

**MINICURSO: “LA TRANSGRESIÓN VISUAL COMO FRONTERA:
OVIDIO, *METAMORFOSIS* III”***

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE** Y ELEONORA TOLA***

Índice

Programa minicurso	120
1. Mito y Metamorfosis	122
2. La construcción de Tiresias y su función en el libro III	130
3. Acteón y el baño de Diana (vv. 141-251). La transgresión visual. Relación con Calímaco	132
Narciso y Eco (<i>Met.</i> III, 356-510): la identidad en conflicto	140
4. Penteo: la visión profana de los <i>Bachica sacra</i> .	146
Conclusiones	149
Bibliografía general	149



* Minicurso dictado en la Sociedade Brasileira de Estudos Clásicos; V Congreso da Sbec, *Fronteiras e Etnicidades*, 15 –19 de setiembre, Universidade Federal de Pelotas.

** Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES; Directora del Proyecto UBACYT: «Diferencia e identidad en Roma: sus formas de representación».

*** CONICET, UBA-UBACYT («Diferencia e identidad en Roma: sus formas de representación»), PARIS 4-SORBONA.

PROGRAMA MINICURSO: «LA TRANSGRESIÓN VISUAL COMO FRONTERA:
OVIDIO, *METAMORFOSIS* III »

OBJETIVOS:

- Lectura del libro III de *Metamorfosis* de Ovidio según los ejes *visión – conocimiento – transgresión*, a partir de un marco teórico amplio que contemple el análisis literario, psicológico y antropológico.
- Análisis de la dialéctica entre *identidad* y *alteridad* en el proceso metamórfico.
- Estudio del fenómeno transgresivo como desencadenante de la metamorfosis.
- Análisis de los mitos propuestos en el texto ovidiano y del modelo de una *mythopoesis* romana de proyección en la historia del pensamiento occidental.

CONTENIDO:

1. Mito y Metamorfosis. Estructura del libro III. Calímaco y Ovidio.

Se considera el tratamiento del mito en *Metamorfosis* como un intento de concentración y una progresiva construcción en vistas a nuevos criterios universales, inmanentes en el mito griego, pero no formulados como parte de un sistema que tiende a la *metamorfosis del mito*. Ovidio combina dos poéticas emblemáticas al unir el *carmen deductum* y el *carmen perpetuum*, tema que es objeto de polémicas críticas filológicas. En especial se estudia la relación del Canto III con el *Himno V* de Calímaco, *In lauacrum Palladis* (57-133).

2. El ciclo de la transgresión. Cadmo: el fundador de Tebas y su familia. La construcción de Tiresias y su función en el libro III.

Breve estudio de los ciclos de leyendas familiares y de la fundación de ciudades. La estirpe de Cadmo (vv. 316-339), anticipada en el libro 1. 748 con la presencia de Epafo, hijo de Io y Júpiter y antecesor remoto de la

estirpe tebana, permite establecer un puente entre las generaciones humanas primordiales y las históricas.

Construcción de Tiresias: inventario de las narraciones de las tres versiones troncales del mito y de sus distintas variantes. Estudio de la variante ovidiana.

3. Acteón: *fortuna* – *scelus* - *error*. Narciso y Eco: *visión* - *voz* - *metamorfosis*. La identidad en conflicto.

Presagio: *ultima semper / exspectanda dies homini est* (v.132). Acteón y el baño de Diana (vv.141-251): la trasgresión visual. Relación con Calímaco.

Narciso y Eco (vv. 335-510): arte y naturaleza, ilusión y conocimiento de la propia identidad.

4. Penteo: la visión profana de los *Bacchica sacra* .

Las epifanías de Dióniso: su modo de acción y sus rasgos principales: el extraño y el extranjero. El dios viajero: Acestes-marineros tirrenos (vv. 577-691). Penteo y Tiresias.

Penteo (vv. 511-576): rechazo, demencia y muerte (vv. 705-733).

1. Mito y metamorfosis

Metamorfosis es la obra más comprensiva y creativa de Ovidio. Presenta más o menos 250 mitos formulados en hexámetros y sustituye el relato de las sucesivas familias por las transformaciones enlazadas dentro de un esquema de continuidad y discontinuidad¹. Si el concepto de frontera implica la noción de límite o margen que separa un estado de otro, *Metamorfosis* es una obra en la que todos los límites convencionales han sido franqueados. Las generalizaciones sobre la obra son difíciles y aún el tema de la propia metamorfosis es controvertido. Algunos críticos consideran que éste es tangencial en la obra, pero lo cierto es que Ovidio se detiene en describir el proceso del cambio y trata de capturar la transición entre una forma y la otra.

Estas transformaciones no son físicamente penosas, por el contrario el poeta se concentra en la angustia mental que produce la metamorfosis. Parte de la fascinación del poema radica en el modo en que los sentimientos se exploran² y Ovidio explota la ambigüedad existencial que la idea de metamorfosis envuelve.

Para citar un ejemplo estremecedor tomemos el lamento de Mirra, tras consumir el incestuoso amor hacia su padre que la consume.

..... *Tum nescia uoti*
atque inter mortisque metus et taedia uitae
est tales complexa preces: "o si qua patetis
numina confessis, merui nec triste recuso
supplicium. Sed ne uiolem uiuosque superstes
mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis
mutataeque mihi uitamque necemque negate" (10.482-487).

("Entonces sin saber su deseo y entre el miedo a la muerte y el hastío de la vida, enhebró las siguientes súplicas: ¡"Oh divinidades, si algunas sois accesibles a los que reconocen su culpa, he merecido y no rechazo el triste suplicio. Pero, para no ultrajar viviendo a los vivos y muerta a los muertos, expulsadme de ambos reinos y negadme, una vez transformada, tanto la vida como la muerte.")

¹ Cf. PH.HARDIE, *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge, 1993, p. 106.

² Cf. M. P. MURRAY, "Bodies in Flux", en Dominic Monserrat (ed.), *Changing Bodies, changing meaning* 1998.

Mirra, la *impia virgo*, es un ejemplo de la angustia esencial que produce la trasgresión de los límites, de la no definición de las fronteras entre *amor* y *fides* y la perpetua alienación. El *furor* que se apodera de ella quiebra los lazos familiares al punto que se torna en *paex matris* y *adultera patris* además de *soror nati genetrixque...fratris* (10.346-47).

El límite entre lo divino, lo humano y lo bestial es ciertamente fluctuante en este poema y afecta la identidad de los hombres, dado que, como oportunamente señaló J.-P. Vernant, la identidad humana tiene dos aspectos: un nombre y un cuerpo³. Estos aspectos son centrales en el libro III de *Metamorfosis*: Acteón tiene un cuerpo trasmutado, pero no tiene nombre. Este hecho se resalta en el texto mediante la insistencia en mencionar el nombre de cada uno de los perros que lo hieren. Narciso en cambio no encuentra un cuerpo, sólo un reflejo del que se enamora. Eco, a su vez, es una voz sin cuerpo.

Charles Segal⁴ aborda la obra ovidiana para estudiar la visión de dicho poeta sobre la condición humana y su implícita definición de identidad. Como Lucrecio, Ovidio ve al cuerpo como vulnerable, penetrable y poroso. Pero en tanto que Lucrecio, a partir de su filosofía materialista, pretende escapar de la ansiedad acerca del cuerpo, *Metamorfosis* presenta los cuerpos sujetos al cambio físico y el poeta en la búsqueda permanente de nuevas metáforas y situaciones, intensifica permanentemente la ansiedad. Por su parte, el mundo metamórfico de Ovidio, más allá de todos sus cambios, retiene un sentido de coherencia que se diluye en autores posteriores como Lucano y Séneca. Ovidio, ciertamente uno de los pilares de la épica tradicional, sigue la clásica definición de la naturaleza humana que, desde Homero, Platón y Aristóteles, se basaba en la antítesis de lo humano y lo bestial. El poeta presenta un mundo en el que los límites entre los humanos y los animales son peligrosamente fluidos. Construye con una creatividad enérgica un mundo en el que las formas están en permanente devenir y las fronteras naturales han sido suspendidas. Lo humano y lo animal, lo animado e inanimado, lo masculino y lo femenino fluyen los unos en los otros y esta suspensión de las leyes de la vida puede llegar a producir o una

³ J. P. VERNANT, "Dim body, Dazzling body", en Feher M., R Naddaff and N. Tazi, *Fragments for a history of the Human Body*, 3 vol, New York, Vol. 1: 18-47.

⁴ CH. SEGAL, "Ovid Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses*", *Arion* vol.5, nº 3, 1998.

edad de oro, un milagro, una monstruosidad o una catástrofe. Ej. Faetón y envidia en el libro II, Pígalión en el X e Ifis en el IX.

La antigüedad clásica nos ofrece muchos discursos sobre los cuerpos: Homero al mostrar el sufrimiento de la guerra en la *Iliada*, Sófocles al dramatizar el cuerpo de Filoctetes. En la poesía latina como en la griega la descripción de los cuerpos conduce siempre a un discurso sobre la mortalidad como marca de la condición humana. Pero en *Metamorfosis* no es el cuerpo el centro, sino el relato que lleva hacia el cuerpo o a su sufrimiento. Un cuerpo, siempre ambiguamente situado entre los límites de la naturaleza y la cultura, se vuelve un punto de intersección de lo natural y lo artificial.

Esta intersección conduce al campo del arte al punto que se considera la poética de *Metamorfosis* como híbrida.

Conviene añadir que el proyecto de esta obra o las estrategias que su autor usa exceden los límites genéricos, al punto que según Barchiesi⁵ deberíamos hablar de *polyeidia*, término que en la lengua griega de la época de Ovidio significa tanto capacidad metamórfica como pluralidad de géneros literarios. Además el autor y su obra participan de un sistema semiótico general en el cual la intertextualidad es una propiedad del lenguaje y no simplemente de la literatura.

Un punto esencial en cuanto a la hibridez que caracteriza a *Metamorfosis* se vincula con la ambigüedad de las fronteras genéricas en este texto. En este sentido, es interesante recordar los cuatro primeros versos de *Metamorfosis*, que postulan dicha ambigüedad, incluso en el plano de la construcción métrica.

Señalemos de antemano que en Ovidio el pentámetro, metro propio de su obra elegíaca, aparece como resultado de una derivación de metros. Desde el punto de vista formal y funcional se presenta, en efecto, como un derivado del hexámetro, aunque, según el poeta, es la forma trunca de un verso épico que habría perdido un pie y al mismo tiempo su grandeza heroica, como sabemos por *Amores* I, 3-4.

*Par erat inferior uersus; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.*

Si bien Ovidio no lo dice explícitamente, podría haber trabajado el pentámetro como la repetición de un primer hemistiquio de hexámetro

⁵ A. BARCHIESI, "Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio" *MD* 23, 1989, 56-96.

culminante en la cesura pentemímera. Este análisis mecánico sólo puede admitirse si permite revelar ciertas constantes capaces de focalizar variantes expresivas. En este sentido es muy ilustrativo el comienzo de las *Metamorfosis*. Mientras que en *Heroidas*, *Amores* y el *Ars* Ovidio había acostumbrado a sus lectores a una poesía escrita en dísticos elegíacos, es decir a la alianza del hexámetro con el pentámetro, crea sin embargo un efecto de sorpresa en el segundo verso de este texto escrito exclusivamente en hexámetros :

Met. I, 1-2 :

In noua fert^T animus^P // mutatas dicere formas DDSS-DS⁶
Corpora; di^T coeptis^P // (nam uos mutastis et illas) **DS**SS-DS

Un lector acostumbrado a los textos anteriores de Ovidio esperaría un pentámetro después del hexámetro. El primer hemistiquio del segundo verso retoma incluso tan de cerca la métrica verbal del I hemistiquio del hexámetro 1 hasta la cesura pentemímera que, en el marco del dístico elegíaco, parecería culminar en una cesura central de pentámetro. Todo parece preparar entonces la llegada de un segundo hemistiquio de pentámetro, exactamente uno que recuerda el verso 30 de *A. A. I*, 30 (pentámetro):

uera canam; coeptis // mater Amoris, ades **DS**

A pesar de presentar un soporte verbal distinto, la misma secuencia DS culmina en la misma palabra *coeptis*. Sin embargo, el pentámetro tan bien sugerido en este comienzo de *Metamorfosis* no se realiza. La expectativa es aún más cortante por el hecho de que este segundo hemistiquio comienza con un S, imposible en este lugar dentro de un pentámetro. De este modo, el comienzo del texto anuncia el universo de la transformación (*noua corpora*) no sólo en el plano temático, sino también en el plano mismo de la escritura métrica.

Otro de los rasgos de la obra es la anulación de la frontera entre la descripción y la narración mediante la técnica de la *ekphrasis*. J. Fabre-Serris⁷

⁶ En adelante usaremos la letra D para designar el dáctilo, y S para designar el espondeo. Asimismo, se adoptarán las letras T, P y H para indicar, respectivamente, las cesuras triemímera, pentemímera y heptemímera.

⁷ Cf. J. FABRE-SERRIS, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, 1995.

sostiene que las descripciones aparecen como uno de los metalenguajes utilizados en *Metamorfosis*. Así las *ekphraseis* más sofisticadas, más circunscriptas, por su carácter de digresión, concentran en ellas el sentido metatextual difuso en los episodios y permiten precisar la lectura.

El poeta introduce en la *ekphrasis* los detalles de su marca poética y a veces también una reflexión implícita señalada por las anomalías del significado y del significante. La descripción reenvía a la escritura poética por analogía.

En la terminología de la crítica antigua, *ekphrasis* es el modo de lograr verosimilitud por medio de la *enargeia* que apunta a inducir al lector, como espectador, a visualizar un objeto de arte, paisaje, monumento o diferentes lugares: casas, palacios ... etc. Se logra así un punto de encuentro entre estrategias de percepción visual y verbal que contemplan desde la recepción las experiencias familiares y populares del arte visual ⁸.

El libro III de *Metamorfosis* nos proporciona un excelente ejemplo de esta técnica en el primero de los relatos, el de Cadmo. Este inaugura una serie de historias relacionadas con el destino de una misma estirpe y el relato pone en escena el espacio de la transgresión :

*Silva uetus stabat nulla uiolata securi,
et specus in media uirgis ac uimine densus
efficiens humilem lapidum conpagibus arcum
uberibus fecundus aquis; ubi conditus antro
Martius anguis erat, cristis praesignis et auro;
igne micant oculi, corpus tumet omne uenenis,
tresque uibrant linguae, triplici stant ordine dentes.
quem postquam Tyria lucum de gente profecti
infausto tetigere gradu, demissaque in undas
urna dedit sonitum, longo caput extulit antro
caeruleus serpens horrendaque sibila misit.
effluxere urnae manibus sanguisque reliquit
corpus et attonitos subitus tremor occupat artus.
ille uolubilibus squamosos nexibus orbes
torquet et immensos saltu sinuatur in arcus
ac media plus parte leues erectus in auras
despicit omne nemus tantoque est corpore, quanto,
si totum spectes, geminas qui separat arctos.
nec mora, Phoenicas, siue illi tela parabant*

⁸ Cf. E. LEACH, *The rethoric of space*, Princeton, 1988, 4-24.

*siue fugam, siue ipse timor prohibebat utrumque,
occupat: hos morsu, longis complexibus illos,
hos necat adflati funesta tabe ueneni.* (3. 28-49)

(Se alzaba un antiguo bosque nunca violado por segur alguna y en medio una cueva densamente poblada de ramas y mimbres que formaba un arco bajo gracias al ajuste de sus piedras, fértil por sus abundantes aguas; allí estaba escondida en la cavidad una serpiente de Marte ornada con crestas y oro. Sus ojos brillan de fuego, todo su cuerpo está hinchado por el veneno y tres lenguas se agitan, en tres filas se alzan sus dientes. Después de que los procedentes de la nación tiria tocaron este sagrado bosque con funestos pasos y resonó la urna sumergida en las aguas, sacó la cabeza de la profunda cueva la azulada serpiente y emitió horripilantes silbidos: cayeron de sus manos las urnas y la sangre abandona su cuerpo y un repentino espanto se adueña de sus aturdidos miembros. Ella enrosca sus escamosos anillos en pliegues giratorios y de un salto se encorva en un inmenso arco y, erguida en más de la mitad hacia las livianas brisas, contempla desde arriba el bosque entero y es de un cuerpo tan grande, si lo contemplas en toda su extensión, cuanto lo es la que separa las dos Osas. Y sin dilación ataca a los fenicios, tanto si ellos preparaban sus dardos como si la fuga, como si el temor mismo les impedía ambas cosas: mata a unos a mordiscos, a otros con el sople emponzoñado de su mortal veneno).

Y más adelante leemos, con claro acento profético:

*Dum spatium uictor uicti considerat hostis,
uox subito audita est; neque erat cognoscere promptum,
unde, sed audita est: 'quid, Agenore nate, peremptum
serpentem spectas ? et tu spectabere serpens.'* (3. 95-98)

(Mientras examina atentamente el vencedor el tamaño de su vencido enemigo, súbitamente se oyó una voz, y no estaba claro saber de dónde, pero se oyó: "¿Por qué, hijo de Agénor, contemplas la serpiente abatida ? También tu serás contemplado como una serpiente".)

Cadmo, hijo de Antenor y Telefasa, se inscribe entre los héroes viajeros y los mitos fundacionales, que siempre enfrentan monstruos y peligros más allá de las fronteras de lo conocido y civilizado.

La estructura del libro tres nos permitirá un acercamiento al texto y las relaciones entre los distintos pasajes del discurso. Ovidio trabaja el texto de

un modo tal que incluye toda la tradición anterior. Como acertadamente puntualiza Labate⁹, este autor es recibido como el mediador de la cultura mitológica y literaria grecolatina por un lector en la búsqueda de arquetipos del imaginario occidental, y así la lectura de la narración ovidiana sufre el condicionamiento de una rica y compleja tradición cultural. La recepción secular del mito clásico y su capacidad de representar, ya por la imagen o el símbolo, nuevos problemas intelectuales, morales y psicológicos termina por gravar la interpretación de ciertos pasajes de *Metamorfosis*.

- Estructura del libro III

I CADMO. MITO FUNDACIONAL

Beocia . Tebas “ *Moenia fac condas Boeotia ...* ” (13).

Ekphrasis. Cueva y serpiente. (1 –131)

“serpentem spectas ? et tu spectabere serpens” (98).

Los Espartos: « *quinque superstibus, quorum fuit unus Echion* ” (126)

Digressio:

« *Exspectanda dies homini est, dicique beatus* »

Ante obitum nemo supremaque funera debet » (136-137).

II ACTEÓN (138-152): “ *Is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae” ... (185) **III***

SEMELE (253-315): “*Qualem Saturnia*” *dixit / te solet amplecti, Veneris cum Foedis initis / Da mihi te talem* » (293-295).

IV TIRESIAS (316-338): **Frontera genérica: cuerpos violados y transformación.**

Ceguera: “ *Iudicis aeterna damnauit lumina nocte*” (335).

⁹ M. LABATE, “Storie di instabilità: l’episodio di Ermafrodito nelle *Metamorfosi* di Ovidio”, *MD* 30, 1993, 49-63.

Don Profético: “*Scire futura dedit*” (Júpiter) (338).

V NARCISO Y ECO (339 –510): **Profecía de Tiresias:** “*Si se non nouerit*” (348).

Eco: alteridad.

Narciso: identidad y visión de sí mismo:

“*Et placet et uideo sed quod uideoque placetque
Non tamen inuenio...*”, (446-447)

VI PENTEO (511-733): Penteo hijo de Equión.

Profecía de Tiresias: “*Quam felix esses ... ne Bacchica
sacra uideres*” (517).

Epifanía de Baco

Muerte de Penteo: “*Hic oculis illum cermentem
Sacra profanis*” (710)

2. La construcción de Tiresias y su función en el libro III

El mito de Tiresias, tema de larga tradición literaria, está también incluido en el libro III de *Metamorfosis* (316-339), dedicado a la evocación del ciclo tebano, que comienza con el rapto de Europa y el peregrinaje de Cadmo (*Orbe pererrato (quis enim deprendere possit / furta Iouis) profugus patriamque iramque parentis / uitat Agenorides ...*). Este ciclo está anticipado en el libro I, 748 con la presencia de Epafo, hijo de Io y Júpiter y antecesor remoto de la estirpe tebana. Esta mención le permite a Ovidio establecer un puente entre las generaciones humanas primordiales y las históricas¹⁰. Si bien los 733 hexámetros del libro III contemplan a los miembros de una misma familia, Ovidio no sigue el orden de ningún compendio mítico y ordena el material narrativo quebrando el orden genealógico natural. Una de esas fracturas está constituida precisamente por los versos dedicados a Tiresias. El inventario de las innumerables narraciones de este mito da cuenta de tres versiones troncales, que presentan a su vez distintas variantes¹¹.

La primera de ellas registra 13 variantes¹². El argumento general de esta versión es el siguiente: en una primera secuencia Tiresias mata, golpea con un bastón o bien pisotea a serpientes que están copulando. A causa de esta agresión cambia de sexo, tomando el de la serpiente que ha atacado. La segunda secuencia se subdivide en dos momentos y tiene como protagonistas a la pareja olímpica, Zeus y Hera, que mantienen una discusión, situación que constituye un tópico en la mitología griega¹³, sobre la intensidad del goce sexual en la mujer y el hombre. Tiresias, en razón de su experiencia, es elegido como juez y su veredicto, que señala la primacía de la mujer en el placer erótico, produce la ira de Hera, que lo enceguece. En compensación Zeus otorga a Tiresias el don adivinatorio y una vida larga que se extiende por siete generaciones. Es necesario aclarar que no todas las variantes presentan la totalidad de los elementos del relato.

¹⁰ Cf. E. CABALLERO DE DEL SASTRE, "La construcción ovidiana de Tiresias y sus relaciones intratextuales en *Metamorfosis* III", González de Tobía A., *Los griegos otros y nosotros*, La Plata, 2001, 175-183.

¹¹ *Ibid.*

¹² L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias*, Leiden, 1976.

¹³ *Ibid.*

La segunda versión presenta cuatro variantes¹⁴ que se desarrollan en un único episodio con dos secuencias: Tiresias asiste al baño de Atenea y la trasgresión le cuesta la vista. La ninfa Cariclo, su madre, intercede ante Atenea y la diosa, en atención al dolor materno, le otorga a su hijo el don profético, una larga vida y otros dones como un bastón de cornejo y la capacidad de comprender el lenguaje de los pájaros. De este sucinto comentario podemos subrayar los siguientes puntos: la primera versión del mito presenta dos episodios y sus protagonistas son: Tiresias, las serpientes, Hera y Zeus; en tanto que la segunda versión, en un único episodio de mayor homogeneidad tiene como protagonistas a Tiresias, Cariclo y Atenea. En cuanto al cambio de sexo, sólo se opera en las trece variantes de la primera versión y en ninguna de la segunda. En cambio, la pérdida de la vista figura en ambas versiones y la capacidad profética, en una, es otorgada por Zeus y en la otra por Atenea.

Una de las variantes de la primera versión es la que nos ofrece Ovidio en *Metamorfosis* en tanto que Calímaco, en el Himno V, *In lauacrum Palladis* (57-133), incluye una de las variantes más célebres de la segunda versión. Formalmente el texto ovidiano está compuesto en hexámetros y el de Calímaco es el único himno en dísticos elegíacos. El pasaje calimaqueo, en el que subyace una sólida tradición literaria, muestra una particular construcción que entrelaza distintas escenas con alusiones, citas y el uso reiterado de un lenguaje emotivo, rasgo que sobresale en el tratamiento que Calímaco hace del himno en cuestión. Propertio, en una de sus elegías etiológicas del libro 4, la 9, en los límites de un dístico cita también esta variante: *Magno Tiresias aspexit Pallada uates, / fortia dum posita Gorgone membra lauat*. El orden de las palabras en el hexámetro reproduce el hilo argumental del episodio de Calímaco y la cesura aísla el *aspexit*, en tanto que el pentámetro hace referencia a la Gorgona, otro tabú de la mirada.

¹⁴ Cf. E. CABALLERO DE DEL SASTRE, 2001.

3. Acteón y el baño de Diana (vv. 141-251). La transgresión visual. Relación con Calímaco.

Tres versos funcionan como puente entre el episodio de Cadmo y el siguiente, el de Acteón.

Met. III, 132-134 :

*Hos quoque iam inuenies; sed scilicet **ultima** semper*

Expectanda dies homini est, dicitque beatus

Ante obitum nemo supremaque funera debet.

(... pero ciertamente siempre ha de ser esperado el último día del hombre, y nadie debe ser llamado feliz antes de la muerte y de las últimas exequias.)

Como sabemos, se trata de un presagio característico de la tragedia griega. Específicamente, el *Edipo rey* de Sófocles se cierra con la misma noción (1529-1530):

“(siendo mortal), no debes juzgar feliz a nadie antes de que llegue al término de su vida sin haber sufrido ninguna desgracia”

Este eco alusivo es significativo, ya que al inaugurar el relato sobre el destino de la estirpe de Cadmo, coloca la narración cerca del personaje de Edipo, otra figura clave del ciclo tebano que funciona como un intertexto fundamental, como veremos, del libro III de *Met* : la trasgresión es justamente un rasgo propio de esta leyenda y se vincula, a su vez, con la temática de la ceguera con la que se castiga Edipo.

Acteón es otro eslabón de esta cadena que se abre con el sacrilegio de Cadmo. Su leyenda también se asocia con una trasgresión visual, en este caso la visión de la desnudez de la diosa Diana. Al igual que su abuelo, Acteón también penetra en un lugar sagrado e intacto, al que ultrajará con su presencia, ya que se trata de ámbitos nunca profanados por los humanos. Es el territorio de Diana, cuyos componentes espaciales son los mismos: un bosque, una gruta y una fuente: *uallis (...) succinctae **sacra** Dianae* v.156; ... *est **antum** nemorale recessu* v. 157; ***Fons** sonat a dextra ... ; **nemus ignotum*** v. 175.

Como señaló al respecto J.-P. Vernant¹⁵, el reino de Diana presenta la característica de un lugar de frontera donde puede producirse el contacto con lo *otro*, lo *distinto*, que puede tener conclusiones trágicas (como en el caso de las numerosas jóvenes asechadas que Ovidio presenta a lo largo de sus *Metamorfosis*). Diana se ubica, en efecto, en los bordes, en las zonas costeras en donde los límites entre tierra y agua son indecisos. Se trata de zonas de frontera en las que lo salvaje y lo cultivado se rozan, en una oposición que es también interpenetración. Además Diana preside la actividad de la caza, en la que también hay límites, imperativos, obligaciones y prohibiciones que deben respetarse. Muchos mitos cuentan precisamente lo que amenaza al cazador si no respeta dichos límites. En efecto, si el cazador transgrede las normas y se coloca fuera de lo humano, se torna salvaje como los animales a los que él mismo se enfrenta y se expone así al peligro de una “animalización”.

Al velar por la sacralidad de estos límites, Diana consagra la intangibilidad de una frontera. A su vez, esta diosa preside también ciertos rituales de iniciación por los que el adolescente accede, como adulto, a la identidad social. Acompaña a los jóvenes en ciertos ritos de pasaje que producen su salida de los márgenes y su entrada en el espacio cívico (el varón se convierte en ciudadano-soldado y la mujer en esposa y madre). Nuevamente Diana se ubica en una posición liminal, incierta y equívoca. En definitiva, esta diosa opera siempre como divinidad de los márgenes, con un doble poder entre salvajismo y civilización y con la función primordial de garantizar el respeto de las fronteras entre los diversos espacios. Al respecto, es interesante recordar que la noción de ambigüedad de fronteras es también central en el proceso metamórfico ovidiano, en el que la escritura de la transformación presenta mecanismos propios de una dualidad hecha de ambigüedades, de espacios intermedios. En el plano textual, predominan, por ejemplo, recursos como el oxímoron o la metáfora, que juegan con las nociones de *identidad* y *alteridad*. En el caso de Acteón, Ovidio nos lo presenta como aquél que trasgrede las normas propias de la caza a partir de una conducta excesiva: Acteón insta a sus compañeros a retomar la caza al día siguiente; luego, ya sin motivo alguno, recorre parajes desconocidos. Se produce entonces la trasgresión (177-185), que culmina en el verso 185:

¹⁵ J. P. VERNANT, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1998, 15-24.

Met. 3, 177-185 :

*Qui simul **intrauit** rorantia fontibus **antra**,
Sicut erant, **uiso nudae** sua pectora **nymphae**,
Percussere **uiro** subitisque **ululatibus** omne
Impleuere **nemus** circumfusaeque Dianam
Corporibus texere suis; tamen altior illis
Ipsa dea est colloque tenus supereminet omnis.
Qui color infectis aduersi solis ab ictu
Nubibus esse solet aut purpureae aurorae
Is fuit in^T **uultu** ^P **uisae** sine ueste **Dianae**.*

(Tan pronto como penetró éste en la cueva humedecida por los manantiales, las ninfas, tal como estaban desnudas, golpearon sus pechos al ver al hombre y con repentinos alaridos llenaron el bosque en su totalidad y, colocándose en torno a Diana, la ocultaron con sus cuerpos; pero la propia diosa es más alta que ellas y sobresale por encima de todas con su cuello. Ese color que suelen tener las nubes, manchadas por el golpe de un sol de enfrente o el de la rojiza Aurora, ese apareció en el rostro de Diana al ser contemplada sin vestidura).

A pesar de los enormes esfuerzos de las ninfas por cubrir el cuerpo de Diana (*circumfusaeque, corporibus*), las dimensiones de la diosa lo impiden y entonces es vista desnuda por Acteón. El momento es puesto en escena dentro de una comparación que focaliza el rubor del rostro de Diana una vez que es vista sin ropas. El término *uultu* está precisamente destacado por dos cesuras y se ubica al lado del término que designa el acto de la visión, referido a Diana (*uisae*). A su vez, el rostro, la visión y la vestidura quedan reunidos por una analogía fónica insistente (*uultu uisae ... ueste*). La dimensión trasgresora del acto de Acteón, es decir, la visión de la desnudez, aparece incluso a través de una litotes (*sine ueste*), figura que tiende a “ocultar”, al mismo tiempo que a focalizar, como si el texto dibujara en su propia factura el pudor de la diosa y destacara al mismo tiempo la gravedad del hecho.

El castigo de Acteón es inmediato y se produce a partir del agua, calificada de “vengadora” y lanzada a su rostro:

Met. 3, 190-191 :

*Perfudit spargensque comas **ultribus undis**
Addidit haec cladis praenuntia uerba futurae:*

(Salpicó [el rostro del hombre] y, rociando sus cabellos con las aguas vengadoras, añadió estas palabras vaticinadoras de la futura desgracia.)

La historia de Acteón también está signada por un presagio, presentado en los dos últimos versos de este pasaje bajo una premisa hipotética (*Si*).

Met. 3. 192-193 :

“*Nunc tibi me posito* ^P *uisam* ^H *uelamine narres,*
Si poteris narrare licet ... »

(“Ahora te está permitido contar, si eres capaz de contarlo, que me has visto sin ropaje ...”)

Nuevamente, el acto de la visión es destacado entre dos cesuras y se entrelaza fónicamente con el término que designa la vestidura de Diana, exactamente aquello que la cubre (*uisam uelamine*). El presagio de la diosa prácticamente la forma de un enigma, que nos remite una vez más a un elemento clave de la leyenda de Edipo. Sabemos, en efecto, que el enigma es uno de los módulos estilístico-narrativos clave de dicha tragedia griega. Esta forma es definida por Quintiliano como un enunciado oscuro y ambiguo, utilizado con frecuencia por los poetas :

I. O. V., 3, 51: “***Nec plura modo significari solent, sed etiam diuersa ... Peruenit res usque aenigma ...***”

VIII, 6, 14, 52, ss. “*Vt modicus autem atque oportunus eius usus inlustrat orationem, ita frequens et obscurat et taedio complet, continuus uero in allegoriam et aenigmata exit.*

Sed allegoria quae est obscurior “aenigma” dicitur, uitium, meo quidem iudicio, si quidem dicere dilucide uirtus, quo tamen poetae utuntur”.

Es en ese punto del relato donde Ovidio introduce una variante con respecto al *Himno V* de Calímaco, al operar una rehabilitación del personaje de Acteón. Tras haber descrito los preparativos para el baño de Atenea (1-31), Calímaco inserta el mito de Tiresias a través de la advertencia lanzada hacia un habitante de Argos de no mirar a la diosa. Luego se narran hechos que se vinculan con Tiresias, se recuerda en particular el lazo afectuoso entre su madre, Cariclo, y la misma Atenea. Esto no fue sin embargo suficiente para evitar su desgracia, cuando casualmente se encontró frente a la diosa desnuda. El lugar es el mismo, Beocia, y la hora también, cerca del

mediodía (recordemos que esta hora debía precisamente evitarse ya que los dioses tenían la costumbre de aparecer alrededor del mediodía). Tiresias, acompañado por sus perros de caza, recorre los lugares y se dirige hacia la fuente. Ni bien ve a Atenea, pierde la visión. A diferencia de Acteón, Tiresias obtiene, a pesar del castigo, el don de la profecía, elemento que también encontramos en Ovidio: *Scire futura dedit ...* v. 338.

Recordemos la estructura del himno de Calímaco:

CALÍMACO Himnos, V *In lauacrum Palladis*

- vv. 1-56: Preparación de la *Plynteria Argiva*

Descriptio: atributos masculinos de la diosa.

Exempla: Gigantomaquia, Juicio de Paris, Diomedes.

Diosas opuestas: Hera y Afrodita.

Interdicción: ver desnuda a la diosa.

- vv. 57-136: Amistad entre Atenea y Cariclo, madre de Tiresias

Relato mítico-Baño de Atenea y Cariclo en la fuente de Hipocreme

- Tiresias ve a la diosa y es enceguecido.
- La ley de Crono.
- *Consolatio* de Atenea: Acteón y el baño de Artemis.
- **Dones otorgados por Atenea a Tiresias:** don profético, un poderoso bastón, larga vida y trascendencia de su ciencia en el mundo de los muertos.

vv. 137-142: Epifanía de Atenea.

Según la versión ovidiana del mito, el castigo que la diosa inflige a Acteón es demasiado severo:

Met. 3, 141-142 :

At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,

Non scelus inuenies: quod enim scelus error habebat ?

(Y, si buscas bien, en aquello encontrarás un delito de la Fortuna, no un crimen; pues ¿ qué crimen ocasionaba un error ?)

Ovidio habla de un *error*, es decir, una falta, y excluye las nociones de *crimen* y *scelus*. Incluso en el momento previo a la trasgresión de Acteón, se destaca la responsabilidad del destino del personaje: ***Peruenit in lucum, sic illum fata ferebant*** v. 176.

El castigo de este personaje de la leyenda comienza con su metamorfosis, que presenta los rasgos de una “animalización” del personaje, consecuencia de la violación de las normas propias de la caza: Diana “cubre” (*uelat*) su cuerpo con una nueva piel:

Met. 3, 197:
Cruribus et uelat maculoso uellere corpus

(Y oculta su cuerpo con una piel moteada)

Al mismo tiempo en que ocurre esta transformación presentada en términos de un cambio físico por el que la diosa cubre y oculta el cuerpo con una nueva piel, se “devela” el enigma de su presagio (***Si poteris narrare licet ...***»), ya que, como dice el texto, Acteón pierde la palabra, y por ende, nunca podrá revelar la desnudez de la diosa:

Met. 3, 200-203:
Vt uero uultus et cornua uidit in unda: SSSD
“Me miserum” dicturus erat; uox nulla secuta est;
Ingemuit; uox illa fuit; lacrimaeque per ora
Non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit. DSSS

(Pero cuando vio en el agua su rostro y sus cuernos, ¡ Ay, desgraciado de mí ! estaba a punto de decir: ninguna palabra surgió; lanzó un gemido: esa fue su palabra, y las lágrimas fluyeron por una cara que ya no era la suya; sólo permanecieron sus antiguos sentimientos.)

Entre el rostro (*uultus*) y el acto de la visión (*uidit*) se ubica ahora el elemento de la animalización de Acteón, sus cuernos (*cornua*). El mismo acto de la visión, causa de la trasgresión, opera ahora el reconocimiento de su propia transformación. Esta se manifiesta incluso en la ejecución métrica de los versos que cierran y abren el pasaje, a partir de la disposición inversa de dáctilos y espondeos. Recordemos además que la secuencia DSSS, bien

estudiada por R. Lucot¹⁶, introduce, a través del freno espondeico del verso, la idea de un contraste que en este caso se vincula con la metamorfosis del personaje. La revelación de la misma ocurre a través del agua, de las *ultricus undis* de Diana. Este gesto de Acteón funciona de algún modo en resonancia con el reconocimiento de Narciso, que tomaremos más adelante. En efecto, el elemento líquido, central en estas leyendas, es lo que da lugar al juego permanente entre identidad y alteridad: Acteón ve en el agua la transformación de su identidad en una alteridad que conducirá a su muerte; es también el agua el lugar en donde Narciso reconoce los peligros de la identidad absoluta, cuyo resultado es también una metamorfosis, es decir, el pasaje hacia una alteridad.

La metamorfosis de Acteón en ciervo tiene como centro semántico la imposibilidad de hablar, es decir la pérdida de la palabra como sonido articulado (*uox nulla secuta est*):

Met. 3, 230-231:

« *Actaeon ego sum, dominum cognoscite uestrum* »
Verba animo desunt; resonat latratibus aether.

(“Yo soy Acteón, reconoced a vuestro dueño”; las palabras faltan a su deseo; el aire resuena con los ladridos.).

Si bien el personaje conserva la conciencia de sí mismo, las palabras dejan lugar a los ladridos de los perros que causarán su muerte.

Met. 3, 247- 250:

Vellet abesse quidem, sed abest; uelletque uidere,
Non etiam sentire canum fera facta suorum.
Vndique circumstant mersisque in corpore rostris
Dilacerant falsi dominum sub imagine cerui.

(En verdad quería estar ausente, pero está presente, y quería ver, no experimentar las crueles hazañas de sus propios perros. Le acorralan por todas partes y, con los hocicos hundidos en su cuerpo, despedazan a su dueño bajo la falsa apariencia de ciervo.)

De cazador impenitente, Acteón se convierte en el cuerpo cazado y despedazado por sus mismos compañeros de caza. Sabemos que el

¹⁶ R. LUCOT, « Un type d'hexamètre latin, d'Ennius a Virgile », *Pallas* 3, 1955, 29-39.

universo de la metamorfosis ovidiana es el reino de la apariencia, de las fronteras entre ilusión y realidad: de sujeto activo Acteón se ha convertido en la “imagen de un falso ciervo” víctima de su propio exceso. La idea de falsedad en la percepción de la imagen nos remite al mismo tiempo al episodio de Narciso, que se ubica en este mismo libro de *Met.*

Narciso y Eco (*Met.* III, 356-510): la identidad en conflicto

Más allá de la versión ovidiana de este mito, la antigüedad conocía también otras versiones. Dos de estas variantes son las más importantes: la de Conón, un prosador griego contemporáneo de Ovidio, autor de un conjunto de narraciones mitológicas, y la de Pausanias, en el libro nueve de su *Descripción de Grecia*.

1. Conón: según este autor, Narciso era un joven muy bello de Beocia, que despreciaba al dios Eros y a los otros jóvenes que estaban fascinados con su belleza. Entre estos había uno, Aminia, al que Narciso rechaza cruelmente, enviándole incluso una espada, con la que el joven despreciado se mata, invocando la venganza del dios del amor. Dicha venganza se cumple con el engaño del espejo: Narciso se ve en el agua y se enamora locamente de sí mismo, hasta que, una vez reconocido como justo su castigo, se mata él también. Los habitantes del lugar creían que de la tierra mojada con su sangre había nacido la flor homónima. Conón insiste en la oposición culpa- venganza.

2. Pausanias: En la versión detallada, Narciso había tenido una hermana gemela de la que se había enamorado. Tras su muerte, él se consuela por la pérdida irreparable contemplando en la fuente su propia belleza, en la que reencuentra la belleza de su hermana amada. Pausanias niega el origen del narciso, uno de los datos comunes de este mito. En realidad, en su afán de racionalización, elimina el motivo del error.

Los elementos fijos en las frecuentes alusiones al mito y a la figura de Narciso en los textos antiguos son su delicada belleza y su carácter frío, vinculado quizás con su misma naturaleza acuática, ya que Narciso era hijo de un río y de la ninfa de una fuente. Ovidio es el único poeta de la antigüedad que imagina que Narciso se reconoce en el reflejo que consideraba un amante.

En Ovidio, el mito de Narciso es emblemático de la poética erótica de sus *Metamorfosis*. En esta versión, el eco y el espejo son los dos elementos fundamentales. Incluso la combinación de Eco y de Narciso en el mismo relato podría haberle sido sugerida a Ovidio por el término *imago uocis*, con que la lengua latina designaba comúnmente el fenómeno del eco y el reflejo (v. 385; 416). La mayor novedad de esta versión es justamente la presencia

de Eco, personificación del reflejo acústico, ninfa que puede sólo repetir las palabras de los otros y que es reducida luego a la dimensión sonora.

Narciso funciona en varias esferas: se vincula con la seducción engañosa, con la muerte, con el amor, con la relación entre realidad e ilusión. Sabemos que se ha situado con frecuencia el mito de Narciso en la perspectiva de las creencias en el poder maléfico de los espejos y de las superficies brillantes. Hay varias historias míticas vinculadas con este tema: Hylas, amante de Hércules, fue arrastrado al fondo del agua al querer seguir las formas de las ninfas que veía allí (Prop. I, 20); según el mito del espejo de Dionisios, celosa de éste, nacido de un amor adúltero de Zeus, Hera decide hacerlo despedazar por los Titanes. Para llamar su atención, le da diversos juguetes, entre ellos un espejo. Conocemos además, por Columela, una creencia según la cual las yeguas que veían su imagen en el agua, eran presa de un amor vano y morían consumidas por la languidez de su deseo (*De re rust.* 6. 35).

En la leyenda de Narciso, el agua es justamente un elemento fundamental. Ella asegura de algún modo un lazo entre el aspecto vegetal y el aspecto humano de este relato. Narciso muere al borde de la fuente porque se ha contemplado en el espejo de sus aguas y el narciso, flor húmeda, nace al borde de la misma fuente. A fuerza de mirarse en el agua Narciso se convierte en flor. El agua transforma, de algún modo, la fascinación de Narciso en propiedades narcóticas, simboliza el elemento dionisiaco de esta fábula. Esta se inserta también en los ciclos consagrados a Baco en el libro III de las *Metamorfosis*. La misma historia de Baco se encuentra reubicada en el contexto más amplio del destino de los descendientes de Cadmo, fundador de Tebas. Podría ser que el lazo entre Baco y Narciso residiera en el carácter húmedo, narcótico y subterráneo del narciso. Por otro lado, Narciso ilustra el poder de ilusión y de fascinación de Baco en tanto dios de la demencia y la muerte.

En cuanto a la relación de este mito con la esfera de la muerte, sabemos que el mito de Narciso corresponde a cierta representación de la flor del narciso, el llamado *narcissus poeticus*. Para la antigüedad era una flor fría y húmeda, que buscaba sombra y frescura, y parecía reflejarse en el agua. Nació en primavera y moría, bajo el efecto de un gran calor, en la época de la canícula. Era una flor fúnebre (Artemidoro de Efeso, *Llave de los sueños* I, 77, Paris, 1975), de modo que Narciso se vincula desde su nombre con la muerte (estas flores se usaban frecuentemente para decorar las tumbas). El narciso era además la flor de las divinidades subterráneas, es decir

infernales, de Demeter y Proserpina (Sófocles, *Edipo en Colono*, 681; Homero, *Himno a Démeter*, 5; 425: aquí la belleza de esta flor y su perfume fascinan a Proserpina y le permiten a Hades llevársela al reino de los muertos). El narciso aparece entonces, desde la antigüedad, como una flor de seducción, de fascinación, que puede llevar a la muerte. Plutarco explica que esto se debe a sus propiedades narcóticas (*Propos de table*, III, 1, 647 b, Paris 1972). Los antiguos hacían incluso derivar, por una etimología analógica, la palabra misma *nark issos* de *narké* que significa torpor. Entre las otras flores asociadas a lo fúnebre (menta, violeta, jacinto, anémoma, lis, etc.), sólo el narciso tenía esta propiedad. Muchas de estas flores, junto con el Narciso, ornán el jardín de Flora que Ovidio describe en *Fastos* (V, 195 y ss.). En su aspecto vegetal, este mito se encuentra vinculado entonces con el ciclo de Proserpina y de Baco, ya que en él predominan las valencias de lo húmedo, lo frío, lo subterráneo, el torpor. Narciso revela el poder terrible de la ilusión y de la demencia.

La leyenda de Narciso en *Met.* III, 348-350 es introducida como primera prueba de la infalibilidad del don profético de Tiresias. Este presagia su destino a través de la inversión paradójica del célebre oráculo delfico: la salvación, para Narciso sería no conocerse:

Met. 3, 348-350:

Fatidicus uates: "Si se non nouerit" inquit

Vana diu uisa (e)st uox auguris; exitus illam

Resque probat letique genus nouitasque furoris

(El profético vate dice: "Si no llega a conocerse". Durante largo tiempo pareció infundado el vaticinio del augur; el resultado, la realidad, el tipo de muerte y lo novedoso de la locura amorosa lo demuestra.)

Como en el presagio de Diana a Acteón, las palabras de Tiresias respecto de Narciso aparecen bajo una instancia hipotética (¶). Una serie de ecos fónicos anticipa ya, en las palabras de Tiresias, uno de los módulos expresivos clave del episodio de Narciso, el juego de reflejos, que del plano temático se extiende al plano formal en una exasperada búsqueda de mimesis total (*uates*, *nouerit*, *uisa*, *uox* y *nouitas*).

Narciso no podrá evadirse de las redes de la apariencia y de un *furor* o *error* de identidad pura:

Met. 3, 425-434:

Se cupit inprudens et qui probat ipse probatur, **DSSD**
 Dumque petit petitur pariterque accendit et ardet.
 Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti !
 In mediis quotiens **uisum** captantia collum
 Brachia mersit aquis nec se deprendit in illis !
 Quid **uideat**, nescit; sed quod **uidet**, uritur illo
 Atque **oculos** idem, qui decipit, incitat error.
 Credule, quid frustra simulacra fugacia captas ?
 Quod petis est nusquam; quod amas, auertere, perdes.
 Ista repercussae, quam **cernis**, imaginis umbra est. **DSSD**

(Sin saberlo se desea y él mismo, que da la aprobación, la recibe, y mientras busca es buscado y a la vez incendia y se inflama. Cuántas veces dio vanos besos a la fuente engañosa. Cuántas veces sumergió sus brazos que intentaban atrapar el cuello visto en medio de las aguas y no quedó preso en ellos. No sabe qué ve, pero se abrasa en lo que ve y la misma ilusión que lo engaña incita sus ojos. Crédulo, por qué intentas atrapar en vano imágenes esquivas? Lo que buscas no está en ningún sitio; lo que amas, apártate, lo perderás; ésta que ves es la sombra de tu imagen reflejada.)

La visión es lo que determina, como en la leyenda de Acteón, la trasgresión de una frontera intangible (*uideat, uidet, oculos, cernis*). En el caso de Narciso, esta trasgresión se vincula con las normas de lo erótico, ya que el personaje rechaza la alteridad (simbolizada primero por Eco), instancia clave de toda relación erótica, cuyo fundamento es el intercambio. El deseo es el lugar en donde se produce esta anulación de lo otro: en el verso 416 Narciso deseaba calmar su sed (**cupit sedare sitim**), ahora ese deseo se vuelve hacia sí mismo (**se cupit** v. 425). Esta identificación entre sujeto y objeto es textualizada por la yuxtaposición de lo activo y lo pasivo (*probat, probatur; petit, petitur*). La peligrosidad de este engaño, anunciado ya por la secuencia *fallaci fonti* (427) y por la mención de *error* (431), culmina en los últimos tres versos de este pasaje, en los que Ovidio apostrofa al personaje como para extraerlo de la trama de *simulacra* en la que ha caído. El primer verso en que se introduce el deseo de sí mismo (**se cupit**) y el último, que insiste en el carácter de apariencia ilusoria de dicho deseo, presentan incluso una misma disposición métrica (**DSSD**), que traduce justamente la imagen de un enfrentamiento especular entre D y S.

Un mismo enfrentamiento especular aparece en los versos 446-447 a través de una disposición quíastica entre el deseo y la visión. La estructura ABBA en la que se conjuga la secuencia *placet et uideo ... uideoque placetque* prolonga este desdoblamiento reflexivo de Narciso.

Met. 3, 446-447:

*Et **placet** et **uideo**; ^P sed quod **uideoque placetque**
Non tamen inuenio; tantus tenet error amantem.*

(“Me agrada y lo veo; pero, sin embargo, lo que veo y me agrada no lo encuentro; tan gran engaño se apodera del enamorado.)

A diferencia de las otras versiones del mito, en la variante ovidiana Narciso reconoce que es presa de un autoengaño que culminará en la muerte a raíz del torpor que resulta de la fascinación.

Met. 3, 463-470:

***Iste ego sum**; sensi nec me mea fallit imago;
Vror amore mei, flammis moueoque feroque.
Quid faciam ? **roger** anne **rogem** ? Quid deinde **rogabo** ?
Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit.
O utinam a nostro secedere corpore possem !
Votum in amante nouum, uellem quod amamus abesset.
Iamque dolor uires adimit nec tempora uitae
Longa meae superant primoque exstinguor in aeuo.*

(Ese soy yo; me doy cuenta y no me engaña mi imagen. Ardo de amor por mí y me duele y sufro las llamas. ¿Qué puedo hacer? ¿Debo ser rogado o rogar? Qué voy a rogar entonces? Lo que deseo está conmigo; mi riqueza me ha hecho pobre. Ojalá pudiera apartarme de mi propio cuerpo. Un deseo inédito en un amante: quisiera que lo que amo estuviera lejos. Y ya el dolor me quita las fuerzas y a mi vida no le queda mucho tiempo y me extingo en mi primera edad.)

Iste ego sum es entonces la respuesta al *si se non nouerit* de Tiresias. El reconocimiento de Narciso tiene nuevamente como centro el deseo en su carácter intransitivo (*quod cupio mecum est*). La antítesis que surge de *inopem* y *copia*, de etimología común, revela la imposibilidad del deseo de Narciso, cuya naturaleza aparece también como algo que contrasta con la norma

erótica, ya que consiste en una superposición casi monstruosa entre el sujeto y el objeto.

La única conclusión posible de este *error* fundado en la confusión entre apariencia y realidad puede ser la muerte:

Met. III, 503-506:

Lumina mors clausit domini mirantia formam.

Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus,

In Stygia spectabat aqua.

(La muerte cerró los ojos que admiraban la belleza de su dueño. Incluso entonces, después de que fue recibido en la sede infernal, se contemplaba en el agua estigia.)

Esta es presentada también a partir de la imagen de la visión (*lumina mors clausit*), que seguirá siendo un elemento clave de este personaje incluso en el reino de la muerte, en el que persistirá la admiración de Narciso. El aspecto marcadamente durativo del verbo *spectabat* da la medida de esta permanencia. La metamorfosis en flor es también uno de los rasgos que se repiten a lo largo de las distintas versiones de este mito. Ovidio condensa dicha transformación en los dos últimos versos que cierran el episodio:

Met. 3, 509-510:

Nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem

Inueniunt foliis medium cingentibus albis.

(En ninguna parte había un cuerpo; en lugar de cuerpo encontraron una flor azafranada que rodeaba el centro con blancas hojas.)

La flor reemplaza el cuerpo del joven y su metamorfosis es introducida por la ausencia de cuerpo. De este modo, el cuerpo funciona, en esta leyenda, a partir de la ausencia, que vehicula primero el engaño y luego la transformación. En efecto, esta secuencia que cierra el episodio evoca el verso 417 en donde se dice que Narciso *spem sine corpore amat* A su imagen ilusoria no le corresponde pues ningún cuerpo que pueda hacer efectivo ese deseo. En estos últimos versos, el cuerpo deja lugar a la flor homónima, caracterizada, como dijimos, por sus efectos narcóticos de una seducción próxima a la muerte.

4. Penteo: la visión profana de los *Bacchica sacra*.

La leyenda de Penteo, que cierra el libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio, también se vincula con una trasgresión visual. En este caso se trata de una profanación asociada a un rito dionisiaco, los *Bacchica sacra*. Esta historia cierra entonces en este libro el ciclo tebano inscripto, a su vez, en el ciclo consagrado a Baco.

Este dios se vincula con Diana a través de la noción de alteridad, bien trabajada por J. P. Vernant¹⁷. Dionisos representa, en efecto, aquello que aleja por un momento de lo cotidiano, del curso normal de las cosas, incluso de uno mismo: el disfraz, la máscara, el delirio, el juego, el teatro, el transe. Baco enseña u obliga a transformarse en algo distinto de lo que se es, a evadirse hacia una “inquietante extrañeza”. Al igual que Artemisa, Dionisos se ubica en los márgenes y es una de las divinidades que, en su imaginario, los griegos rechazan fuera de Grecia, como un dios venido de lejos, como un extranjero, un *xénos*. Dionisos encarna entonces, en el Panteón griego, la figura del *Otro* en el centro del dispositivo social, es decir, en pleno teatro. En *Met.* III, se insiste precisamente en este aspecto: *Met.* III, 530: *Vulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur*. Y el pueblo y los nobles son empujados a los desconocidos sacrificios.

El exceso caracteriza dichos *ignota sacra* y los aullidos acentuarán y desencadenarán la ira de Penteo:

Met. 3. 706-707:

Penthe sic ictus ***longis ululatus*** aether
Mouit et audito clamore recanduit ira.

(Así azuzó a Penteo el aire herido de continuos alaridos y su cólera se volvió a calentar al oír el griterío.)

Otro de los rasgos de Dionisos es la asunción de diversas formas, ya que se muestra a partir de múltiples epifanías signadas por lo extraño. Este es el dios de lo múltiple y de lo cambiante, que en su maleabilidad sugiere la imagen de Proteo, dios por excelencia de lo que no se deja apresar en una forma única. En *Met.* III aparece bajo la apariencia engañosa de un niño. Los marineros intentan engañarlo y entonces Baco se manifiesta en su carácter de divinidad y opera la metamorfosis de estos hombres en delfines.

¹⁷ Cf. J. P. VERNANT, 1998.

Vemos entonces que lo falaz o ilusorio vinculado con la visión domina también este episodio. En primer lugar, este dios finge llorar:

Met. 3, 650-652:
*Tum deus **illudens**, tamquam modo denique fraudem*
Senserit, e puppi pontum prospectat adunca
*Et **flentis similis**...*

(Entonces el dios burlándose, como si acabara de darse cuenta del engaño, contempla el mar desde la curva popa, e imitando al que llora dice ...)

Luego se muestra con su cortejo, también a través de imágenes ilusorias: *Met. III, 668: Quem circa tigris **simulacraque inania** lyncum.* Por último, ya en la escena del desmembramiento de Penteo, lo ilusorio se manifiesta en la apariencia de este personaje, al que las mujeres confunden con un jabalí en medio de su delirio báquico: *Ille aper, in nostris errat qui maximus agris* v. 714: “Ese jabalí que, enorme, vaga errante por nuestros campos...”

Lo ilusorio o aparente se vincula una vez más con la visión. Este *leitmotiv* aparece desde el comienzo de la leyenda de Penteo, ya que el primer *error* de este personaje remite a Tiresias, a quien Penteo desprecia por su ceguera. Es llamado “*contemptor superum*” (514) por Ovidio, con lo cual se lo ubica bajo el signo de la trasgresión. Recordemos que Narciso también será castigado por un desprecio, pero asociado con el dios Eros. La inserción del adivino funciona nuevamente como puente entre las leyendas de Narciso y Penteo. Frente al desprecio de este último, Tiresias lanza un presagio acerca del destino de Penteo.

Met. III, 516-518 :
...Ille mouens albertia tempora canis:
« Quam felix esses, si tu quoque luminis huius
*Orbus » ait « fieres, **ne Bacchica sacra uideres** !*

(...moviendo sus sienas que blanquean de canas, le dice: ¡ cuán feliz serías si tú también estuvieras privado de esta luz y no vieras los sacrificios de Baco!)

Tiresias anuncia nuevamente una profanación a partir de una secuencia hipotética en la que hace referencia a la trasgresión asociada a la visión de los ritos báquicos. La ceguera de Tiresias es en realidad un *nimum uidisse sub*

tenebris, es decir que su sabiduría profética se ubica bajo el signo de un oxímoron cuya inversión representa Penteo: dotado de visión, será sin embargo presa de otro tipo de ceguera (un *furor*) que lo conducirá a una muerte atroz cuyo origen es a su vez la visión alterada de las mujeres en delirio báquico. A partir del *furor*, Penteo adquiere en efecto, una mirada que culminará en la profanación y luego en su propia muerte como castigo (721-731):

Met. 3. 710-713:

*Hic **oculis** illum **cementem** sacra **profanis***

*Prima **uidet**, prima est insano concita cursu,*

*Prima suum misso **uiolauit** Penthea thyrsu*

Mater et: « O geminae » clamauit « adeste sorores !

(Aquí a aquél, que contemplaba los ritos con profanos ojos, lo ve la primera, la primera se puso en movimiento en loca carrera, la primera hirió a su Penteo arrojándole el tirso su madre y gritó: Venid aquí mis dos hermanas!)

El término de la visión (*ementem*) es destacado después de la cesura P y su forma molosa (- - -) en esta posición del verso focaliza el patetismo de la escena. Un analogía sonora que se establece en el pensamiento vincula esta forma **emo** con aquella que, como vimos, designa el carácter propio de Penteo: **spemo**. Además, la noción de violación asociada a la visión está unida fónicamente en estos versos: **uidet**; **uiolauit**, como si los significantes tejieran el sentido en el texto. En un mismo sentido, la fuerte disociación entre *oculis* y *profanis*, es decir los términos que aluden a la trasgresión, anticipa también en la escritura el desmembramiento de este personaje al final del episodio.

La acumulación de los monosílabos *iam* y *se* a lo largo de dicho pasaje pone incluso en escena los miembros esparcidos Penteo:

Met. 3. 717-718:

***Iam** trepidum, **iam** uerba minus uiolenta loquentem,*

***Iam** se damnantem, **iam** se peccasse fatentem.*

(Ya tembloroso, que ya decía palabras menos violentas, que ya se declaraba culpable, que ya confesaba haber cometido una falta.)

Ni el reconocimiento de su *error* (*peccasse fatentem*) ni la invocación de Acteón, con quien comparte el mismo tipo de muerte, podrán salvarlo de este final.

Conclusiones:

Como hemos observado a lo largo de estos episodios del libro III de *Metamorfosis*, el acto de la visión permite configurar una poética de lo prohibido que asume diversas formas según si se trata del ámbito de lo erótico, de lo sagrado o de ambos. La noción de sagrado, expresada frecuentemente por la idea de lo intacto, vale entonces aquí esencialmente como símbolo de lo prohibido. En el caso de Narciso, que se vincula con la historia de Tiresias, la visión es al principio el origen de la pasión y luego se transforma en el equivalente de una unión imposible. El acto visual es lo que quiebra una frontera a partir de la transgresión. El forzar los límites de la mirada lleva irremediamente a la autodestrucción en sus diversas formas.

La construcción del libro suma intertextualidades y presenta un ritmo de transgresión y punición, de cambio y metamorfosis no sólo en las cosas y los hombres sino también en los géneros y aún en el dístico calimaqueo que se vuelve hexámetro en un texto que acopla¹⁸ lo épico y lo elegíaco.

Universidad de Buenos Aires, Argentina

E. CABALLERO DE DEL SASTRE

París 4 – Sorbona, Francia

E. TOLA

Bibliografía general

- ALVAREZ C., IGLESIAS R. (1995) *Metamorfosis*, Cátedra. Madrid.
 ANDERSON, W.S.(1993) *Ovidius Metamorphoses*, Stuttgart.
 BARCHIESI, A. (1989) “Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio” *MD* 23, 56-96.

¹⁸ Se usa el término según su etimología: *ad y copulare*.

- BÖMER, F. (1969) *Metamorphosen, Buch I-III*. Heidelberg.
- BRISSEON, L. (1976) *Le mythe de Tirésias*. Leiden.
- CABALLERO DE DEL SASTRE, E. (2001) "La construcción ovidiana de Tiresias y sus relaciones intratextuales en *Metamorfosis* III", González de Tobia A., *Los griegos otros y nosotros*, La Plata, 175-183.
- CAMERON, A. (1995) *Callimachus and his critics*, Princeton.
- HARDIE, PH. (1993) *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge.
- HARDIE PH. y otros (1999) *Ovidian Transformations*, Cambridge.
- FABRE – SERRIS, J. (1995) *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Roma augustéenne*, Paris, Klincksieck.
- FENNEY, D. (1998) *Literature and religion at Rome*, Cambridge.
- GALVAGNO, R. (1995) *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Panormitis.
- HUTCHINSON, G.O. (1988) *Hellenistic Poetry*, Oxford.
- JOUTEUR, I. (2001) *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain-Paris-Sterling.
- KRISTEVA, J. (1987) *Historias de amor*, Siglo XXI. México.
- LACAN, J. (1992) *El Seminario*. Libro 1, Paidós (8 reimpression).
- LABATE, M. (1993) "Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle *Metamorfosi* di Ovidio", *MD* 30, 49-63.
- LAFAYE, G. (1994), *Les Métamorphoses*. Tome I, Paris, Les Belles Lettres.
- LEACH, E. (1988) *The rhetoric of space*, Princeton.
- LYNE, R.O.A.M. (1984) "Ovid's *Metamorphoses*, Callimachus, and *l'art pour l'art*", *MD* 12, 9-34.
- LORAUX, N. (1989) *Les expériences de Tirésias*, Paris.
- LUCOT, R. (1955) « Un type d'hexamètre latin, d'Ennius a Virgile », *Pallas* 3, 29-39.
- MURRAY, P. M. (1998) "Bodies in Flux", en Dominic Monserrat (ed.), *Changing Bodies, changing meaning*
- PFEIFFER, R. (1949) *Callimachus*, T.I, Oxford.
- PFEIFFER, R. (1953) *Callimachus*, T.II, Oxford.
- ROSATI, G. (1983) *Narciso e Pignalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni Editore.
- SEGAL, Ch. P. (1998) "Ovid Methamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses*", *Arion* 5, no. 3.
- SEGAL, Ch. P. (1991) *Ovidio e la poesia del mito. saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio Editori.
- VERNANT, J. P. (1998²) *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette.
- VERNANT, J. P. "Dim body, Dazzling body", en Feher M., R Naddaff and N. Tazi (eds), *Fragments for a history of the Human Body*, 3 vol, New York. Vol.1: 18-4.