

EL PASAJE OVIDIANO SOBRE ACTEÓN Y EL HIMNO *IN LAUACRUM PALLADIS* DE CALÍMACO: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA *AMPLIFICATIO* OVIDIANA

Por Soledad Correa
CONICET

Resumen: El presente artículo se propone explorar las diversas estrategias textuales a las que apela Ovidio en *Met.* III, vv.138- 252, para amplificar el relato sobre la muerte de Acteón inserto en el texto de Calímaco *In lauacrum Palladis*. Nuestra hipótesis es que Ovidio no sólo reta a sus lectores a detectar las deudas mantenidas con su modelo sino también a percibir las innovaciones por él aportadas. En tal sentido, analizamos el campo semántico vinculado con la noción de “ver” con el propósito de dilucidar la relación instituida entre la mirada que irrumpe en un espacio signado por la sacralidad y la subversión de los ámbitos de poder naturalizados.

Palabras clave: Ovidio— *Metamorfosis*— Acteón— Calímaco— *amplificatio*.

Abstract: This article explores the different textual strategies through which Ovid’s *Metamorphoses* III, vv. 138-252, amplifies the story about Actaeon’s death in Callimachus’ *In lauacrum Palladis*. Our hypothesis is that Ovid not only challenges his readers to track what he owes to his model, but also to fathom his own innovations. In this sense, we analyse the semantic field related to the notion of “seeing” in order to grasp the relationship between looking into a sacred place and the act of undermining the so called natural power relations.

Keywords: Ovid— *Metamorphoses*— Actaeon— Callimachus— *amplificatio*.

1. Introducción

La influencia de Calímaco sobre la poesía augústea ha sido determinante y, en particular, el *Himno V, In lauacrum Palladis*, ha jugado un rol fundamental en la constitución de la poética ovidiana. El himno evoca el baño que la diosa toma el día en que se somete, con Afrodita y Hera, al juicio de Paris. La variante del mito desarrollada por Calímaco tiene como protagonistas a Tiresias, Palas Atenea y Cariclo. Tiresias, luego de haber visto a Atenea desnuda mientras se bañaba, es cegado por la diosa enfurecida. Su propia madre, Cariclo, termina persuadiendo a Palas de que le conceda el don de la adivinación. El rigor del castigo es explicado por la violación de una antigua ley de Cronos y, en virtud de la relación de camaradería existente entre la diosa y la ninfa, Atenea le refiere a Cariclo, a modo de *consolatio*, la historia de Ártemis y Acteón (vv.110-116), quien, tras cometer la misma transgresión visual que Tiresias, fue transformado en ciervo por la diosa enardecida y devorado por sus propios perros.

Ninguna fuente anterior a Calímaco se refiere a esta incursión visual de Acteón:

“Scholars have long held that the bath of Artemis is a product of Alexandrian poetry inspired by the interrupted bath of Athena, and it was soon argued specifically that in *Hymn V* Kallimachos rewrites the myth of Aktaion to parallel that of Tiresias.”(Lacy, 1990, p. 29).

Sin embargo, esta tesis es discutida por Lacy para quien “the brevity of the *exemplum* in question is incompatible with the creation of a new version” (1990, p.29). Razón por la cual el crítico ofrece dos consideraciones para apoyar su

aseveración: en primer lugar, la noción de que los *exempla* mitológicos son usualmente inventados es problemática pues la invención socavaría cualquier autoridad ética que el poeta intentara obtener. En segundo lugar, el segmento mítico del *Himno V* se abre con un verso que señala la deuda del poeta con una tradición anterior¹, por lo cual “this forceful insistence on mythological pedigree would make so striking a novelty as the bath of Artemis highly inappropriate” (Lacy, 1990, p. 30). A partir de esto el autor concluye que “the closeness of paradigm to major myth is best explained not by invention but by skillful adaptation based on extreme selectivity” (1990, p. 30). Dejando de lado la cuestión de si esta versión del mito fue pergeñada por Calímaco o no, lo importante, para los fines que perseguimos en este trabajo, es que en Ovidio adquiere, por su amplitud y su inserción en un ensamble narrativo, una coherencia inigualable.²

En lo que atañe a la tradición literaria, estos dos mitos comparten el hecho de que ambos establecen una relación entre el baño, la virginidad divina y la mirada prohibida:

“Stories about mortals seeing immortals bathing –and there are many such stories, some culminating in blinding, some in other forms of punishment– are normally of the form: male mortal sees female immortal. Furthermore, the goddesses about whom these narratives cluster are the virgin divinities Athene and

¹ Cf. Call. *Lav. Pall.* p. 56.

² Cf. Fabre-Serris (1995, p. 229): “Le mythe est le seul à inclure le motif de la punition avec une surabondance de détails qui est comme la marque d’une fascination terrifiée: tout y est, de la détresse de l’homme sous la peau du cerf au catalogue des chiens et à l’éloge de leur vaillance, de la poursuite acharnée que rien n’arrête à la curée sanglante, dominée par la conscience désespérée de la victime (...).”

“Artemis. Presumably the logic here is that, since these two goddesses have certain “masculine” characteristics, represented by the trappings of war on the one hand and the trappings of hunting on the other, then the penetration of this external masculinity through to the latent femininity beyond it amounts to a more radical infringement of divine identity than would be the case with the “transparently” feminine Aphrodite (Buxton, 1980, p. 31).

Dada su importancia, caracterizaremos brevemente la figura de ambas diosas del panteón olímpico.

Atenea, hija de Zeus, nacida de su cabeza, es la diosa de la sabiduría, la protectora de Atenas. Aunque se la representa como una divinidad guerrera, ella no encarna una fuerza bruta sino la lucha racional y justa. El atributo que la define es su perenne virginidad. En ella confluyen tanto virtudes típicamente masculinas como femeninas, lo cual la convierte en “a sexless thing, neither man nor woman” (Harrison, 1922, p. 302), casi una abstracción artificial manufacturada por la literatura.

Asimismo, Ártemis, hija de Zeus y Leto, tiene un carácter bifásico en el que convergen aspectos femeninos (la fertilidad y los partos-) y masculinos (la caza y el instinto guerrero). Es el prototipo de la doncella arisca, que se complace sólo con la caza. Originaria de Oriente, donde era venerada como diosa de la fertilidad, ingresa al mundo griego como personificación de la abundancia de la naturaleza. Con todo, a diferencia de lo que podría pensarse de una divinidad que es símbolo de la fecundidad, también se define por su virginidad.

Dilucidados estos aspectos de índole preliminar, es nuestro objetivo explorar en qué medida, al amplificar el

relato sobre la muerte de Acteón inserto en el texto de Calímaco, Ovidio en *Met.* III, vv.138- 252, no sólo reta a sus lectores a detectar las deudas mantenidas con su modelo sino también a percibir las innovaciones por él aportadas. En tal sentido, analizaremos el campo semántico vinculado con la noción de “ver” con el propósito de dilucidar la relación instituida entre la mirada que irrumpe en un espacio signado por la sacralidad y la subversión de los ámbitos de poder naturalizados, en tanto “the gods were a conceptual form used to think about power relations” (Stehle, 1990, p. 202). En relación con esto último, será importante tener en cuenta, sobre todo además, el hecho de que las divinidades femeninas confunden las dinámicas de poder “adecuadas” al desempeñar roles que son tanto masculinos como femeninos (cuánto más tratándose de Atenea y Ártemis).

2. Pasajes analizados

a. La condena de Atenea

A efectos de ubicarnos en el texto a analizar ofrecemos a continuación un esquema de la composición del *Himno V, In lavacrum Palladis*:³

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

Baño de Atenea y Cariclo en la fuente de Hipocrema.

Tiresias ve a la diosa y es enceguecido.

La ley de Cronos.

Consolatio de Atenea: Acteón y el baño de Ártemis.

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

Uno de los primeros rasgos con que el texto presenta a Atenea es a través de su rechazo por la excesiva preocupación por el aspecto y el vestido, conductas éstas consideradas como típicamente femeninas (vv.15 y ss.). A propó-

³ El texto con el que trabajamos es la edición de Pfeiffer (1953). La traducción al español consultada es la que hicieron De Cuenca y Prado y Brioso Sánchez (1980) para la Biblioteca Clásica Gredos.

sito del Juicio de Paris el texto la opone fuertemente a Afrodita. Así, en los vv. 22 y ss. “the distinctions between the respective provinces of Athene and Aphrodite are clearly marked in Kallimachos’ hymn” (Buxton, 1980: 31). Lejos de cualquier actitud de seducción, Atenea cuida de su cuerpo como lo harían los atletas (vv. 29-32). Asimismo, se insiste en marcar la virilidad de la virgen de brazos robustos, atribuyéndole epítetos masculinos (vv. 44-45). Con todo, lo que prevalece es una estrategia de ambigüación, pues más allá de que domina una caracterización masculina de Atenea, el texto no la despoja por completo de los elementos con que, de manera tópica, se describe a la *parthénos*: a saber, el rubor (vv. 24-28) y la cabellera (vv. 31-32).

Entre los vv. 70-74, luego de dejar bien sentada la excelente relación que mantiene Atenea con Cariclo, tiene lugar el baño propiamente dicho, a la hora del mediodía, en un lugar apartado. Tras crear una atmósfera de tensión sobrenatural, la diosa y la ninfa son presentadas en una soledad que se revelará ilusoria. Cabe destacar que estos encuentros con los inmortales “[...] usually happen in areas separate from the normal social space of the city, either in wild as opposed to civilized parts (mountain, tops, glens, remote springs), or in special areas like sanctuaries [...]” (Buxton, 1980, p. 35).

Los vv. 75 y ss. presentan al transgresor. El pasaje se inicia mencionando al protagonista del relato en primer lugar, en posición destacada (inicio de verso), en soledad. Los dos primeros versos enuncian la conducta reprobable, a saber, el apartarse del grupo⁴, que tendrá como corolario el

⁴ Cf. Fabre- Serris (1995: 288): “Dans les récits dont les protagonistes sont masculins, la chasse est associée à une série de comportements sexuels qui sont autant de déviances au regard des règles de la civilisation et de l’humanité: viol, auquel semble devoir être assimilée la vue de la nudité d’une déesse vierge, oubli des

castigo del errabundo. Por añadidura, Tiresias no se dirige a un sitio desconocido sino que el lugar es identificado con un espacio connotado por la sacralidad (*hieròn kbóron*).

Los primeros actos de Tiresias se ven disculpados por la presentación negativa con que se los introduce. El eje semántico de la visión se instala como núcleo de la transgresión. La construcción participial *perkázon* que podría tener en este caso un matiz concesivo, introduce el motivo de la involuntariedad como una suerte de circunstancia atenuante de la infracción cometida. Con todo, poco importa que la violación de la esfera divina haya sido sin participación de la voluntad en tanto “the mere fact of transgressing a boundary which must not be transgressed is sufficient to entail punishment” (Buxton, 1980, p.31).

El segundo elemento a destacarse es el objeto de la visión de Tiresias, esto es, *tà mè themitá*, que especifica el contenido de la advertencia dirigida unos versos antes a los ciudadanos de Argos (vv. 53-54); el adjetivo *themitós* de acuerdo con el diccionario Liddell- Scott, se usa para designar todo aquello que es permitido o autorizado por las leyes de dioses y hombres. Por lo tanto, al ver lo que no debía, Tiresias violaba una norma signada por la justicia de los inmortales.

Como se verá más adelante, al analizar el pasaje ovidiano sobre Acteón, hay en este caso una total reciprocidad del ver y el ser visto pues “percibir a un dios equivale a caer bajo su mirada” (Loraux, 2003, p. 248) y, en consecuencia, el castigo no se deja esperar (vv. 80-89). La consumación de

liens conjugaux, refus du mariage, inceste. Cette thématique (...) est en relation avec le rôle pédagogique que la chasse joue en Grèce (...) elle enseigne la bonne façon d'entrer en contact avec les forces sauvages de la nature: aussi doit-elle être exercée en groupe (...) tout excès dans ce domaine a des conséquences extrêmes: la sortie du cadre de la civilisation et la plongée dans le sauvage, autrement dit, dans la folie et dans la mort.”

la pena, esto es, la privación de la vista⁵, corresponde a un nuevo sujeto, la noche (*νύξ*). A continuación, la madre de Tiresias increpa a Atenea y, efectuando un contraste entre un pasado confirmado y un futuro signado por la negación, retoma los ejes semánticos de la mirada que subyacen tanto a la transgresión cuanto a su condena (vv. 87-89). Ante el llanto de Cariclo, la diosa se apiada de su compañera (v. 95), y ya desde el comienzo de su discurso, se libera de toda responsabilidad en lo que atañe a la aplicación del castigo pues ella se presenta como el brazo ejecutor de las leyes de Cronos a las cuales enuncia poniendo el acento en su abstracción e impersonalidad (vv. 96-100). La construcción sintáctica de la norma divina enunciada es una proposición relativa sustantivada (lo cual pone de relieve el hecho de que cualquiera puede constituirse en sujeto de tal infracción), y una oración principal en la que se fija la pena impuesta a quienes incurran en la conducta tipificada.

La segunda estratagema que aduce Atenea en su descargo es la historia de Ártemis y Acteón (vv. 110-116) para dar cuenta de cómo esta diosa, ante la misma falta, no sólo se contentó con quitar la vista al infractor sino que además le quitó la vida. La historia referida por Atenea es sumamente sucinta. En primer lugar, es posible señalar una primera diferencia con el pasaje ovidiano, pues, en contraste con Ovidio, que comenzará su relato desde un punto de vista totalmente externo, para acercar luego el foco y ofrecer el relato desde el punto de vista de Acteón, “Kallimachos does dwell upon the aftermath of Aktaion’s death from his

⁵ Cf. Buxton (1980, p. 27): “Any attempt to infringe, or call into question or render ambiguous the boundary between gods and men is potentially dangerous, as it puts in jeopardy one of the most fundamental category-distinctions in terms of which Greek culture is organized. A large number of Greek myths explore such dangerous situations, and a significant number of them involve blindness or blinding.”

parents point of view”⁶ (Lacy, 1990, p. 30). El relato de Atenea sólo toma algunos elementos de la historia de Ártemis y Acteón. Lacy los resume del siguiente modo: “Aktaion was Artemis’ hunting companion (as Chariklo was Athena’s; 110-11, cf. 57- 67); Aktaion saw Artemis’ bath (as Tiresias saw Athena’s; 113- 114, cf. 70-81); the sight was unintentional (like that of Teiresias; 113, cf. 79); and the punishment violently flouts former companionship (whereas Athena, forced by divine law to blind the intruder, actually honored hers with Chariklo, conferring a blessing which far outweighed the punishment” (Lacy, 1990, p. 30). En palabras de Atenea, la pérdida de la vista aparece como un equivalente preferible a un castigo más violento. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre con Tiresias, en ningún momento se señala el lugar y las circunstancias de la visión de Acteón, pero en lo que sí se insiste es en la camaradería existente entre el cazador y la diosa (además, el único detalle que el texto esboza sobre la visión de Acteón es a través de una hipálage). Esta suerte de “laguna narrativa” es explicada por Lacy en los siguientes términos: “the scant information provided neatly serves the desired equation, of the two offenses, and the desired contrast, between one goddess’s brutality and another’s generosity” (Lacy, 1990, p. 31). Con semejante omisión de detalles, el texto de Calímaco dejaba el camino abierto para la emulación ovidiana.

Por último, para rematar su defensa, Atenea decide concederle ciertas compensaciones a Tiresias (vv. 119- 130) –fundamentalmente: el don de la profecía– las cuales se presentan a partir de una serie de verbos en futuro. La reiteración a comienzo de verso del verbo en futuro (*dosô*)

⁶ Cf. Call. *Lav. Pall.* 107-109.

tiende a reforzar la idea de que se trata de dones concedidos a modo de indemnización.

b. La *amplificatio*⁷ ovidiana

La historia de Diana y Acteón⁸ se inserta en un vasto conjunto narrativo consagrado al fundador de Tebas y a su familia. La coherencia textual no está asegurada únicamente por el principio genealógico sino también por la recurrencia de un motivo: la transgresión, cohesión reforzada, además, por la apóstrofe del v. 138, en la que el narrador interrumpe su narración para dirigirse a Cadmo y subrayar, por un lado, la interdependencia de los dos relatos y ofrecer, por el otro, pistas para la interpretación del nuevo episodio. Hay en este caso una suerte de uso proléptico de esta figura pues el advenimiento de males no previstos está indicado, por primera vez, con la apóstrofe a Cadmo (III, 138-40), recordándole cómo en medio de su felicidad se iniciaron los motivos de llanto por la muerte de Acteón. En efecto, a Cadmo⁹ su *pietas* lo conducirá, como a su padre, a cometer un *scelus*. El espacio designado para la fundación de la ciudad ofrece todas las características de un lugar sagrado: un bosque, un antro y una fuente. La organización narrativa del ciclo tebano ubica los destinos funestos de los descendientes de Cadmo en relación con este mito inicial, concediéndole un papel central a la visión y unificando el conjunto de los relatos a través del motivo de la transgresión.

El texto no ofrece ningún juicio sobre la conducta de Cadmo; en cambio, a propósito de Acteón, toma partido y

⁷ Para esta noción, cf. Lausberg (1967, pp. 234- 235).

⁸ Cf. Ov. *Met.* III, 138-252.

⁹ Cf. Ov. *Met.* III, 1-131.

rechaza el término *scelus* frente al cual prefiere la expresión *fortunae crimen et error* (vv. 141- 142). Como su abuelo, el joven penetra, por azar, en un lugar sagrado; los componentes espaciales son idénticos: un bosque, un antro, una fuente, pero esta vez la divinidad es presentada y nombrada: se trata de Diana, a la cual el joven sorprende en el baño.

El episodio se inicia, tras una breve ambientación (como en el *Himno V* de Calímaco, la hora es la del mediodía; el lugar, un monte), con el discurso directo de Acteón:

*lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum,
fortunaequē dies habuit satis; altera lucem
150-cum croceis inuēcta rotis Aurora reducet,
propositum repetemus opus: nunc Phoebus utraque
dīstat idem meta finditque uaporibus arua.
sistite opus praesens nodosaque tollite lina!*

“Compañeros, las redes y el hierro están empapados/de sangre de fieras y el día ha tenido suficiente fortuna./ Cuando otra Aurora/transportada en azafranadas ruedas traiga otra vez el día,/repetiremos el trabajo emprendido, ahora Febo dista/ lo mismo de una y otra tierra, y con sus calores agrieta los campos;/detengan el trabajo presente y quiten las nudosas redes.”¹⁰

El motivo inicial es, como vemos, el de la caza excesiva. La primera nota que el texto ofrece sobre Acteón lo caracteriza como un cazador impenitente pues, después del abuso que supone el hecho de que el monte se halle ya *infectus uariarum caede ferarum* (v. 143) y que los instrumentos de caza

¹⁰ Todas las citas han sido tomadas de la edición de W.S.Anderson (1977). La traducción al español pertenece a la autora de este trabajo.

estén empapados de sangre (v. 148), el joven se propone repetirlo al día siguiente (v. 151). Esta primera transgresión será sólo el preludio de otra mucho más grave que tendrá como punto de partida también el apartamiento del grupo y el andar errante, hechos que desembocarán en el valle dominio de Diana. Sin embargo, este detalle es aclarado sólo mucho más adelante (vv. 174- 176), pues, luego del discurso de Acteón, el texto presenta, prácticamente sin solución de continuidad, la *élephrasis* del valle:

155- *Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulauerat artem
ingenio natura suo; nam pumice uiuo
160-* *et leuibus tofīs natiuum duxerat arcum.
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos succinctus hiatus.*

“Había un valle repleto de oscuros y puntiagudos cipreses,/llamado Gargafia, consagrado a Diana la del vestido recogido,/en cuyo extremo más apartado hay una cueva boscosa no trabajada /con arte alguna: la naturaleza con su ingenio había imitado el arte; pues con viva/ piedra pómez y ligeras tobas había formado un arco natural./En la parte derecha resuena una fuente cristalina con poca agua,/rodeada en su amplia boca de un borde con hierbas.”

A diferencia de lo que ocurre en el *Himno V* de Calímaco en el que no se nombra el sitio en que tiene lugar la visión de Acteón, aquí nos encontramos con una descripción detallada del mismo, cuya función no es la de detener ociosa-

mente el hilo narrativo sino aportar un registro diegético¹¹ en la medida en que abre un juego de correspondencias con el episodio anterior¹².

El valle concentra, así, todos los detalles de los lugares donde son percibidas las *uirgines* en las *Metamorfosis*: un bosque al borde del agua, territorio donde domina Ártemis¹³. La mención de su particularidad, esto es, *Vallis (...)* *succinctae sacra Dianae*, es glosada por dos notas: la primera se refiere a los alrededores del valle, calificados de “desconocidos” (v. 175); la segunda, destaca el aspecto retirado del antro (*in extremo... recessu*). El uso mismo de la gruta explica el hecho de que ningún mortal jamás se hubiera aproximado: es el lugar del baño de Diana, cuya virginidad es subrayada en los versos siguientes:

*hic dea siluarum uenatu fessa solebat
uirgineos artus liquido perfundere rore.
165- quo postquam subiit, nympharum tradidit uni
armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos,
altera depositae subiecit brachia pallae;
uincla duae pedibus demunt; nam doctior illis
Ismenis Crocale sparsos per colla capillos
170- conligit in nodum, quamuis erat ipsa solutis.
excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque
et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis.*

¹¹ Cf. Genette (1969).

¹² Cf. Ov. *Met.* III, 26- 38.

¹³ Cf. Fabre-Serris (1995: 216): “Le choix de ces sites est significatif: ce sont, chaque fois, des territoires où domine Artémis: la déesse affectionne aussi bien les montagnes que les berges ou le littoral. Dans *La Mort dans les yeux*, J.P. Vernant souligne que le point commun des royaumes d’Artémis, une des figures de l’Altérité dans la religion grecque, est d’être ‘des confins, des zones limitrophes, des frontières où l’Autre se manifeste dans le contact qu’on entretient régulièrement avec lui, sauvage et cultivé se côtoyant, pour s’opposer certes, mais pour s’interpénétrer tout autant’.”

“Aquí la diosa de los bosques, agotada por la caza,/ solía sumergir sus miembros virginales en el líquido transparente./Una vez que llegó allí, entregó a una de las ninfas, su escudera,/la jabalina, la aljaba y el arco destensado; /otra ofreció sus brazos al manto del que se había despojado;/dos quitan las sandalias de sus pies; y más sabia que aquellas, /la isménide Crócale recoge en un nudo los cabellos que caían por su cuello,/aunque ella misma estaba con ellos sueltos./Sacan el agua Néfele, Híale y Ránide y también/ Psécade y Fíale, y la vierten en grandes urnas.”

La diosa es presentada bajo un aspecto doméstico, asistida por varias ninfas. La reiteración del verbo *soleo* (vv. 163; 173) da cuenta de que el baño es para ella una práctica consuetudinaria, un momento, en el que, al abrigo de las miradas indiscretas, Diana puede despojarse de sus atributos guerreros. Sólo podemos suponer que es Acteón quien sostiene la mirada, pues aunque el texto no lo haya explicitado hasta el momento, los lectores vemos la escena anticipada a través de sus ojos. La mirada se detiene sobre algunos elementos de la desnudez de la diosa: el término genérico *artus* (v. 164) es desplegado en *brachia* (v. 167) y *pedibus* (v. 168), según el principio artístico del *decorum* que exige la indirección en la expresión de estos detalles. El otro elemento que se pone de relieve es la cabellera en desorden, que es, en las *Metamorfosis*, un elemento redundante de la virginidad de las heroínas, sello de su resistencia al matrimonio y al amor¹⁴.

¹⁴ Fabre- Serris (1995: 227): “Les éléments communs (...) cheveux sans apprêts, nudité, rougeur, mouvement de fuite, concourent à donner l’image contradictoire d’une être que sa beauté, perçue par hasard dans son naturel, prédispose à l’amour, mais qui refuse toute union érotique. C’est cette résistance, cet attachement à la

A continuación, la narración vuelve hacia atrás para enfatizar el momento del arribo de Acteón:

*dumque ibi perluitur solita Titania lympha,
ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
175- per nemus ignotum non certis passibus errans
peruenit in lucum: sic illum fata ferebant.*

“Y mientras la Titania se baña en las aguas en las que acostumbra,/he aquí que el nieto de Cadmo, abandonada su faena,/errando por la desconocida arboleda con pasos inseguros /llegó al bosque sagrado: así lo llevaba su destino”.

En estos versos es posible advertir el eco de los vv. 75 *et sqq.* del *Himno V* de Calímaco: por un lado, nuevamente, el andar errante (*non certis passibus errans* en juego anfibológico con el v.142) tiene como resultado la violación de la sacralidad de un recinto (*lucum*); por otro, Acteón es liberado de culpa pues, al igual que en el caso de Tiresias, su delito es involuntario.

Como ya señalamos, aquí también ver a un inmortal equivale a caer bajo su mirada; con todo, a pesar de que a continuación se leerá un relato de los hechos a partir de su único testigo ocular mortal –donde puede verse funcionar la *enargeia*¹⁵ integrada en el discurso narrativo– el texto no lo

virginité dont la perpétuation même implique le choix d'esquives, qui suscitent et exacerbent le désir masculin.”

¹⁵ Este término técnico, según ZANKER, fue tomado por los críticos literarios helenísticos de la filosofía contemporánea, más precisamente, de la filosofía epicúrea: “it would have been perfectly natural for literary criticism to turn to philosophy for terms to describe aspects of literature concerned with sensory perception (...) the Hellenistic literary term shares with Epicurean *enargeia* special relevance to the sense of sight (...)” (1981, pp. 309- 310).

declara, pues, hasta el momento, no había presentado a Acteón como sujeto de la visión:

*qui simul intravit rorantia fontibus antra,
sicut erant, nudaе uiso sua pectora nymphae
percussere uiro subitisque ululatibus omne
180- inpleuere nemus circumfusaeque Dianam
corporibus texere suis; tamen altior illis
ipsa dea est colloque tenus supereminet omnis.*

“Tan pronto como este penetró 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”.

En este punto consideramos necesario detener el análisis del texto para señalar las diferencias que se han ido insinuando en relación con el modelo, las cuales se deben a que la historia de Acteón es reescrita, en este caso, en un contexto cultural diferente. En tal sentido es oportuno mencionar lo apuntado por Fredrick a propósito de la falsa etimología que hace Varrón del verbo *uideo*¹⁶. Según el autor, aunque la derivación de *uideo* a partir de *uis* es errónea, con todo, nos ilustra acerca de cómo los romanos miraron el mundo y qué pensaron sobre el acto de mirar en sí mismo¹⁷:

¹⁶ Varr. L.L. 6. 80: *uideo a uisu, < id a ui>: qui<n>que enim sensuum maximus in oculis: nam cum sensus nullus quod abest mille passus sentire possit, oculorum sensus uis usque peruenit ad stellas. hinc uisenda, uigilant, uigilium, inuidet. Et Acci: 'Cum illud o<c>uli<s> uiolauit <is>, qui inuidit inuidendum'. A quo etiam uiolauit uirginem pro uit<i>auit dicebant; aequae eadem modestia potius cum muliere fuisse quam concubuisse dicebant.*

¹⁷ A propósito de Roma como una cultura de la visibilidad, remitimos especialmente a Bartsch (2006).

“From one theoretical perspective, Varro’s ‘strongest of the five senses’ illustrates well the connection in Western thought between the phallus, representation, and the eye (...). As a further demonstration of its *uis*, Varro associates visual command of the natural world with the power of the male gaze¹⁸ to violate the female body (...). Hence the verse from the tragedian Accius on Actaeon’s scopophilic gaze at Diana in her bath. Visual and physical violation are then overlapped in a phrase Varro presents as a euphemism (...)” (Fredrick, 2002, p. 2).

No obstante, Fredrick concluye más adelante que el pensamiento de Varrón sólo da cuenta de un sector limitado de la sociedad romana y no de la totalidad del fenómeno: “(...) Varro’s account is blandly heterosexual, leaving unspoken the penetrability of males by the gaze or the phallus of other males. The ‘natural’ hierarchy of the senses simply corresponds to a ‘natural’ division of the world into male subjects and female objects of *uis* (...) Nonetheless, male vulnerability is present in Actaeon, who is caught looking and then dismembered” (2002, p. 2). Consideramos que es posible leer la escena de encuentro entre Diana y Acteón como expresión de dicha vulnerabilidad y como inversión de las violaciones¹⁹ de las *uirgines* en las *Metamorfosis*, repeticiones degradadas de este encuentro y sin

¹⁸ Stehle (1990, p. 211): “The idea of analyzing the operation of the gaze was proposed by Laura Mulvey as a way to understand the visual engagement of a viewer with a film narrative. It has been taken up by feminist film critics (...). The hero is active: he is the one who gazes. The man watching the film can identify with the hero as the ‘bearer of the look’ and can gaze possessively at the heroine. The woman *as woman* can only identify masochistically with the heroine’s ability to attract the gaze. The possessive gaze, then, is aligned with the phallus: the act of gazing defines the desired sexual object.”

¹⁹ Curran (1984, p. 266): “(...) in the world of the *Metamorphoses*, whatever else is going on in the foreground, rape is always present or potential in the background.”

riesgos para el varón en la medida en que ellas no son la diosa.²⁰

El texto de Ovidio propone, por lo tanto, una lectura del mito de Acteón orientada en un sentido erótico en la que la visión es equivalente al acto sexual. Esto se pone en evidencia en la reacción de Diana al ser vista desnuda: se ruboriza. El rubor es una manifestación provocada por la puesta en peligro de la virginidad²¹:

*qui color infectis aduersi solis ab ictu
nubibus esse solet aut purpureae Aurorae,
185- is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae.
quae, quamquam comitum turba est stipata suarum,
in latus obliquum tamen adstitit oraque retro
flexit et, ut uellet promptas habuisse sagittas,
quas habuit sic hausit aquas uultumque uirilem
190- perfudit spargensque comas ultricibus undis
addidit haec cladis praenuntia uerba futurae:
'nunc tibi me posito uisam uelamine narres,
sit poteris narrare, licet!'*

“Ese color que suelen tener las nubes manchadas por el golpe/de un sol de frente o el de la rojiza Aurora,/ese apareció en el rostro de Diana al ser contemplada desnuda,/quien, aunque rodeada por la muchedumbre de sus compañeras,/sin embargo, se echó hacia un lado y volvió su cara hacia atrás y,/como quisiera tener a su

²⁰ Fabre- Serris (1995, p. 229).

²¹ La falta de Acteón es tanto de índole sexual como religiosa en tanto “shame and honor were not antithetical emotions for the ancient Romans. To have a sense of honor was to have a sense of shame, of *pudor* or *verecundia* (...). The Romans lived in a sort of “zero-sum” universe; by withdrawing one’s gaze before another person or a god, one augmented, one increased the portion of that person or god. It was one of the essential acts of cult, of cultivation, that allowed human beings to have gods at all (...)” (Barton, 2002, p. 218).

alcance sus flechas, cogió así las que tenía, las aguas, y salpicó *el/rostro del hombre* y *rociando sus cabellos con las aguas vengadoras*,/añadió estas palabras vaticinadoras de la futura desgracia:/ ‘Ahora te está permitido contar, si eres capaz de contarlo, /que me has visto sin ropas.’”

La marcha o el fuego de la mirada es frenada por el agua arrojada por Diana que hace germinar la desgracia (el agua toma el lugar de las flechas). El castigo se consuma en privación no de aquello que generó el mal, la mirada extraviada, sino de aquello que daría un cuerpo duradero a esa apariencia o exposición: la palabra. Esto marca la expulsión definitiva de Acteón de la raza humana: es así que el texto dedica sólo unos pocos versos (vv. 194- 198) a la descripción de la transformación pues el castigo no se limita al cuerpo sino que, por el contrario, los sufrimientos físicos se subordinan, en última instancia, al sufrimiento psicológico y, en consecuencia, se nos ofrecerá a continuación una morosa descripción de la indignidad y degradación que le depara su nuevo estado. Por otra parte, la visión de lo ajeno no repara en su peligrosidad hasta que lo otro no se muestra como un fondo aterrador en la propia mirada. Acteón no reconoce su imagen tras su metamorfosis, se paraliza ante la imagen desconocida de su cuerpo animal. En este punto puede verse el alcance de las *ultrices undae* pues son éstas –como puede observarse en el verso 200– las que le devuelven una imagen que ya no es la *suya*²²:

(...) *fugit Autonoeius heros*
et se tam celerem cursu miratur in ipso.
200- *ut uero uultus et cornua uidit in unda,*

²² v. 250.

*'me miserum!' dicturus erat: uox nulla secuta est!
ingemuit: uox illa fuit, lacrimaeque per ora
non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.*

“Huye el héroe hijo de Autónoe/y se maravilla de ser tan rápido en la propia carrera./Pero cuando vio en el agua su rostro y sus cuernos,/“¡Ay, desgraciado de mí!, estaba a punto de decir: ninguna palabra surgió;/gimió: esa fue su palabra, y las lágrimas fluyeron/por un rostro que ya no era el suyo; sólo permanecieron sus antiguos sentimientos.”

Al igual que Io, Acteón huye de su propio reflejo pues, como a ella, el castigo le ha arrebatado su propia humanidad y esto se manifiesta menos en su nuevo aspecto de ciervo que en su terrible soledad, más acusada aún que la de Io quien tiene al menos el recurso de la letra (I, vv. 646 *et sqq.*).

El castigo de Diana le ha revelado a Acteón una alteridad que no le era ajena, sino que latía en el fondo de sí mismo: el animal y la muerte. La frontera entre el cazador y su presa se ha desdibujado por completo. En efecto, por haber visto desnuda a la diosa, es metamorfoseado en ciervo y desgarrado por sus propios perros, desenlace que está de acuerdo con una interpretación de su exceso de caza inicial como presagio: Acteón parece por donde ha cometido su falta. Lo que a Acteón le depara la visión de la diosa es, en realidad, una epifanía de sí mismo: su destino le encadena a ser perseguido.

Es interesante notar que tanto el motivo del miedo como el motivo de la huida son dos aspectos que se ponen en evidencia recurrentemente en las violaciones de las *uirgines* de *Metamorfosis*, funcionando, por un lado, como una suerte de afrodisíaco para el violador —en la medida en que el

pavor es un atributo externo que incrementa la atracción— y, por otro lado, como una técnica sumamente eficaz para dar cuenta del horror que implica una violación. No se trata, por lo tanto, de recursos gratuitos sino que ambos forman parte de una técnica de avanzada para expresar el terror de la víctima, el afán depredador del violador y la degradante reducción de la mujer al nivel de una presa de caza. Esto puede observarse, por citar sólo algunos ejemplos de *Metamorfosis*, en las historias de Dafne (I, vv. 504 *et sqq.*) y Aretusa (V, vv. 604 *et sqq.*), en las que el motivo central es la huida y el eje está puesto en la descripción de la experiencia de la víctima como animal cazado. En suma, pues, se trata de un excelente método poético para ubicar al lector en la posición de la víctima²³. De este modo, a Acteón la visión le destina un nuevo cuerpo que se ofrece inexpresable a otras miradas, tornándose presa de la codicia; los perros dispuestos y destinados para el acecho avistan una imagen que ni siquiera puede decir “yo”. No obstante, el texto presenta el discurrir interior del personaje, lo cual no hace más que profundizar el patetismo de la escena final en virtud de que las alternativas planteadas son expresión de su identidad escindida:

quid faciat? repetatne domum et regalia tecta

205- *an lateat silvis? timor hoc, pudor impedit illud.*

“¿Qué podía hacer? ¿Volver a casa y al palacio real/

²³ Curran señala que hay algo del horror de las pesadillas en las escenas de huida de las *Metamorfosis*: “We know this fear not only from our dreams but also from its evocation in so many films; indeed, our familiarity with it derived from this source may lead us to underestimate the originality and perceptiveness of Ovid’s choice of the motif” (1984, p. 281).

u ocultarse en el bosque? El temor le impide esto, la vergüenza aquello.”

Sus pensamientos son interrumpidos por el arribo de los perros cuyos nombres el texto ofrece con una prolijidad abrumadora (vv. 206- 224), en contraste con Acteón que carece de voz para expresar el suyo:

*ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus,
heu! famulos fugit ipse suos. clamare libebat:
'Actaeon ego sum: dominum cognoscite uestrum!'
uerba animo desunt; resonat latratibus aether.*

“Huye él por lugares a través de los cuales había sido perseguidor, ¡ay, él mismo huye de sus propios siervos! Quería gritar: /“¡Yo soy Acteón, reconozcan a su señor!”/Las palabras faltan a su deseo: el aire resuena con los ladridos.”

Aquí puede observarse cómo, si bien la narrativa verbal no es un medio tan adecuado como el cine para llevar a cabo una representación realista de una escena de persecución, el texto consigue efectos muy semejantes. La inversión del texto se completa, finalmente, con un juego de presencia-ausencia del personaje, resultado de la división de la visión efectuada. Acteón querría ser el agente de la visión, del dispositivo del acecho, pero ahora es fundamentalmente objeto del mismo. Por otra parte, esta incapacidad de ser el sujeto de la mirada, según concluye el texto, sólo puede significar que se es víctima de ella. Su despedazamiento es quizás el remedo de la visión, tan sólo fragmentaria, que de la diosa se le ofrece:

*at comites rapidum solitis hortatibus agmen
ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt
et uelut absentem certatim Actaeona clamant
245- (ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur
nec capere oblatae segnem spectacula praedae.
uellet abesse quidem, sed adest; uelletque uidere,
non etiam sentire canum fera facta suorum.*

“Pero sus compañeros, sin saberlo, instigan con sus acostumbradas voces/a la rabiosa tropa y buscan con sus ojos a Acteón/y gritan con empeño ‘Acteón’ como si estuviese ausente,/pero está presente (él vuelve la cabeza a su nombre) y lamentan/ que no esté y que, perezoso, no contemple el /espectáculo de la presa que se les ha ofrecido./En verdad desearía estar ausente, pero está presente, y desearía ver,/no experimentar las crueles hazañas de sus propios perros.”

El juicio que se ofrece finalmente (vv. 253- 255) sobre la actuación de la diosa queda en un terreno de ambigüedad (aunque los vv. 251- 252 son de suyo elocuentes) pues Ovidio, al igual que Calímaco, coloca al arte²⁴ más allá de toda moral: “Taking myth, fiction, life or whatever as his raw material, he must so compose it that it appeals only to aesthetically senses (...). Moral involvement is to be excluded. Emotional involvement (in a sense) likewise. The artist’s sole purpose, we might conclude, is to produce ‘beautiful effects’ – accepting that the conceptions of beauty may be various and the effects manifold” (Lyne, 1984, p. 19). Esto le confiere a su poesía una enorme libertad y le permite atravesar determinadas fronteras de horror vedadas para aquellos que ciñen su arte dentro de un

²⁴ La alta estima en la que tiene al arte puede apreciarse en los vv. 158- 159.

marco de moralidad: “Ovid, we could say, is creating ‘effects’ rather than composing *mimeseis*. By ‘effect’ I mean something technical: an ‘effect’ is provided for our *aesthetic* senses. An ‘effect’ excludes moral or profoundly emotional involvement; we contemplate it rather than live it (...) By his manipulation of style in relation to content Ovid can present the appalling as an ‘effect’; as something to be contemplated, to be sampled aesthetically. He permits an encounter with the appalling which does not truly appal” (Lyne, 1984, p. 14).

3. Consideraciones finales

La función de advertencia contra los peligros de lo salvaje, el olvido o el desprecio de las reglas de la humanidad que los mitos de caza vehiculizan en Grecia, desaparece evidentemente en una obra literaria como la de Ovidio, no sólo porque las condiciones de surgimiento de toda estructura mítica deben ser analizadas en función de cada contexto socio-cultural a efectos de aprehender mejor su compleja funcionalidad, sino también porque Ovidio, según ya se indicó-, adhiere al esteticismo de Calímaco y, en este sentido, toma distancia de una concepción edificante de la literatura.

Consideramos que es una radicalización de este esteticismo lo que le permite, al amplificar el relato enmarcado en el texto de Calímaco, desmontar la unidireccionalidad de la mirada para llevar a cabo una exploración de la violencia concebida como deseo de dominio físico, de humillación y degradación. No obstante, es este mismo esteticismo el que obstaculiza llevar a cabo una genuina subversión de los ámbitos de poder naturalizados, en tanto el supuesto desafío a los mismos queda comprendido en un plano artístico separado.

El texto ovidiano trabaja con el texto de Calímaco amplificando sus efectos en un diálogo intertextual sumamente fructífero cuyo resultado más visible, creemos, es una mayor penetración psicológica del episodio de Acteón –sin duda también herencia helenística– en la que el carácter grotesco de la elaboración de los detalles de la transformación expresa un sufrimiento eminentemente mental. Hay, en efecto, a nuestro entender, algo de grotesco –entendido como el recurso que permite arribar a la

tragedia a través del ridículo²⁵—en el deleite con que el texto se detiene en la expresión de la dualidad de Acteón²⁶. No obstante, el centro está puesto en el terror experimentado por la víctima y en la violencia ejercida sobre ella.

Es incierto si la audiencia o los lectores experimentaron o no el estremecimiento que produce el pasaje ovidiano sobre Acteón. Tampoco es posible determinar si el texto es sádico o subversivo en lo que atañe a la irrupción de la mirada masculina en un espacio sagrado y a su posterior castigo, pues, a nuestro entender, sólo se complace en mostrar las tensiones y las ambigüedades. Con todo, podemos asegurar que al final de esta exploración Ovidio ha encontrado una identidad poética definitiva.

²⁵ Thomson (1972: 3).

²⁶ vv. 198- 201; 204- 205; 229- 230; 237- 241; 244- 248.

4. Bibliografía

1. Ediciones y traducciones

- Anderson, W.S. (ed.) (1977). *Ovidius. Metamorphoses*, Leipzig.
- De Cuenca y Prado, L. A. – Brioso Sánchez, M. (1980), *Calímaco. Himnos, Epigramas y Fragmentos*, Madrid, Gredos.
- Pfeiffer, R. (ed.) (1953). *Callimachus*, vol. II: “Hymni et epigrammata”, Oxford.

2. Estudios

- Álvarez, M.C.- Iglesias, R.M^a (2000). “Injerencia de Ovidio en algunos relatos de las *Metamorfosis*”, *MD*, 45, pp. 83- 102.
- Barton, C. (2002). “Being in the Eyes: Shame and Sight in Ancient Rome”, en D. Frederick (ed.), *The Roman Gaze: Vision, Power, and the Body*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 216-235.
- Bartsch, S. (2006). *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago, University of Chicago Press.
- Buxton, R.G.A. (1980). “Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myth”, *JHS*, 100, pp. 22- 37.
- Curran, L.C. (1984). “Rape and rape victims in the *Metamorphoses*”, en J. Peradotto and J. P. Sullivan (eds.), *Women in the Ancient World: The “Arethusa” Papers*, Albany, State University of New York Press, pp. 263-86.
- Fabre- Serris, J. (1995). *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d’Ovide*, Paris, Klincksieck.
- Fredrick, D. (2002). “Introduction. Invisible Rome”, en D. Fredrick (ed.), *The Roman Gaze*.

- Vision, Power and the Body*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Genette, G. (1969). *Figures II*, Paris, Editions du Seuil.
- Harrison, J.E. (1922). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lacy, L.R. (1990), “Aktaion and a Lost ‘Bath of Artemis’”, *JHS*, 110, pp. 26- 42.
- Lausberg, H. (1967). *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Loroux, N. (2003). *Las experiencias de Tiresias. Lo femenino y el hombre griego*, Buenos Aires, Biblos.
- Lyne, R.O.A.M. (1984), “Ovid’s *Metamorphoses*, Callimachus and *l’art pour l’art*”, *MD*, 12, pp. 9- 34.
- Stehle, E. (1990). “Sappho’s gaze: Fantasies of a goddess and young man”, *Differences* 2, pp. 88- 125.
- Thomson, Ph. (1972). *The Grotesque*, Londres, Methuen.
- Zanker, P. (1981). “*Enargeia* in the ancient criticism of poetry”, *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, pp. 297- 311.