologically framing these studies will help to understand the paradox of continuing to consider a collection whose poetic subject is often incoherent as a coherent unit of poems.

Keywords: Latin elegy; poetic subject; studies on elegy.

* Departamento de Filología Latina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Email: demiguel@ugr.es.

Como es bien sabido, la lírica en Grecia estaba vinculada en principio a un acompañamiento con lira y a un tipo de métrica, de estructura triádica (estrofa, antistrofa y epodo) en el caso de la coral, y con estrofas de cuatro versos con una base coriámbica en el caso de la monódica. En Roma aparece asociada a un tipo de métrica eminentemente estrófica y a otros requisitos formales y de contenido que solo de forma tangencial están relacionados con lo que actualmente llamamos lírica. Si quisiéramos buscar un género que en Roma no solo responda a nuestra concepción moderna de lo lírico, sino que en el fondo sea la base sobre la que se iría a construir el imaginario y los tópicos de la poesía provenzal y las diferentes líricas de las nacientes lenguas vernáculas, ese género sería sin lugar a duda el elegíaco.

Estrictamente, se trata de un género literario de vida muy breve, que no sobrepasa en mucho los cincuenta años, incluso si consideramos a Catulo el primer elegíaco, adscripción no pacífica, y se estiraría hasta los setenta si calificamos de elegíaca la poesía ovidiana del exilio. El canon de autores conservados también es bastante limitado, como todos sabemos. Aparte de Catulo sí, como digo, se acepta su condición de precursor del género, la tradición, según la ve el propio Ovidio en su famoso poema autobiográfico del exilio, la componen Galo, Tibulo, Propercio y el propio Ovidio (*Tr.* 4.10.51-54):

*Vergilium vidi tantum, nec avara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae.
successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;
quartus ab his serie temporis ipse fui.*

De Galo, infelizmente, tan solo se han salvado algunos brevísimos fragmentos por culpa de la *damnatio memoriae* que sufrió el autor. También conservamos poemas que se transmitieron bajo el nombre de Tibulo, agrupados en un tercer libro, que parecen obra de otros autores del círculo de Mesala, en especial los de Sulpicia y los de alguien que se llama a sí mismo Lígdamo. La mayor parte de los estudios de conjunto se centra en aquellas obras en que las características del género son más notorias, es decir, los dos primeros libros de Tibulo, que son los únicos que de forma evidente son de su autoría, Propercio y los *Amores* de Ovidio. Dejamos deliberadamente de lado la debatida cuestión de si las *Heroides*, los poemas erotodidácticos y la poesía del exilio del poeta de Sulmona son elegías.

Tampoco es este el lugar de insistir en cosas ya tan sabidas como los tópicos de la poesía elegíaca amorosa, que se perpetuarán en la poesía medieval, con el agravante de que los autores medievales, en muchas ocasiones, no supieron ver los excesos retóricos y claramente paródicos de Ovidio, asumiendo como características necesarias de la poesía amorosa una hiperbolización del sentimiento y considerando perfectamente serios los consejos amorosos del sulmonense (DESMOND, 2014, p. 162). Se trata de tópicos muy estudiados por la crítica, como el *exclusus amator*, la *militia amoris*, el *magisterium amoris*, el *seruitium amoris*, la *dura puella*, la *docta puella*, el rival amoroso... Nos centraremos en aquello que supone la característica esencial de la poesía lírica y que es el tema central de nuestro trabajo, el sujeto poético.

Paul Allen Miller (1994, p. 1-8) argumenta de forma bastante convincente que el nacimiento de la lírica tal como la conocemos en la actualidad está vinculada a una colección de poemas escritos, que es algo muy diferente de poemas aislados

o de poemas orales, y que por lo tanto la lírica nace en realidad en el s. I a. C. con Catulo. El argumento esencial es que para que se pueda considerar que estamos ante lírica el sujeto poético debe estar bien definido y, en cierto modo, debe ser claramente diferente de la sociedad que refleja, no un mero portavoz¹. Precisamente, lo que permite leer una colección de poemas líricos como un todo unitario, y no como una amalgama o antología de poemas independientes uno de otro, es la coherencia que atribuimos al sujeto poético, aunque, como dice Micaela Janan (2012, p. 376), “would that this voice were a simple one”.

En efecto, si por un lado consideramos que solo la coherencia del sujeto poético permite la creación de la colección lírica y, por ende, del propio género lírico, y, por otro, no se nos escapa que un gran número de estudiosos ha llamado la atención sobre las constantes contradicciones en que incurre el yo de los elegíacos², en pocos poemas de distancia, en poemas sucesivos e incluso en el mismo poema, ¿cómo se consigue que el lector la siga considerando una colección y no una amalgama dispar? ¿Cómo pueden los autores mostrar diferentes rostros sin confundir a sus lectores?

Desde el auge del romanticismo decimonónico muchas de nuestras concepciones poéticas se han vinculado de forma indeleble a esta forma de entender la propia esencia de la poesía e incluso de la literatura en general. El concepto actual de originalidad, por ejemplo, está impregnado de este pensamiento romántico, de modo que se nos hace difícil comprender la estética anterior, cuando el carácter de originalidad se entendía de otro modo, vinculado en general a la reelaboración de lo conocido, ya fuera con intención de homenaje, de confrontación, de actualización, etc. En la poesía, la sinceridad o, al menos, la impresión de sinceridad se erigió como el criterio de valoración de mayor excelencia, y continúa siéndolo en la actualidad. Por ello, apreciamos una unidad cohesionada en una colección de poemas si detectamos en el sujeto poético no solo coherencia, sino coherencia vinculada a la sinceridad. La sensibilidad poética moderna, heredera de este romanticismo, no es capaz de apreciar unidad, y ni siquiera valor poético, si detecta fingimiento o falsedad.

Pero la coherencia de la elegía latina no se logra por medio de la sinceridad; ya a mediados del siglo pasado, Archibald Allen (1950, p. 146) criticaba el enfoque de la crítica literaria sobre la poesía elegíaca que se hacía en su época y que ensalzaba la subjetividad poética, lo que vale decir que el mayor interés se centraba en la relación que se establece entre el autor real y su obra. Es decir, al dar valor a la sinceridad desde un punto de vista poético romántico se evaluaba la

¹ «Consequently, lyric as I have defined it is the re-presentation not simply of a “strong personality” but of a particular mode of being a subject, in which the self exists not as part of a continuum with the community and its ideological commitments, but is folded back against itself, and only from this space of interiority does it relate to “the world” at large. To borrow the terminology of Bruno Gentili, we might say that the subjectivity presented by the early Greek lyrists is an “open field of forces,” whose boundaries separating it from the social world are extremely porous and fluid, while the consciousness of the lyric collection is a private space, whose relations with the external world are more overdetermined and discontinuous».

² Contradicciones que no se limitan a actuaciones concretas, como la fidelidad que promete Ovidio a Corina mientras se confiesa enamorado de todas las mujeres o que Tibulo confronte de forma tan clara su elogiada vida pacífica, dedicada al amor y al campo, con la denostada milicia, cuando pocos poemas más adelante se declara militar a las órdenes de Mesala, sino que incluso se plasman en los propios anhelos del sujeto poético tanto en su vertiente de amante como en su vertiente de poeta. Cf. PIAZZI, 2013, p. 237: «Can we speak of elegy's 'nostalgia' for other genres? Just as, from the point of view of values, the elegiac lover goes against the rules by experimenting with amorous relationships but lives in intimate contradiction of this because he longs to anchor his own relationship in the traditional matrimonial ethos; so, with regard to literary choice, the elegiac poet often represents himself as though he were hanging in the balance, on the threshold of various different choices but unsure which to take».

calidad de la poesía según el grado en que se sintiera que las emociones transmitidas parecieran provenir del autor real. Por el contrario, Allen argumenta que para los lectores contemporáneos de los elegíacos el concepto más parecido a "sinceridad" era *fides*, considerada desde presupuestos retóricos como una cuestión de estilo, y unificaba en sí conceptos como "sinceridad" y "persuasión" (1950, p. 146-147).

A pesar de estas consideraciones de Allen, el hecho de que el narrador de la elegía latina expresase su amor desde una primera persona cuyo nombre era idéntico al del autor, sin que se encontraran antecedentes griegos semejantes (ni en Calímaco, ni en Filetas, ni en otros predecesores) llevó a pensar que los autores elegíacos en general, y específicamente Cornelio Galo en particular, fueron los creadores de un nuevo tipo de poesía amorosa subjetiva, opuesta a la objetiva de los griegos. El ilustre Augusto Rostagni, en 1956, incluso con anterioridad al hallazgo de los fragmentos de Galo, encontrados en los años 80, afirmaba lo siguiente:

Cornelio Gallo (...) avrebbe introdotto il tipo delle sillogi elegiache dedicate alla dona amata, che doveva esser continuato, e più originalmente sviluppato, nel senso della *esposizione soggettiva*, dai suoi successori.
Sùbito dopo di Cornelio Gallo interventiva infatti un mutamento di gusto: quello stesso per cui dall'indirizzo neoterico si passava all'indirizzo che chiamiamo augusteo, e cioè la poesia si spogliava degli elementi eterogenei o posticci della dottrina e del preziosismo stilistico per farsi semplice, spontanea, viva, impressa di autentica liricità (ROSTAGNI, 1956, p. 79-80).

Esa espontaneidad y viveza que Rostagni identifica con la autenticidad lírica se opone, por lo tanto, a una cierta artificiosidad y preciosismo estilístico que se encontraría en los epigramas amorosos griegos. La predilección de Quintiliano por Tibulo entre los elegíacos y la *dureza* que atribuye a Galo³ estarían relacionadas con esa transición de una poesía aún cargada de artificiosidad y objetividad a otra progresivamente más espontánea y subjetiva (ROSTAGNI, 1956, p. 81-82).

A finales de los 50 Georg Luck publicó su influyente obra *The Latin Love Elegy*, con una reedición que modificaba bastantes presupuestos diez años después. Precisamente en el prefacio de su segunda edición se pueden leer ciertas advertencias sobre el riesgo de exagerar la sinceridad de los poetas elegíacos, señalando que lo que cuentan sobre su amor "cannot always be taken seriously". De hecho, considera el autor que existe una tensión entre la necesidad del juego poético y el deseo de expresar sentimientos profundos, "between pathos and entertainment", y que una afirmación como la que realiza Ovidio en su poesía del exilio, *uita uerecunda est, Musa iocosa mea* (Ov. trist. 2,354), implica que el yo poético puede identificarse en cualquier momento con el propio autor, pero que también puede dissociarse de este en cualquier altura (LUCK, 1969, p. 13).

En varios momentos de su obra vuelve a insistir Luck en los peligros de "tomarse demasiado en serio" lo que dicen los poetas. Nos detendremos en un ejemplo concreto, cuando habla de la pobreza de Tibulo. No podemos olvidar que uno de los rasgos principales del yo poético creado por este elegíaco es, precisamente, el de la pobreza, como se demuestra desde el mismo inicio de su colección:

³ QUINT. inst. 10, 1, 93: *Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.*

*Diuitias alius fuluo sibi congerat auro
et teneat culti iugera multa soli,
quem labor adsiduus uicino terreat hoste,
Martia cui somnos classica pulsa fugent:
me mea paupertas uita traducat inertī,
dum meus adsiduo luceat igne focus* (TIB.1,1,1-6)

Como es habitual, las primeras palabras que encontramos quieren marcar programáticamente toda la colección. En este caso, la juntura del complemento directo *diuitias* y el sujeto *alius* ("las riquezas, otro..."), va a contrastar con la expresión que se le opone en el verso 5, con quiasmo semántico pero misma estructura sintáctica de complemento directo y sujeto: *me mea paupertas* ("a mí, mi pobreza..."). Incluso sin pararnos a ver más que estas dos expresiones, ya queda patente el esfuerzo del poeta por mostrarnos que su *persona* poética se caracteriza por la pobreza. Y, realmente, es un rasgo que se repetirá a lo largo de toda su obra. El ejemplo más relevante es tal vez el siguiente, donde se puede intuir incluso una lectura metapoética:

*At tu quam primum sagae praecepta rapacis
desere, nam donis uincitur omnis amor.
Pauper erit praesto semper, te pauper adibit
primus et in tenero fixus erit latere,
pauper in angusto fidus comes agmine turbae
subicietque manus efficietque uiam,
pauper ad occultos furtim deducet amicos
uinclaque de niueo detrahet ipse pede* (TIB. 1,5,59-66)

Tibulo se lamenta aquí de los preceptos de la *lena*, personaje opuesto a Príapo, que había enseñado recomendaciones amorosas en el poema anterior para conquistar a los muchachos. Las de la *lena*, por el contrario, destruyen el amor, porque aconsejan tener un amante rico. La riqueza puede arruinar el amor y asolar, al mismo tiempo, la poesía, ya que subvierte totalmente el famoso verso virgiliano *omnia vincit Amor et nos cedamus Amori* (VERG. ecl. 10,69), situado, no lo olvidemos, cerca de la despedida final (*ite capellae*) y en una égloga dedicada al poeta elegíaco Galo. Inmediatamente después de la referencia virgiliana viene esa repetición anafórica de *pauper*. Los juegos metapoéticos nos pueden dar a entender que *pauper* es la característica del poeta-amante: es el pobre quien se ocupa de la amada igual que el poeta quien se ocupa de la elegía, porque es el 'pobre' quien saca los zapatos del níveo pie y quien retira 'ritmos' (cf. *vincula numerorum*, CIC. orat. 77: de no querer realizar la referencia metapoética el autor tenía a su disposición muchas formas de referirse al calzado) del 'pie métrico'.

Sin embargo, Georg Luck alerta que parece haber sido de orden ecuestre y su familia, pudiente, por lo que debemos asumir su pobreza como juego literario (1969, p. 71). Esta opinión de Luck ha sido constantemente repetida y sigue haciéndose en la actualidad, pero no deja de ser significativa la necesidad de justificar las incongruencias entre el sujeto poético y el autor real como juego literario, porque revela la necesidad que tiene la crítica de tipo romántico de establecer una nítida línea de separación entre la "realidad" y la "ficción", sin darse cuenta, por lo que parece, de que la mayor parte de las informaciones que tenemos

sobre la vida de Tibulo, el autor real, provienen igualmente de un discurso poco fidedigno extraído en su mayor parte de su propia obra⁴.

Al hilo de esta justificación entiende el estudioso que el poeta va usando sus propias experiencias para tejer su obra y esto lo lleva a dividir sus poemas entre los "serios" o "realistas" (por ejemplo, 2,1, poema de celebración dirigido a Mesala, de cuyo realismo afirma que es "tangible") y los "festivos" (como 1,4, 1,8 y 1,9, que marcan contraste por variación con el anterior, 1,7) (LUCK, 1969, p. 72-75). Sin embargo, como esta división no puede ser nunca totalmente cerrada, cuando desea explicar la especificidad de la nueva poesía latina por oposición a la griega, intentando conjugar, por un lado, el realismo que atribuye a la primera y, por otro, la evidente influencia que ejerce sobre esta la tradición alejandrina, no tiene más remedio que concluir que Tibulo, al escribir, revive e idealiza importantes momentos de su vida, pero incluyendo y fusionando con ellos los antiguos temas de la poesía helenística, que cobran un nuevo significado por el nuevo contexto en que se incluyen (LUCK, 1969, p. 86-87). En el caso de Propertio, esta mezcla de lo real con los temas alejandrinos le sirve, además, para explicar esa dificultad y oscuridad que otros atribuyen a una deficiente tradición manuscrita y que intentan reparar retorciendo el texto transmitido con alteraciones y transposiciones de versos. Gran parte de la oscuridad aparente se debe a que la descripción de un episodio real se ve interrumpida de pronto por la irrupción de un elemento mitológico sin transición entre ambos (LUCK, 1969, p. 121). Sin embargo, ese elemento mitológico no es casual o meramente decorativo, ya que reproduce algún factor de la propia realidad. El ejemplo dado por el estudioso es el famoso episodio narrado en PROP. 1,3 en que el poeta encuentra a Cintia durmiendo al llegar ebrio a casa de ella. Las comparaciones de la amada con Ariadna, Andrómeda y una ménade, en tres dísticos sucesivos, evoca respectivamente el abandono, el sueño profundo y la ferocidad de que es capaz Cintia (LUCK, 1969, p. 122).

La visión de Luck parece ser teleológica, al contemplar la poesía de amor objetiva como un precedente de la subjetiva, más elaborada y sensible. Esta idea parece clara cuando analiza los poemas del *amicus Sulpiciae* del tercer libro del *Corpus Tibullianum*, que considera un paso intermedio entre la poesía objetiva con personajes mitológicos y la poesía subjetiva. Afirma que este autor, al relatar los amores de personajes contemporáneos (es decir, "reales"), supone un paso intermedio en dirección a los poemas de Tibulo y Propertio: "The heroes and heroines of the legend have been replaced by two contemporary characters – one step forward in the direction of the subjective love-elegy of Tibullus and Propertius" (LUCK, 1969, p. 110).

En definitiva, la sinceridad parece ser la clave de lectura principal de Georg Luck. Su evaluación de Ovidio es, por ello, un tanto condescendiente. Sus halagos van impregnados de cierta comprensión por los defectos del poeta de Sulmona, ya que este practica un género en que ya parece que hay poco que decir, y necesita por ello usar la ironía, la auto-reflexión, la "literatura"⁵. La crítica a los excesos de Ovidio se refleja en la pérdida de credibilidad; es decir, el lector no puede creer en la sinceridad de sus sentimientos: "Catullus suffers, and we believe him, but when Ovid goes on and on, telling us how he suffers, we have our doubts" (LUCK, 1969, p. 160).

⁴ Lo mismo ocurre con Propertio, como el propio estudioso reconoce: "Most of what we know about Propertius' life comes from his own poems" (Luck, 1969, p. 118).

⁵ Esta expresión usa cuando afirma: "He relies much more on purely 'literary' procedures than his predecessors" (LUCK, 1969, p. 156).

Durante los años 70 Jasper Griffin publicó una serie de artículos de gran influencia sobre la presencia de la vida real romana en la poesía de época de Augusto, lo que suponía una visión bastante diferente de la de Luck, más propenso, como hemos visto, a suponer que buena parte de lo que los poetas mostraban era tan solo "literatura", en el sentido de tópicos literarios, aunque con un valor nuevo. Muchos de estos artículos se publicarían en 1985 en una conocida obra de conjunto titulada *Latin Poets and Roman Life*. En el primer capítulo de ese libro (reformulación de un artículo publicado en 1976 que tuvo gran impacto sobre colegas suyos de la importancia de R.O.A.M. Lyne), "Augustan Poetry and the Life of Luxury", Griffin se sitúa tanto contra los estudiosos que pretendían construir una biografía amorosa de los autores augustos desde posiciones románticas como contra aquellos que, exagerando las posturas de Luck, distinguían entre elementos irreales o imaginarios, que venían de la literatura griega, especialmente helenística, y los elementos reales, que venían del mundo romano. Aunque sigue pretendiendo buscar la intención del autor, como en las décadas anteriores, ya no intenta reconstruir la vida pasional de este, sino descubrir el marco y el tono en que desea que se lean sus poemas (GRIFFIN, 1985, p. 1).

En el fondo, por lo tanto, lo que hace Griffin es trasladar ese realismo que una lectura ingenua había situado anteriormente en las propias historias amorosas de los poetas a la vida que es retratada en los poemas, por lo que marca una transición en el modo de leer a los poetas elegíacos y líricos:

Of course we are not writing a diary of Horace's intrigues: the days have passed when we used to wonder whether Chloe came before or after Glycera, or how to fit together the occasional chronological hints in Propertius (...) They are not transposing the reader into a realm of pure fantasy, but making poetical (and that includes making it more universal, less individual) a mode of life familiar to their readers. (GRIFFIN, 1985, p. 26).

Lo que para Luck eran elementos griegos ajenos a la realidad romana, Griffin se esfuerza en demostrar que eran de una cotidianeidad absoluta para los romanos de finales del s. I a. C. Llega así a lo que considera un punto medio entre dos visiones contrarias y extremas: por un lado, la lectura antigua ("in the time of our grandfathers") e ingenua que transformaba la poesía en biografía; por otro, la que, negando una conexión con la realidad, la reducía a una serie de motivos poéticos, exclusivamente literarios. Su explicación insiste en que la realidad y la poesía están intrínsecamente vinculadas, pero no por considerar "real" cada una de las historias que los poetas cuentan, sino porque el poeta crea un marco creíble, un contexto realista para sus historias. De ese modo, no solo el entorno social e histórico condiciona la poesía, sino que esta también influye en el comportamiento humano (GRIFFIN, 1985, p. 48-49).

Como hemos dicho, esta perspectiva de Griffin marcó el trabajo de otro autor de referencia en el estudio de la poesía amorosa latina, R.O.A.M. Lyne. Su importante obra *The Latin Love Poets*, publicada originalmente en 1980, fue encasillada recientemente por Miller, como luego veremos, dentro de la postura llamada "romántica". Quizá desde la óptica que usa Miller para enjuiciar los estudios anteriores merezca tal calificativo, pero, como siempre que intentamos encuadrar un estudio dentro de una corriente de pensamiento, el adjetivo puede ser un tanto reductor. Muchos de los trabajos de Lyne fueron publicados hace década y media por un grupo de colegas y discípulos y, en la introducción, Gregory Hutchinson realiza un inteligente análisis del espíritu que guiaba estos trabajos y,

aun reconociendo que este libro insinuaba que los poemas reflejaban la personalidad del autor real y se servían de sus experiencias vitales, insiste en que en muchos aspectos de su lectura ofrece un discurso bastante más complejo⁶. En esencia, Lyne va destacando el espíritu de subversión de todos los poetas amorosos latinos, incluso en el caso de Catulo, y el tratamiento de los temas mitológicos y amorosos desde cierto ángulo no exento de humor. Puede ser que Lyne siga creyendo en ese poder del amor, pero también que el mundo real de Roma (influencia, evidentemente, de Griffin), y no solo las experiencias personales del autor, se introducía en su poesía. Un ejemplo muy claro lo encontramos en uno de sus trabajos, publicado por vez primera en 1979, sobre el tópico del *servitium amoris*, donde se esfuerza por demostrar que este tópico fue una creación properciana, y donde concluye que en su creación hubo muy poca influencia de la tradición literaria anterior, y que se pudo basar tanto en la experiencia personal del poeta como en acontecimientos contemporáneos: en concreto, en la historia de Marco Antonio y Cleopatra:

I have said that the inventor of the Elegiac 'servitium amoris' is probably Propertius himself and that his stimulus towards it lay (basically) in his desire concretely to codify aspects of the life of love. There is another possible stimulus. In the years preceding the publication of Propertius' monobiblos a very great and very romantic figure had been, perhaps, publicly arraigned as the slave of his own beloved woman. He had even possibly at times rather gloried in that role. It seems very possible that Propertius and other elegists were attracted to this romantically degraded figure and via the 'servitium' mutely identified with him (...). The romantic figure in mind is Marcus Antonius, slave of Cleopatra—and the main source which might suggest that he was thus known and labelled is the history of Cassius Dio (LYNE, 2007, p. 100).

Por lo tanto, la visión puramente romántica en que se identifica sin más el sujeto poético con el autor real se ha ido lentamente modificando, como acabamos de ver, en grandes autores de referencia como Luck, Griffin y Lyne.

El panorama dominante durante los años 70 y 80 será este: no se elimina la idea de realismo, pero es diferente a la que se tenía desde posiciones románticas. El poeta describe situaciones de la vida de Roma, tanto sus sentimientos como los de otros compatriotas. Sin embargo, desde el ámbito francés Paul Veyne se opone enérgicamente en 1983⁷ a reconocer la necesidad de que el poeta recurra a sus experiencias:

Propertio (...) crea una mitología erótica. Decir que al hacerlo sublimó o estilizó su "experiencia" es hablar por hablar. Propertio pudo inventar tanto como experimentar y sobre todo, en sus versos, esta emoción amorosa (las raras veces que existe) proviene de esa mitología tan suya y no del recuerdo de sus posibles pesares de desafortunado en el amor (VEYNE, 2012, p. 98).

En realidad, la visión del sujeto poético del autor francés resulta opuesta a las de los autores de los que hemos hablado anteriormente. Donde los otros veían un sujeto poético construido a partir de los sentimientos del poeta y, por lo tanto, en cierto modo parecido a él, Veyne observa todo lo contrario. El Ego (como lo denomina) es un libertino, un fanfarrón, un personaje que nada tiene que ver con

⁶ The book insinuates that the poems exhibit the authors' real personalities and exploit their real experiences; but in the details of its readings it offers a more complex account (HUTCHINSON, 2007, p. xiii).

⁷ El título de la edición francesa es *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, publicada en Paris por Éditions du Seuil en 1983. Cito por la traducción mexicana de 2012.

el autor, porque los libertinos no toman la palabra y se muestran ante un auditorio; de modo que el poeta (Propertio, por ejemplo) se presenta ante sus lectores con una doble voz: la de este Ego libertino y la de Editor (VEYNE, 2012, p. 137-138). El lector debe reconocer que el Ego libertino habla a otros compañeros como él, mientras que el Editor le habla a él. Dentro del juego elegíaco el lector debe distanciarse de ese Ego y mirarlo no como igual, sino desde arriba, para juzgarlo (p. 138). El estudio de Veyne es de gran modernidad e introduce de forma muy productiva el papel del lector como parte esencial del proceso de lectura.

A finales de los ochenta la estudiosa Maria Wylke, al estudiar a la *domina* elegíaca en su artículo "Mistress and Metaphor in Augustan Elegy"⁸, describe la situación de los estudios entre dos posturas insatisfactorias, la de contemplar la narrativa de los poetas elegíacos como reflejo fiel de sus propias vidas y la de imaginarla como una reelaboración de materiales literarios provenientes de la realidad helenística. La vía intermedia, la iniciada por Griffin y Lyne y la más seguida en los 80, parece no ser tampoco del agrado de Wylke:

Love elegy, it is argued, is neither an open window affording glimpses of individual Roman lives, nor a mirror offering their clear reflection, but a *picture* of Roman realities over which has been painted a dignifying, idealizing veneer of poetic devices (WYLKE, 2002, p. 195).

Sin discutir el realismo parcial que el propio autor proyecta sobre su obra, denuncia que acaba por seducirnos y hacer que interpretemos acontecimientos tan solo imaginados como si fuesen posibles o incluso reales⁹. Aunque lo que le interesa a la autora es la descripción de la *domina* elegíaca, se detiene en estos aspectos porque la interpretación que se puede hacer del personaje real por detrás de la mujer amada por los elegíacos depende en gran medida de nuestra percepción del yo elegíaco y su relación con el autor real. De este modo, llega a la conclusión de que la representación elegíaca del amor no pretende en ningún momento atribuir un papel político para el sujeto femenino, sino que surge de la ausencia de un rol político o social para el narrador masculino, alejando al hombre de sus responsabilidades tradicionales (WYLKE, 2002, p. 213-214). Esta interpretación será posteriormente muy productiva en las lecturas desde posiciones feministas.

Unos años después, en 1993, Duncan F. Kennedy presenta una lectura en clave estructuralista de la elegía amorosa romana, en cinco estudios agrupados en un libro (1993). Kennedy denuncia la falacia de distinguir texto de realidad. Lo que queremos entender como *realidad* es también una representación, al igual que el texto. No se trata solo de entender, como Griffin y Lyne, que la literatura imita la realidad y viceversa: la idea de un hombre noble como esclavo de una *domina* puede haber venido del comportamiento de Marco Antonio, pero este comportamiento puede estar influido por la propia lectura de modelos literarios. Se trata, en realidad, de algo más: nuestra idea de la *realidad* de Roma viene a través de una conceptualización de lo real que posteriormente se plasma en un discurso escrito que no se puede nutrir más que de conceptos (no es posible plasmar la realidad, lo que se reproduce en la escritura es nuestra forma de entender simbólicamente el mundo), algunos de los cuales forjados a través de la

⁸ Publicado originalmente en la revista *Helios* (v. 16, p. 25-47). Posteriormente fue incluido en la colección de trabajos publicados por McClure (2002), que es la edición que sigo aquí.

⁹ Cf. "The first-person narratives of the elegiac texts and their partial realism entice us" (Wylke, 2002, p. 196).

literatura. Más específicamente, Kennedy analiza los discursos de Griffin y Wyke e interpreta que parten de presupuestos equivocados pues, al intentar encontrar la "materia prima de la vida" y la "realidad de las mujeres en Roma" para oponerlos al discurso elegíaco sobre la *domina*, no se dan cuenta de que lo que invocan no es la realidad, siempre inasequible, sino un discurso de la historia, y la historia constituye, al mismo tiempo, un discurso heurístico que intenta atrapar y comprender el pasado por medio de su contraposición y diferenciación con el presente. Los "personajes de carne y hueso" a los que se oponen los "personajes ficticios elegíacos" son creados mediante un discurso del mismo modo que los segundos (KENNEDY, 1993, p. 6-7).

El interés de Kennedy, por lo tanto, por su visión estructuralista y como el propio título de su libro indica, es el estudio del discurso amatorio, sin pretensiones de conexión con la supuesta "realidad" diferente de la presentada de forma literaria. Al estudiar el yo poético evita, por lo tanto, referirse a paradigmas exteriores al texto poético. Uno de sus análisis más interesantes es el de Ov. am. 1, 14, que usa, junto a otros poemas de Propertio, para dar la vuelta al tópico del *seruitium amoris* con una paradoja. Al mismo tiempo que el poeta/amante elegíaco se declara sumiso y casi propiedad de su señora, plantea un discurso meticulosamente pensado para reprimir los impulsos y deseos de esta y para establecer su control sobre ella (cf. v. 1: *Dicebam 'medicare tuos desiste capillos!'*; v. 27: *clamabam: 'scelus est istos, scelus urere crines!'*, donde se puede ver que el resultado para Corina de no haber hecho caso a las repetidas advertencias de Ovidio ha sido desastroso). En realidad, el discurso del amante pretendería despersonalizar a la amada y convertirla en un objeto retirándole autonomía, y para ello se serviría de su reducción a unos cuantos rasgos, normalmente físicos, que representan en forma de fetiche el deseo del poeta: ojos, cabellos... El uso del mismo léxico para el cabello y para el amante (cf. v. 13: *dociles*) incrementaría el fetichismo (KENNEDY, 1993, p. 72-73).

En un reciente artículo, Paul Allen Miller (2019), uno de los autores que más novedosamente ha trabajado en los últimos años sobre la elegía latina, realizó un repaso a los diferentes enfoques de los que, a lo largo del último siglo, se han servido los estudiosos para explicar la figura de la *puella* en la poesía elegíaca latina. Se trataba en realidad de una especie de estudio de caso a través del cual pretendía explicar el impacto de las teorías epistemológicas para la interpretación de los mismos hechos literarios. Los "momentos" a que se refiere el autor no son, en cualquier caso, siempre sucesivos, sino frecuentemente simultáneos. Al recorrer la imagen de la *puella* necesariamente se ve obligado en muchas ocasiones a explicar la noción que en cada una de esas tendencias de la crítica se tiene del sujeto poético.

El primero de los momentos de la crítica que examina es el que denomina "romantic moment" (MILLER, 2019, p. 203), en el que la sinceridad del poeta, en cuanto autor real del texto, se valora como una de las características más apreciadas de este tipo de poesía "intimista", con sujeto poético en primera persona. Aunque se trate de una forma de análisis propia aún del siglo XIX, se perpetúa en obras tan influyentes como las de Luck (1969) y Lyne (1989). Un segundo momento, que Miller no ve esencialmente diferente del romántico, sería el formalismo, desarrollado a partir de los años 80, donde la principal novedad, en lo que respecta a lo que aquí nos interesa – el sujeto poético –, toma forma en la creación del concepto de *persona poética*, que tiene como resultado una proyección del autor en esa persona. En esencia, aunque Miller no lo exprese así,

me parece claro que su consideración de que no hay realmente una diferenciación real entre las dos posturas se basa en que ambas parten de una intencionalidad del autor, ya sea para transmitir de forma sincera sus sentimientos o para, mediante la objetivización de sus emociones, crear una *persona poética* que le permita mostrar el dominio de su arte y su conocimiento erudito al tiempo que suscita diversas emociones en sus lectores. Un tercer enfoque se desarrollaría más o menos al mismo tiempo que el anterior y estaría basado en un historicismo que, en realidad, vuelve a la visión romántica, aunque en este caso intente explicar las incongruencias del sujeto poético recurriendo a procesos históricos, políticos o personales de los poetas, que luego ellos reelaborarían, dando como resultado sus personajes incoherentes. En este momento incluye a Griffin y tampoco lo ve muy diferente de los anteriores (MILLER, 2019, p. 210).

El último momento es el que Miller llama postestructuralista, que en cierto modo podría denominarse también deconstructivista, que se opone a los anteriores porque consigue apartarse de la falacia de la intencionalidad unívoca del autor y que, a pesar de que la multiplicidad de teorías que pueden ser englobadas bajo este paraguas terminológico, puede caracterizarse por la asunción de que la obra poética no surge a partir de las intenciones de un autor unívoco, sino que es el resultado de una serie de tensiones culturales, simbólicas, históricas, psicológicas, etc., que el autor solo controla de forma muy limitada. Aquí incluye la visión de Veyne y de la crítica feminista (MILLER, 2019, p. 213).

El enfoque lacaniano de Janan y del propio Miller se ha mostrado bastante interesante y productivo, al explicar, a través de la teoría de Lacan de la intersección entre lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, no solo el propio surgimiento y carácter efímero de la elegía sino incluso muchas de sus características más representativas, como son los tópicos elegíacos, la imagen de la mujer, la expresión de los deseos, etc. Las especiales circunstancias políticas del momento y la transformación del mundo romano justificarían las grandes innovaciones de la elegía; es decir, la expresión de lo Imaginario (la representación y proyección del "yo") a través del único medio posible, que es lo Simbólico, es decir, el conjunto de códigos semióticos de la sociedad a la que pertenecen los autores, en un momento en que lo Real, es decir, lo que impone límites a lo simbólico, está cambiando, revelarían las razones de esa pérdida de algunos valores tradicionalmente asociados lo masculino, de una imagen extraña de lo femenino, del uso de conceptos simbólicos habituales como la milicia para expresar relaciones humanas en cierto modo antitéticas, etc. Las lecturas feministas, como las de Greene (1998) y James (2003), por otro lado, presentan las virtudes e inconvenientes de muchas teorías basadas en la deconstrucción: destacando, hilvanando e desentrañando determinados elementos textuales llegan a perspicaces interpretaciones que nos revelan aspectos de los textos en los que nunca habíamos pensado, e incluso en que los autores probablemente nunca pensaron, pero que están indudablemente ahí; sin embargo, al omitir el análisis de otros elementos textuales, para dotar así de mayor coherencia a su interpretación, dejan muchos resquicios a la crítica.

Desde mi punto de vista, los enfoques de tendencia deconstructiva o postestructuralista, como quiere Miller, sienten una aversión desmesurada por la intención autoral. Es verdad que la *intentio auctoris* (como la denomina Umberto Eco), nos resulta inaccesible y no puede ser, por lo tanto, materia de investigación literaria, pero no lo es menos que el lector, al enfrentarse a un texto con numerosos vacíos e innumerables direcciones interpretativas u horizontes de

expectativa, como los denomina Wolfgang Iser (2010, p. 314), atribuye una intencionalidad al autor que él imagina. Esta cuestión de la intención del autor fue muy candente en estudios clásicos a propósito de los enfoques estructuralistas y del problema de la intertextualidad. La interpretación del intertexto no debía centrarse en la intención del autor sino en la dinámica dialógica de los propios textos y, sin embargo, como puso de manifiesto Stephen Hinds (1998), algunos recursos como la llamada "nota alejandrina" exigen que el lector atribuya una intención deliberada al autor. Lowell Edmunds, muy influido por la lectura de Hinds, aborda el problema en su obra *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry* (2001). En la propia introducción de su obra el tema de la intencionalidad autoral se repite numerosas veces como una cuestión muy debatida en los estudios intertextuales. De hecho, parece que el objetivo más importante de su libro es ofrecer una solución satisfactoria. La solución propuesta por Edmunds, tras varios capítulos en que se hace un repaso de elementos teóricos literarios como el texto, el poeta, el lector y la persona poética, tiene que ver con la respuesta del lector, aunque debo decir que la idea, que Edmunds presenta como personal y original, estaba ya implícitamente referida en los capítulos finales de la obra de Hinds. La obra literaria está básicamente incompleta, y es el lector el que debe rellenar huecos para darle un significado pleno, que no suele coincidir con el significado que le da otro lector, sin que se pueda decir que una lectura es incorrecta, a no ser que se deforme el significado del texto. El lector crea en su lectura un personaje autor que se comunica con él; este personaje no es, evidentemente, el autor real, al que nunca podemos conocer, y no es idéntico al que crea otro lector; para entender la alusión, ese personaje autor creado por el lector quiere que él reconozca determinado fragmento, detectando las huellas de un texto anterior. Sin esa intencionalidad atribuida al autor personaje, no existe alusión, sino solo coincidencias textuales o memoria poética. De este modo, no solo se salva la contradicción de estudiar alusiones intencionales sin creer en la posibilidad de acceder a la mente del autor real, sino que también la de que un investigador vea una alusión donde otro solo ve un intertexto creado por memoria inconsciente.

Actualmente, el problema de la aparente multiplicidad del sujeto poético sigue siendo objeto de crítica y análisis, como se refleja en obras recientemente publicadas. En 2019, Kathleen McCarthy publicó un libro cuyo título ya es por sí mismo bastante significativo a este respecto: *I, the Poet. First-person form in Horace, Catullus and Propertius*. El principio de análisis por el que se rige McCarthy se basa en lo que la autora llama "alineación" entre hablante y poeta, que permite establecer ciertos grados de cercanía o alejamiento a los que reacciona el lector encuadrando el enunciado de cada poema dentro de un patrón interpretativo. De este modo, según la autora, la voz que habla dentro del texto puede separarse o alinearse con el poeta histórico que elabora el texto (McCarthy, 2019, p. 34). Como deja claro McCarthy, tanto en su introducción como en los análisis que realiza, no se trata de taxonomías infranqueables, ni tampoco se puede afirmar categóricamente que un poema muestre exclusivamente uno de los dos tipos de alineamiento. Determinadas características formales predisponen al lector a entender que el sujeto poético, identificado no solo por una primera persona sino incluso con el nombre del poeta, está o no en sintonía con el propio autor: preguntas, imperativos, frases cortas y simples, etc. caracterizarían un patrón "conversacional" que aproxima yo poético y autor (como, por ejemplo, el poema 16 de Catulo, "Pedicabo ego uos et irrumabo"), mientras que una exhibición más clara de recursos poéticos y un modo de hablar que parezca transmitir verdades

poéticas universales caracterizarían la alineación distanciada (McCARTHY, 2019, p. 32-33). El abordaje no es nuevo: una explicación teórica detallada de este distanciamiento y sus efectos, aplicada al análisis de los primeros cinco poemas de los *Amores* de Ovidio, ya había sido realizada trece años antes por De Miguel Mora (2006).

Ya en 2017, dos años antes de la publicación de McCarthy, había sido publicada otra obra que presentaba una aproximación bastante diferente. Fabiola Dengler (2017) parte de las ideas lingüísticas de Karl Bühler para, a partir de la diferenciación entre las funciones de la comunicación (*Kundgabe*, centrada en el *yo*, *Auslösung*, centrada en el *tú*, y *Darstellung*, centrada en *ello*), identificar de forma detallada un elevado número de roles que asume el sujeto poético a lo largo de la obra de Propertio y Tibulo, llegando a identificar diecisiete manifestaciones diferentes.

Estas últimas investigaciones nos harían pensar que la multiplicidad de manifestaciones del sujeto poético destruye la posibilidad de crear una colección lírica, basada, como decíamos, en la presencia de un *yo* que otorga cohesión. Recordemos, sin embargo, que, según decíamos, ya Allen en 1950 afirmaba que el concepto romano más parecido a la sinceridad podría ser esa *fides* que él consideraba desde presupuestos retóricos. Aunque la tesis de Allen discurriera luego por otras deducciones difíciles de aceptar en la actualidad, algunos argumentos apoyan que la cohesión que buscaba el lector de finales del s. I a. C. se basaba más en esos presupuestos retóricos que en los exclusivamente poéticos que busca un lector actual. En primer lugar, cuando hablamos de "lector" no podemos dejar de pensar en lectura silenciosa, la aplastantemente dominante en la actualidad. Sin embargo, la lectura podía consistir, y de hecho así era muchas veces, en oír leer. No quiero decir con esto, como se argumentaba durante el pasado siglo XX, que la forma normal de consumir literatura era la lectura en voz alta por medio de un *lector* profesional. En realidad, había una coexistencia habitual entre la lectura silenciosa privada y la lectura recitada, con diferentes contextos sociales. Por un lado, algunas personas cultas hacían que sus *lectores* les recitasen cuando les apetecía oír un texto mientras se veían impedidos por practicar una actividad incompatible con la lectura o por tener problemas de visión. Por otro, se realizaban con alguna frecuencia recitaciones públicas de poesía, de discursos o de otro tipo de textos. Por último, las cenas eran momentos apropiados para que uno de los comensales o el propio anfitrión demostrase sus habilidades escénicas con una lectura dramatizada. (PARKER, 2009, p. 187). Gran parte de las composiciones breves, como poesía epigramática, lírica o elegíaca, era muy apropiada para estas lecturas dramatizadas en banquetes.

Es más, la lectura dramatizada de la elegía se veía potenciada por la relación estrecha entre este género y la comedia, que está muy documentada y ha sido destacada por muchos estudiosos¹⁰, por lo que la *puella* se construiría a partir de la *meretrix* independiente¹¹ y se recuperarían personajes de la comedia como la *lena* o el rival, de tal modo que el sujeto poético *amator* (dejemos por un momento

¹⁰ Así, por ejemplo, Griffin (1985, p. 199) explica que el hecho de que los elegíacos no citen autores de comedia cuando sí lo hacen con autores de otros géneros se debe simplemente a que se trata de un género que no les aporta prestigio o autoridad, no a que no se encuentren entre sus fuentes. La propia Sharon James, que antes hemos citado a propósito de sus estudios de género sobre la elegía, destaca en gran parte de su producción que la deuda de la elegía con la Comedia Nueva es mucho más profunda de lo que se suele reconocer (cf. JAMES, 2012, p. 254).

¹¹ En realidad, esta afirmación bastante tajante de James (2012, p. 260-261), que ya había avanzado en otros trabajos suyos (2003, p. 49-50), ha sido criticado por otros estudiosos (cf. SHARROCK, 2003).

de lado al sujeto poético *poeta*) sería una transposición del *adulescens* de la Comedia Nueva (JAMES, 2012, p. 261-265).

No debemos olvidar, por otro lado, que esa lectura dramatizada se realizaba de poemas aislados, no de toda una colección. Tal como ocurre en la actualidad, un poema dentro de una colección puede leerse de forma independiente –y porta en sí toda su coherencia dramática–, pero al mismo tiempo, una serie de ejes temáticos, narrativos, métricos, de temas recurrentes, de destinatarios ficticios, etc., va engarzando grupos de poemas y, en definitiva, toda la colección. El marco de la colección une y, al mismo tiempo, permite la independencia de cada uno de los poemas que lo componen¹². No queremos decir con esto que no estén pensados para una lectura integral. Al contrario, sabemos perfectamente que una colección de poemas cortos se abre casi siempre con una o varias piezas programáticas y se cierra con una firma (*sphragis*), además de varios elementos de cohesión que hacen del conjunto un libro, y no una recopilación. Pero la lectura individual es posible y frecuente.

Por todo lo dicho anteriormente, la cohesión que el autor elegíaco necesita dar a su colección a través del sujeto poético es, aunque obligatoria, reducida. Las incongruencias que muchas veces se han apuntado (por ejemplo, que Tibulo confronte de forma tan clara su elogiada vida pacífica, dedicada al amor y al campo, con la denostada milicia, cuando pocos poemas más adelante se declara militar a las órdenes de Mesala) no debían de rechinar en el lector contemporáneo, sobre todo si, como se ha apuntado, los diferentes *realia* introducidos por los poetas dentro de su historia fabulada de amores no correspondidos pretendía, por un lado, dar una impresión general de verosimilitud y, por otro, sugerir una sutil separación entre el sujeto poético ficticio y el autor real, para no verse afectado por la humillación pública que suponía el personaje del *amator* (HALLET, 2012, p. 276).

DE MIGUEL MORA, C. Poetic subject in Latin elegiac poetry: an epistemological review. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 14, n. 1, p. 82-97, 2022.

Referencias

ALLEN, A. W. Sincerity and the Roman elegists. *Classical Philology*, v. 45, p. 145-160, 1950.

DE MIGUEL MORA, C. Ovidio, el poeta sincero. *Ágora*. Estudios Clásicos em Debate, v. 8, p. 59-78, 2006.

DENGLER, F. *Non sum ego qui fueram*: Funktionen des *Ich* in der Römischen Elegie. *Philippika*: Marburger Altertumskundliche Abhandlungen 108. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2017.

¹² Cf. Janan (2012, p. 375): "Each poem can step out of its collection and be read as a singular witness to its own dramatic moment; it can also be construed as a bridge within a narrative, each poem building on the previous links in the chain, and leading to the next. The book as a reading unit both divides and unites the text – and can do so in multiple ways, since the order of presentation does not limit the order of reading. Repeated motifs, themes, words, and metrical patterns shared among poems across the collection motivate non-linear orders of construction that "speak otherwise" within the book".

DESMOND, M. Venus's Clerk Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages. In MILLER, J. F. & NEWLANDS, C. E. (ed.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. Malden (MA): John Wiley & Sons, Incorporated, 2014. p. 161-173.

EDMUNDS, L. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2001.

GREENE, E. *The Erotics of Domination: Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998.

GRIFFIN, J. *Latin Poets and Roman Life*. Oxford: Duckworth, 1985.

HALLET, J. P. Authorial Identity in Latin Love Elegy: Literary Fictions and Erotic Failings. In GOLD, B. K. (ed.). *A Companion to Roman Love Elegy*. Malden (MA): John Wiley & Sons, Incorporated, 2012. pp. 269-284.

HINDS, S. *Allusion and Intertext*. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: University Press, 1998.

HUTCHINSON, G. Introduction. In LYNE, R. O. A. M. *Collected Papers on Latin Poetry*. New York: Oxford University Clarendon Press, 2007. p. i-xix.

ISER, W. *El acto de leer*. Teoría del efecto estético. Traducción del alemán por J. A. Gimbernat. Traducciones del inglés por Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.

JAMES S. L. *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Berkeley: University of California Press, 2003.

JAMES, S. L. Elegy and New Comedy. In GOLD, B. K. (ed.). *A Companion to Roman Love Elegy*. Malden (MA): John Wiley & Sons, Incorporated, 2012. p. 253-268.

JANAN, M. Lacanian Psychoanalytic Theory and Roman Love Elegy. In GOLD, B. K. (ed.). *A Companion to Roman Love Elegy*. Malden (MA): John Wiley & Sons, Incorporated, 2012. p. 375-389.

KENNEDY, D. F. *The Arts of Love*. Five studies in the discourse of Roman love elegy. Cambridge: University Press, 1993.

LUCK, G. *The Latin Love Elegy*. London: Methuen & Co. Ltd, 1969², 1ª ed. 1959.

LYNE, R. O. A. M. *The Latin Love Poets: from Catullus to Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

LYNE, R. O. A. M. *Collected Papers on Latin Poetry*. New York: Oxford University Clarendon Press, 2007.

MCCARTHY, K. *I, the Poet*. First-person form in Horace, Catullus and Propertius. Ithaca and London: Cornell University Press, 2019.

McCLURE, L. K. *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*. Oxford-Malden: Blackwell Publishers Ltd, 2002.

MILLER, P. A. *Lyric Texts and Lyric Consciousness*. London and New York: Routledge, 1994.

MILLER, P. A. Assuming the *Puella*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 149.2, Suppl., p. 201-226, 2019.

ROSTAGNI, A. L'influenza greca sulle origini dell'elegia erotica Latina. *Entretiens sur l'Antiquité classique*, v. 2, 57-90, 1956.

PARKER, H. N. Books and Reading Latin Poetry. In: JOHNSON, W. A.; PARKER, H. N. (ed.) *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*. Oxford: University Press, 2009, p. 186-229.

PIAZZI, L. Latin Love Elegy and other Genres. In: THORSEN, T. S. *The Cambridge companion to Latin love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 224-238.

SHARROCK, A. Review to *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Disponível em <https://bmcr.brynmawr.edu/2003/2003.09.29>. Acesso em 09/02/2022.

VEYNE, P. *La elegía erótica romana*. El amor, la poesía y el Occidente. Trad. de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

WYLKE, M. Mistress and Metaphor in Augustan Elegy. In McCLURE, L. K. *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*. Oxford-Malden: Blackwell Publishers Ltd, 2002, p. 193-224.