

Un juego literario entre dos mundos: ecos homéricos en la elegía ovidiana

VALENTINA GALLEGO MICELI

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
valentinagallegomiceli@gmail.com

Fecha de recepción: 09/02/2026

Fecha de aceptación: 09/04/2026

| Resumen

El trabajo examina la relación entre elegía y épica homérica en *Amores* y *Tristia* de Ovidio, tomando como ejes la figura del ego poético y el tópico de la *recusatio*. Para ello, el corpus seleccionado busca analizar cuestiones como la autoridad del poeta sobre su artificio, la experiencialidad y emplazamiento del ego elegíaco, la utilidad de la elegía, la subjetivación del material mítico y la aparición de lo elegíaco en la épica. La elegía ovidiana retoma elementos de la épica con un objetivo claro: subjetivizar figuras míticas para que el lector comprenda la posición del ego *amator*.

Palabras clave: Ovidio; elegía; épica homérica; género; ego poético

A la hora de leer *Amores* y *Tristia* de Publio Ovidio Nasón hay algo que llama la atención: ¿por qué la elegía, género que explícitamente rechaza a la épica, retoma constantemente elementos de ella? Y, si profundizamos aún más, ¿con qué fin se toman elementos del mundo (o sistema) de la épica para introducirlos en la elegía? En este caso, se trabajará la figura del ego poético en *Amores* de Ovidio, focalizando en el tópico de la *recusatio*, para analizar tanto los puntos de contacto como los de discrepancia entre elegía y épica.

Es sabido que la épica no se reduce únicamente a Homero. En efecto, el código épico cuenta con numerosas variaciones, como lo ponen de manifiesto el *carmen* 64 de Catulo, las *Metamorfosis* de Ovidio o *Farsalia* de Lucano. No obstante, en este artículo prestaremos especial atención a la relación entre la épica homérica y la elegía.

El corpus seleccionado de *Amores* y *Tristia*, aunque también de otras obras y autores, como Propertio y Calímaco, busca acompañar los diversos ejes del análisis, es decir, la autoridad del poeta sobre su artificio (su obra), la experiencialidad y emplazamiento del ego elegíaco, la utilidad de la elegía, la subjetivación del material mítico y, finalmente, la aparición de la materia elegíaca en la épica.

| Elegía y épica

Antes de comenzar con el análisis, es necesario esclarecer ciertas cuestiones sobre ambos géneros poéticos. Diomedes define la elegía como “carmen compositum hexametro versu pentametroque alternis in vicem positis [...]. Quod genus carminis praecipue scripserunt apud Romanos Propertius et Tibullus et Gallus, imitati Graecos Callimachum et Euphorionem” (Diom. fr. 484) [un poema compuesto en hexámetro y también en pentámetro puesto alternadamente [...]]. Este género de poema sobre todo escribieron entre los romanos Propertio, Tibulo y Galo, imitando a los griegos Calímaco y Euforión. Aloni (2009) resalta que una de las principales características de la elegía griega arcaica era su capacidad de adaptarse a diversas situaciones y circunstancias. Esta versatilidad se evidencia en sus múltiples realizaciones: la elegía podía expresarse en la performance oral o en inscripciones en monumentos, es decir, epigramas. A su vez, su realización podía ser tanto privada, en simposios, como pública; los temas tratados por la elegía abarcaban triunfos militares, lamentos funerarios y tópicos eróticos.

En este artículo nos centraremos en la elegía romana de asunto erótico-amoroso. Schniebs (2006) define la elegía romana de la siguiente manera:

La poesía elegíaca de asunto erótico refiere las alternativas y peripecias experimentadas por un ego enunciador masculino, cuyo nombre coincide con el del poeta, en un intento de establecer y mantener un vínculo interpersonal de índole sexual con una mujer o con un *puer delicatus*. En ella, ese ego se designa a sí mismo y a quienes están en su misma situación con el término *amator*. (p. 53)

Asimismo, von Albrecht (1997) caracteriza la elegía latina como erótico-subjetiva; el sujeto puede tomar posición con respecto a lo que narra y optar por un procedimiento u otro en función de su objetivo literario (p. 690). Si nos enfocamos en la elegía ovidiana, Quintiliano caracteriza su poética de la siguiente manera: “Ovidius utroque lascivior” (Quint. *Inst.* 10.1.93) [Ovidio es más juguetón que los otros dos (Tibulo y Propertio)]. Ovidio, en sus tres libros de *Amores*, a diferencia de sus predecesores Tibulo y Propertio, pone de relieve el artificio que hay detrás de la elegía. Como bien dice Schniebs (2006): “lo que Ovidio hace en *Amores* no es negar ni la existencia ni la fuerza de la pasión erótica sino desenmascarar la artificiosidad con que estas están expresadas en el discurso elegíaco” (pp. 221-222). Recordemos que, en *Amores*, el sometimiento a Cupido, el estado de enamoramiento y la decisión de escribir elegía son previos a la aparición del objeto de deseo, la *puella*, cuyo nombre recién conoceremos en la quinta elegía del mismo libro. Ovidio invierte los hechos de la primera elegía de Propertio, en la que primero aparece la muchacha y después la rendición a Cupido (Schniebs, 2006, p. 225). Daujotas (2008) señala que la demora de la presentación de Corina es llamativa (p. 1). Esto le permite al ego:

tener por materia los tópicos elegíacos ya tratados en abundancia por los otros exponentes del mismo género, solo que, al no mencionar ninguna *puella* individualizada, deja la impresión, más bien, de que los elabora de una manera, por decir así, abstracta. (Daujotas, 2008, p. 3)

Al invertir el orden que sus antecesores habían empleado, Ovidio desenmascara el procedimiento a través del cual la elegía construye a su objeto de deseo.² El *foedus* ovidiano parece entablarse entre el género elegíaco y el ego poético

¹ Todas las traducciones son propias excepto los casos en que se señala lo contrario.

² Sharrock (2002, p. 151): “Moreover, the poem presents Corinna as the materia and the *foens et origo* of erotic poetry, but also (it is almost the same thing) as the fetishized object of the gaze, the constructed thing, the fiction that guarantees the superior status of the speaker in the scale of realism.”

que coincide con el poeta, antes que entre el *amator* y su *puella*: el pacto es ficción pura. En *Am.* 1.3.19-20, Ovidio pasa a centrarse más en su poética que en su amada: “te mihi materiem felicem in carmina praebe— / provenient causa carmina digna sua” [Ofrecete a mí como material fructífero para mis poemas— / nacerán poemas dignos de su fuente].

A diferencia de la elegía, los poemas épicos eran recitados en hexámetro dactílico por aedos, quienes se encontraban respaldados por la autoridad de las Musas (Espejo Muriel, 2016, p. 162). Dichos poemas narraban las proezas de héroes y dioses en tercera persona y en pasado, exceptuando los discursos directos de los personajes en primera persona y en presente (Ford, 1997, p. 398). Ford (1997) brinda la siguiente definición:

Archaic Greek epic [...] was a long, solo song performed in a rhythmical recitative; it narrated on the authority of the Muses the deeds of gods and early heroes. The themes epic treated, the ‘paths’ it could take, were extensive but firmly circumscribed by a mythic conception of long-lost golden age. The stories were presented dramatically and without explicit cues for how to apply them to their auditors’ lives. (pp. 410-411)

Los oyentes que participaban de la recitación consideraban al pasado heroico narrado por la épica homérica como real y no una ficción. Es decir que no se asumía este contenido en tanto artificio. Los mitos legitimaban hechos culturales y sociales (como cultos, ritos y la estructura social). Proveían un lenguaje ampliamente conocido que codificaba las relaciones y la experiencia humana, funcionando como *exempla* míticos (Graf, 2006, p. 111). La épica se arraigaba en los relatos que se transmitían oralmente de generación en generación. Como consecuencia, los aedos que memorizaban la narración casi no incidían en la materia poética.³ Como veremos más adelante, a diferencia de la elegía, género que se vuelca sobre la figura del poeta, la épica homérica desdibuja al ego poético.

| *Recusatio*: el varón que suelta las armas

Otro término muy importante a presentar antes de comenzar el análisis es la *recusatio*, *topos* literario de la poesía alejandrina. Este cuenta con un lugar privilegiado en la poesía del período augustal. Lo vemos presente a lo largo de las obras de Propertio, Ovidio, Horacio e incluso Virgilio, aunque no se manifiesta de igual forma en todos los autores (Cfr. Nannini, 1982). En el caso de la elegía, el poeta, en un doble movimiento, rechaza la épica y en simultáneo se establece como ego elegíaco. Calímaco de Cirene, un gran referente de la elegía griega, dice en sus *Aitía*, producidas en el siglo III a.C.: “μηδ’ ἀπ’ ἐμεῦ διφᾶ τε μέγα φοφέουσιν ἀοιδὴν / τίκτεσθαι βροντᾶν οὐκ ἐμὸν, ἀλλὰ Διός” (Call. *Aet.* fr. 1.19-20) [Ni que yo alumbro pretendáis un canto grande y retumbante: tronar no es mi oficio, que es de Zeus]⁴. Esto no afecta tan solo intratextualmente a la obra, sino que también genera un efecto hacia afuera: el poeta fija una concepción de la poesía, decide de qué hablar y de qué no y, a su vez, deja bien en claro qué rasgos lo diferencian de otros géneros (Hinojo Andrés, 1985, p. 77). Esta figura formal le permite al autor intervenir y posicionarse explícitamente en un sistema literario. Claramente, se trata de poemas de tipo programático que establecen desde un principio una tensión entre épica (*genus grave*) y elegía (*genus leve*).

³ Scodel (2004, pp. 45-46): “The basic stories had been told many times already and were believed to be true. The tradition provided a style fitting the importance of the tales. The story-teller’s task lay not in inventing a tale and telling it with originality, but in selecting his story, telling it at the level of detail appropriate to the occasion, and deploying the familiar epic language to make it vivid.”

⁴ Traducción de L. A. De Cuenca y Prado y M. Brioso Sánchez (1980).

En la épica sucede algo similar. Encontramos un ejemplo del distanciamiento respecto de la elegía en *Iliada*, cuando Héctor, instantes antes de su muerte, dice: “οὐ μὲν πως νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ’ ἀπὸ πέτρης / τῷ ὀαρίζεσθαι, ἃ τε παρθένος ἥϊθέός τε, / παρθένος ἥϊθέός τ’ ὀαρίζετον ἀλλήλοισιν. / βέλτερον αὖτ’ ἔριδι ξυνελαυνέμεν ὅττι τάχιστα” (*Il.* 22.26-29) [Mas no es el momento de remontarse a la encina y a la piedra, ni de charlar con él de las lindezas de una doncella y un mozo, ni de las ternuras que una doncella y un mozo se intercambian. Más vale entablar la disputa cuanto antes]⁵. No hay tiempo ni espacio para el amor. Y con un mecanismo igual de excluyente responde la elegía: sus versos no son lugar ni de héroes ni de guerras. Ovidio, en el *Am.* 2.1, retoma las palabras de Calímaco en el mismo momento en que se aleja de la épica:

in manibus nimbos et cum Iove fulmen habebam,
quod bene pro caelo mitteret ille suo—
Clausit amica fores! ego cum Iove fulmen omisi;
excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
Iuppiter, ignoscas! nil me tua tela iuvabant;
clausa tuo maius ianua fulmen habet.
blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsit;
molliorunt duras lenia verba fores. (15-22)

en las manos las nubes yo tenía y con Júpiter el rayo,
el cual él lanzaba en favor de su cielo —
¡Mi amante cerró sus puertas! Yo solté el rayo junto a Júpiter;
Se escapó de mi inspiración Júpiter mismo.
¡Júpiter, perdóname! En absoluto me eran útiles tus armas;
la puerta cerrada tiene un rayo mayor que el tuyo.
Retomé los halagos y las delicadas elegías, mis armas;
las palabras dulces suavizaron las duras puertas.

En los últimos versos de este poema sella por completo su distanciamiento respecto de la epopeya al decir:

heroum clara valet
nomina; non apta est gratia vestra mihi!
ad mea formosos vultus adhibete, puellae,
carmina, purpureus quae mihi dictat Amor! (35-38)

¡Adiós, nombres distinguidos de los héroes;
sus favores no me son apropiados!
¡Dirijan sus bellos rostros, muchachas, hacia mis
poemas, los cuales me dicta el Amor purpúreo!

⁵ Traducción de E. Crespo Güemes (1995).

| La caída de la *μοῦσα*, el ascenso del *auctor*

Para comenzar con el análisis, cabe señalar una primera diferencia entre el ego de la epopeya y el elegíaco. Ya no se trata del poeta como intérprete que vehiculiza la palabra de la *μοῦσα*, fuente de inspiración “ya que sin su auxilio nada podría mencionarse” (Colombani, 2005, p. 41). Las Musas le habilitan al ego conocer el pasado que busca narrar (Ford, 1997, p. 405). Colombani (2005) diferencia, al hablar de épica griega, forma (composición poética que depende de la capacidad del sujeto) de contenido (la materia narrada, la cual es impensable que provenga de un humano: su fuente es divina) (pp. 40-41). Pero esto cambia en la elegía romana, el poeta es *auctor* (un experto, creador, la fuente, el hacedor), es dueño tanto de la forma como del contenido.⁶ Y es esto mismo lo que le permite jugar con el código elegíaco en tanto ficción amorosa.⁷ Los poetas elegíacos son conscientes de la capacidad que tienen de moldear la forma de su contenido. Como Ovidio en el *Ars amatoria*, poema en el que se entremezclan recursos elegíacos con otros didácticos.

En definitiva, la concepción del lugar que ocupa el poeta cambió de un género a otro. Un claro ejemplo aparece en los primeros versos del poema 3.1 de Propertio, otro poeta elegíaco contemporáneo a Ovidio: “Callimachi Manes et Coi sacra Philitae, in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus” (vv. 1-2) [¡Manes de Calímaco y objetos sagrados de Filitas de Cos, déjenme, por favor, ingresar a sus bosques sagrados!]. El rol que antes desempeñaba la musa ahora lo ocupa otro poeta elegíaco que sirve de ejemplo a seguir. Cae la inspiración divina indiscutible; la poesía misma tiene estatus sagrado. Lo que conectaba dos planos distintos, el del poeta-humano con el de la musa-divinidad, se concentra en uno solo (el humano) para así poner de relieve la intertextualidad. Es el poeta quien decide qué género componer y de qué manera armar su genealogía literaria, logrando darle forma y sustento a su artificio. Esta idea llega a un punto cúlmine con el “Musa de mí nacida” (*nata... musa*) del verso 10. Los roles se subvirtieron totalmente; el poeta, en tanto *auctor*, tiene tanto dominio que incluso es creador de la Musa.

| Poesía y experiencia

Otra de las diferencias entre los egos radica también en el lugar que ocupa la experiencia y lo vivido. En el ego elegíaco, la vivencia es fundamental, ya que es condición *sine qua non* para poder hablar sobre el amor y, por lo tanto, conocer este tema. Es importante señalar que el ego poético es quien experimenta la práctica amorosa y, al mismo tiempo, es quien busca transmitir dicha experiencia. Ovidio dice en el poema 2.1 de *Amores*:

me legat in sponsi facie non frigida virgo,
et rudis ignoto tactus amore puer;
atque aliquis iuvenum quo nunc ego saucius arcu
agnoscat flammae conscia signa suae,
miratusque diu ‘quo’ dicat ‘ab indice doctus
conposuit casus iste poeta meos?’ (5-10)⁸

⁶ Daujotas (2011, p. 134): “lo que debe ser cantado en el cuerpo del poema es aquello que se encuentra en lo profundo del ser del poeta.”

⁷ No es casualidad que en el verso 23 del 3.1 de Propertio aparezca el verbo *finjo*, ‘moldear, producir, crear’, del cual proviene ‘ficción’, es decir, algo hecho, creado, un artificio.

⁸ Todos los destacados son también propios.

que me lea la joven ardiente a la vista de su prometido,
y el *inexpertus muchacho* tocado por un desconocido amor;
y que alguno de los jóvenes, *lastimado por el mismo arco por el que yo (lo estoy) ahora*,
reconozca las señales cómplices de su pasión
y, asombrado tras largo rato, diga: “¿instruido por qué delator
ese poeta escribió mis infortunios?”.

Frente al *rudis puer*, el poeta es *expertus*, participio pretérito pasivo de *experior* (‘tener experiencia de algo, aprender a partir de la propia experiencia’). La experiencia del yo está en primer lugar. Al tratarse de un participio perfecto, la vivencia ya aconteció, tornándose en conocimiento. Esta busca generar complicidad con el lector a partir de la concepción de que la experiencia amorosa es universal, igual para todos. El ego da cuenta de una experiencia propia y personal con la que el otro puede sentirse identificado. A su vez, en la elegía prima la inmediatez y lo subjetivo, muy claro en la ya citada expresión “quo nunc ego saucius arcu”. Los hechos son narrados por una primera persona en presente. El ego elegíaco se acerca a su materia y opina sobre ella, la experimenta en carne propia.

En cambio, en la épica, el ego poético se distancia de la materia mítica que narra por lo que, en consecuencia, no la experimenta. Recordemos que el ego épico relata en tercera persona y en pasado (excepto los discursos directos) hechos que no surgen de quien los narra, sino a partir de las Musas: relata un hecho pasado (mítico) y ajeno a él. En la épica esta distancia entre el ego y lo narrado hace que dicha materia no lo afecte subjetivamente, además también provoca que el ego opere como un medio entre las Musas y los hombres.

| Voluntad y utilidad

Otra cuestión a resaltar es que el ego elegíaco busca constantemente destacar la utilidad de sus poemas. Todo se amolda en función de lo que conviene o no para conseguir su objetivo: superar los obstáculos que le impiden consumir la unión con su *puella*. Lo que prima es la *voluntas*, del verbo *volo* (‘querer, desear’). El deseo del ego es una parte clave de la elegía ya que el género mismo exige un objeto de deseo (Daujotas, 2011, p. 138). En *Am.* 2.1 dice lo siguiente:

Quid mihi profuerit velox cantatus Achilles?
quid pro me Atrides alter et alter agent,
quique tot errando quot bello perdidit annos,
raptus et Haemoniis flebilis Hector equis? (29-32)

¿Para qué me sería útil cantar al veloz Aquiles?
¿Qué hubiesen hecho por mí uno y otro Atrida,
y el que perdió tantos años vagando como en la guerra,
y el digno de duelo Héctor, arrastrado por caballos hemonios?

En *Am.* 2.1.35-36, que ya fue traducido anteriormente, el ego dice “¡Adiós nombres distinguidos de los héroes; / sus favores *no me son apropiados!*”. A diferencia de la escritura minuciosa y pulida de la elegía alejandrina, la escritura de *Ilíada* y *Odisea* es formulaica, dado que su origen se remonta a la oralidad, no tiene un soporte escrito. Las fórmulas le permiten al aedo memorizar el relato. Pero, como consecuencia, limitan la voluntad del ego. La recepción es directa y no media un artefacto, como un libro, de por medio. El aedo prioriza que el oyente pueda seguir el hilo de la historia

y no presupone un lector (o en este caso oyente) docto, como sí lo hace la elegía. El ego épico no encuentra espacio en donde incluir su intención. Incluso, en los momentos que requieren mayor habilidad poética, nuevamente la musa es invocada, como en el catálogo de naves del canto II de *Ilíada*.

| Ego alejado, ego situado

Por último, hay una clara diferencia en la focalización de los egos. Por un lado, el ego épico narra personajes con los que no interactúa directamente. Como se dijo antes, los acontecimientos de la épica son pretéritos y herméticos. En la epopeya homérica encontramos, más que nada, discursos directos de lo que dicen los personajes. Por el otro, la elegía se escribe en primera persona y su ego está presente corporalmente en el texto. El poeta se superpone con el ego *amator*; es, al mismo tiempo, escritor de elegías y el que persigue a una joven. Según Daujotas (2012), “dentro de este código genérico él debe asumirse a sí mismo y a su muchacha como lo que son en la ficción: caracteres, *personae* elegíacas” (p. 5). De esta manera, hay dos planos operando a la vez: uno extradiegético y otro diegético respectivamente. Por medio de ellos, se logra el efecto, con una puesta en abismo, de mostrar el acto de escribir en la escritura. Ovidio abre el segundo libro de *Amores* con la siguiente declaración:

Hoc quoque *composui* Paelignis natus aquosis,
 ille *ego* nequitiae Naso poeta *meae*.
 hoc quoque iussit Amor—procul hinc, procul este, severae!
 non estis teneris *apta* *theatra* modis. (1-4)

Esto también *lo compuse yo*, nacido en los pelignios húmedos,
 Nasón, poeta de *mis* travesuras.
 Esto también lo ordenó Amor —¡lejos de aquí, lejos permanezcan, sobrias!
 No son el *público adecuado* para mis tiernas formas.

A lo largo de los poemas, el poeta construye al ego, a la *puella* y también al sistema comunicacional dentro del cual los distintos personajes interactúan. A su vez, este sistema configura un tipo de lector (el público adecuado) que conoce las reglas del juego literario. Leemos estos personajes a través de los ojos (o palabras) del poeta-personaje. El escritor está inmerso en su escritura, en el mundo elegíaco que él mismo moldea a su gusto.

| Lo mítico subjetivizado

Mas no todo es diferencia. La elegía y la épica encuentran un punto de contacto. En la elegía ovidiana hay un intento de subjetivizar figuras míticas. Según von Albrecht (1997), “en Propertio el mito sirve de «fondo de oro», para acrecentar el significado de lo privado” (p. 694). Esto también aplica para Ovidio, pero la materia mítica no opera solamente como trasfondo para engrosar la práctica amoratoria individual: usa dicha materia para acercar su experiencia a sus lectores. El poeta toma una figura que es colectiva y que está en el imaginario de todos para así apropiarla y aplicarla en la experiencia personal. El lector entiende, con ejemplos específicos, los sentimientos y vivencias del ego. Este recurso aparece en *Tristia* de Ovidio, poemas que escribe desde su exilio en Tomis. Los mitos son el medio a través del cual el ego exiliado puede conectar con sus lectores romanos, quienes no sabían acerca del lugar en el que se encontraba Ovidio.

El poeta reconfigura mitos familiares en función de la perspectiva del ego. Para él los mitos son textos poéticos. Esto le permite poder referenciarlos como cualquier otro texto. El material mítico de la épica funciona como *exempla*. El *expertus amoris* recurre a estos ejemplos para generar la complicidad del *rudis puer* al que se dirige. Al usar relatos ampliamente conocidos, el lector entiende la particularidad del mundo elegíaco ovidiano por medio de modelos arquetípicos. Y también, como ya dijimos, puede funcionar como recurso para transmitir la experiencia del ego.

En *Am.* 1.7, tras haberle pegado a su amada, se construye a sí mismo y también a su *puella* a través de célebres figuras míticas:

tunc ego vel caros potui violare parentes
 saeva vel in sanctos verbera ferre deos!
 Quid? non et clipei dominus septemplicis Aiax
 stravit deprensos lata per arva greges⁹,
 et, vindex in matre patris, malus ultor, Orestes
 ausus in arcanas poscere tela deas? (5-10)

¿En ese momento yo hubiese podido o bien agredir a mis queridos padres
 o dar salvajes golpes a los sagrados dioses!
 ¿Qué? ¿No derribó hacia el suelo Áyax, dueño de un escudo de siete capas,
 a los desprevenidos ganados en los grandes campos?
 Y, ¿defensor de su padre en contra de su madre, funesto vengador, Orestes
 no se atrevió a pedir armas contra las ocultas diosas?

El ego relaciona el estado furioso en el que violentó a su muchacha con dos figuras trágicas pero que a su vez tienen filiación mítico-épica: sus desgracias están fuertemente vinculadas a Troya. Por un lado, Áyax Telamonio, personaje que enloquece cuando las armas de Aquiles son entregadas a Odiseo. Áyax cree matar a Odiseo y Agamenón, cuando en realidad, a raíz de la intervención divina de Atenea, asesina a un rebaño de ovejas. Tras volver a la consciencia y ver el resultado de su desmesura, el héroe, que no puede soportar su vergüenza, se quita la vida (Hom. *Od.* 11.543-562; S. *Aj.* 18-70, 646-692, 815-865). Por el otro, tenemos a Orestes. Él, luego de vengar el asesinato de su padre Agamenón con el de su madre Clitemnestra (autora del primer crimen), entra en un estado de locura y es perseguido por las Erinias (Hom. *Od.* 1.28-43, 298-300; 3.303-308; A. *Ch.* 885-930, 1021-1062; E. *Or.* 20-45).

El *amator* ovidiano se excusa de sus acciones diciendo que en ese estado habría sido capaz de cometer las mismas atrocidades que estos héroes. Admitir la incapacidad de autocontrol significa configurarse como *impotens*, cuando la cualidad viril por excelencia es el dominio de sí. Rompe, así, con la *temperantia*, saber reprimir pasiones e impulsos, y la medida. El furor, que en este caso es leído en clave erótico-amorosa y no bélica, lo lleva a la desdicha. A la hora de escribir el poema, como le sucede a Áyax cuando ve el rebaño, la locura amainó y puede tomar conciencia de sus acciones. Se llama a sí mismo reo; según él, sus excesos merecen un castigo. Hacia el final del poema, el ego relata la manera en que rasguñó las mejillas de su amada y arrancó sus cabellos. Se establece un paralelismo entre el episodio del canto V de *Iliada* donde Diomedes ataca a Venus y la agresión del ego a la *puella*, por lo que la muchacha queda

⁹ Cabe resaltar que *greges* significa tanto 'rebaño' como 'tropa', es decir que el término mismo encarna semánticamente la confusión de Áyax.

equiparada con una diosa. Pero la diferencia radica en que Diomedes ataca a una enemiga, mientras que el poeta lastima a su amada, comprometiendo el *foedus amoris*.

talis periuri promissaque velaque Thesei
flevit praecipites Cressa tulisse Notos;
sic, nisi vittatis quod erat, Cassandra, capillis,
procubuit templo, casta Minerva, tuo. (15-18)

Así lloró la mujer cretense que los precipitados vientos se llevarán
las promesas y velas del mentiroso Teseo;
así, Casandra, excepto porque tenía los cabellos adornados por cintas,
cayó al suelo en tu templo, casta Minerva.

Por su parte, la *puella* es homologada con dos figuras míticas que fueron violentadas: Ariadna y Casandra. Nos enfocaremos únicamente en la última dada su procedencia homérica. Casandra era una princesa troyana conocida por la maldición de predecir el futuro sin que nadie le creyera.¹⁰ Durante el saqueo de Troya, Casandra se refugia en un templo consagrado a Atenea. Allí fue donde la encuentra Áyax de Oileo, quien la arrastra violentamente, arrancándola de la estatua de Palas a la que está aferrada. Áyax, al igual que el Telamonio, tiene un final trágico: muere ahogado luego de que Poseidón hundiera su barco.

El episodio de Casandra se homologa a la violencia que la *puella* sufre. Ella está totalmente mortificada frente a la actitud de su amado; queda completamente muda. El tierno pacto de amor se rompe por culpa de la acción del ego. El llanto de la muchacha es silencioso; quien suplica es el ego. El ego no abandona a su amada, sino que se queda a su lado tratando de conquistarla. Es un obstáculo más dentro del juego literario. Resulta interesante que el ego termine adoptando la misma posición que Casandra a los pies de la estatua de Minerva; se arrodilla ante los pies de su amada en tanto suplicante. Esto nuevamente altera los papeles que cada personaje cumple. El poeta rompe con la imagen prototípica del *vir*, es un *servus amoris*.

Por esto mismo se puede decir que la épica y la elegía no se repelen de forma absoluta. Retomando nuevamente las palabras de von Albrecht (1997):

Sucede, más bien, que los poetas elegíacos saben al mismo tiempo mostrar la elegía en su entonación subjetiva peculiar y enriquecerla, no obstante, con elementos épicos. No es tanto cuestión de una delimitación como más bien de una mutua integración de ambos géneros. (p. 695)

Los elementos guerra y épica - amor y elegía, que en el fragmento 16 de Safo aparecen separados¹¹, hallan un punto de encuentro. Uno de los ejemplos más claros es que *Iliada*, una de las epopeyas más trascendentales, no habría existido sin una historia de índole amorosa.

¹⁰ Vale la pena resaltar que la condena de Casandra también tiene un origen amoroso: ella había rechazado a Apolo; en consecuencia, éste la maldijo.

¹¹ “οἱ μὲν ἰππῆων στρότον οἱ δὲ πῆσδων / οἱ δὲ νάων φαῖσ’ ἐπ’ ἵαν μέλαι[ν]αν / ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν’ ὄτ’ τω τις ἔραται” (Sapph. fr.16.1-4) [Algunos, un ejército a caballo; otros, de infantes, / y otros, de naves, dicen que, sobre la negra tierra, / es lo más bello; en cambio yo, / aquello que se ama]. Traducción de P. Ingberg (2009).

| El amor en tiempos de la épica

Por último, en *Tristia*, obra que, como ya mencionamos, Ovidio produce en su exilio, encontramos un procedimiento que realiza el camino inverso. En vez de cimentar sus poemas elegíacos en la materia mítica, busca el componente amoroso que subyace en la épica. Ovidio en el 8 d.C. es condenado a la *relegatio* a causa de un poema y un error (*carmen et error*). Las causas del exilio no son del todo claras. De hecho, no hay ningún registro, más allá de la propia literatura ovidiana, de dicho exilio. Una de las hipótesis es que, a causa de las nuevas leyes augusteas que regulaban el matrimonio y las conductas sexuales, el *Ars amatoria* fue considerado un crimen, ya que enseñaba el arte del adulterio (Cfr. Goold, 1983). En *Tristia* II, poema dirigido a Augusto, Ovidio recorre exhaustivamente sus precedentes griegos y romanos para construir una defensa de su arte y de sí mismo. Demostrar que la literatura es un artificio sigue siendo una de las principales preocupaciones del poeta. Con la frase “Nec liber indicium est animi” (v.357) [Mi libro no es evidencia¹² de mi espíritu] deja bien en claro que el autor no es su obra. No porque el ego piense algo, esto se corresponde con la moral del autor. No porque hable de adulterio necesariamente significa que él mismo lo practique. Para esto, Ovidio demuestra que la mayoría de los géneros están atravesados por la temática amorosa, y esto incluye a la épica, género considerado elevado:

Ilias ipsa quid est aliud, nisi adultera, de qua
inter amatorem pugna virumque fuit?
Quid prius est illi flamma Briseidos, utque
fecerit iratos rapta puella duces? (371-374)

¿Qué otra cosa es la misma *Iliada*, sino una adúltera, respecto a la cual
lucharon entre sí amante y marido?
¿Qué fue primero sino la llama de Briseida, tal que
el rapto de la muchacha volvió iracundos a los generales?

Tanto el disparador de la guerra de Troya como el de la cólera de Aquiles provienen de un dilema amoroso. Homero también cantó, a su manera, tiernos amores. El poeta se pregunta ¿por qué nadie lo condenó al poeta meonio pero a él sí? Más tarde, alude a la *Eneida* de Virgilio. Al ser un poema dirigido a Augusto, la mención de la *Eneida*, composición épica que el *princeps* le encargó a Virgilio, no pasa desapercibida:

et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor
contulit in Tyrios arma uirumque toros;
nec legitur pars ulla magis de corpore toto,
quam non legitimo foedere iunctus amor. (533-536)

Y, sin embargo, aquel fructífero poeta de tu *Eneida*
colocó las armas y al varón en una cama tiria;
y ninguna otra parte de toda la obra se lee más
que el Amor enlazado por un pacto ilegítimo.

12 Optamos por traducir *indiciu* como “evidencia” para sostener el juego que el poema establece con el discurso forense-judicial.

El poema augusteo por excelencia presenta rasgos elegíacos. Incluso el *vir* por excelencia, el *pius Aeneas*, sucumbió una vez al arte de amar. No es solo la elegía la que toma elementos de la epopeya para así darle autoridad o un respaldo a su contenido. También lo elegíaco funciona como componente principal de la épica, como núcleo de sus tramas. Ambos géneros conviven dentro de un mismo sistema literario que no es estanco, es decir, uno dialoga con el otro. De cierta forma, esto desarma la tensión *genus leve-genus grave* porque ambos interactúan entre sí en un vaivén constante.

| A modo de cierre: pacíficas elegías, fértil Musa, adiós

En conclusión, la elegía no es simplemente una composición *leve* que solo trata temas banales. El amor le permite al poeta abrir las puertas de la reflexión y de la crítica literaria, de igual manera que el *exclusus amator* lo logra (o intenta) con sus tiernas palabras frente a las puertas de su amada. Como vimos, la elegía ovidiana retoma elementos de la épica con un objetivo claro: subjetivizar figuras míticas para que el lector comprenda la posición del ego. En este trabajo se analizó bajo esta premisa un único poema (*Am.* 1.7), pero, al revisar la obra del autor, encontramos que el procedimiento es una constante. Este, con el paso del tiempo, fue cambiando, no se presenta de la misma forma en *Amores* (debut literario de Ovidio) que en *Tristia*, en donde el mismo procedimiento opera de manera inversa. Pero constantemente sigue en pie la urgencia de jugar con el juego literario. En palabras de Rosati (1999):

ce qui frappe toujours chez Ovide c'est la conscience déclarée de manipuler la tradition littéraire –ce que détermine des nouveaux emplacements des différents genres– et d'exhiber les tensions que ses expérimentations produisent dans le cadre général. Ovide travaille assiduellement à l'exploration des genres, à l'analyse des traits qui en définissent l'identité spécifique et des frontières qui les délimitent; et en même temps, en explorant justement les zones frontalières et les possibles contacts, il expérimente avec curiosité leur hybridation. (p. 155)

| Bibliografía

Ediciones, traducciones y comentarios

- Abritta, A. et al. (2022). *Ilíada: Canto 22. Texto bilingüe comentado*. Comentarios y notas de Alejandro Abritta. En <http://iliada.com.ar>
- Alamillo, A. (1992). *Sófocles. Tragedias*. Gredos.
- Barsby, J. (1973). *Ovid's Amores, Book 1*. Clarendon.
- Butler, H. E. (1922). *Quintilian. Institutio Oratoria*. Harvard University.
- Campbell, D. A. (1982). *Greek Lyric, Vol. I: Sappho and Alcaeus. Loeb Classical Library*. Harvard University.
- Crespo Güemes, E. (1995). *Homero. Ilíada*. Gredos.
- De Cuenca y Prado, L. A. y Brioso Sánchez, M. (1980). *Calímaco. Himnos, epigramas y fragmentos*. Gredos.
- Garcea, A. y Lomanto, V. (2022). *Diomedis ars*, en *Corpus Grammaticorum Latinarum; A Digital Edition*. Sorbonne Université.
- García Gual, C. y De Cuenca y Prado, L. A. (1985). *Eurípides. Tragedias III*. Gredos

- Heyworth, S. J. (2007). *Sexti Properti Elegos*. Oxford University.
- Ingberg, P. (2009). *Safo. Antología*. Losada.
- Landi, C. (1917). *Ovid's Tristia*. Paravia.
- Mckeown, J. C. (1987). *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary*. Francis Cairns.
- Perea Morales, B. (1993). *Esquilo. Tragedias*. Gredos.
- Pfeiffer, R. (1949) *Callimachus I. Fragmenta*. Oxford University.

Bibliografía especializada

- Aloni, A. (2009). Elegy. En F. Budelmanm (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric* (pp. 168-188). Cambridge University.
- Colombani, M. C. (2005). *Homero. Ilíada: una introducción crítica*. Santiago Arcos.
- Daujotas, G. A. (26-27 de junio de 2008). *La materia elegíaca y el cuerpo de la amada ideal en Ovidio, Amores 1.5* [Ponencia]. XIV Jornadas de Estudios Clásicos: Grecia en la latinidad, Buenos Aires, Argentina.
- Daujotas, G. A. (2011). El texto poético como cuerpo en la elegía. *Amores de Ovidio*. En A. Schniebs (Ed.), *Discursos del cuerpo en Roma* (pp. 131-158). Facultad de Filosofía y Letras.
- Daujotas, G. A. (18-21 de septiembre de 2012). *Instrucciones metapoéticas en la elegía. El guardián en Amores 3.4* [Ponencia]. XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Tucumán, Argentina.
- Espejo Muriel, C. (2016). El Aedo Homérico. *Florentia Iliberritana*, 2, 161-170.
- Ford, A. (1997). Epic as genre. En I. Morris y B. B. Powell (Eds.), *A New Companion to Homer* (pp. 396-414). Brill.
- Graf, F. (2002). Myth in Ovid. En P. R. Hardie (Ed.), *The Cambridge Companion to Ovid* (pp. 108-121). Cambridge University.
- Goold, G. P. (1983). The Cause of Ovid's Exile. *Illinois Classical Studies*, 8(1), 94-117.
- Hinojo Andrés, G. (1985). Recusationes...? *Nova Tellus*, 3, 75-89.
- Nannini, S. (1982). Lirica greca arcaica e recusatio augustea. *Quaderni urbinati di cultura classica*, 10, 71-78.
- Rosati, G. (1999). La boiserie de mademoiselle élégie: un pied volé et ensuite retrouvé (les aventures d'un genre littéraire entre les Augustéens et Stace). En J. Fabre-Serris y A. Deremetz (Eds.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)* (pp. 147-163). Université de Lille.
- Schniebs, A. (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Facultad de Filosofía y Letras.
- Scodel, R. (2004). The story-teller and his audience. En R. Fowler (Ed.), *The Cambridge Companion to Homer* (pp. 45-55). Cambridge University.
- Sharrock, A. (2002). Ovid and the discourses of love: the amatory works. En P. R. Hardie (Ed.), *The Cambridge Companion to Ovid* (pp. 150-162). Cambridge University.
- von Albrecht, M. (1997). *Historia de la literatura romana. Desde Andrónico hasta Boecio*. Trad. D. Estefanía y A. Pociña Pérez. Herder, volumen I.