



Tamara Delgado Valerio

Grado en Filología (Clásica)

Curso 2014/2015

El orden de palabras en latín clásico:
la poesía de Ovidio

Alejandro Martínez Sobrino

Departamento de estudios clásicos

ÍNDICE

1. RESUMEN.....	1
2. INTRODUCCIÓN.....	2
3. EL ORDEN DE PALABRAS: ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN	4
4. FACTORES QUE ALTERAN EL ORDEN DE PALABRAS.....	9
5. OVIDIO: USO DEL LENGUAJE EN <i>TRISTIA</i>	11
6. CONCLUSIÓN.....	20
7. APÉNDICE: TEXTO ELEGÍA <i>TRIST.</i> , XIII, III.....	22
8. BIBLIOGRAFÍA.....	23

1. RESUMEN

Este trabajo expone que el orden de palabras en la poesía latina no respeta las reglas de un supuesto orden lógico. Este cambio en la organización de los elementos se ve motivado por razones impresivo-expresivas que, sujetas a un marco estilístico, pretenden recoger la esencia de los sentimientos del poeta para que éste pueda lograr sus objetivos a través de los textos. En este sentido, los aspectos comunicativos y estilísticos son una razón de peso a la hora de configurar el orden de palabras en las composiciones poéticas. A través de un análisis diacrónico de las principales investigaciones lingüísticas centradas en el estudio del orden de palabras se revela que la variación del orden de los constituyentes tiene una función significativa en el plano poético. Desde el punto de vista semántico y pragmático, el nivel informativo de las palabras desplazadas de las secuencias lógicas es mayor; cada sema está marcado y resaltado generando versos mucho más expresivos. Gracias a las figuras retóricas que acompañan y enfatizan el movimiento de los elementos, los versos también presentan una belleza más elevada estéticamente. Por otro lado, el análisis también pone de manifiesto que el orden alterado esconde rasgos extralingüísticos vinculados a la kinesis y a la paralingüística; con ellas el autor pretende reforzar la idea expresada e imitar icónicamente la acción dramática para conseguir una poesía sublime que impacte y conmueva al auditorio al plasmar sus sentimientos e inquietudes de una manera gráfica. La legitimidad del análisis anterior se intenta demostrar por medio de algunos pasajes de la elegía XIII de libro tercero de la obra *Tristia* de Ovidio, para lo cual, en un apéndice final, se facilita el texto utilizado y se señalan los versos comentados. Con los ejemplos se pretende ilustrar el modo en el que Ovidio dispone los elementos dentro de sus elegías y cómo fusiona todos los recursos retóricos y lingüísticos en ellas. La finalidad que perseguía con ello en sus composiciones del destierro responde a unas necesidades diferentes al resto de sus obras anteriores o a las de otros poetas. Su objetivo no es alcanzar la fama ni destacar por encima del resto de los poetas sino demostrar su inocencia, ser perdonado y regresar a Roma.

2. INTRODUCCIÓN

“El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitar eso mismo de la idea” (Martí, 1992, 255)¹.

En las composiciones poéticas antiguas un orden de palabras estudiado y calculado en la oración era de suma importancia. Uno de los motivos era organizar miméticamente el material lingüístico; con ello, el autor imitaría la acción que un enunciado expresa al representar, según Lateiner (1990, 204-205), la apariencia física y la disposición espacial. En relación a esto, diferentes autores defienden que el estado del ánimo del compositor, su intención comunicativa y la línea de sus pensamientos ejercen una fuerte influencia, además de, en la temática de la obra, en la colocación de sus elementos (García, 1998, 197; González, 1998, 49). Asimismo, esta disposición es crucial en la manera en la que el autor pretende influir en su interlocutor y obtener los propósitos que busca. Pues si, como afirma Rubio (1982, 217), un gran poeta compone cada verso con una intención muy concreta para transmitir al interlocutor sus pensamientos y sentimientos, no puede contentarse tan sólo con rellenar un esquema métrico.

Estas ideas serán las líneas básicas en las que este trabajo se basará. Comenzaremos explicitando las principales investigaciones lingüísticas centradas en el estudio del orden de palabras, la evolución del estado de la cuestión desde las primeras afirmaciones (puramente lingüísticas) y avanzaremos hasta indagaciones más modernas que vinculan la lingüística y la literatura al proponer la esencialidad de la semántica, pragmática, contexto, estilística y expresividad. En esta línea, también se defenderá cómo en la composición de un texto se fusionan las reglas formales del género en el que un poeta compone, el contexto en el que el autor se ve involucrado y sus propias percepciones sensoriales, de manera que el texto resultante es el reflejo de su mundo interno. Como para ilustrar lo expuesto se utilizarán pasajes de la obra *Tristia* de Ovidio por lo cual, se expondrá previamente el contexto que le llevó a la composición de esta obra. Creemos que esta elección se ajusta a la temática del trabajo por varios motivos:

¹ Para las referencias bibliográficas, este trabajo adopta el sistema propuesto por la American Psychological Association (APA) en: American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological Association*. (6th. ed.) Washington, DC: American Psychological Association.

En primer lugar, Ovidio además de ser un gran productor de poesía elegíaca, fue un poeta sumamente expresivo y con un estilo muy sofisticado, capaz de componer versos con un mensaje subversivo a la política de Augusto en un momento en el que la palabra del emperador era la ley (Hinds, 1987, 25).

En segundo lugar, su destierro, además de cambiar su vida repentinamente, influyó en su trayectoria literaria: Ovidio dejó de cantar las alegrías de los amores para entonar lamentos tristes por la pérdida de su mundo. Razón por la que el poeta, desde la lejanía y desolado, compondrá unas elegías en forma de cartas en las que plasmará un sinfín de emociones contrapuestas (ira, tristeza, melancolía, venganza) (González, 1998,82-83). Asimismo, utilizará sus composiciones, por un lado, como consuelo a su tristeza, al ser la única forma de comunicación y de mantener su lengua materna, y, por otro, como vía para obtener el perdón y regresar a Roma (García, 1998,198, 200; González, 1998, 28, Stevens, 2009, 169,173).

Es ese momento en el que más que nunca el uso de su lenguaje tendrá que ser magistral; cada enunciado tendrá que transmitir mucha más información de la que el código lingüístico puede ofrecer *per se*, ya que éste será el único medio para alcanzar sus propósitos (Cabrillana, 1993a, 243-245, 249). Así, Ovidio adaptará al texto la mezcla de diversos aspectos comunicativos (mímesis, prosodia, etc.) característicos de la ejecución pública de las obras literarias. Lo hará mediante diferentes procedimientos, como estructuras sintácticas que transgredan los cánones esperados o a través de un orden de palabras sumamente calculado capaz de evocar diferentes realidades, movimiento, pensamientos y emociones (Fabb, 2005, 42 Gómez, 1986-87, 281; Herrero, 1971, 180, 197; Rubio, 1990, 210).

Con este mismo objetivo, en sus composiciones, también superpondrá diferentes planos comunicativos (gestual, acústico, visual, etc.) que señalará mediante juegos lingüísticos, como la alteración del orden de palabras, que usará como una marcación estilística², la mezcla de diversas funciones comunicativas para que el mensaje emitido encierre y transmita sus sentimientos, o la combinación ingeniosa entre el ritmo y los

² Fabb (2005, 26-27) dirá al respecto que cualquier diferencia estilística (una reorganización del enunciado que afecta a cómo se usa la información de los pensamientos) puede alterar la información al aportar diferentes matices para la interpretación que el receptor haga del acto comunicativo, ya que el destinatario deberá procesar la descodificación del código lingüístico a partir de su propia experiencia, delimitada por el contexto cultural que comparten los interlocutores; así, en este proceso entran en juego diversos factores que, sin embargo, no garantizan que el mensaje se reconstruya completamente.

silencios, que pausará la ejecución imitando una interrupción en la acción (González, 1998, 30; Fabb, 2005, 65; Lateiner, 1990, 208). Así, adaptará la forma lingüística a las características del género y del mensaje emitido para alcanzar su objetivo: retornar a Roma (Fabb, 2005, 42, 269).

3. EL ORDEN DE PALABRAS: ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN

El interés por el orden de palabras provocó que las diferentes escuelas lingüísticas expusieran una amplia variedad de teorías al respecto. Las primeras hipótesis coincidían en que las lenguas se rigen por un orden canónico determinado por razones sintácticas. Sin embargo, recientemente se ha demostrado que existen lenguas con unos esquemas sintácticos más fijos mientras que otras, como el latín, permiten mayor movimiento entre sus constituyentes, por lo que se ha afirmado que éstas últimas presentan un orden libre (Rubio, 1982, 191). Al mismo tiempo, estas lenguas muestran una flexión morfológica más desarrollada que facilita la concordancia a distancia entre elementos. Asimismo se cree que el movimiento de estas palabras podría verse motivado, además de por razones sintácticas, por motivos funcionales y pragmáticos (Pinkster, 1995, 211).

En la antigüedad autores como Cicerón y Quintiliano ya eran conscientes de una variación en el orden de palabras en la lengua latina y establecieron la división entre *ordo rectus* y *concinnitas uerborum*. El *ordo rectus*, según Quintiliano, se observaba en las composiciones espontáneas, ya que las palabras se colocaban en un orden natural sin perseguir el atractivo del ritmo, éste se obtenía a través de la organización natural de la oración. Por su parte, la *concinnitas* hacía referencia, según Cicerón, a la simetría armónica, y se trataba de una colocación artística de las palabras, una desviación del *ordo rectus* buscada por el propio poeta y que se podía llevar a cabo gracias a la rica flexión del latín (Rubio, 1982, 192-198).

En la actualidad, afrontar el tema del orden de las palabras para las lenguas antiguas resulta muy complicado, pues nos encontramos con problemas añadidos a la hora de intentar fijar un orden concreto para las palabras, por ejemplo, en el caso del latín, al tratarse de una lengua muerta, no es posible encontrar ningún hablante nativo. Por otro lado, la mayor parte de los textos conservados son literarios, de modo que la forma lingüística en la que se han transmitido difiere de la forma oral, tanto en su uso y registros, como en lo referente a sus rasgos estilísticos, prosódicos y métricos. Aspectos fundamentales e influyentes en la composición y estructuración de las obras literarias

antiguas (Pinkster, 1995, 214). No obstante, aunque son varios los autores que prefieren hablar de una tendencia a colocar el sujeto abriendo la oración y el predicado cerrándola, en el lenguaje poético, cuya función principal no es la comunicativa sino, por ejemplo, la expresiva, encontramos varias alteraciones a esta organización sintáctica (Pinkster, 1995, 219).

Llegados a este punto, conviene señalar que los estudios comparativos para la reconstrucción de la lengua indoeuropea hicieron aportaciones sustanciales al estudio sobre el orden de palabras en las lenguas antiguas. Se observó que muchas de las lenguas derivadas del indoeuropeo compartían características que posibilitaban la defensa de una estructura con verbo en posición final para el protoindoeuropeo y que posteriormente mantendrían las lenguas derivadas durante algún tiempo³. Con todo, era frecuente que el verbo pasara a ocupar el primer lugar de la oración si el orden se marcaba por alguna razón. Se observó también que la posición del adjetivo variaba dependiendo de la función sintáctica que desempeñara en la oración y si esta estaba enfatizada o no. A pesar de estos cambios, se intuyó que el Indoeuropeo era una lengua con una estructura sintáctica bastante rígida, lo que hacía muy llamativo que posteriormente las lenguas derivadas permitieran variaciones en su estructura (Bauer, 2009, 241-243, 246, 252, 254).

Este tema cobró mayor interés una vez que Greenberg llevó a cabo los estudios tipológicos con los que intentaba descubrir unos universales lingüísticos comunes a las lenguas. Averiguó que algunos elementos determinaban la posición de otros, a partir de ahí estableció la existencia de tres posibles estructuras sintácticas: VSO, SVO y SOV en las que V está por verbo, S, por sujeto y O, por objeto (Bauer, 2009, 243-244; Cabrillana, 1993a, 236 Panhuis, 1982, 2; Pinkster, 1995, 242-243). A propósito de esta propuesta, Tovar (citado en Cabrillana, 1993a, 236) defendería una estructura SOV para el latín sobre la base de las siguientes reglas básicas (Rubio 1982, 199-200):

- a. El sujeto encabeza la oración y el predicado la cierra.
- b. Todo elemento determinante (o subordinante) precede inmediatamente o mediatamente al determinado (o regente).

³ El latín ha sufrido un cambio diacrónico en lo referente a la colocación de las palabras que se han ido construyendo a un orden más fijo hasta la situación de las lenguas derivadas actuales. Se pensaba que este cambio comenzó a fraguarse desde la época postclásica y que por tanto los autores de época arcaica respetarían la situación del protoindoeuropeo adaptada a las reglas de su propia lengua. (Bauer, 2009, 241-242, 256-257).

- c. Las partículas preceden inmediatamente o mediatamente al término al que afectan para coordinarlo o subordinarlo (según la naturaleza de las partículas y salvo que sean proclíticas).

No obstante, al encontrar frecuentemente otros elementos en esas posiciones, se intentó determinar qué unidades podrían ocupar la primera, las intermedias y la última (Touratier 1994, 708-717). Así en posición inicial encontramos:

- a. Conectores que marcan una unión lógica con elementos que han aparecido anteriormente.
- b. La extraposición que aparece aportando una carga informativa importante cuando no aparece ningún otro elemento ocupando la primera posición. *De forma [...]*.
- c. Constituyentes interrogativos cuando introducen una oración interrogativa total o parcial.
- d. El sujeto aparece como elemento más frecuente en esta posición siempre y cuando no aparezca ningún elemento de los anteriormente citados ocupando esta posición.
- e. Frase imperativa.

En posición final:

- a. El verbo, normalmente en forma personal.
- b. Constituyentes no verbales como sintagmas preposicionales o una serie de palabras cumpliendo la misma función sintáctica.
- c. El aplazamiento que se utiliza para recuperar una información ofrecida anteriormente con la pretensión de que el receptor no la olvide o para añadir más información que pueda resultar interesante (normalmente introducida por oraciones relativas [...] *qui bello fuerat*).

En posiciones intermedias (para las que es más difícil determinar el orden en que aparecen):

- a. Adjuntos.
- b. Disjuntos.
- c. Complementos regidos por otros constituyentes, etc.

En estos análisis, sin embargo, se descubrió que estas reglas básicas no se respetaban en muchos textos, principalmente en los poéticos (Cabrillana, 1993b, 249). Como explicación, se postuló que la primera y última posición son las más importantes y que si algún elemento se colocaba en alguna de éstas, cuando no era lo esperable, se enfatizaría por ser el portador de una carga informativa esencial. Los estudiosos estructuralistas se referirán a este fenómeno como una desviación del orden esperado en el que era conveniente que aquellas palabras unidas funcionalmente permanecieran juntas al cambiar de lugar para no perder el significado y si se produjera una disyunción entre ellas debería ser mínima⁴ (Rubio, 1982, 208).

Por su parte, el tipólogo Lehmann y el gramático Panhuis coinciden al señalar que, en la evolución desde el indoeuropeo, el latín desarrollaría una estructura ambivalente que permitiría que el orden de los constituyentes se presentara con una colocación variable. En la misma dirección, Adams (citado en Cabrillana, 1993a, 237-338; Cabrillana 1993b, 249; Panhuis, 1982,2) defiende que el latín habría evolucionado de un sistema OV a uno VO desde época de Plauto. Con todo, en este proceso de cambio el latín mantendría las dos estructuras sintácticas y la selección de una podría depender del registro utilizado. Adrados (citado en Cabrillana, 1993a, 224), por su parte, expone que el trasfondo del orden de las palabras era un tema demasiado complejo y amplio como para reducirlo a algo tan sencillo como un orden SOV, ya que el gran número de excepciones encontradas derrocaban muchos de los presupuestos presentados hasta ese momento⁵. Por tanto, para la ordenación de las palabras defendía la existencia de otros factores que se habían obviado hasta entonces por intentar determinar el orden canónico tan sólo desde una perspectiva sintáctica sin tener en cuenta parámetros como la métrica o el estilo característicos de los textos literarios (Bauer, 2009, 241, 304).

⁴ En los textos poéticos se operaría con mayor libertad ante la restricción de la separación de los elementos unidos funcionalmente en caso de que se produjera una disyunción. Un ejemplo de ello lo encontramos en Rubio, 1982, 208: *Ultor ad ipse suos caelo descendit honores* (Ovidio, *Fast.*, V, 12, 551).

⁵ La mayoría los presupuestos que se habían presentado se centraban en determinar las estructuras sintácticas. Algunos de los postulados afirmaban que dependiendo de la época, del género o incluso del autor, las tendencias sintácticas se respetaban mejor. Otros, sin embargo, intentaban desmentirlos pues aseguraban que en diferentes composiciones de un mismo autor o incluso en la misma obra se encontraban varios casos de transgresión que impedían aceptar aquellas aserciones (Pinkster, 1995, 219).

Por esta línea, las corrientes funcionalista y estilística aducen que los enfoques semánticos y pragmáticos son factores determinativos en la ordenación de las palabras⁶. Marouzeu (citado en Cabrillana, 1993a, 229) señala que “la forma de enunciar en cada caso es el resultado de diversos factores” y se debe a unas razones estéticas que buscan generar cierta dificultad a la hora de discernir la acción de cada concausa y en interpretar el juego creado. Así, aunque el latín tenga libertad de elección, esta no es indiferente pues, por ejemplo, el verbo puede aparecer en tres posiciones de las que la última es la más frecuente y la primera la más inusual, reservada para funciones enfáticas y emotivas. Por otro lado, el elemento con mayor carga comunicativa se retrasa a la última posición.

El filólogo Henri Weil (citado en Panhuis, 1982, 3), desde una perspectiva estilística, esgrime que el orden de las palabras intenta representar la secuencia de los pensamientos del autor, por ello su emotividad estaría latente en la colocación presentada. Señala, además, que la disposición más habitual es la que presenta primero lo conocido (tema o tópico) y después lo novedoso (rema o foco) mientras que el orden inverso se debe a razones emotivas (Cabrillana, 1993a, 241). A esto Pachón (1996, 78) añade que en una situación comunicativa meramente informativa “lo complejo se tiende a situar a la derecha para facilitar su comprensión colocando la información con el orden preferido”, aunque no tendría porqué respetarse esto si se persiguiera otra finalidad.

En esta línea destaca también la *Functional Sentece Perspective*, desarrollada por Firbas y aplicada al latín por Panhuius. Según ésta, la comunicación es un proceso dinámico entre el emisor y el receptor, en el que el estudio de la situación pragmática y el contexto desempeñan un papel destacado. De este modo, el orden de las palabras se vería más influenciado por el contexto, la semántica y la función comunicativa que por la directriz de un supuesto *ordo rectus*. Por otra parte, no todas las unidades de un enunciado presentan el mismo grado de interacción comunicativa; así el tema tendrá un grado de dinamismo menor y el rema un grado mayor. Al mismo tiempo, en la proposición se pueden observar secuencias con una carga emotiva elevada que se relacionan con el rema, y secuencias no emotivas vinculadas al tema (se cree este hecho

⁶ En muchos casos recibirían grandes críticas por desvincularse demasiado del componente sintáctico y por ofrecer postulados, quizá, muy extremos (Pinkster, 1995, 212).

podría influir en la organización de las palabras) (Panhuis, 1982, 9-17; Cabrillana, 1993a, 242).

De los estudios de Panhuis (citado en Cabrillana, 1993a, 244) se concluye que “el orden de palabras en latín es sintácticamente libre, pero desde el punto de vista pragmático no lo es, sino que se organiza en función de la comunicación”, ya que dependiendo de cada posición se aportan matices expresivos diferentes, como en *falsus sed tamen* frente a *sed tamen, falsus est* (Ramos, 1979, 120-122). Por ello, Cabrillana (1993a, 233-234) defiende que el dinamismo comunicativo es un proceso que sucumbe a un deseo del propio autor, que mediante la variación de algunos elementos consigue conferirle mayor expresividad. Rubio (1982, 210) señala que cada transgresión del orden normal es una desviación estilística dependiente de un contexto propio que se genera por la influencia de las experiencias del autor en su actitud y en el momento de composición, un contexto que, según Fabb (2005, 23), excedería los límites formales.

4. FACTORES QUE ALTERAN EL ORDEN DE PALABRAS

Como se ha podido observar, en los textos literarios la forma lingüística se adapta a la forma literaria (Fabb, 2005, 269). Sobre lo cual, los funcionalistas dirán que en una composición literaria la forma y la función principal de un discurso convergen en varias funciones. Por su parte, los formalistas creen que los pensamientos tienen que someterse a un proceso de codificación y decodificación lingüística, puesto que consideran que con la comunicación el autor transmite diferentes pensamientos. Sin embargo, en un acto de habla, al tratarse de un sistema lineal y en el caso de los textos unidireccional⁷, el emisor tendría que codificar lingüísticamente los pensamientos para posteriormente el receptor decodificarlos. En este proceso resultaría muy fácil que la comunicación fracasara por una interpretación incorrecta por parte del emisor y que gran parte de la información que el emisor intentaba transmitir se perdiera. Por este motivo, la organización de la oración debería regirse por el principio de economía lingüística, en el que por unos bajos procesamiento y esfuerzo obtenemos una elevada cantidad de información. Sin embargo, en el caso del plano poético, que persigue otros objetivos más allá del mero intercambio de información, el mensaje resultante quedaría estilísticamente muy empobrecido. Aunque puede ocurrir también que si el autor viola

⁷ El sistema lineal y unidireccional de la secuencia oral o escrita está muy vinculado al plano sintáctico y estructural que presentaría un sistema pluridimensional y multidireccional en el que las palabras tienen diferentes conexiones (Rubio, 1982, 220).

este principio con variaciones y marcaciones genere un nivel de dificultad mayor, pero con un contenido mucho más expresivo (Goeded, 2000, 396-397; Rubio 1982, 215, 217).

Ya se ha apuntado que algunos de los factores que hacen variar la organización del enunciado son las motivaciones expresivas (a través de las cuales el emisor exterioriza sus sentimientos y estados de ánimo) y las motivaciones estéticas (que se centran en resaltar estéticamente la forma del mensaje). Al respecto señala Bassols (citado en Gómez, 1986-87, 281) que “el lenguaje es el producto tanto del pensar lógico como del afectivo (estilo), el cual, sensible a impulsos emotivos, impone construcciones y giros en desacuerdo con la lógica”. Para ello el hablante dispone de diferentes técnicas de desviación entre las que se encuentra, por ejemplo, el desplazamiento de ciertos términos para enfatizarlos resaltando su información sobre el resto, si el autor considera que ésta es la clave para la correcta interpretación del mensaje; las alteraciones del orden esperado para lograr un estilo más vigoroso o desviaciones a causa de tropos retóricos con los que se adornaría el estilo, como en el caso del hipérbaton o del quiasmo (Rubio, 1982, 210-213).

Por otra parte, no hay que olvidar que la poesía latina era cuantitativa y se basaba en combinaciones de sílabas largas y breves que conferían a los versos una armonía determinada. Aunque, en cierto modo, estaba restringida por unas convenciones culturales según las características del género y de los versos, la melodía podía modificarse mediante resoluciones métricas en determinados segmentos del verso variando, así, el tipo de pie utilizado (Fabb, 2005, 105). La combinación de las sílabas también podría alterarse según se ordenaran las palabras, por lo que la métrica y la prosodia, que incluye elementos como el ritmo y la musicalidad, dependían en cierta manera de la disposición de las palabras al modular la melodía y el ritmo (Crusius, 1951, 24-38). En esta acción, las cesuras, pausas que dividen y articulan los diferentes miembros de un verso, desempeñarían una labor importante, pues el autor, colocándolas en lugares estratégicos, podría pausar el ritmo del verso, la ejecución e incluso el tiempo de la acción poética sin interrumpir violentamente la secuencia métrica; así, le conferiría al texto unicidad y coherencia lógica al adecuarse a las necesidades y a las características del enunciado (Herrero, 1971, 194).

Además de los mencionados, el poeta, con una intención estilística y para evitar la monotonía, podría modificar otros elementos relacionados con el metro entre los que se encuentran la tonalidad, el timbre, la intensidad, la cantidad, el tiempo, etc. (Herrero, 1971, 197). En muchos casos, con estos elementos se recreaban imágenes auditivas mediante onomatopeyas, aliteraciones... ya que algunos fonemas evocaban diferentes realidades naturales como el sonido de las olas, los llantos o el viento que facilitaban esta tarea. El poeta variaría la posición de algunas palabras para disponerlas en una secuencia que repitiera esos fonemas específicos y con ello reproducir una melodía que sugiriera tal imagen (Herrero, 1971, 180). Así, en muchas ocasiones, con un fin estético, se llegarían a transgredir algunas convenciones de los actos de habla, como ocurre en *Tristia, I, 118 (Si quis qui quid agam forte requirat erit)* en donde Ovidio para representar el balbuceo utiliza varios monosílabos seguidos.

En suma, aunque sintácticamente existen unas preferencias en lo referente a la organización de los constituyentes de un enunciado, en las composiciones poéticas el autor puede alterarlas para adaptarlas al ritmo y métrica, para generar diferentes figuras estilísticas y para materializar arquitectónicamente *ad oculos* una imagen acústica. (Rubio, 1982, 217; Pinkster, 1995, 240). Fabb (2005, 42) indica que las alteraciones en muchos casos no se deben a causas métricas. El metro y el género literario controlarán algún aspecto de la estructura fonológica, pero será el autor quien disponga los elementos y la información en el poema estratégicamente y buscando unos fines estéticos que rompan con los cánones estructurales y desarmen los principios lógicos. Bassols (citado en Gómez, 1986-87, 281) dirá al respecto, que la lengua, producto tanto del pensar lógico como del afectivo, es sensible a impulsos emotivos e impondrá construcciones y giros en desacuerdo con la lógica. De esta manera el autor logrará completar exitosamente el esquema métrico y además conseguirá deleitar y conmover al auditorio, dirigir sus emociones y plasmar sus pensamientos y sentimientos en el texto (Fabb, 2005, 42).

5. OVIDIO: USO DEL LENGUAJE EN *TRISTIA*

Ovidio, por avatares de su vida, tendrá que afinar sus técnicas literarias y el modo de usar su lenguaje en el transcurso de sus diez últimos años. Los objetivos que perseguía en esta etapa con sus obras serán muy diferentes a los de cualquier otro poeta romano, ya que de ellos dependerá, en gran medida, recuperar una vida tranquila junto a su

familia en Roma. Resulta, por tanto, indispensable conocer su vida y los motivos que le impulsaron a redactar estas obras para comprender este giro en sus composiciones. Por esta razón expondremos brevemente aquellos aspectos relacionados con su carrera literaria más destacables.

Ovidio nació en el año 43 a.C. en una familia acomodada. Desde pequeño mostró interés por la literatura y aunque sus padres trazaron para él otros planes de vida en el ámbito público, como era de esperar en un hombre de su condición social, se desvinculó de la política y se dedicó a la poesía. Desde muy temprano comenzó a destacar entre los mejores poetas de Roma. Él mismo afirma en varias ocasiones que vivió por y para la poesía hasta el punto de que fue de las causas principales de su *relegatio* a Tomis entorno al año 8 a.C. (*Trist.* IV. 10, 19-20; Bayet, 1983, 276).

Su trayectoria literaria se inserta dentro del movimiento neotérico que se caracteriza por un fuerte influjo de la poesía alejandrina, una ruptura con la tradición poética anterior y la búsqueda por la perfección y refinamiento literarios mediante un vocabulario exquisito y muy cuidado. Se compone por un corpus de once obras⁸ divididas en dos etapas: las composiciones anteriores a su exilio y las elegías del destierro. Entre las primeras, compuestas durante su juventud, destaca el conjunto de elegías que hacen una exaltación del amor; de entre ellas podríamos recalcar *Ars amandi*, que se considera una de las causas principales de su destierro⁹, *Amores* y *Metamorphoseon*. Por su parte, las elegías del destierro ascienden a un total de cuatro composiciones; dos de ellas, *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, cantan su dolor a causa del exilio y se caracterizan por una profundización psicológica del autor y una expresión intensa de sus sentimientos. Las otras dos, *Fasti*¹⁰ y *Halieutica*, describen la forma de vida de la cultura romana y gética, respectivamente (Bayet, 1983, 279; von Albrech, 1994,729).

⁸ Para una lista completa de las obras cf. Codoñer, 1997, 213-255.

⁹ Esta obra se relaciona con su exilio porque atentaba más que ninguna otra contra la política de Augusto para la recuperación de los valores matrimoniales de la época arcaica en aras de restringir el adulterio. En ella, Ovidio daba consejo tanto a hombres como a mujeres sobre el amor, el cortejo, comportamientos de los amantes... lo que suponía una clara injuria a los propósitos de Augusto. (Bayet, 1983,273; von Albrecht, 1994, 739, Codoñer, 1997, 217-218; Cantarella, 1996, 214).

¹⁰ *Fasti* fue publicada alrededor del año 12 d.C durante el periodo de exilio, no obstante se cree que su momento de composición fue anterior mientras todavía permanecía en Roma (Codoñer, 1997, 245-247).

Hoy en día, no se sabe con certeza si la *relegatio* de Ovidio fue un suceso real o el poeta utilizó este tema como motivo literario¹¹. Como no es el objetivo de este trabajo esclarecer las causas ni la realidad histórica de tal suceso, se tomará como hipótesis la realidad del destierro de Ovidio a un lugar alejado de Roma. En este caso, es lógico pensar que, el compositor al estar expuesto a una cultura y lengua totalmente diferentes a la suya, se sentiría desplazado. Rodrigo (2011, 1) afirma que la persona nace en una comunidad de vida en la que se socializa e interioriza unas maneras de pensar, de sentir y de actuar; pero, en el caso de ser exilada, se la arranca de su entorno y de su cultura, y se ve obligada a integrarse en un nuevo entorno, algo que quizá nunca consiga del todo, al no sentir esa cultura como suya, ni comprender totalmente el carácter y las costumbres de los nativos. Por otra parte, en el supuesto de que las comunidades sean muy distintas, se produce un “choque cultural” que implica una incomprensión de comportamientos y una serie de emociones negativas, como desconfianza, incomodidad, ansiedad, preocupación, etc. (Rodrigo, 2011,11; Zgustová, 2008, 303). Por lo que un exiliado ya nunca pertenecerá a ninguna comunidad, a ningún lugar concreto, ni siquiera a la etnia en la que ha crecido, lo que, según Stevens (2009, 162), podría implicar una pérdida de identidad. Esto se debe a que durante el exilio, por un lado, el individuo experimenta una transformación al adquirir nuevos puntos de referencia y un nuevo sistema de valores y, por otro, su comunidad originaria continúa evolucionando (Zgustová, 2008, 303).

Ovidio se verá inmerso en este proceso por ser desterrado a los confines del imperio romano y abandonado entre un pueblo bárbaro alejado de la cultura romana. En tal situación, abatido, a menudo comparará el exilio con un viaje hacia una muerte social y poética prematura. Ante este escenario, también intentará convencer a sus conciudadanos, principalmente a sus allegados y a las personas más cercanas a la casa imperial, de que le procuren el regreso a Roma (Stevens, 2009, 163). Como sus textos son la única manera que tiene para comunicarse con Roma, insistirá sobremanera en

¹¹ En referencia al destierro de Ovidio cabe señalar que no hay unanimidad por parte de los autores para aceptar que en realidad ocurriera. Esto se debe a la ausencia de datos empíricos que lo corroboren y a que la mayoría de la información a la que tenemos acceso nos la proporciona el propio Ovidio a lo largo de los cinco libros de *Tristia*. En cuanto a los motivos, tampoco han sido esclarecidos y él tan sólo menciona que fue a causa de un *carmen* y un *error* (*Trist.*, II, 207) de sobra conocidos por los ciudadanos. Se cree que el *carmen* está relacionado con la obra *Ars amandi*, aunque fue publicada diez años antes de este acontecimiento. El *error* por su parte aún es de carácter más dudoso y quizá podría relacionarse con alguna falta moral que lo involucraría con un caso de adulterio en la casa imperial (Bayet, 1983,276; von Albrecht, 1994, 729).

despertar sentimientos de empatía a través sus poemas para intentar conmover y deleitar al auditorio. Por ello, reiteradamente pondrá de relieve su situación de soledad y tristeza, la distancia que le separa de Roma, la pérdida de la elocuencia lingüística y el deterioro de sus técnicas literarias. Con este propósito, para intentar transmitir la alta carga emotiva que siente, Ovidio tendrá la necesidad de utilizar el lenguaje estratégicamente. Para ello, fusionará diversos elementos (géneros literarios, temas, aspectos formales de la literatura, etc.) y mezclará diferentes funciones comunicativas que conferirán a la obra una apariencia innovadora y original. De modo que el poeta superpondrá un plano ficticio cargado de imágenes acústicas y metáforas con un plano real en el que Ovidio expresará sus experiencias personales, sus circunstancias y sentimientos; el resultado final será una obra con una gran profundidad psicológica y mucha fuerza comunicativa (Baeza, 2008, 257; García, 1998, 197-198; González, 1987, 280).

Para llevar a cabo esta labor, empleará la estrofa propia del género, el dístico elegíaco (un hexámetro y un pentámetro dactílicos), que le permite plasmar excepcionalmente sus inquietudes literarias: temas, sentimientos, refinamiento poético, etc. Porque por un lado, al tratarse de una estrofa permite más variedad sintáctica, métrica y de adornos poéticos. Por otro, al ser la más sencilla que existe, aporta a las composiciones simplicidad y naturalidad para plasmar las ideas del autor. Así, resulta un estilo de suma perfección estilística con gran variedad de elementos literarios y lingüísticos entremezclados de una manera sencilla sin entorpecer la comprensión, y expone con gran viveza las emociones, cambios anímicos e interpretaciones simbólicas según quiera mostrar y disponer el autor (Bellido, 2010, 376; Trocan, 2011, 334).

Ovidio, en las elegías del destierro, hace una adaptación excepcional de las imágenes poéticas al dístico elegíaco. Esto podría deberse al alto uso que hace de ellas, ya que al tratarse de un recurso estilístico muy expresivo le confieren al texto el tono patético perseguido por el poeta. Éste, además, potenciaría los textos, aderezando estas figuras con el hipérbaton, de modo que la estructura sintáctica resultante imite gráficamente la acción que la imagen denota. Se estaría hablando, entonces, de un orden de palabras mimético o icónico que guarda mucha relación con la kinesis y la paralingüística, características propias de la comunicación oral y por tanto presentes en la recitación de las obras literarias (Lateiner, 1990, 204, 206-207).

Así pues, en el contexto de la representación, se mezclan rasgos típicos del lenguaje verbal y del lenguaje no verbal (mimesis, variación en el tono, en la intensidad, en la velocidad, etc.). Con las características extralingüísticas, el autor enfatizaría los matices expresivos de la comunicación. No es de extrañar, por tanto, que Ovidio confinara estos rasgos en sus poemas, ya que él no iba a poder ejecutarlos. De este modo, proporcionó a sus elegías las herramientas necesarias para que ellas mismas pudieran ser sus propias representantes, ya que el mensaje contenía en sí mismo todos los rasgos presentes de una declamación pública para que el poema se interpretara a sí mismo. Estos juegos lingüísticos abundan en sus composiciones, principalmente en aquellos pasajes que contienen un mensaje altamente emocional para los que el código lingüístico es insuficiente para representar completamente el carácter y los matices de estos sentimientos (Gómez, 1998, 755-756)

Muchos casos como éstos podemos encontrarlos, por ejemplo, en la elegía XIII del libro III de *Tristia*. Así, el verso dos, *ad sua natalis tempora noster adest*, resulta muy llamativo por presentar un orden de palabras muy alterado y una elevada cantidad de matices expresivos. Comienza con un sintagma preposicional que se interrumpe por el sujeto, *natalis*, a su vez, vinculado a *noster*. Las palabras unidas funcionalmente se ordenan en un paralelismo, A B A B, con el que Ovidio probablemente intenta imitar los pasos de alguien que avanza, la personificación de su cumpleaños, hasta su destino, el verbo *adest*. Esta interpretación es posible ya que, al igual que el punto de llegada, *adest* aparece en última posición, el lugar esperable para el verbo. Además, es el único elemento de la oración que aparece en el supuesto orden lógico y por tanto sin enfatizarse. Junto a él aparece *noster* que remarca que en esa meta alejada es dónde Ovidio se encuentra. Por otra parte, en este verso también se da un quiasmo, pronombre-sustantivo sustantivo-pronombre. La cesura que divide el pentámetro entre *natalis* y *tempora* reforzaría esta figura. Con ello, Ovidio potenciaría la oposición entre *sua* y *noster* que podría señalar su desvinculación con el tiempo, un distanciamiento respecto a su cumpleaños como si ya no le perteneciera; así al rechazar su cumpleaños es como si rechazara su vida (un tema muy reiterado en estas composiciones).

En referencia a las oposiciones, cabe señalar que Ovidio las utiliza para representar dos realidades contrapuestas, por ejemplo su situación actual frente a la anterior, Tomis frente a Roma o él mismo y un enemigo, a menudo Augusto. En ocasiones, como hemos comprobado, utiliza el quiasmo para este propósito, aunque Ovidio usa la figura

de la antítesis para reflejar una oposición más fuerte (González, 1987, 257; González, 1998, 35, 37, 73). Dos ejemplos muy claros los encontramos en la en los versos siete y ocho, *quoque loco primum tibi sum male cognitus infans/ illo temptasses ultimus esse mihi*, en donde se enfrentan *primum* y *ultimus* colocados en la posición media de ambos versos. Igual ocurre en el diecinueve y veinte, *non ita sum positus, nec sunt ea tempora nobis/ aduentu possim laetus ut esse tuo*, en donde opone en la última posición del verso *nobis*, refiriéndose a él mismo, con *tuo* en referencia a su cumpleaños.

Respecto al análisis que nos compete, el verso tres, *Dure, quid ad miseros veniebas exulis annos*, también podría vincularse al segundo ya que el orden de elementos, nuevamente alterados, expresaría la idea de avanzar hasta la meta. Con la pregunta retórica, Ovidio hace una apelación directa a un “tú” omitido que podríamos identificar con el sujeto de la oración anterior la “fecha de su cumpleaños”. Éste aparece hacia la mitad de la pregunta rompiendo nuevamente un sintagma preposicional. Podríamos entender que en este caso la meta es *annos* que a su vez está junto a *exulis*, de manera que hay una vinculación directa con Ovidio. El verbo, al colocarse rompiendo este sintagma, daría la impresión de que avanza hacia él. Por otra parte, como señala (Lateiner, 1990, 2,5), con el distanciamiento de palabras, Ovidio quiere representar una separación física, tal vez la distancia entre Roma, desde el que le persigue su cumpleaños, con Tomis, su destino. Además, el hecho de que *annos* presente dos sílabas largas podría sugerir, gracias también a la distancia entre los dos elementos del sintagma preposicional, que los años como exiliado se hacen dolorosos y pesados.

Otro verso que representaría una separación física a través del distanciamiento entre palabras sería el verso seis, *non ultra patriam me sequerere meam*. En esta secuencia la palabra *meam* se enfatiza al ocupar la última posición. Por otro lado, este pronombre determina a *patriam* que aparece en posición anterior. El orden esperado sería el determinante por delante de la palabra a la que determina o inmediatamente detrás, sin embargo, *patriam* está antepuesto, muy separado y unido a la preposición. Es probable que Ovidio persiguiera un efecto visual que ilustrara la lejanía de Roma y con ello reforzar el valor de la preposición. Además, este orden transmitiría la idea de persecución que manifiesta el verbo. Este se encuentra rodeado por *me* y *meam* como si estuviera acorralado o un elemento persiguiera al otro. Para reforzar esta idea, el poeta juega con la aliteración de sonidos, principalmente en la segunda parte del pentámetro,

en donde observaríamos una repetición en los sonidos *patriam me sequerere meam* que podrían insinuar un paso acelerado. Un juego de sonidos similar encontraríamos también en el verso veinte *adventu possim laetus ut esse tuo*. Esta colocación de los sonidos podría sugerir una oposición entre diferentes elementos, por ejemplo, dos individuos que están en situaciones opuestas, el lector feliz en Roma, Ovidio triste en Tomis.

Un cuarto verso, el veintiséis, *in loca ne redeas amplius ista precor*, también reflejaría la idea de distanciamiento físico a través de la separación de los miembros del sintagma preposicional, donde, además, destaca la posición de *ista*, quizá para representar la lejanía de Tomis como un lugar recóndito y apartado en el mundo, hecho que también encontraríamos en el verso doce: *extremam gelidi misit in orbis humum?* Este verso presenta, además, un orden muy peculiar, ya que las palabras se disponen en un orden A B A B A (la A intermedia es la preposición) que se ve interrumpido por una cesura que divide el pentámetro en dos hemistiquios por el verbo *misit*. Este orden reflejaría nuevamente la idea de que el cumpleaños se dirige caminando hacia su destino. Destaca también que los dos primeros elementos AB sean adjetivos y que los dos últimos BA, los sustantivos correspondientes. Podríamos encontrarnos ante un quiasmo que se proyecta como un reflejo ante un espejo; quizá esto sea el motivo por el que la preposición y el verbo se encuentren hacia la mitad del verso a diferencia del verso dos.

Otro ejemplo de quiasmo con un uso similar lo podemos encontrar en el verso veintiocho, *Euxinus falso nomine dictus, habet*, en donde observamos una disposición nominativo-ablativo ablativo-nominativo dividida por una cesura entre los ablativos que reforzaría la idea de oposición de los sintagmas. Entre este verso y el anterior, *dum me terrarum pars paene novissima, Pontus*, encontramos, además, dos encabalgamientos fuertes. El primero entre *Pontus* y *Euxinus* con el que se inicia la aposición *Pontus Euxinus falso nomine dictus* que interrumpe el segundo encabalgamiento: el verbo *habet* y su complemento directo *me* en el verso anterior. Los dos encabalgamientos aparecen en un orden inverso que podría representarse de la siguiente manera: A ... B/ B...A (el grupo A forma el encabalgamiento *me habet* y el grupo B, *Pontus Euxinus*). Esta posición contrapuesta podría recordarnos un quiasmo con el que Ovidio, al referirse a sí mismo como el objeto directo, intentaría reflejar que está confinado en un lugar alejado y separado de todo contra su voluntad y que es él quien sufre la acción.

En el verso veintidós, *convenit et structis flamma parata rogis*, nos encontramos nuevamente con un quiasmo en el que el sintagma *flama parata* queda inserto entre *structis rogis*, con lo que Ovidio simbolizaría gráficamente la imagen de una pira fúnebre ardiendo con las llamas en el centro de la misma. Junto al quiasmo A B B A, observamos un paralelismo participio-sustantivo participio-sustantivo, con el que se obtendría un orden en donde al mismo tiempo se unen y se separan las palabras entre sí, reforzado todo ello por las cesuras que las aíslan con un orden A | b| B| a| de modo que se genera una fuerte antítesis que quizá podría aludir a la contraposición de sentimientos, querer morir en un día que se celebra un nacimiento, además de presentar nuevamente un discurso roto e interrumpido.

Otro caso en el que encontramos hipérbatos que intentan mostrar gráficamente la idea que se describe, lo vemos en el verso catorce, *pendeat ex umeris vestis ut alba meis*, y quince, *fumida cingatur florentibus ara coronis*. En el primer caso, el verbo aparece en primera posición seguido del sintagma preposicional *ex umeris*. Con este orden, Ovidio intentaría transmitir la imagen de un cuerpo humano en el que una túnica cae desde los hombros hasta los pies. Por ello, coloca el verbo al inicio del verso como si se tratara de la cabeza que, además, al aparecer en un lugar no esperable se enfatiza. Tras la cabeza, los hombros ilustrados por el sintagma *ex umeris* que indicaría el lugar desde el que se descuelga *vestis alba*. Este sintagma representaría las vestimentas que cubren el cuerpo de un hombre. Finalmente, aparece *meis* en última posición, como si se tratara de los pies hasta los que se descuelga la túnica, cerrando el sintagma *ex umeris meis* y el enunciado. El segundo, refleja una imagen similar. Unas coronas que rodean un altar. Para generar esta impresión, Ovidio coloca *florentibus* y *coronis* a ambos lados de *ara* envolviéndolo. Con las últimas ideas que hemos reflejado en las que Ovidio dispone visualmente los elementos para imitar la acción dramática, parece como si él, vestido para la ocasión, organizara todo lo necesario para su propio funeral: levantar la pira, colocar las coronas alrededor, etc.

En el verso veinticuatro, *in tantis subeunt nec bona verba malis*, observamos nuevamente un orden de palabras mimético. Ovidio, al disponer el sintagma preposicional *in tantis malis* abriendo y cerrando el verso y el resto de elementos entre estas palabras, probablemente quiera reflejar la idea de verse envuelto 'entre tantos males' que impiden que las buenas palabras acudan a él. Este sintagma está muy

remarcado y se resalta su función al colocar sus elementos en primera y última posición por ser las más enfáticas.

En otro orden de cosas, esta elegía presenta un discurso muy entrecortado que Ovidio utiliza para lamentarse de su pérdida lingüística¹². Para reforzar esta idea también recurre a las cesuras. Así, a menudo los hexámetros presentan varias pausas, en algunos casos hasta cuatro, por ejemplo, en los versos uno, siete, once, diecinueve y veinticinco de la elegía. Con ellas, Ovidio genera muchos cortes en el rito y aísla las palabras para dar la sensación de un discurso roto y entrecortado que imite la forma de hablar de alguien que no domina la lengua. En otros casos, principalmente en los pentámetros, recurre a desorganizar las palabras para que los elementos de los sintagmas aparezcan separados generando el mismo efecto como ocurre en el verso dos y cinco de esta misma elegía que hemos comentado.

Como se ha observado a lo largo del análisis, otra de las figuras retóricas muy recurrentes y productivas en las elegías del destierro es la redundancia. Gracias a la repetición de elementos léxicos y fónicos, no como vicio sino como fin estilístico-expresivo, Ovidio pretende conferirle a la obra un tono de monotonía y de reiteración que dé la sensación del estancamiento del tiempo, de su imposibilidad para avanzar en la acción poética (Oliensis, 2004, 298). Con ello, Ovidio intentaría transmitir cómo acontece su vida en Tomis, una vida extremadamente monótona, sin grandes asuntos que tratar (Stevens, 2009, 164, 166, 170, 173; González, 1987, 1987, 279-280).

En segundo lugar, mediante la repetición insistente de los temas que le preocupan, Ovidio intentaría transmitir la obsesión producida por las circunstancias. Recluido contra su voluntad en lugar alejado, en un ambiente un tanto hostil, escribe para un público distante y aprensivo hacia él por ser un exiliado. Por otra parte, es consciente de que algunas de sus obras han sido prohibidas en Roma y probablemente teme que todas corran esa misma suerte. Así, Ovidio, con la repetición de temas que le conferiría a la acción dramática más peso, intentaría llamar la atención del auditorio y refrescar su

¹² Ovidio constantemente hace referencia a que el lugar y la lengua autóctona generan interferencias en su poesía desvirtuándola, lo que le lleva a pedir disculpas, en varias ocasiones, por las imprecaciones y defectos que sus poemas puedan contener. (Stevens, 2009, 163). Afirma también que teme que se le olvide su propia lengua pues el nivel de corrupción es ya muy elevado. Algunos autores (Stevens, 2009, 165-165) alegan que en esta situación Ovidio vive una segunda infancia lingüística puesto que no domina el gético y el latín presentaría rasgos de degradación. Para comunicarse en la lengua gética recurriría al gesto y en el caso del latín dotaría a la obra de un gran simbolismo como si se tratara de un gesto literario.

memoria para que no se olvidaran de él ni de su situación de exiliado. Para ello, también intentaría que con la forma de redactar sus composiciones el auditorio se involucrara en la acción dramática al experimentar los sentimientos de una manera más cercana y así pudieran apiadarse de él (Gómez, 1987, 273-274, 276-278).

6. CONCLUSIÓN.

Como resultado del análisis de las teorías lingüísticas y de las elegías de Ovidio es posible concluir que realmente existe una relación entre la forma de sentir y de pensar del autor con la organización de las palabras en la oración. Una obra literaria es el resultado de la unión de diversos factores, el contexto en el que se inserta, el autor que la compone y el destinatario al que va dirigida. Estos elementos se interrelacionan hasta tal punto que no se puede concebir una obra sin la participación del resto de los componentes. Cada elemento que aparece está pensado en referencia a los demás: qué aporta, cómo, qué efecto causa, etc. Creemos que esto prueba que las razones por las que las palabras en las obras literarias no aparecen respetando un supuesto orden lógico se debe a que superan responden a la voluntad del autor y a razones impreso-expresivas. El poeta coloca cada palabra en la posición que él cree correcta y adecuada al mensaje que está emitiendo. Ese orden concreto esconde, en la mayoría de los casos, los pensamientos del autor y pretende transmitir intensamente sus sentimientos.

El orden de palabras que el autor dispone en un verso pretende ser la culminación de su expresión lingüística, el broche que cierre un procedimiento complicado de composición poética, de comunicación lingüística. En definitiva, que sea la proyección última, elevada al grado más alto de expresividad, de un proceso de codificación a diferentes niveles en el que el autor intenta unir, de una manera sumamente locuaz y estilísticamente sobresaliente, diferentes planos lingüísticos, diversas funciones comunicativas, un sinfín de características lingüísticas, extralingüísticas e incluso propias del lenguaje no verbal, por ejemplo, la mimética. Todo ello es posible gracias a que la forma lingüística se adapta a la forma literaria y a ellas todo un mundo de referencias propias del autor y compartido con el interlocutor por el contexto socio cultural que los une. Por eso en un texto siempre hay buscar la razón que ha motivado al autor a colocar los constituyentes en este lugar pues la posición de cada elemento persigue un fin dentro de la oración con una carga simbólica muy elevada. El receptor,

por su parte, tiene que saber interpretar el juego creado pues es ahí donde reside la esencia de la idea, el sentimiento del autor y la grandeza de la poesía.

7. APÉNDICE: TEXTO ELEGÍA *TRIST.*, XIII, III

Ēccē sūpēruācūūs | —quīd | ěnīm | fūit | ūtīlē gīgnī?—
ād sūā nātālīs | tēmpōrā nōstēr ādēst.
Dūrē, quīd ād | mīsērōs | uēnīēbās | ēxūlīs ānnōs?
dēbūērās īllīs | īmpōsūīssē mōdūm.
5 Sī tībī cūrā mēī, | uēl sī | pūdōr | ūllūs īnēssēt,
nōn ūltrā pātrīām | mē sēquērērē mēām,
quōquē lōcō | prīmūm | tībī sūm | mālē | cōgnītūs īnfāns,
īllō tēmpťāssēs | ūltīmūs ēssē mīhī,
īnquē rēlīnquēndō, | quōd īdēm | fēcērē sōdālēs,
10 tū quōquē dīxīssēs | trīstīs īn ūrbē "uālē".
Quīd tībī cūm | Pōntō? | Nūm tē | quōquē | Caēsāris īrā
ēxtrēmām gēlīdī | mīsīt īn orbīs hūmūm?
Scīlicēt ēxspēctās | sōlītī | tībī | mōrīs hōnōrēm,
pēndēāt ēx ūmērīs | uēstīs ūt ālbā mēīs,
15 **fūmīdā cīngātūr | flōrētībūs | ārā cōrōnīs,**
mīcāquē sōllēmī | tūrīs īn īgnē sōnēt,
lībāquē dēm | prōprīē | gēnītālē nōtāntīā tēmpūs,
cōncīpīāmquē bōnās | ōrē fāuētē prēcēs.
Nōn ītā sūm | pōsītūs, | nēc sūnt | ēā | tēmpōrā nōbīs,
20 **āduētū pōssīm | laētūs ūt ēssē tūō.**
Fūnērīs ārā mīhī, | fērālī | cīnctā cūprēssū,
cōnuēnīt ēt strūctīs | flāmmā pārātā rōgīs.
Nēc dārē tūrā lībēt | nīhīl ēxōrāntīā dīuōs,
īn tāntīs sūbēūnt | nēc bōnā uērbā mālīs.
25 **Sī tāmēn ēst | ālīquīd | nōbīs | hāc | lūcē pētēndūm,**
īn lōcā nē rēdēās | āmplīūs īstā, prēcōr,
dūm mē tērrārūm | pārs paēnē nōuīssīmā Pōntūs,
Eūxīnūs fālsō | nōmīnē dīctūs, hābēt.

8. BIBLIOGRAFÍA

- André, J. (1968). *Ovide Tristes. Texte é tabla et traduit par J.A.* Paris: Les Belles Lettres.
- Albrecht, M. von. (1997). *Historial de la literatura romana Vol.1* (trad. D. Estefanía y A. Pociña Pérez) Barcelona: Herder. (Original en Alemán, 1994).
- Baeza, E. (2008, julio-diciembre). La nueva elegía ovidiana: Epixtulae ex Exilio. *Emerita Revista de lingüística y filología clásica*, LXXVI (2), 253-273.
- Bayet, J. (1983). *Historia de la literatura latina* (trad. Andrés Espinosa Alarcón). Barcelona: Ariel. (1ª ed. Colección Letras e ideas con prólogo de José Ignacio Ciruelo). (Original en francés, 1965).
- Bauer, Brigitte. L.M. (2009). Word order. En P. Baldi y P. Cuzzolin (Eds.), *New Perspectives on Historical Latin Syntax: Vol.1 Syntax Sentence*. (pp.241-316). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Baños, J. y Cabrillana, C. (2009). XXIII. Orden de Palabras.» En J.M., Baños Baños (coord.) *Sintaxis del latín clásico*. (pp. 679-706) Madrid: Liceus.
- Bellido Díaz, J.A. (2010). R. Heinze, Il racconto elegiaco di Ovidio. *Ex-Class 14*, 375-378. Recuperado de:
<http://www.uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/exemplaria/article/download/741/1686>. [2015, 25 de agosto]
- Cabrillana Leal, C. (1993 a). Panorama del orden de palabras en latín. *Minerva Revista de filología clásica*, 7, 223-254.
- (1993 b). Posiciones relativas en la oración de constituyentes (I). Estudio de la posición del sujeto, objeto y verbo en latín. *Habis*, 24, 249-266.
- Cantarella, E. (1991). *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y Romana*. (trad. A. Pociña). Madrid: Ediciones clásicas.
- CME- Centro de estudios Martinianos. (2001, noviembre). *Obras completas de José Martí. Vol 21: cuadernos de apuntes* (9), p.255. La Habana. Recuperado de:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/marti/marti.html> [2015, 26 de agosto]
- CODOÑER, C. (comp.) (1997). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.
- Crusius, F. (1951). *Iniciación a la métrica latina*. Barcelona: Bosch.
- Díaz Tejera, A. (1983). En torno al concepto de elección sintáctica. En J.L. García Arias, M.V. Conde y J. Martínez Álvarez. *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach: con motivo de sus XV años de docencia en la universidad de Oviedo Vol. 5*. Oviedo: servicio de publicaciones Universidad de Oviedo.
- Faab, M. (2005). *Lingüística y literatura. El lenguaje de las artes verbales del mundo*. (Trad. I. López Fraguas y O. Pardo Torio.) Madrid: Antonio Machado libros (Colección Lingüística y literatura, 39) (Original en inglés, 2005).

- Flores Gómez, E. (1994). Un aspecto del dístico elegíaco: Ovidio, *Fast.* 1-4. *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 6, 113-131.
- García Fuentes, M^a C. (1998). Reflexiones de Ovidio sobre la poesía en sus elegías del destierro. *Cuadernos de filología clásica*, 15, 195-206.
- Goeded Rambaud, M. (2000). Orden de palabras en inglés y categorización lingüística. *Revista Española de Lingüística Aplicada, volumen de Estudios Cognitivos del Español*, 395-397.
- Gómez Heredia, A. (1986-87). Introducción a los principales fenómenos sintácticos-estilísticos en latín. *Cuadernos de filología clásica*, XX. 277-291.
- Gómez Pallarés, J. (1998). Ovidius Epigraphicus: Tristia lib.1, con excursus a 3, 3 y 4, 10. *Festgabe für Michael von Albrecht zum 65 Geburtstag, 755-773*. Recuperado de:
<http://ddd.uab.cat/search?f=publication&p=Festgabe%20f%C3%BCr%20Michael%20von%20Albrecht%20zum%2065%20Geburtstag&ln=es> [2015, 26 de agosto].
- González Vázquez, J. (1987). Función de la redundancia en los poemas ovidianos del destierro. *Revista Española de Lingüística (REL)*, 17 (2), 269-281.
- (trad.) (1992). *Ovidio Tristes * Pónticas*. Madrid: Gredos
- (1998). *La poética ovidiana del destierro*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Herrero Llorente, V.J. (1971). *La lengua latina en su aspecto prosódico. Con un vocabulario de temas métricos*. Madrid: Gredos
- Hidns, S. (1987). Generalism about Ovid. *Ramus: critical studies in Greek and Roman literature*, XVI, (1&2), 4-31.
- Lateiner, D. (1990). Mimetic syntax: Metaphor from word order, especially in Ovid. *The American Journal of Philology*, 111 (2), 204-237.
- Marcos, A y Casquero, M. (trads.) (1991). *Ovidio Tristia*. Madrid: Ediciones clásicas.
- Mellado Rodríguez, J. (ed.). (1994). *Estudios de métrica y sintaxis latina*. Serie: ciclos de filología clásica, no.2. Córdoba: servicio de publicaciones universidad de Córdoba.
- Oliensis, E. (2004, October). The power of image-markers: Representation and revenge in Ovid *Metamorphes* 6 and *Tristia* 4. *Classical Antiquity*, 23 (2), 285-321.
- Pachón Cabreiras, F. (1996). Orden de palabras y pragmática e la oración compuesta latina. *Minerva: Revista de filología clásica*, 10, 77-86.
- Panhuis, Drik G.J. (1982). *The communicative perspective in the sentence a study of Latin word order*. serie: SLCS, Vol. 11. Amsterdam: Benjamins
- Pinkster, H. (1995). *Sintaxis y Semántica del latín*. (Trads. M^a. E. Torrego y J. de la Villa). Madrid: Ediciones Clásicas. (Original en Holandés, 1984)

- Rodrigo, M. (2011). La comunicación intercultural. *Lecciones del portal*. Recuperado de:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wZL2vqVbNvgJ:www.portalcomunicacion.com/download/1.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>
- Rubio, L. (1982). *Introducción a la sintaxis estructural del latín*. Barcelona: Ariel.
- Segura Ramos, B. (1979). Notas sobre el orden de palabras con especial referencia al latín. *Habis 10-11*, 119-130.
- Stevens, B. (2009, april). Per gestum res est significanda mihi: Ovid and language in exile. *Classical Philology 104* (2), 162-183.
- Touratier, C. (1994). Ordre des mots. En *Syntaxe latine* (pp.701-725) Louvain-la-Neuve: Peeters.
- Zgustová, M. (2008). Transformaciones en el exilio. *Quaderns de la mediterrània 10*, 302-303.