



## *Ille referre aliter saepe solebat idem* (Ov. *Ars* II 128): una lectura en contexto

Alicia Schniebs

Universidad de Buenos Aires, Argentina

ali.latines@gmail.com

### RESUMEN:

Aunque predicada de Ulises, la frase *ille referre aliter saepe solebat idem* (*Ars* II 128) ha sido y es considerada con razón una declaración metapoética con la que Ovidio alude a su propia escritura. Se analiza el verso en su contexto de aparición a efectos de demostrar que se trata de un enunciado performativo que implica que esa repetición diferenciada de lo mismo se actualiza en todos y cada uno de los planos del pasaje que lo contiene.

**PALABRAS CLAVE:** Ovidio – *Ars amatoria* – enunciados metapoéticos.

### ABSTRACT:

Although referred to Ulysses, the phrase *ille referre aliter saepe solebat idem* (*Ars* II 128) has been and is rightly considered a metapoetic statement with which Ovid refers to his own writing. This verse is analyzed in its context in order to demonstrate that it is a performative statement which implies that the differentiated repetition of the same thing is actualized in each and every one of the planes of the passage that contains it.

**KEYWORDS:** Ovid – *Ars amatoria* – metapoetic statements.

En el libro II del *Ars amatoria* el *praeceptor amoris* se consagra a la tercera y última parte de su tratado, acorde con lo señalado al comienzo de la obra: *tertius [sc. labor], ut longo tempore duret amor* (I 38), propósito que formula en los siguientes términos: *[sc. puella] arte mea capta est, arte tenenda mea est* (II 12). En este intento de enseñar a retener a la puella y luego de rechazar de plano la recurrencia a la magia (II 99-107), el maestro instruye a sus discípulos acerca de la precariedad de los bienes del cuerpo y las ventajas de sumarles a estos las dotes del espíritu (II 107-144), en particular la elocuencia: *Nec levis ingenuas pectus coluisse per artes / cura sit et linguas edidicisse duas* (II 121-122) [Y no pongas poco empeño en cultivar tu ánimo con las artes liberales y en aprender las dos lenguas]. Es aquí, en este contexto, donde aparece el verso *ille referre aliter saepe solebat idem* (II 128) citado en el título de este trabajo, como parte de un *exemplum* (II 123-142) en el que se narra cómo Ulises cautivaba a Calipso con el relato de sus hazañas en Troya. Este verso, que se predica de Ulises, ha sido y es considerado con acierto un enunciado metapoético con el que Ovidio alude a su propia escritura. En efecto, en este poeta que manifiesta, como bien observa Rosati<sup>1</sup>, una notable autoconciencia literaria y que hace del escribir una forma de leer, este ‘volver a contar lo mismo de distinto modo’ se plasma en toda su obra a través de una factura discursiva signada por un permanente diálogo intertextual no solo respecto de otros autores griegos y latinos sino también de sus propios poemas<sup>2</sup>. Sin embargo, a pesar de la frecuencia con que se lo cita y del valor e importancia de este verso para entender la poética ovidiana, la crítica no se ha detenido a estudiar en detalle el modo específico como este enunciado opera en su contexto de aparición<sup>3</sup>. En este orden de cosas, intentaremos ‘volver a poner el verso en su lugar’ a efectos de demostrar que el verso en sí y el dístico del que forma parte (II 127-128) funcionan como un enunciado metapoético performativo que operan como clave de lectura y cuyo principio de repetición diferenciada de lo mismo se actualiza en la escritura misma del *exemplum* que los contiene.

Recepción: 07 junio 2018 | Aprobación: 30 julio 2018 | Publicación: 16 noviembre 2018

**Cita sugerida:** Schniebs, A. (2018). *Ille referre aliter saepe solebat idem* (Ov. *Ars* II 128). *Auster*, (23), e044. <https://doi.org/10.24215/23468890e044>



## Ov. *ARS* II 123-142: EL TEXTO

*Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,  
et tamen aequoreas torsit amore deas.  
A quotiens illum doluit properare Calypso, 125  
remigioque aptas esse negavit aquas!  
Haec Troiae casus iterumque iterumque rogabat:  
Ille referre aliter saepe solebat idem.  
Litore constiterant: illic quoque pulchra Calypso  
exigit Odrysi fata cruenta ducis. 130  
Ille levi virga (virgam nam forte tenebat)  
quod rogat, in spisso litore pingit opus.  
'Haec' inquit 'Troia est' (muros in litore fecit),  
'hic tibi sit Simois; haec mea castra puta.  
Campus erat' (campumque facit), 'quem caede Dolonis 135  
sparsimus, Haemonios dum vigil optat equos.  
Illic Sithonii fuerant tentoria Rhesi:  
hac ego sum captis nocte revectus equis.'  
Pluraque pingebat, subitus cum Pergama fluctus  
abstulit et Rhesi cum duce castra suo.  
Tum dea 'quas' inquit 'fidas tibi credis ituro, 140  
perdiderint undae nomina quanta, vides?' (Ov. *Ars* II 123-143)*

No era hermoso Ulises pero era elocuente y con todo atormentó de amor a las diosas marinas. ¡Ah, cuántas veces se dolió Calipso de su apuro por marcharse y le dijo que las aguas no eran favorables para el remo! Ella una y otra vez preguntaba por la caída de Troya; él solía solía referir a menudo lo mismo de distinto modo. Se habían detenido en la orilla: también allí la bella Calipso inquiere el destino sangriento del caudillo odrisio. Él, con una rama ligera (pues casualmente tenía una rama) dibuja en la compacta arena la obra que ella le pide. 'Esta', le dice, 'es Troya (traza los muros en la orilla), este tenlo por el Simois, este piensa que es mi campamento. Había una llanura (y hace la llanura), que regamos con la matanza de Dolón, mientras deseaba, vigilante, los caballos hemonios. Allí estaban las tiendas del sitonio Reso: por aquí regresé yo con los caballos robados a la noche'. Y pintaba más cosas, cuando una ola imprevista arrebató Pérgamo y el campamento de Reso junto con su caudillo. Entonces dijo la diosa: '¿Ves qué grandes nombres destruyeron las olas que tú consideras fiables para partir?'

## EL VERSO EN CONTEXTO: EL DÍSTICO (*ARS* II 127-128)

*Haec Troiae casus iterumque iterumque rogabat:  
Ille referre aliter saepe solebat idem.*

Si analizamos los componentes lexicales del verso 128, está claro que el sema 'pluralidad' del prefijo /re-/ y del verbo *solere* y el sema 'otredad' del adverbio *aliter* combinados en una suerte de oxímoron con el sema 'mismidad' del pronombre *idem* implican desde los puntos de vista nocional y poético la coexistencia de lo uno y de lo otro tanto a nivel cualitativo como cuantitativo: no es solo uno porque es más de uno y no es el mismo uno porque es otro. Puesto que esto se predica de Ulises, podría pensarse que este *referre aliter idem* opera solo a nivel diegético como una simple alusión al caro recurso retórico de la *variatio* con la que el narrador ilustra la mentada *facundia* del héroe duliquio. Esto es así, sin duda, pero sin embargo, cuando revisamos en detalle la factura del verso y del dístico que lo contiene, vemos que es el propio narrador extradiegético quien actualiza el *referre aliter idem* en los planos morfológico-sintagmático y métrico<sup>4</sup>. En el primero, la injerencia de este principio se verifica en la categoría morfológica y la distribución de las palabras en los dos hemistiquios del pentámetro, ya que ambos constan de tres palabras cada uno y de la misma categoría: pronombre, verbo, adverbio; pero su distribución en cada uno no es la misma sino la inversa (Pron. – Vbo. – Adv. // Adv. – Vbo. – Pron.), de modo de conformar una especie de

quiasmo, esto es una *figura repetitionis*. A su vez, hexámetro y pentámetro están conectados entre sí por otra *figura repetitionis*, una anáfora morfológica, que vuelve a actualizar este principio que definiremos como de repetición diferenciada de lo mismo, pues se trata de dos palabras morfológicamente iguales (pronombres demostrativos en nominativo) ubicadas ambas a principio de verso pero distintas entre sí por la persona gramatical que designan: *haec* (v.127) – *ille* (v.128) <sup>5</sup>. En el plano métrico, el pentámetro incluye dos aliteraciones, una en cada hemistiquio, pero no iguales sino distintas por el tipo de consonante y por la cantidad de constituyentes: una en la líquida /-r-/ de tres elementos en el primero [*ille RefeRRe aliteR*], y otra en la sibilante /-s-/ de dos elementos en el segundo [*Saepe Solebat idem*]. Pero también este plano conecta los dos versos del dístico, pues estas dos aliteraciones de los dos hemistiquios del pentámetro repiten las dos, de igual sonido e igual número de constituyentes, que aparecen en los dos hemistiquios del hexámetro, pero nuevamente su orden es inverso, de modo que volvemos a encontrarnos con una especie de quiasmo, esta vez no morfológico sino fónico: una en la sibilante /-s/ de dos elementos en el primero [*Haec Troiae caSuS*], y otra en líquida /-r-/ de tres elementos en el segundo [*iteRumque iteRumque Rogabat*]. A nuestro modo de ver, un trabajo tan sutil no puede atribuirse a la casualidad, por lo cual lo consideramos un indicio de que, al menos desde lo formal, el dístico de los vv. 127-128 es una suerte de enunciado performativo con el que, a la manera de una metalepsis, el narrador extradiegético realiza el principio compositivo atribuido al personaje diegético en el pentámetro.

Ahora bien, como sabemos por el elogio que hace Cicerón de las dotes poéticas de Arquias (*eandem rem dicere commutatis verbis atque sententiis*, Cic. Arch. 18), la *variatio* no afecta solo el cómo sino además el qué del discurso. Ninguna duda cabe de que algo tan básico era bien conocido por un *rhetor* avezado como nuestro poeta, y la prueba de ello es que también en este aspecto el narrador extradiegético realiza en este dístico el principio del *referre aliter idem*, para lo cual echa mano de esa otra forma muy peculiar de repetición consistente en la intertextualidad. Como resulta evidente y como el lector *doctus* previsto por Ovidio podría muy probablemente reconocer, la circunstancia de enunciación mentada por el dístico no se corresponde con ninguna de las instaladas para Calipso y Odiseo en el epos homérico, sino con la instalada por Virgilio para Dido y Eneas al final del canto I de Eneida, la cual abarca los libros II y III y se vuelve a mentar en el IV. A su vez, esta intertextualidad no se reduce a la anécdota narrada, es decir al qué del discurso, sino que se plasma también en la materia discursiva, es decir en el cómo, lo que comprobamos al leer el hexámetro 127 a la luz de los dos pasajes virgilianos que aluden a dicha circunstancia de enunciación:

*multa super Priamo rogitans, super Hectore multa;  
nunc quibus Aurorae venisset filius armis,  
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.  
'Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis  
insidias,' inquit, 'Danaum, casusque tuorum,  
erroresque tuos; (Verg. Aen. I 750-755)*

Preguntando reiteradamente muchas cosas sobre Príamo, muchas sobre Héctor, ora con qué armas se había presentado el hijo de la Aurora, ora cómo eran los caballos de Diomedes, ora cuán grande era Aquiles, dice [sc. Dido]: ‘Anda, huésped, dinos ya desde el principio las tretas de los Dánaos y la caída de los tuyos y tus andanzas a la deriva

*nunc eadem labente die convivia quaerit,  
Iliacosque iterum demens audire labores  
exposcit pendetque iterum narrantis ab ore. (Verg. Aen. IV 77-79)*

Ya al caer el día lo invita [sc. Dido] a otro banquete igual y otra vez exige, insensata, escuchar los padecimientos de Ilión y otra vez pende de la boca del que narra

Por un lado, el verso 127 concentra los dos tramos de *Eneida* al sustituir el iterativo *rogitans* del canto I (v.750) por la fórmula analítica *iterumque iterumque rogabat*, que retoma el verbo base (*rogare*) de dicho

canto y la reiteración de *iterum* en los versos 77-78 del canto IV. Por el otro, para esa sustitución el poeta emplea la geminación *iterumque iterumque* que es típicamente virgiliana y cuyas dos apariciones en *Eneida* ocurren precisamente en el relato del héroe a la fenicia y en ambos casos lo hacen en el segundo hemistiquio de un verso que, como aquí, consta de esa *geminatio* y de un verbo: *nequiquam ingeminans iterumque iterumque vocavi* (II 770) y *praedicam et repetens iterumque iterumque monebo* (III 436). Además, la sustitución de los *casusque tuorum* (*Aen.* 754) inquiridos por Dido por los *Troiae casus* (*Ars* II 127) preguntados por Calipso advierte acerca del imprescindible cambio de punto de vista, esto es de focalización, entre vencedor (Ulises) y vencido (Eneas). Finalmente, la doble remisión no es un juego literario gratuito sino un recurso argumentalmente necesario pues solo así resulta posible aludir al *casus* y a la demanda reiterada del personaje femenino. Este análisis basta para comprobar, creemos, que el dístico de los vv.127-128 es, como dijimos, un enunciado performativo en el que el narrador extradiegético realiza el principio poético-compositivo del *referre aliter idem*, atribuido al personaje diegético en el pentámetro. En efecto, si Ulises solía narrar lo mismo de distinto modo, otro tanto hace nuestro poeta al activar la repetición diferenciada de lo mismo en diversos planos de la escritura (léxico-retórico, narrativo, intertextual). Más aún, si, como es sabido, en la primera parte de su *Eneida*, Virgilio construye a Eneas como un segundo Odiseo y a Dido como una segunda Calipso<sup>6</sup>, Ovidio repite de manera invertida el recorrido del mantuano y, en una suerte de metalepsis<sup>7</sup>, construye a Ulises como un segundo Eneas y a Calipso como una segunda Dido.

#### EL VERSO EN CONTEXTO: EL EXEMPLUM (*ARS* II 123-142)

Llegados a este punto, corresponde pues que analicemos en el resto del *exemplum* de qué modo se verifica, si es que lo hace, este principio poético de la repetición diferenciada de lo mismo y que lo hagamos siguiendo estas instrucciones suministradas por el propio poeta, esto es, que prestemos atención a los niveles léxico-poético, narrativo e intertextual. Para ello empezaremos por analizar lo que llamaremos el *exemplum* dentro del *exemplum*, es decir, el tramo inmediatamente siguiente (vv.129-142) que ilustra con una escena concreta y puntual ese ‘volver a contar lo mismo’ atribuido a Ulises.

De acuerdo con lo indicado en el dístico 127-128, lo que activa el principio en el plano léxico-retórico es una *figura repetitionis*. Aquí esa figura es el *poliptoton*, que observamos en las formas *pingit* (v.132) - *pingebat* (v.139); *virga* (*virgam...*) (v.131); *Campus ... (campumque...)* (v.135); *haec ... / hic ... haec* (vv.133-134); *fecit* (v.133) - *facit* (v.135). Desde luego el *poliptoton* no es en sí mismo algo llamativo, pues es por completo usual en la poesía y en la prosa, pero lo notable aquí es su frecuencia en un tramo de apenas unos pocos versos, lo cual hace sospechar que su valor y función no se agotan en el *ornatus*. Y así es, creemos, si tomamos en cuenta qué implica o qué connota la figura como tal. En efecto, el *poliptoton* es una figura que consta de dos o más elementos que guardan entre sí una relación de semejanza, incluso de estrecha semejanza, pero no de identidad, lo cual la convierte en un componente formal que implica por sí la noción de repetición diferenciada de lo mismo tanto a nivel cuantitativo como cualitativo. Esta noción, a su vez reforzada por otras *figurae repetitionis* como la *geminatio* modificada *litore* (v.129) – *in spisso litore* (v.132) – *in litore* (v.133), la anadiplosis *virga* (*virgam...*), y el isocolon anafórico *Campus erat (campumque fecit)* (v.135), está particularmente activada para el caso del poliptoton en el ya citado de los versos 131-132 (*Haec.../hic... haec*), cuya importancia reside en que está puesto en boca de Ulises, es decir del personaje diegético de quien se predica el *referre aliter idem*. Esta particular activación se verifica en lo cuantitativo y en lo cualitativo. En lo cuantitativo porque incluye tres constituyentes. En lo cualitativo por su estatuto anafórico, por la diversidad morfológica escondida tras la semejanza fónica de los dos *haec* y porque, si leemos con cuidado, observamos que la secuencia señala un recorrido referencial que va de una predicación que afirma la realidad del espacio representado (*Haec...Troia est*, v.131) a otra que señala su carácter de mero espacio representante (*haec mea castra puta*, v.132).

Ahora bien, este mismo principio de la repetición diferenciada de lo mismo característica de la relación entre el espacio representado y el espacio representante se explicita, no casualmente, en el resto de los poliptota del pasaje, pero lo hace de un modo que potencia y a la vez complejiza el alcance de este vínculo tan peculiar. En efecto, justo después del dístico comentado aparece un poliptoton (*Campus erat* (*campumque facit*), v.135) que en superficie parece mentar tan solo la misma relación observada a propósito del anterior. No es así, sin embargo, pues aquí se agrega otro de los planos observados en nuestro análisis del dístico 127-128: el plano narrativo. Nos referimos a la coexistencia, más bien, la imbricación de dos niveles narrativos – el diegético y el metadieético y, consecuentemente, de dos narradores – el extradiegético (Ovidio) y el metadieético (Ulises). Pero a su vez, tensando al máximo este juego sobre lo múltiple, el poliptoton *fecit* (v.133) - *facit* (v.135) vincula este verso 135 con el otro (133) que acabamos de comentar y que no casualmente conlleva, como este, la copresencia de los dos niveles narrativos y de los dos narradores para explicitar el vínculo entre espacio narrado y espacio narrante: *‘Haec...Troia est’* (*muros in litore fecit*). Con todo, en el diálogo entre estos dos versos la activación del principio de la reiteración diferenciada de lo mismo no se agota aquí y esto por dos motivos. El primero es que, a diferencia del *poliptoton campus – campum* del verso 133, aquí la alusión al juego semejanza / diferencia de ambos espacios está verbalizada a través de una segunda figura, la sinécdoque (*Troia – muros*), que no es sino otro modo de mentar a la vez lo uno y lo diverso. El segundo es que la juntura *muros in litore* señala a la vez la contaminación de los niveles narrativos y sus narradores y la de espacio representado y espacio representante en una suerte de anillo conceptual: *Troia* (espacio representado en el nivel metadieético determinado por el relato de Ulises) – *muros* (espacio representante en el nivel diegético) – *in litore* (espacio representado en el nivel diegético). De nuestra lista de *poliptota* restan dos que no hacen sino comprobar y ampliar lo dicho hasta ahora, pues ambos - *pingit* (v.132) - *pingebat* (v.139); *virga* (*virgam...*) (v.131) - remarcan la existencia de dos niveles narrativos y el carácter reiterativo pero a la vez diferenciado del vínculo entre los espacios, los niveles y sus narradores, lo cual se verifica en una nueva y sugerente progresión, que de algún modo extrema esta inquietante ambigüedad. En efecto, en el dístico 139-140, que está en boca del narrador extradiegético (Ovidio) y que empieza con una explícita alusión al carácter representante (*pingebat*) del espacio representado en el discurso del narrador metadieético (Ulises), un elemento (el mar) del espacio representado en el relato del primero destruye no solo el espacio representante (los dibujos) sino también el espacio representado en sí mismo del segundo (Troya).

Tomando en cuenta las instrucciones brindadas en el dístico 127-128 y analizados ya los planos léxico-retórico y narrativo, queda por ver el plano intertextual. Si nos guiamos por lo indicado en ese mismo dístico, donde el poeta identifica la circunstancia enunciativa con la instalada por Dido al final del canto 1 de la *Eneida*, el hipotexto del relato de Ulises, constituido en algo así como un segundo Eneas, debería ser el que este pronuncia en el libro 2 de dicho poema. Algo de eso se verifica pues, al igual que el del duliquio, el comienzo del discurso del héroe troyano se articula sobre una *enargeia* o *ekphrasis* locativa<sup>8</sup> de varios miembros distribuidos en dos versos por medio de la anáfora del adverbio demostrativo de la misma base pronominal empleada en el *Ars*<sup>9</sup> :

*hic Dolopum manus, hic saevus tendebat Achilles;  
classibus hic locus, hic acie certare solebant* (*Verg. Aen. II 29-30*)

Aquí acampaba la fuerza de los dólopes, aquí el feroz Aquiles; aquí el lugar de la flota, aquí solían combatir en formación de batalla.

Pero sin embargo, si atendemos a lo observado en el dístico 127-128, en el plano intertextual la actualización del principio del *referre aliter idem* no involucra un solo pasaje de Eneida sino dos, lo cual obedece, según vimos, a necesidades argumentales. Otro tanto sucede aquí, y esto por dos motivos. El primero es que el tema específico solicitado en el *Ars* por la diosa (*Odrysii fata cruenta ducis*, v.130) no aparece en el



relato de los libros II y III de *Eneida* pues es desde luego anterior a la falsa partida de los griegos. El segundo es que en el *exemplum* del *Ars* el discurso de soporte lingüístico no es, como en *Eneida*, la materia primaria del relato sino que está articulado como comentario interpretante de otro de soporte visual (el dibujo). Ambos elementos están presentes en otro pasaje del epos virgiliano, no ya del libro II sino del libro I. Nos referimos, claro está a la écfrasis del templo de Juno (I 456-493) donde, como aquí, el discurso de soporte lingüístico está articulado como comentario interpretante de otro de soporte visual y donde se incluye un pasaje que refiere el episodio de Reso requerido por Calipso:

*Nec procul hinc Rhesi niveis tentoria velis  
adgnoscat lacrimans, primo quae prodita somno  
Tydides multa vastabat caede cruentus,  
ardentisque avertit equos in castra,... (Verg. Aen. I 469-472)*

Y no lejos de allí reconoce llorando las tiendas de Reso, de blancos pabellones, que traicionadas en el primer sueño, devasta con mucha matanza el cruento Títida y se lleva de regreso a los ardorosos caballos a su campamento.

Si comparamos estos versos con los del *Ars* los ecos lexicales son evidentes, como evidente también es el cuidado que ha puesto Ovidio en ubicarlos precisamente en el hexámetro, esto es, en el metro propio del hipotexto al cual remiten:

*Campus erat' (campumque facit), 'quem caede Dolonis  
sparsimus, Haemonios dum vigil optat equos.  
Illic Sithonii fuerant tentoria Rhesi:  
hac ego sum captis nocte revectus equis.' (Ars II 135-138)*

Pero, tal y como nos advirtió el poeta en el dístico 127-128, lo propio de este texto es la repetición diferenciada de lo mismo, lo cual, según vimos en ese mismo dístico, se actualiza por medio de un trabajo fino y sutil sobre la materia discursiva. Ese trabajo sutil se verifica aquí por la ausencia del adjetivo *cruentus* y por el sujeto agente de los verbos *sparsimus* y *sum... revectus*. En el primer caso, se trata del mismo cambio de focalización entre vencido y vencedor que observamos en el dístico 127-128 tras la sustitución de los *casusque tuorum* (*Aen.* I 754) inquiridos por Dido por los *Troiae casus* (*Ars* II 127) exigidos por Calipso. En el segundo el trabajo es aún más sutil. Al presentar a Diomedes como sujeto de *avertit* (*Aen.* I 472), Virgilio varía el texto homérico en el que esta parte de la *Doloneia* está indiscutiblemente a cargo de Odiseo (Il. X 498-501). En cumplimiento del principio de repetición diferenciada de lo mismo, Ovidio, en el decir de Labate<sup>10</sup>, 'corrige' al mantuano y asigna la hazaña a Ulises: *ego sum revectus* (v.138), pero lo hace por partida doble pues, en contrapartida, el plural *sparsimus* (v.136) involucra a Ulises en una matanza que no solo en el citado verso de *Eneida* (I 471) sino también en *Iliada* (X 454-459) ejecuta solo Diomedes. A nuestro modo de ver, así como es sugerente que las reiteraciones léxicas se produzcan en los hexámetros (vv. 135 y 137), también lo es que estas variaciones lo hagan en los pentámetros (vv.136 y 138), esto es, en los metros que diferencian este texto del epos.

Ahora bien, en este proceso de repetir de manera diferenciada la articulación entre una écfrasis visual y el discurso que la comenta<sup>11</sup>, hay otras dos divergencias entre el *Ars* y su hipotexto virgiliano que 'hacen un poco de ruido' y que, por ende, no podemos desatender en un autor tan sutil como el sulmonense. La primera es que en Virgilio el discurso visual y el discurso lingüístico que lo interpreta corresponden a agentes distintos: un artífice ignoto al que nunca se menciona y Eneas, cuya focalización de vencido es desde luego distinta no solo de la de Ulises en el *Ars* sino también, lo que es más interesante aún, del propio artífice de la obra contemplada<sup>12</sup>. La segunda es que en *Eneida* ese discurso lingüístico interpretante no está en boca del personaje intradieгético Eneas sino del propio narrador extradieгético y su destinatario no es otro personaje sino tan solo el lector. Teniendo en cuenta la importancia que en este pasaje se confiere, según

vimos, a la articulación entre focalizaciones divergentes y entre narradores y niveles narrativos y espacio narrado y espacio narrante, esto no puede ser un detalle menor. Cabe pues que nos preguntemos qué otros elementos del plano lingüístico pueden estar señalándonos una remisión a otro hipotexto donde un agente con la focalización del vencedor dibuje y a la vez comente la caída de Troya a un destinatario femenino. Ese hipotexto es un poema del propio Ovidio, la *Heroida* I de Penélope a Ulises, donde leemos:

*Grata ferunt nymphae pro salvis dona maritis,  
illi victa suis Troica fata canunt.  
Mirantur iustique senes trepidaeque puellae:  
narrantis coniunx pendet ab ore viri. 30  
Atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa,  
pingit et exiguo Pergama tota mero:  
'hac ibat Simois; haec est Sigeia tellus;  
hic steterat Priami regia celsa senis.  
Illic Aeacides, illic tendebat Ulixes;  
hic lacer admissos terruit Hector equos.'* (Ov. Ep. I 27-36)

Dones llevan las recién casadas, agradecidas porque están a salvo sus maridos; ellos cantan los destinos troyanos vencidos por los suyos. Se admiran los venerables ancianos y las trémulas muchachas, mientras él relata, pende la esposa de la boca de su esposo. Y alguno en la mesa muestra los feroces combates y pinta toda Pérgamo con un poco de vino: 'Por aquí pasaba el Simois, esta es la tierra de Sigeo, aquí se erguía el excelso palacio del anciano Príamo, allí acampaba el Eácida, allí Ulises; aquí el lacerado Héctor aterró a los caballos desbocados'.

*Omnia namque tuo senior tu quaerere misso  
rettulerat nato Nestor, at ille mihi.  
Rettulit et ferro Rhesumque Dolonaque caesos.  
utque sit hic somno proditus, ille dolo. 40  
Ausus es – o nimium nimiumque oblite tuorum! –  
Thracia nocturno tangere castra dolo  
totque simul mactare viros, adiutus ab uno!  
at bene cautus eras et memor ante mei!* (Ov. Ep. I 37-44)

Todo esto le había contado el anciano Néstor a tu hijo cuando fue enviado en tu busca, y él a mí. Él me contó también cómo fueron muertos Reso y Dolón, traicionado el uno por el sueño, el otro por tu ardid. ¡Te atreviste, demasiado, demasiado olvidado de los tuyos, a invadir el campamento tracio en una emboscada nocturna y masacrar de una vez a tantos hombres ayudado por uno solo! ¡Antes en cambio eras prudente y te acordabas de mí!

Aunque estos dos pasajes son sucesivos, los hemos citado separadamente para trabajarlos del mismo modo a efectos de ordenar mejor nuestro análisis. En el primero de ellos encontramos dos elementos (el poliptoton anafórico del pronombre demostrativo y el verbo *pingit*) que constituyen evidentes llamados de atención al lector respecto del complejo diálogo intertextual que se establece entre este texto, el de *Eneida* y el del *Ars*. Por otra parte, al igual que en *Ars*, aquí se verifica una circunstancia de enunciación en la cual se combinan una écfrasis en acto y su respectiva interpretación, ambas dirigidas a un personaje femenino y a cargo de un agente masculino que encarna la focalización del vencedor, explícita en el sintagma *victa suis Troica facta* del verso 28. El problema es, claro está, que aquí no se hace mención alguna de la *Doloneia* inquirida por Calipso en *Ars*. Pero sí se hace mención y con detalle en el segundo de los pasajes, donde además encontramos elementos muy significativos a la hora de pensar el vínculo del dístico 127-128 con el ejemplo que lo contiene. Con respecto a la *Doloneia* lo interesante es que el principio de la reiteración diferenciada de lo mismo se verifica de un modo que dialoga y a la vez contradice no solo a Homero, sino también a Virgilio y al propio Ovidio en *Ars* y lo hace precisamente en el mismo punto conflictivo: quién es el ejecutor de las hazañas mentadas. Como ya hemos visto, en *Iliada*, Diomedes es el agente de la matanza y Odiseo el del dolo y la captura de los caballos. En Virgilio, en cambio, Ulises desaparece, no se menciona el dolo y el títida es el único hacedor de la carnicería y el despojo. En la *Heroida*, se omite el tema de los caballos y solo el duliquio es responsable de

engañar y asesinar a Dolón y los tracios. En el *Ars* nada se dice del dolo, ambos griegos, Diomedes y Ulises, exterminan a los enemigos, pero solo el último se apodera de los caballos. Podría objetarse que esto es un detalle menor, pero precisamente por eso resulta tan significativo y lleva a Ovidio, creemos, a emplearlo para advertir acerca de esta intertextualidad múltiple y cruzada. En efecto: ¿hay acaso una forma más concisa y más pregnante de mostrar al lector qué es esto de ‘volver a contar lo mismo de distinto modo’ que entrelazar cuatro textos que hablan de algo tan conocido como la *Doloneia*? A su vez, en la *Heroida* ese ‘volver a contar’ no solo está mostrado en el trabajo intertextual sino que, en este tramo y a nivel argumental, es causa y objetivo de la palabra de Penélope, lo cual está evidenciado en el texto por el poliptoto *rettulerat –rettulit* (vv. 38-39), destacado por ocupar la misma primera posición en ambos casos y constituido nada menos que por formas flexionales del mismo verbo *referre* que aparece en nuestro célebre verso 127 del *Ars*. Para demostrarlo incurriremos deliberadamente en una redacción simple y redundante. En la *Heroida* Penélope le cuenta a Ulises que Telémaco le contó que Néstor le contó que Ulises fue el único agente de la *Doloneia* y también que un griego vencedor le contó a una audiencia predominante femenina algunos avatares de la victoria sobre Troya.

Ahora bien, como no podía ser menos en un autor tan polifónico como Ovidio, esta deliberada remisión a *Heroidas* no se agota aquí sino que la alusión a esta obra que incluye una epístola de Dido a Eneas y que, como recordaremos, el sulmonense menciona expresamente en *Ars* (III 345-346), acarrea otras implicaciones que permiten explicar otras peculiaridades de este *exemplum*, las cuales también hacen a esta puesta en acto del principio de la repetición diferenciada de lo mismo. Según lo indicado por el dístico que oficia como clave de lectura, esta Calipso del *exemplum* nada tiene que ver con la homérica sino con la Dido virgiliana. Esto se verifica y a la vez en parte se modifica si nos detenemos ahora en los versos finales de esto que hemos llamado el *exemplum* dentro del *exemplum* y los ponemos en relación con los versos 125-126, con los que el *praeceptor* introduce el caso específico de Ulises y Calipso, tras una breve referencia al efecto de su *facundia* sobre las diosas marinas (vv.123-124).

La escena puntual ocurrida en la orilla que hemos analizado hasta aquí se cierra con unas palabras de la diosa: *Tum dea ‘quas’ inquit ‘fidus tibi credis ituro, / perdiderint undae nomina quanta vides?’* (vv.141-142). Diseñando una estructura en anillo, el texto refiere aquí en discurso directo el mismo argumento de los peligros del mar atribuido a la diosa en discurso indirecto en el dístico que inaugura la historia: *A quotiens illum doluit properare Calypso, / remigioque aptas esse negavit aptas!* (vv.125-126). Resaltado por la *ring composition*, este ‘volver a contar lo mismo de distinto modo’ ahonda el extrañamiento respecto del epos homérico por dos razones. La primera es que en *Odisea* Calipso ni intenta ni necesita apelar a ningún argumento para disuadir al héroe de su partida pues, como bien sabemos incluso desde el principio mismo de la obra (*Od.* I 13-15; 48-59; IV 556-558; V 81-84) lo retiene contra su voluntad. La segunda es que, aun cuando Hermes le comunica que debe dejarlo partir por orden de Zeus (*Od.* V 97-115), su reacción no es absoluto el *doluit* que se predica de ella en *Ars* (v.125) sino la rabia (*ῥίγησεν δὲ Καλυψώ*, *Od.* V 116) por lo que considera una injusticia y una afrenta<sup>13</sup>. A quien sí parecen ajustarse, en cambio, tanto el argumento dilatorio como el *dolere* es a Dido, lo cual corrobora lo dicho en el análisis del dístico clave de lectura en cuanto a que Ovidio desanda el camino de Virgilio y construye a la diosa de Ogigia como una segunda Elisa. Pero sin embargo hay algo que no termina de convencer del todo – y de ahí nuestro “parecen” – porque el *quotiens* del verso 125 supone una reiteración insistente que no se compadece con que en *Eneida* haya un único pasaje de pocos versos (IV 309-313) en que Dido se dirige a Eneas en esos términos<sup>14</sup>. Donde sí encontramos una casi saturación del tema de los peligros del mar como argumento disuasivo es precisamente en *Heroida* VII, esto es, en la presunta carta dirigida por la fenicia a su huésped troyano. Ese, en efecto, es el tema que oficia como eje de toda la argumentación de los versos 41-74 y 169-180; es allí, en ese texto, donde la reina emplea, también en un enunciado exclamativo y atravesado por la ironía (*Expertae totiens tam male credis aquae!*, v.54), el mismo verbo *credere* que aparece en *Ars* II 142-142 en boca de la diosa, a lo cual quizás podría agregarse el adverbio *totiens*, no casualmente correlativo del *quotiens* que aparece en el otro dístico inicial



(125-126) que conforma la estructura en anillo. En definitiva, en este proceso de entrelazados textuales con el que Ovidio activa el principio del *referre aliter idem*, la Calipso del *Ars* es la repetición diferenciada no solo de la Dido virgiliana, de por sí ya una repetición diferenciada de la ninfa homérica, sino de la repetición diferenciada que el propio poeta produce en su *Heroida*, esto es de un personaje y una historia ya atravesada y modificada por la lente del código elegíaco.

Llegamos así al último punto que nos interesa señalar y que hace la locación – la orilla - elegida por Ovidio para situar la escena que ilustra la *facundia* del héroe y, junto con ello, el *referre aliter idem* que la define. Para cualquier lector de *Odisea* el lugar es llamativo porque, lejos de contarle su historia a la diosa, todo lo que hace el duliquio en las costas de Ogigia es llorar en total soledad y lamentarse por estar alejado de su hogar (*Od.* V 81-84; 151-153; 156-158). En opinión de Sharrock<sup>15</sup>, la ubicación obedece a que el sulmonense coloca esta escena en la secuencia narrativa que se inicia en el verso V 258 de *Odisea*, esto es, cuando Calipso y Odiseo confluyen en la playa para poner en marcha la construcción de la balsa, motivo por el cual, según la autora, el héroe dispone de la *virga* con la que traza su dibujo. Aunque sus argumentos resultan un poco forzados, podría tomarse en cuenta esa posibilidad, que no haría sino verificar todo lo analizado hasta ahora. Con todo, creemos que, dado que incluso en *Odisea* la orilla es un lugar que connota, como bien señala de Jong<sup>16</sup>, aislamiento, tensión o desdicha, en este pasaje que activa el diálogo con *Heroidas* y por ende con historias de mujeres que sufren el abandono de un hombre que se ha alejado por mar<sup>17</sup>, no podemos dejar a un lado otro lazo intertextual con un género y un autor por completo presente en *Ars*. Nos referimos a Propertio, en cuyas elegías nos encontramos en la orilla con una Calipso doliente distinta, esto es repetidamente diferenciada, de la homérica<sup>18</sup>:

*At non sic Ithaci digressu mota Calypso  
desertis olim fleverat aequoribus:  
multos illa dies incomptis maesta capillis  
sederat, iniusto multa locuta salo, (Prop. I 15, 9-12)*

En cambio no [sc. actuó] así Calipso; conmovida por la partida del de Ítaca lloraba por entonces a los mares desiertos; muchos días se sentó triste y con los cabellos desgreñados, diciéndole muchas cosas al injusto mar.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Decimos “a modo de conclusión” porque Ovidio es un autor infinito que siempre nos sorprende con algo más que habíamos pasado por alto aun creyendo que estábamos hilando fino. Más allá pues de otros aspectos que sin duda pueden ampliar y acaso matizar nuestra propuesta, creemos que el análisis efectuado alcanza para comprobar que, al volver a colocarlo en su lugar, el célebre *ille referre aliter saepe solebat idem* tantas veces empleado para caracterizar de manera general la poética ovidiana funciona, por sí mismo y en conjunto con el dístico que lo incluye, como un enunciado metapoético performativo que opera como clave de lectura y cuyo principio de repetición diferenciada de lo mismo se actualiza en la escritura misma del *exemplum* que lo contiene. Sostenemos que no es de ningún modo casual que para poner en acto este principio, Ovidio haya recurrido al *πολύτροπος* Ulises, en cuya boca nuestro poeta pone, en el famoso *armorum iudicium* (*Met.* XIII 1-381), un discurso (vv.127-381) que, amén de exhibir su notable *facundia*<sup>19</sup>, no solo es una repetición diferenciada del de Ajax (vv.5-122) sino, lo que es más importante, del propio epos homérico, al punto tal que, como señala Papaioannu<sup>20</sup>, constituye una muestra acabada tanto de una nueva manera de escribir como de una nueva manera de leer y, por ende, de interpretar la *Iliada* en particular y la épica en general. En definitiva, como Ovidio y como Ulises, todos cuentan lo contado, lo hacen los personajes y lo hacen los poetas y, al hacerlo, inevitablemente el relato se transforma, tal y como sucede con el discurso de la Fama, que

el sulmonense caracteriza en *Metamorfosis: hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti / crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor.* (XII 57-58).

## NOTAS

1. Cf. Rosati, G., "L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia" MD, 1979, 101-137
2. La bibliografía sobre la intertextualidad con otros autores es vastísima, de larga data y excede el espacio propio de una nota al pie. Sobre la auto-intertextualidad, en cambio, en las últimas décadas y sobre todo a partir de la obra señera de Hinds (Hinds, S., *The Metamorphoses of Persephone. Ovid and self-conscious Muse*, Cambridge, University Press, 1987) han aparecido algunos estudios notables por su enfoque y alcance como los de Sharrock (Sharrock, A., *Seduction and Repetition in Ovid's Ars amatoria*, Oxford, University Press, 1994), Wheeler (Wheeler, S., *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen, Gunter Narr, 2000, 7-47), Murgatroyd (Murgatroyd, P., *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden-Boston, Brill, 2005) y Martelli (Martelli, F., *Ovid's Revisions. The Editor as Author*, Cambridge, University Press, 2013), entre otros.
3. Esto es así incluso en el caso de Frécaut (Frécaut, J.M., "Une scène ovidienne en marge de l'Odysée", en: Zehnacker, H. – Hentz, G. (eds.) *Hommages à R. Schilling (Études Latines)*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, 187-195), pues, aunque aporta datos interesantes respecto de la intertextualidad con *Eneida*, no realiza un pormenorizado análisis textual. Otro tanto puede decirse de Sharrock (Sharrock, A. "Ars amatoria 2.123-42: another Homeric scene in Ovid", *Mnemosyne* 40, 1987, 406-412) pues, su objetivo de situar la escena ovidiana en la secuencia temporal de la Odisea, en la línea de lo hecho por Kennedy (Kennedy, D., "The Epistolary Mode and the First of Ovid's Heroides", CQ 34, 1984, 413-422) con la *Heroida* de Penélope, la lleva a centrarse solo en el vínculo del *exemplum* con el epos homérico y a extraer conclusiones que, si bien sugerentes, resultan algo parciales y un tanto forzadas.
4. De hecho y aunque sin hacer ningún tipo de análisis de su concreción en el propio texto, ya Wilkinson (Wilkinson, L.P., *Ovid recalled*, Cambridge, University Press, 1955, 88) señaló en su momento que el verso 128 expresa el principio de la *variatio*, que es la técnica retórica ovidiana por excelencia.
5. Para las características y alcance de esta y de otras *figurae repetitionis* en Ovidio y el resto de los poetas latinos, cf. Wills, J., *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
6. Para la relación de Dido con Calipso y también con Circe, cf. Knauer, G.N., "Vergil's Aeneid and Homer", GRBS 5, 1964, 61-84.
7. Para este tipo de metalepsis resultante de la intertextualidad, cf. Nauta, R., "Metalepsis and Metapoetics in Latin Poetry" en: Eisen, U. E. - von Möllendorff, P. (eds.) (2013), *Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums. Gröningen, de Gruyter*, 223-256.
8. Tomamos estos términos no en el sentido limitado de 'descripción de una obra de arte' con el que a menudo lo hacen los especialistas sino con el de 'descripción vívida capaz de generar en el destinatario la imagen del referente', propia de los tratados de retórica griegos y latinos, donde el objeto de esta modalidad discursiva orientada a la persuasión no se reduce a una obra artística sino que incluye tiempo, lugar, persona, acciones, etc., tal como leemos, por ejemplo, en Quint. Inst. VIII 3.67-69. Para este tema cf. Webb, R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2009, 61-86.
9. Esta intertextualidad fue observada hace ya tiempo por Frécaut (*op.cit.*, 292) y Popescu (Popescu, D., "Variations sur une structure-type de la poésie d'Ovide", en Barbu, N. – Dobroiu, E.- Nasta, M. (eds.) *Acta Conventum omnium Gentium Ovidianis studiis fovendis. Tomis 25-31 Augusti 1972*, Bucuresti, Typis universitatis, 1976, 504.
10. Labate, M., "La memoria impertinente e altra intertestualità ovidiana", en Gallo, I – Nicastri, L., *Cultura, poesia, ideologia nell' opera di Ovidio*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1991, 41-59.
11. Para esta lectura del pasaje en términos de vinculación de una écfrasis con otra, cf. Smith, R.A., *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor, University of Michigan, 1997, 52-53.
12. Para el problema de la focalización en este tramo de *Eneida*, cf. Putnam (Putnam, M. "Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis", *HSCP* 98, 1998, 243-275), quien además de un interesante análisis presenta un estado de la cuestión que incluye hitos fundamentales del tema.
13. Para un análisis del nivel narrativo de todo el episodio de Odiseo y Calipso en el libro V de *Odisea*, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, University Press, 2004, 123-128.
14. En la otra instancia, también breve, en que Dido arguye de este modo, el destinatario no es el héroe sino *Anna* (IV 416-429).
15. Sharrock, A.R., *op. cit.* 16. de Jong, I., *op. cit.*, 60.
16. de Jong, I., *op. cit.*, 60.
17. Además de Penélope y Dido, tal es el caso de Filis (*Heroida* II), Hipsípila (*Heroida* VI), Ariadna (*Heroida* X).

18. Para el posible origen en la posía helenística y en la plástica de esta Calipso sufriente de Propercio y Ovidio, cf. Graverini, L., "Calypso's Emotions", SIFC XII 1, 2014, 80-95.
19. Para un análisis de este aspecto en el exordio y la peroratio del discurso, cf. Tola, E., "... *Quid facundia posset / re patuit* (Ov. *Met.* XIII 383-383): las estrategias oratorias de Ulises en el *armorum iudicium* ovidiano", Emerita LXVIII, 2010, 299-318.
20. Cf. Papaioannou, S. *Redesigning Achilles: "Recycling" the Epic Cycle in the Little Iliad* (Ovid, *Metamorphoses* 12.1-13.622), Berlin-New York, Walter De Gruyter, 2007, 177.