

LA ENEIDA EN LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO. INTERPRETACIONES Y PARÁMETROS METODO- LÓGICOS PARA UNA RELECTURA (*)

La "Eneida ovidiana": interpretaciones en el siglo XX.

Desde comienzos de la década del 20, para no ir más lejos de este siglo, la tradicionalmente denominada "Eneida ovidiana" ha sido objeto de variados estudios, ya sean artículos o partes de libros dedicados a Ovidio y las *Metamorfosis*. Fue justamente en el año 1927 que Frank Justus Miller, el prestigioso traductor en lengua inglesa de las *Metamorfosis* de Ovidio, publicó en *The Classical Journal* "Ovid's Aeneid and Vergil's: a contrast in motivation". En ese estudio, Miller afirma que el Ovidio de las *Metamorfosis* no estaba interesado en la figura de Eneas y en su historia providencial y patriótica, y que la utilizó como "a slender (very slender) thread upon which to string other (to him) more colorful and important tales, almost to the obscuration of the thread itself"¹.

Este juicio de Miller apunta a la composición de la trama y, aunque con variaciones, aparece a través de los años en críticos de diversa línea. Uno de ellos, Hermann Fränkel, no sólo denuncia el carácter errático de esta secuencia (carácter que extiende, por cierto, a los tres últimos libros de la obra), sino que observa además cierta zozobra en Ovidio frente a temas de mayor profundidad que requerirían un tratamiento diferente del que venía llevando a cabo². En la década del 60, Brooks Otis completa este juicio declarando que la inclusión por parte de Ovidio de historias coloridas y eróticas o el uso manifiesto de la parodia en su "Eneida", indican el mero carácter superficial de esta secuencia y la falta de compromiso con los temas augusteos³. Según Otis, Ovidio habría intentado crear una obra épica augustea, pero sus inclinaciones poéticas y su filiación ideológica, harto diferentes del paradigma virgiliano, se lo habrían impedido⁴. Charles Segal, a fines de la década del 60, sostiene, en oposición y como complemento a Otis, que Ovidio no habría buscado dignidad épica en la redacción de esta secuencia, sino, declaradamente, una parodia del motivo épico más importante de la literatura romana reciente⁵. Robert Coleman coincide con Segal en que no ha-

* Una versión preliminar de este artículo fue leída en las Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Diálogos culturales", que se llevaron a cabo en la Universidad Nacional de La Plata el 22 y el 23 de octubre de 2003.

¹ Miller, F. J., "Ovid's Aeneid and Vergil's: a contrast in motivation", *CJ*, 1927, 36.

² Fränkel, Hermann. *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley and Los Angeles, 1945, p.107.

³ Otis, Brooks. *Ovid as an epic poet*, Cambridge, 1966, p. 286. Sin embargo, Otis habría cambiado de parecer en las sucesivas reediciones de su obra.

⁴ Ver la "Conclusion" de Otis y los comentarios que sobre esta obra hace Charles Segal ("Myth and philosophy in the *Metamorphoses*: Ovid's augustanism and the augustan conclusion of book XV", *AJP* 90, 1969, 258).

⁵ Segal, C., *op. cit.*, 269-278, especialmente 278.

bría en la secuencia una mera reelaboración de la figura de Eneas. Ovidio habría compuesto según él una versión que procura intencionalmente disminuir su estatura épica⁶.

Según se puede comprobar tras la reseña de este itinerario crítico, en el transcurso del siglo XX se ha pasado del inicial diagnóstico de una evidencia compositiva, esto es, el carácter meramente narrativo o vertebrador de la figura de Eneas, a la inferencia de que estas características de la trama ocultarían una intención paródica o anitaugustea. Sin embargo, pese al indiscutido auge de que gozaron, a partir de mediados de la década del 70, y en especial después de los estudios de Karl Galinsky⁷, la crítica comenzó paulatinamente a abandonar el interés por este tipo de aproximaciones, sobre las que quizás resultaba imposible acordar una respuesta válida, y se volcó a interpretaciones literarias o genéricas⁸. Los estudios lingüísticos de comienzos de los 60, particularmente el de Bömer y el de Lamacchia, parecen haber tenido importancia en este giro. Diremos algo acerca de ellos.

En un trabajo muy detallado, Bömer muestra cómo Ovidio moldea el lenguaje y la "fraseología" virgilianas con fines literarios completamente diversos. A primera vista, puede hablarse de una banalización del lenguaje; pero además, nos dice Bömer, hay principios poéticos diferentes, basados en el *ludere* y en el *ingenium* ovidiano y, por sobre todo, una tendencia a ampliar las fronteras de la lengua clásica conquistada por Virgilio⁹. Rosa Lamacchia continúa esta línea y centrándose, al igual que su predecesor, en pasajes como la "*Eneida* ovidiana" que son de obligada comparación con Virgilio, llega a la conclusión de que podría considerarse a Ovidio "come il primo critico di Virgilio nell'antichità"¹⁰. La actitud crítica de Ovidio incluiría la glosa, la variación, la explicación lógica de un pasaje, la versión más realista de las a menudo crípticas imágenes virgilianas, la corrección lingüística en virtud de distintos cánones estilísticos¹¹.

Ovidio es según estos intérpretes el primer crítico de Virgilio o, si se prefiere, el primero que intentó innovar en la lengua virgiliana, que había hecho alcanzar al latín, tal como Racine hizo con el francés, la precisión y la elegancia de lo clásico¹². Como dijimos, estos estudios fueron la base para una renovación crítica. Muchos autores comenzaron a considerar que era una actitud simplista y hasta grosera reducir el *ingeniosus* estilo de Ovidio a la mera parodia; resultaba

⁶ Coleman, R., "Structure and intention in the *Metamorphoses*", CQ 21, 1971, 472.

⁷ Galinsky, Karl. *Ovid's Metamorphoses. An introduction to the basic aspects*, Oxford-Berkeley-Los Angeles, 1975 y "L' 'Eneide' di Ovidio (Met. XIII 623- XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosi*", *Maia* 28, 1976, 3-18.

⁸ Von Albrecht ("Ovidian scholarship: some trends and perspectives", en: Galinsky, Karl -ed-. *The interpretation of roman poetry. Empiricism or hermeneutics*, 1992, p. 176) se refiere a los distintos cambios de posición crítica en el clásico libro de Otis (*op. cit.*).

⁹ Cf. Bömer, F., "Ovid und die Sprache Vergils", *Gymnasium* 66, 1959, 286-288.

¹⁰ Lamacchia, R., "Ovidio interprete di Virgilio", *Maia* 12, 1960, 329.

¹¹ Lamacchia, R., *op. cit.*, 329.

¹² Cf. Bömer, F., *op. cit.*, 287.

más probable que Ovidio, como opinaba por ejemplo Due, buscara tratar a su modo la relación con sus predecesores, como Homero o Virgilio, y particularmente con los motivos troyanos¹³. Galinsky, un crítico fundamental en este cambio de perspectiva, advirtió que Ovidio, en su gusto por contar las cosas *aliter* - como parece desprenderse de *Ars. 2*, 123-128-, se había servido de las técnicas de reducción de episodios, expansión y cambio de énfasis para componer su "*Eneida*"¹⁴. El resultado fue una versión alternativa de esa obra¹⁵ en la que lo augusteo aparece de un modo bastante diferente de la representación horaciana y virgilia-na, en tanto escrito durante el período de la *pax Augusta* y en tanto definido por patrones que van más allá de la postura política de Ovidio y se extienden a los parámetros del augusteísmo como tendencia epocal¹⁶.

En el importante artículo que escribió para el volumen compilado por Galinsky en 1992 (*The interpretation of roman poetry*), von Albrecht cita las tesis de Galinsky y las juzga un notable avance metodológico en la discusión sobre el augusteísmo, avance tal que le permite cerrar la discusión sobre este tema¹⁷. Galinsky mismo en *Augustan culture* (1996), considerada la obra más importante sobre la literatura augustea de la última década, mantiene las mismas tesis que antes aparecieran en su libro dedicado a Ovidio. Sin embargo, dos años después Stephen Hinds, valiéndose del concepto de intertextualidad y continuando un debate propio de las posturas "revisonistas" de la década del 90, da un paso más en la interpretación de esta secuencia al sugerir con numerosos ejemplos que en muchas partes de la obra pero especialmente en su "*Eneida*", Ovidio ha elaborado una tendenciosa apropiación poética de su predecesor después de cuya lectura no podemos evitar leer ovidianamente la *Eneida* de Virgilio y comprobar que hay en ella una *Metamorfosis* latente¹⁸. Como podemos ver, hacia fin de siglo casi parece haberse invertido el juicio crítico acerca de esta secuencia. Borgeanamente (uno de los textos elegidos como epígrafe del capítulo que Hinds dedica a Ovidio es un pasaje de "Pierre Menard, autor del Quijote"), algunos latinistas de fin de siglo (y de principios de milenio) se acercan a la *Eneida* de Virgilio con el prisma ovidiano. Esto puede parecer excesivo, pero constituye asimismo un eslabón más en la revaloración de una obra que el siglo XIX, a diferencia de otros períodos de la historia como la Edad Media o el Renacimiento, injustamente había condenado¹⁹.

¹³ Due, O. S. *Changing forms: studies in the "Metamorphoses"*, Copenhagen, 1974, p. 141.

¹⁴ Galinsky, *op. cit.*, 1975, pp. 217-251; *op. cit.*, 1976, 4.

¹⁵ Solodow, J. B. *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill, 1988, p. 154, y Galinsky (1976) 13.

¹⁶ Galinsky, Karl. *Augustan culture. An interpretive introduction*, Princeton, 1996, pp. 261-2.

¹⁷ Cf. von Albrecht, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸ Hinds, Stephen. *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge, 1998, pp. 104-122, esp. pp. 106-7.

¹⁹ Ver a este respecto los comentarios de Galinsky (*op. cit.*, 1976, 18).

Parámetros metodológicos para una relectura de la "Eneida ovidiana".

Una relectura de la "Eneida ovidiana" debería tener en cuenta varias cosas. En primer lugar, quizás como resabio de las pasadas censuras a la secuencia, habría que definir por qué razón la "Eneida ovidiana" contendría una *Odisea* y cuál sería su sentido. En segundo lugar, deberíamos precisar las relaciones de esta secuencia con el final romano de la obra y las posibilidades de que, aun sin la pretensión de un augusteísmo político, haya una afirmación de Roma. Para ese fin, el concepto de augusteísmo como *Zeitstil*, sostenido por Galinsky, resultará insuficiente y tendremos que recurrir a la idea de *representación*. En tercer lugar, se debería intentar esclarecer cuál es el sentido de la apoteosis de Eneas en una obra en la que los principales representantes de las estirpes que intervienen han recibido esa dignidad. La idea de expansión de un motivo ya presente, aunque no desarrollado *in extenso*, en la *Eneida* (y en verdad el discurso de Júpiter en el libro primero de la *Eneida* se refiere a la apoteosis de Eneas)²⁰ no resulta suficiente, ya que el motivo de la apoteosis aparece en otras partes de la obra. Por último, sería pertinente intentar aportar, aunque sólo sea preliminarmente, algo más sobre la concepción del hombre en las *Metamorfosis* y sobre sus diferencias y su complemento respecto de la concepción virgiliana del hombre.

En cuanto al primero de los puntos, la inclusión de una *Odisea* en la "Eneida ovidiana", parece necesario recordar algunas observaciones literarias o genéricas que surgieron en la década pasada a raíz de los nuevos puntos de vista sobre la cosmogonía ovidiana. El hecho de que Stephen Wheeler propusiera el modelo del escudo homérico de Hefesto para la cosmogonía del inicio de las *Metamorfosis*²¹, motivó, por un lado, un desplazamiento desde una consideración filosófica del pasaje a una poética, que se vio fortalecida, además, por la aparición en la misma época de los trabajos de Helzle y Myers²². En un artículo publicado en los *Papers of Leeds Latin Seminar* en 1998 y traducido para la revista *Auster* al año siguiente, Karl Galinsky, retomando algunas tesis de Myers, sugirió que el proceso cosmogónico continúa a lo largo del poema, y que esto adquiere un valor importante para el "programa" poético ovidiano²³. El objetivo de Ovidio, conforme a estos nuevos parámetros, parecía ser entonces "... recrear y reunir las variadas formas literarias que se originaron con Homero", 'Océano' "...del que fluían todas las corrientes literarias"²⁴. En resumen, las tesis de Wheeler y de Galinsky,

²⁰ Cf. *Aen.* 1, 259 y s.

²¹ Wheeler, S., "Imago mundi: another view of the creation in Ovid's *Metamorphoses*", *AJP* 116, 1995, 95-121.

²² Helzle, M., "Ovid's cosmogony (*Met.* 1.5-88) and the traditions of ancient poetry", *PLLS* 7, 1993, 123-134. Myers, K. S. *Ovid's causes: cosmogony and aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor, 1994.

²³ Myers, *op. cit.*, p. 27 y Galinsky, K., "The Speech of Pythagoras in Ovid's *Metamorphoses*", *PLLS* 10 1998 ("El discurso de Pitágoras en las *Metamorfosis* de Ovidio" [trad. de Daniel Torres], *Auster* 4, 1999, 33).

²⁴ Galinsky, K., *op. cit.*, 1999, 33.

aunque en forma diversa, sirvieron para probar sugestivamente la filiación homérica de las *Metamorfosis*.

Sin embargo, la cosmogonía ovidiana no sólo sigue el modelo homérico, sino también, y más expresamente, el hesiódico. El lazo entre ambos modelos se cifra en la afinidad entre la cosmogonía ovidiana y la hesiódica, que no se agota en el comienzo a partir del caos (*Met.* 1, 7; *Teog.* 116) o en el motivo de la separación de cielo y tierra (*Met.* 1, 80- 81; *Teog.* 176-182). En el relato de la creación del hombre, Ovidio nombra a Prometeo como *satus Iapeto* (82), vinculándolo, en un ámbito diverso (la versión alejandrina de Prometeo como creador de los hombres), con el titán de la *Teogonía*, y sigue de cerca la versión hesiódica de la creación de Pandora. La identidad terminológica entre ambas versiones de la creación, fundada sobre todo en el motivo de la semejanza entre hombres y dioses, indica que Hesíodo (quien pudo haber escrito una versión de la creación del hombre por Prometeo)²⁵ es la principal fuente literaria del pasaje. Pero la elección formal de una cosmogonía continuada en el relato de las edades y la elección, como Hesíodo, de una trama cronológica entendida como una historia mítica del universo que en el caso particular de Ovidio se extiende hasta Roma, sugieren, más medularmente, que esta fuente literaria supera la caracterización de modelo mítico. Se trata, más bien, de una alusión manifiesta *ab initio* (reforzada en lo genérico) a aquél que, obligadamente para las pretensiones ovidianas de comenzar por el caos, constituye el otro gran modelo poético de su obra. Esto dice algo sobre la pretensión épica ovidiana: desde el inicio, en una doble alusión, Ovidio habría querido hacer ostensible su intención de continuar a los dos primeros poetas épicos: Homero y Hesíodo²⁶.

En la "*Eneida* ovidiana" ocurre algo parecido: Ovidio, si bien de modo particular, pretende ser un singular continuador de la tradición virgiliana; pero allí donde sólo se esperaría una continuación de los motivos virgilianos, elige representar también su versión de la *Odisea*²⁷. La pretensión de incluir géneros e influencias, que para Galinsky se da en el plano general de la obra, aparece igualmente en el plano particular de algunas secuencias. En esto radica también el carácter elusivo de las *Metamorfosis* al que se refiere Galinsky²⁸, pero asimismo su aptitud para configurar una síntesis. Al reescribir a Virgilio, Ovidio, además de servirse de los procedimientos que referimos antes, ha querido reescribir la *Odisea* de Homero. Esto parecerá evidente si consideramos brevemente algunos de los pasajes "homéricos" de esta secuencia: en primer lugar, la historia de Escila, que aparece poco después del inicio de la "*Eneida* ovidiana", en el verso 720 del libro 13; en segun-

²⁵ Ver Martínez Astorino, P., "Prometeo y las versiones romanas de la creación del hombre", *Auster* 6/7, 2001-2, 64.

²⁶ Ver, para un abordaje más amplio de estas ideas, Martínez Astorino, P., "El relato hesiódico de Pandora y sus incidencias en la cosmogonía ovidiana", *CFC(L)* 23/2, 2003, 335-349.

²⁷ Ya J. D. Ellsworth ha denominado al pasaje "*Odisea* ovidiana" en su artículo "Ovid's *Odyssey*, *Met.* 13, 623- 14, 608", *Mn* 41, 1988, 333-340.

²⁸ Galinsky, Karl., *op. cit.*, 1996, p. 264.

do lugar, la historia virgiliana de Aqueménides, que nos presentará al ovidiano Macareo, tripulante de la nave con la que Ulises llegó a las costas de Circe.

En el pasaje dedicado a Escila, sin duda Ovidio está siguiendo los versos que encontramos en *Aen.* 3, 419 y ss. (si no formalmente, al menos en lo que respecta a los acontecimientos), pero al mismo tiempo evoca la tradicional descripción de Escila en *Od.* 12, 85-97. Refuerza este vínculo la historia que Ovidio elige enlazar con ésta, que será contada por Galatea a una Escila doncella y solicitada de pretendientes, conforme a una invención ovidiana. Es la historia del amor de Polifemo por Galatea, cuyas alusiones a la *Odisea* no son pocas, pese a ser una historia de época alejandrina. Luego de ésta, Ovidio presenta al dios Glauco, que cuenta a Escila, de quien se enamora, la historia de su apoteosis, pero es rechazado por ésta. Glauco, al final del libro 13, se dirige para obtener el amor de la joven al palacio de Circe. Ella lo insta a olvidarla, le ofrece sus amores y, al ser rechazados, se venga convirtiendo a Escila en monstruo marino. *Scylla*, dice Ovidio, *loco mansit cumque est data copia, primum/ in Circes odium sociis spoliavit Ulixem* (14, 70-1) ("Escila permaneció en el lugar y tan pronto como le fue dada la posibilidad, en prueba de su odio a Circe privó a Ulises de sus compañeros"). Así en *Od.* 12, 245-6, salvo en lo que respecta al odio a Circe. La secuencia dedicada a Escila, que había comenzado en el verso 720 del libro 13, culmina en el verso 74 del libro 14 y, pese a las derivaciones que se evidencian, apunta a la doble filiación de la que hablamos, i. e., con la *Eneida* y con la *Odisea*. La prueba más contundente es que el episodio había comenzado con el paso de los teucros de Eneas por el estrecho de Mesina, donde se hallan Escila y Caribdis (13, 728-31) (*Hac subeunt Teucro, et.../ sub noctem potitur Zanclaea classis harena:/ Scylla latus dextrum, laevum inrequieta Charybdis/ infestat*)²⁹, y termina con la referencia a la matanza de los compañeros de Ulises. En las dos referencias se alude al paso de la flota (de Eneas o de Ulises) por el mismo lugar, lo que otorga unidad a la secuencia. Con propósitos enfáticos, los dos últimos versos del primer ejemplo (el del libro 13) son, sugestivamente, una imitación casi textual de *Aen.* 3, 420-1: *Dextrum Scylla latus, laevum implacata Charybdis/ obsidet*.

Llegados a este punto, prosigue la historia de Eneas hasta llegar al episodio de la Sibila y, luego, introduce Ovidio el episodio de Aqueménides. La flota de Eneas se detiene en Cayeta, donde se encuentra Macareo, un compañero de Ulises que reconoce a Aqueménides. Este procedimiento le sirve magistralmente a Ovidio para continuar con su reescritura de la *Odisea* a partir de la reescritura de la *Eneida*. Cuenta Aqueménides cómo fue rescatado por Eneas de la isla de Polifemo y luego Macareo resume *Odisea* 10, 19-134, para llegar al desembarco en las tierras de Circe, que convertirá en cerdos a Macareo y a la tripulación de Ulises. Luego relata cómo Ulises salva a sus compañeros y cómo, después de funestos

²⁹ "Por éste entran los teucros, y ... de noche la escuadra se adueña de la arena de Zancle. Escila hostiga el lado derecho, el izquierdo la incansable Caribdis".

anuncios acerca de la navegación, decide quedarse en Cayeta, donde lo encuentran Eneas y los suyos. Antes, sin embargo, oye de Circe las historias de Pico y Canente. A partir de aquí, Ovidio vuelve a la *Eneida*, que concluirá en la apoteosis de Eneas. El resultado es que desde el verso 154 en que empieza el episodio de Aqueménides hasta el verso 440 los acontecimientos relatados son el diálogo entre Aqueménides y Macareo, que más que una denigratoria visión plebeya del mundo homérico y virgiliano³⁰, parecen representar la deliberada fusión literaria de la *Eneida* y la *Odisea* conforme a una representación alternativa de la primera que, además, busca incluir a la segunda³¹.

De acuerdo con lo dicho entonces, el énfasis en estas historias no puede interpretarse, conforme solía hacerse, como una muestra de desinterés por el motivo principal, ni como la búsqueda de escenas más cautivantes que opaquen, e incluso parodien, la secuencia principal³². La representación de esta larga secuencia parece implicar en la reescritura de la *Eneida* una reescritura de la *Odisea* que obedece, como hemos dicho, a fines literarios, y que presenta a un Ovidio autoconsciente de sus posibilidades épicas y de su pretensión de ser una síntesis de la tradición épica anterior. De igual modo, no es válido objetar, abonando una perspectiva clásica, que continuar motivos de la *Odisea* en su obra es ya uno de los propósitos virgilianos, pues esto es precisamente lo que vuelve más interesante y complejo el vínculo de las *Metamorfosis* con la *Odisea*. De ahí que algunas historias como la de Polifemo remitan a la *Odisea*, pero a la vez, y deliberadamente, a la lectura virgiliana de Teócrito. Ovidio pretende dilatar el objetivo virgiliano: cita al Virgilio épico lector de Homero y al Virgilio bucólico lector de Teócrito en un contexto en el que él pretende "leer" al Virgilio y al Homero épicos³³.

³⁰ Cf. Otis, Brooks. *op. cit.*, p. 289: "they (Achaemenides and Macareus) are, so to speak, the man-in-the-street's view of the marvels of Vergil and Homer. The light parody or, better designed vulgarization of the epic originals, is a most significant clue to Ovid's intention in this part of the poem". Los personajes pueden ser "plebeyos", pero la función de este carácter no es la parodia.

³¹ Hinds (*op. cit.*, p. 112) afirma que "Ovid thematizes his intertextual dialogue with his epic predecessor (...) by putting an Odyssean stray of his own into conversation with the Odyssean stray through whom Virgil had thematized his intertextual dialogue with his epic predecessor. Amid such appropriations and reappropriations, it becomes hard to know at any given juncture whether we are responding to a Virgilian Ovid, a Homeric Virgil, or a Homeric Ovid ... or indeed (...) to an Ovidian Virgil, a Virgilian Homer, or an Ovidian Homer" (las cursivas son del autor). Sin desestimar estas ideas, que, aunque arraigadas en distintos conceptos teóricos, pueden ser complementarias de las nuestras, creemos que constituyen una manera más compleja y sofisticada de decir que Ovidio ha aprovechado el interés virgiliano por episodios odiseicos para ampliar la presencia de esta obra en su "*Eneida*" con los fines que hemos expuesto.

³² Ver Segal, C., *op. cit.*, 270-3 y Otis, Brooks. *op. cit.*, pp. 288-292. Para un tratamiento más actual de la parodia ver el libro de Garth Tissol (*The face of nature. Wit, narrative, and cosmic origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton, 1997, pp. 177-191, esp. pp. 183-4), quien sostiene que en la "Eneida ovidiana" se dan los dos elementos indispensables en toda parodia según Hutcheon (*A theory of parody*), esto es, repetición que incluye diferencia y una distancia crítica irónica respecto del texto parodiado. El problema, no obstante, sigue siendo establecer si esa actitud, en el supuesto de ser paródica, es asimismo destructiva, lo que no parece el caso de la "Eneida ovidiana".

³³ En este punto, la comparación de Hinds (*op. cit.*, p. 113) parece ser atendible. Él dice que en *Metamorfosis* se presenta a Aqueménides como *iam non hirsutus amictu, iam suus et sinis conserto*

El segundo punto, como hemos dicho, ya no puede ser tratado sin referirse a la idea de *representación*. Es cierto que el aporte de Galinsky con su concepto de *augusteísmo* como *Zeitstil* constituye, en un sentido, un avance para la interpretación de una obra como las *Metamorfosis*, cuyo autor no se caracteriza por ser un declarado partidario de Augusto. Galinsky abandona la idea del *antiaugusteísmo*, solución a la que también él adhirió en su juventud³⁴, y entiende que en un sentido cultural o estilístico las *Metamorfosis* son *augusteanas*. Sin embargo, dice que el punto de vista del autor respecto a la obra y, en particular, a la teleología de la obra, es elusivo, pero que da lugar a varias respuestas posibles sin imponer ninguna e insistiendo como principal valor literario en el carácter narrativo de los mitos³⁵. Parece necesario recordar, sin embargo, que la representación ovidiana, la obra que de Ovidio nos quedó, pone de relieve incluso pese a las ideas políticas de Ovidio que el *ad mea ... tempora* del proemio es Roma. Por consiguiente, el tránsito desde el caos a Roma no es meramente una figura o una excusa narrativa³⁶. Nos detendremos en dos problemas: el primero, cómo es el carácter de esa afirmación de Roma; el segundo, si lo que importa es la adhesión política a Augusto o, más bien, la afirmación de Roma a través de la representación de la época *augustea*.

Después de la introducción que hemos hecho, podemos evitar referirnos *in extenso* a la parodia en el primer ítem. Sin embargo, persiste el problema del humor. Muchos podrían argumentar que una representación cabal de Roma debería prescindir de este ingrediente. Éste es el punto en que las afirmaciones de Galinsky resultan particularmente valiosas. Según Galinsky, el humor de Ovidio no es destructivo y obedece más bien al criterio ciceroniano de la *dicacitas*, en la que se incluyen los juegos de palabras, las interjecciones, las parodias literarias y las alusiones, los dobles y aun triple sentidos, etc. De igual modo, es apropiado para el tono de un *carmen perpetuum* y resulta compatible, además, con la naturale-

tegmine nullis (14, 165-6), como contraparte y respuesta a su aspecto mísero en la Eneida, que, a la vez, hace recordar el episodio de la huida de Ulises de la isla de Polifemo en la *Odisea*, momento en que, pese a no atestiguarlo en Homero, Aqueménides habría sido abandonado. Hinds concluye que el diálogo entre estas secuencias no es meramente mítico sino histórico-literario. Es el diálogo a través de un vasto tiempo real que sostienen los tres autores y procura crear la sensación de que Aqueménides fue abandonado en tiempos homéricos, rescatado en tiempos virgilianos y retomado (aseado y correctamente vestido) en tiempos de Ovidio. Sin duda, Ovidio juega con esta idea, lo que hace más interesante, más amena y más cercana al lector su versión de la *Odisea*.

³⁴ Por ejemplo, Galinsky, K., "The Cipus episode in Ovid's *Metamorphoses* (15. 565-621)", *TAPhA* 98, 1967, 181-191.

³⁵ Cf. Galinsky, Karl. *op. cit.*, 1996, pp. 261-268.

³⁶ Nos referimos al concepto gadameriano de *verdad poética*, presente en varios de los escritos de este autor, en especial "Der 'eminente' Text und seine Wahrheit" (en *Gesammelte Werke*, vol VIII, Tübingen, 1993, 286-295 ["El texto eminente y su verdad" -1986-, en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona-Buenos Aires, 1998, 95-109]). De acuerdo con este concepto, la obra no es un conjunto de datos ni una excusa para la exposición de un pensamiento, y el ámbito de su representación - en el caso de Ovidio, el tránsito desde el caos a Roma- no puede ser desatendido porque es la materia de que está hecha la obra. Para decirlo en otras palabras, la obra no representa el carácter narrativo de los mitos, sino el tránsito desde el caos a Roma.

za del mito, que también incluye lo humorístico³⁷. En suma, el humor es un aspecto más de la *humanitas*, y no puede ser despreciado en una obra que representará la humanidad³⁸. Es en este sentido que no hay que leer virgilianamente la "Eneida" de Ovidio. El carácter elevado del estilo virgiliano y su tratamiento del mito obedecen a criterios diferentes de los que Ovidio quiso instaurar en su obra y, en particular, en su versión alternativa de la *Eneida*³⁹.

No nos detendremos mucho en el segundo ítem; preferimos recordar la *sphragis* ovidiana. Allí dice Ovidio: *quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi* (15, 877-8) ("y por donde se extienda el poderío romano sobre las tierras dominadas, será leído por la boca del pueblo"). La crítica, al leer *Romana potentia*, parece haber reparado demasiado en la segunda palabra y en su discutible aptitud para la ironía mordaz, pero ha olvidado la primera. Creemos que hay un genuino interés ovidiano por Roma y está representado en su anhelo de ser leído *ore populi*. Ese *populus*, sin ninguna ironía, incluye a las *domitis ... terris*. El elogio de Augusto está subordinado a esta idea, pues Augusto, y también César, constituyen símbolos ineludibles del *ad mea ... tempora* (1, 4) del proemio al que se propone llegar Ovidio. Tal vez los *Tristia* sean un buen ejemplo biográfico y humano para recordar a los que insisten en el anitaugusteísmo de Ovidio que no hay en él una actitud antirromana. Acaso la Roma de la reforma augustea no fuera la preferida de Ovidio; pero hay una Roma preferida por Ovidio y es la que representó en sus *Metamorfosis*, que como toda buena obra de arte ha sobrevivido a su tiempo y nos ha conservado, además, la imagen de Augusto.

Examinaremos ahora la apoteosis de Eneas. No nos parece que haya un estudio más importante sobre esta temática que el que realizó Godo Lieberg⁴⁰, a no ser la tesis doctoral de Petersmann⁴¹. No discutiremos aquí, por razones de tiempo, las censuras a la significación estructural de esta secuencia; éstas, como se esperará, son considerables⁴².

Según hemos intentado probar en estudios anteriores, la idea de apoteosis está vinculada con la creación del hombre como *sanctius animal* en relación con los otros seres de la creación y en una relación de semejanza con los dioses, que en el caso de las *Metamorfosis* se ve propiciada por cierta tendencia a la equiparación del plano divino y el humano. La apoteosis sería en cierto modo el reco-

³⁷ En uno de sus trabajos, Galinsky (*op. cit.*, 1976, 18) cita para apoyar esta afirmación el libro de J. Huizinga, *Homo ludens* (trad. de R.F.C. Hull, Boston, 1955, 129-30).

³⁸ Galinsky, *op. cit.*, 266 y s.

³⁹ Galinsky, K. (*op. cit.* 1976, 10) afirma que la recurrencia al humor excede la mera ridiculización y que, en ese sentido, "sarebbe (...) ingiusto voler sostenere che l'umorismo di Ovidio è specificamente diretto contro l' *Eneide* e contro Virgilio". De igual modo, luego de probar que seriedad y humorismo conviven en esta versión de la *Eneida*, concluye que el significado del pasaje "è quello appunto di un tributo a Virgilio, e non di uno spregio" (17).

⁴⁰ Lieberg, G., "Apotheose und Unsterblichkeit in Ovids *Metamorphosen*", en: *Silvae. Festschrift für E. Zinn zum 60 Geburtstag*, 1970, pp. 123-135.

⁴¹ Petersmann, M. *Die Apotheosen in den Metamorphosen Ovids*, Diss.Graz, 1976.

⁴² Citamos, por ejemplo, Segal, C., *op. cit.*, 268-9.

nocimiento de ese carácter superior conferido no a todos los hombres sino, en particular, a aquellos personajes destacados de una estirpe. El hecho es que la obra representa cuatro estirpes (la tebana, la argiva, la troyana y la romana) y que cada estirpe tiene un miembro eminente que recibe la apoteosis. Por la apoteosis del miembro capital de una estirpe, el hombre accedería también a una cierta elevación, aunque sólo en el ámbito de su pertenencia a la estirpe⁴³. Nuestros anteriores trabajos se han centrado en el sentido general de la apoteosis y, particularmente, en el valor paradigmático de la apoteosis de Hércules. Veremos ahora el caso de Eneas.

Cuando llegamos al fin de la *Eneida* ovidiana nos encontramos con un pasaje que difícilmente pueda explicarse por los procedimientos que Galinsky señaló para la composición de esta secuencia. Esto de alguna manera realza su aptitud para ser comparado estructuralmente con las otras apoteosis, que entonces no parecen casuales. Sin embargo, si sólo nos atenemos a la secuencia consagrada a la *Eneida*, llamará la atención el hecho de que la apoteosis de Eneas esté prefigurada por otras apoteosis menores: la de Glauco (hacia el final del libro 13) y la de las naves de Eneas (poco antes de la del mismo Eneas). Se ha querido minimizar la importancia de estas apoteosis insistiendo en su carácter humorístico o ridículo⁴⁴, pero es otra la visión si tenemos en cuenta el sentido apropiado del humor en la obra. Estas prefiguraciones o, si se quiere, esta latencia de la idea de la apoteosis en la secuencia, realza el carácter de un motivo que no aparece destacado en Virgilio y que Ovidio, en cambio, parece querer destacar.

Lo que también parece querer destacarse, como reconocen Otis y Lieberg⁴⁵, es la relación de la apoteosis de Eneas con la de Hércules, que es en la obra un héroe paradigmático, ya que está vinculado estructuralmente con las otras estirpes: es por genealogía un héroe argivo, que sin embargo nació en Tebas -cuya guerra se resume en el libro 9 a propósito de su aparición como dios- y se relaciona con Troya, a través de los relatos sobre la primera guerra de Troya en el libro 11, y con Italia, por medio del episodio de Míscelo en el libro 15. En la apoteosis de Hércules hay un concejo de dioses en el que Júpiter refiere y alaba las obras de Hércules; en la apoteosis de Eneas, Venus se dirige a Júpiter y le reclama que le conceda a su hijo la divinidad en razón de sus padecimientos: *satis est inamabile regnum/ adspexisse semel, Stygios semel isse per amnes* (14, 590, 1) ("suficiente es haber contemplado una vez el reino que no puede ser amado, haber marchado una vez por las corrientes estigias"). Ambas reuniones de dioses terminan con el *adsensere dei* (9, 259; 14, 592) y con la descripción de la actitud de

⁴³ Ver a este respecto Martínez Astorino, P., "El sentido de la apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio", en: *Actas de las XII Jornadas de Estudios Clásicos de la Universidad Católica Argentina*, Buenos Aires, 2003.

⁴⁴ Por ejemplo, Otis, *op. cit.*, 292: "but a number of lines are devoted to the rather extraneous metamorphosis of Diomedes' crew and of Aeneas' ships".

⁴⁵ Otis, Brooks. *op. cit.*, p. 292; Lieberg, G. *op. cit.*, p. 126.

Juno, que se había opuesto a ambos héroes. Por último, está la narración de la apoteosis. En el caso de Hércules se habla de la permanencia de *parte sui meliore* (9, 269) después de una apoteosis por medio del fuego; en el caso de Eneas, el río Numico es comandado por Venus para la purificación de Eneas en una apoteosis a través del agua: *quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat/ et respersit aquis; pars optima restitit illi* ("limpia y rocía con sus aguas todo cuanto había sido mortal; permanece para él su parte mejor") (14, 603, 4).

Es muy importante en este punto recordar lo que dice Galinsky acerca de esta apoteosis para deducir algunas ideas aplicables a la "Eneida ovidiana" y también en relación con el "*Hercules ovidianus*" y su apoteosis. En primer lugar, Galinsky señala que la actitud de Venus en la petición a Júpiter se asemeja a la de un político romano y que pide para Eneas la divinidad a cualquier precio⁴⁶:

*Aeneaeque meo, qui te de sanguine nostro
fecit avum, quamvis parvum des, optime, numen
dummodo des aliquod* (14, 589-90)

("y que a mi Eneas, que de mi sangre
te hizo abuelo, des, oh eminente, una divinidad, aunque/
ésta sea pequeña,
con tal que le des alguna")

Pero al mismo tiempo reconoce que la apoteosis termina con una nota digna, i. e., la referencia al culto de Eneas *Indiges* en Lavinio (14, 608)⁴⁷. Esta alternancia entre humorismo y seriedad lleva a Galinsky a concluir que tal actitud literaria no puede imputarse a la profanación o a la ridiculización⁴⁸ y que se vincula más con lo que hemos tratado ya: una visión alternativa de la *Eneida*. Ahora bien, ¿no puede aplicarse esa orientación a otras apoteosis que también han sufrido repetidas censuras de la crítica? Un ejemplo excelente es la apoteosis de Hércules, sobre la que no podemos detenernos aquí⁴⁹. Parece necesaria una actitud crítica diferente: considerar el motivo de la apoteosis como un tema no menor de la obra y luego analizar cada caso en particular. El motivo de la apoteosis parece tener importancia incluso en una obra en que conviven seriedad y humorismo, en una obra que quiere ser un compendio de géneros y de influencias y que se reconoce como respuesta a la tradición épica. Eso es porque la representación ovidiana -o, dicho de otra manera, uno de los planos en que puede ser leída su elusiva obra- afirma también algo sobre las ideas de hombre y estirpe. En este sentido,

⁴⁶ Galinsky, K., *op. cit.*, 1976, 9.

⁴⁷ *idem*, 9.

⁴⁸ *idem*, 10.

⁴⁹ Pueden consultarse, sin embargo, Segal, C., *op. cit.*, 268-9 y Galinsky, K., "*Hercules Ovidianus* (*Metamorphoses* 9, 1-272) *WS* 6 (1972) 100-5.

el hecho de que la secuencia de la "Eneida ovidiana" termine con la apoteosis de Eneas prueba que dicha secuencia, importante para la pretensión poética ovidiana y para su evocación de Roma, tiene además un valor adicional en lo que respecta a la concepción del hombre. Sin embargo, habría que intentar precisar cuáles son los límites de lo que podría llamarse "hombre ovidiano".

La revaloración del mito y la elevación del estilo virgilianos implican, asimismo, una elevación del plano humano. La elevación y la *pietas* de Eneas lo ubican, aunque con perspectivas diversas de las homéricas, en el plano heroico. Inversamente, los héroes ovidianos, y en ocasiones los dioses, están representados sin esa marca distintiva de heroísmo y más humanamente. Las *Metamorfosis* se proponen, en este sentido, como una historia de la humanidad. Es probable que esto obedezca a motivos literarios y a una necesidad de apartarse del modelo virgiliano, pero de modo más interesante obedece a los distintos criterios de representación que imponía la época ovidiana, hartado diferente, pese a lo cercana, de la de Virgilio. Desde el plano de la representación, el motivo de la apoteosis no pierde vigencia tras esta confirmación, sino que adquiere su apropiado valor, recordando que, aun en el alejandrino de un poeta complejo y en el refinamiento de una sociedad ya escéptica, la idea de trascendencia, sea como haya sido, no podía estar ausente de una historia de la humanidad.

Pablo Martínez Astorino
 Universidad Nacional de La Plata
 pabloleandromartinez@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo se presenta un *status quaestionis* de las principales tendencias críticas del siglo XX sobre la "Eneida ovidiana" y se proponen cuatro parámetros metodológicos para abordar la secuencia: en primer lugar, considerar las razones para la inclusión de una *Odisea* en la "Eneida ovidiana", en el marco de las discusiones "sobre" género e influencias de la década del 90; en segundo lugar, precisar las relaciones de la secuencia con el final romano de la obra y las posibilidades de que, aun sin un augusteísmo político, haya una afirmación de Roma; en tercer lugar, otorgarle a la idea de la apoteosis y a la apoteosis de Eneas un papel destacado en la secuencia y en el plan de la obra; por último, aportar algo a la discusión sobre la concepción de hombre en las *Metamorfosis* y sus diferencias y complemento respecto de Virgilio.

Palabras clave: *Eneida*, *Odisea*, Roma, apoteosis, hombre ovidiano.

Abstract

In this article we present a *status quaestionis* of the main critical tendencies of the XXth century about the "Ovidian *Aeneid*". We propose four methodological parameters in order to explore the sequence: first, to consider the reasons for the inclusion of an *Odyssey* in the "Ovidian *Aeneid*", taking into account the discussions about gender and influences throughout the nineties; second, to precise the relationships between the sequence and the Roman end of the work, and the possibilities that, even without a political augustanism, there is an affirmation of Rome; third, to give the idea of apotheosis and Aeneas' apotheosis a highlighted role in the sequence and in the plan of the work; lastly, to contribute with something to the discussion about the conception of man in the *Metamorphoses* and its differences and complement regarding Virgil.

Keywords: *Aeneid*, *Odyssey*, Rome, apotheosis, Ovidian man.