

# Ovidio, *Ars Amatoria* I, 1-30: Notas para una lectura posible

Alicia SCHNIEBS  
*Universidad de Buenos Aires*

## *Resumen*

En este trabajo se estudian los versos 1-30 del *Ars Amatoria*, con el objeto de comprobar que todos y cada uno de los elementos de este *corpus* están orientados a construir la identidad del enunciador como un sujeto competente, dotado de los saberes necesarios para producir un poema didáctico en dístico elegíaco sobre el arte de amar. Para ello se utilizan como variables de análisis la polisemia del término *ars*, la auto-intertextualidad y las propiedades semiótico-discursivas del género didáctico.

## *Abstract*

Lines 1-30 of *Ars Amatoria* are studied in this paper with the aim of proving that every single element of this *corpus* has been oriented to the building of the speaker's identity as a competent individual who has what is need to produce an elegiac distich didactic poem on the art of love. In order to do so, such variables as polysemy analysis of the term *ars*, auto-intertextuality and semiotic-discursive characteristics of the didactic genre are used here.

*Palabras clave:* Ovidio, *Ars Amatoria*, Didáctica, Intertextualidad.

El proemio del *Ars Amatoria* ha sido y sigue siendo objeto de sucesivas lecturas y controversias, que se inscriben dentro del desconcierto que nos suele provocar Ovidio por la magnitud y heterogeneidad de su obra y su escritura, siempre teñida, además, por el misterioso enigma de su exilio. Pero si, como dice Kenney<sup>1</sup>, existen *tot Ovidii quot critici*, también nosotros intentaremos aquí

1. E. J. KENNEY, "Ovidiana", *CQ* 43 (1993), p. 465.

proponer una lectura e interpretación de los versos 1-30 de este proemio a partir de la aplicación de tres variables de análisis que consideramos pertinentes: la polisemia del término *ars*<sup>2</sup>, la auto-intertextualidad<sup>3</sup> y las propiedades semiótico-discursivas del género didáctico<sup>4</sup>. Nuestra hipótesis es que todos y cada uno de los elementos de este corpus proemial están destinados a construir la identidad de la *persona* del enunciador como un sujeto competente, dotado de los saberes necesarios para producir un poema didáctico en dístico elegíaco sobre el arte de amar.

Como todo proemio, el del *Ars* tiene carácter programático y expone todos y cada uno de los componentes del texto que inaugura, suministrando de este modo al lector algo así como una “clave de lectura”. En este trabajo y a los efectos de ordenar nuestra exposición, dividiremos el proemio en seis secciones, aisladas en función de un criterio temático-formal.

Primera sección: vv. 1-2

*Siquis in hoc artem populo non novit amandi,  
hoc legat et lecto carmine doctus amet.*

El dístico de apertura proporciona ya una serie de datos. En primer lugar, el *ars* es aquí un objeto de conocimiento (*novit*) y por lo tanto de enseñanza (*doctus*), es un saber acerca de determinado campo de la experiencia humana que, en este caso, es el *amare*. Es también un objeto de lectura (*legat, lecto*), una obra que además

2. Para este punto nos basamos en el estudio de E. GAVOILLE (*Ars. Étude sémantique de Plaute à Cicéron*, Paris, 2000) que, aunque ceñido al período republicano, presenta un tipo de análisis muy útil para nuestro trabajo. Con respecto a los valores del término en el poema, hay una aproximación en el artículo de J. SOLODOW, “Ovid’s *Ars Amatoria*: the Lover as Cultural Ideal”, *WS* N.F.11 (1977), pp. 106-127, pero, en nuestra opinión, deja de lado un punto fundamental que es la equivalencia *ars*=método.

3. El tema de la intertextualidad es, como señala S. MYERS, “The Metamorphosis of a Poet: Recent Work on Ovid”, *JRS* LXXXIX (1999), pp. 190-204, uno de los principales centros de interés de la crítica ovidiana contemporánea, junto con los problemas de género. Aquí nos ocupamos en especial de la auto-intertextualidad, ese casi estilema ovidiano que consiste en tomarse a sí mismo como texto de referencia, punto de partida, por lo demás, del polémico estudio de A. SHARROCK, *Seduction and Repetition in Ovid’s Ars Amatoria II*, Oxford, 1994, sobre el libro II del *Ars*.

4. Para los rasgos propios de este género en la literatura latina seguimos a A. DAZELL, *The Criticism of Didactic Poetry*, Toronto, 1996. Para las características semióticas del discurso didáctico en general nos basamos en M. POZZI, “Yo sé que tu sabes que yo sé. Esquemas de la autoridad discursiva en Manilio”, E.C. DE DEL SASTRE- A. SCHNIEBS (comps.), *La fides* en Roma. Aproximaciones, Buenos Aires, (2001), pp. 125-150.

es poética puesto que se la denomina *carmen*. Como objeto de conocimiento un *ars* es “un conjunto de procedimientos razonados para desempeñarse bien en una actividad determinada”. Como texto que transmite ese método, un *ars* es “una obra que expone en un conjunto metódicamente ordenado los procedimientos razonados y los conocimientos necesarios para el ejercicio de una actividad especializada”<sup>5</sup>. A partir de esta polisemia del término *ars*, con la que Ovidio juega en el dístico de apertura, quedan planteadas dos isotopías que designaremos respectivamente como “método” y “obra”. Para la primera de ellas, el *amare* es una actividad extratextual, para la segunda, en cambio, es la *materia* del tratado<sup>6</sup>. A su vez, la yuxtaposición de términos correspondientes a los campos semánticos del conocimiento y de la literatura, indica al lector que la obra que ha empezado a leer es un poema didáctico.

Ahora bien, el género didáctico implica una estrategia discursiva que consiste básicamente en ficcionalizar un proceso de aprendizaje donde un *ego* enunciador (el maestro) enseña algo a un enunciatario (el alumno) estableciendo un contrato enunciativo que se apoya en un “querer-saber” propio del alumno y un “hacer-saber” propio del maestro. Estos participantes guardan entre sí una jerarquía, una relación de poder que se apoya en la superioridad y autoridad del maestro, la cual, por tratarse de una ficción no es un dato de la realidad sino un efecto del discurso mismo. De allí entonces que resulte necesario que el enunciador demuestre a través de la trama textual que su autoridad para “hacer-saber” se basa en un “saber-hacer”<sup>7</sup>. Si aplicamos esto a la doble isotopía observada en el dístico de apertura, queda claro que los saberes que este enunciador debe demostrar son dos: amar con método (para la isotopía “método”) y hacer poesía didáctica (para la isotopía “obra”). A su vez, como contrapartida de la autoridad del maestro, el enunciatario de un texto didáctico está construido como alguien que puede, o al menos debería, modificarse a través de la lectura<sup>8</sup>. De allí se deduce que el enunciatario queda desplazado de un “querer-saber” a un “deber-saber”, lo cual puede observarse en la modalidad yusiva del pentámetro

5. Cf. los análisis sémicos de E. GAVOILLE, *op.cit.*, pp. 244 y 276 respectivamente.

6. La mención de la *materia* es uno de los tópicos que la preceptiva antigua indica como parte necesaria de la *praelocutio* de cualquier tratado. Cf. E. GAVOILLE, *op.cit.*, pp. 234-237.

7. Cf. A. DAZELL (*op.cit.*, p.140): “In didactic poetry the spekaer claims competence: one cannot teach what one does not know”.

8. Cf. A. BARCHIESI, “Insegnare ad Augusto: Orazio, *Epistole* 2,1 e Ovidio *Tristia* II”. *MD* 31 (1993), p. 150.

que no deja margen de elección<sup>9</sup>. Entonces, así como dos son los saberes requeridos en el enunciador *doctus* (uno para cada isotopía), dos son también las ignorancias presupuestas en el enunciatario *indoctus*: amar con método y leer este tipo especial de poesía didáctica. Obsérvese en este sentido cómo los finales del hexámetro y pentámetro oponen la situación del enunciatario antes y después del proceso de aprendizaje: *non novit amandi* vs. *doctus amet*. Resulta además interesante que el dístico señale la secuencia temporal de las actividades estipuladas para el alumno: leer – aprender – amar<sup>10</sup>; una secuencia que, como veremos luego, invierte el camino recorrido por el enunciador: primero amó y escribió poesía amorosa, eso lo volvió *doctus* en ambos campos y a partir de ello escribió un poema didáctico para que lo lea quien no conozca el método del amar. Finalmente, es sugerente que la afirmación respecto de que se trata de poesía didáctica aparezca en el pentámetro, esto es, en la marca formal que señala la fractura del mismo género que enuncia<sup>11</sup>.

Segunda sección: vv. 3-4

*Arte citae veloque rates remoque moventur,  
arte leves currus: arte regendus amor.*

Este priamel<sup>12</sup>, que desde el punto de vista argumentativo es una *similitudo*<sup>13</sup>,

9. Para este y otros estilemas propios del género didáctico en sí y en relación con Lucrecio y Virgilio, Cf. E.J. KENNEY, “Nequitiae poeta”, N.I.HERESCU, *Ovidiana*, Paris, 1958, pp. 201-209.

10. Esta misma secuencia se repite en *Rem.Am.71: Naso legendus erat tum cum didicistis amare*.

11. Como afirma G.B. CONTE, *Generi e lettori*, Milano, 1991, p. 70, “Eppure, del modo didascalico manca proprio quell’elemento che per la codificazione letteraria classica (e per il suo sistema di attesa) era non solo distintivo ma costituzionalmente primario: invece dell’esametro è il distico che qui dà forma agli insegnamenti d’amore”. Por otra parte, el empleo del pentámetro como connotador de lo elegíaco es un recurso explotado por Ovidio como lo demuestra A. BARCHIESI, *op.cit.*, pp. 162-163 en su análisis de *Tristia* II 213-220.

12. El priamel es un recurso predilecto en Ovidio. Como afirma W.H. RACE, *The Classical Priamel from Homer to Boetius*, Leyden, 1982, p. 141, “...he rarely makes a general statement without given examples to support it and when, as often happens, multiple examples are foil for a climatic point then they constitute a priamel”.

13. La *similitudo*, como el *exemplum* empleado luego, son formas de la *inductio* Cf. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, 1966, pp. 352-358, un tipo de argumentación muy propia del género didáctico en la Antigüedad en general y particularmente empleado en esta obra por Ovidio.

expone la finalidad y función (la *utilitas*)<sup>14</sup> del *ars* como método, comparándolo con dos *artes* prototípicas: la navegación y la conducción de carros<sup>15</sup>, lo cual indicaría que Ovidio se limita aquí a recurrir a *loci communes*. Sin embargo, esto es un análisis parcial que no da cuenta de todas las implicancias de esta argumentación. Si como dice Cicerón (*Inv. Rhet.* I 51), *inductio est oratio quae rebus non dubiis captat assensionem eius quicum instituta est; quibus assensionibus facit ut illi dubia quaedam res propter similitudinem earum rerum quibus assentit probetur*, el citado comentario de la remisión a *loci communes* explica sólo la primera parte de este procedimiento, pues no cabe duda que afirmar que la navegación y la conducción de carros son artes es una *res non dubia*. Lo que esto no explica es el segundo requisito de la *inductio*, la equivalencia *amor=navis=currus*, imprescindible para lograr la aprobación de la *res dubia* enunciada: *arte re gendus amor*. Ese requisito se cumple a través de la otra variable de análisis propuesta, la auto-intertextualidad, y afecta a su vez las dos isotopías aquí planteadas. En efecto, en términos del amor como actividad (propio de la isotopía “método”), la identificación de la pasión amorosa con la navegación y las

14. Para estos ítems como tópicos obligados de la *praelocutio*, cf. E. GAVOILLE, *op.cit.*, pp. 234-237.

15. A partir del artículo de M. CITRONI, “Ovidio, *Ars* I 3-4 e Omero, *Iliade* 23, 315-318: l’analogia tra le artes e la fondazione del discorso didascalico”, *Sileno* 10 (1984) pp. 157-176, hoy hay coincidencia en que este dístico es una evocación del pasaje de *Iliada* en que Néstor instruye a Antíloco antes de la carrera en los juegos por Patroclo. Ahora bien, el punto central del argumento de Néstor es la incidencia de la *métis*, término que, como sabemos no es equivalente a *ars* pues no es un método sino, como afirman M. DETIENNE y P. VERNANT, *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid, 1988, p. 11, “una forma de inteligencia y pensamiento, un modo de conocer. Implica un conjunto complejo pero muy coherente de actitudes mentales y de comportamientos intelectuales que combinan el olfato, la sagacidad, la previsión, la flexibilidad de espíritu y la simulación, la habilidad para zafarse de problemas, la atención vigilante, el sentido de la oportunidad, habilidades diversas y una experiencia largamente adquirida. Se aplica a realidades fugaces, movedizas, desconcertantes y ambiguas, que no se prestan a la medida precisa, al cálculo exacto o al razonamiento riguroso”. Por su esfera de influencia y su carácter empírico *ars* y *métis* parecen más bien complementarios y de hecho a lo largo del *Ars*, la *metis* será una cualidad requerida en el futuro seductor. La evocación del texto homérico podría pensarse entonces como un intento de sumar estos dos requisitos para obtener el éxito en cualquier actividad: astucia y método.

carreras es recurrente en *Amores*<sup>16</sup> en una serie de ejemplos en los que el amante aparece como una nave /caballo dirigido y manejado por la pasión amorosa. Pero a su vez ambas *artes*, la navegación y la conducción de carros, aparecen también en Ovidio como metáfora de la escritura<sup>17</sup>. El desarrollo del priamel reúne pues las dos isotopías<sup>18</sup> de modo que, más allá de las analogías con las artes y de la remisión *Iliada*, lo que acá está primando, creemos, es la auto-intertextualidad, lo cual es una característica de Ovidio en general<sup>19</sup> y de sus proemios en particular<sup>20</sup>, recurso que tiene por objeto señalar una inversión de la relación de poder planteada en la obra anterior. Esto se demuestra claramente en el clímax del priamel donde se reúnen las dos isotopías: *arte regendus amor*. Es decir, la *persona* de *Amores* está sometida como amante y como poeta al poder de Amor. Como amante, este sometimiento puede verse en la elegía I 2 donde el *ego* integra el cortejo de los vencidos de un Amor predicado como *victor* (50)<sup>21</sup>. Como poeta, el ejemplo más palpable es la circunstancia de dominación y sometimiento planteada en la elegía proemial (I 1), lo cual se reitera una y otra vez en el resto de la colección<sup>22</sup>. En razón de esta doble sujeción de la *persona* de *Amores*, connotada en el desarrollo del priamel a través de los símiles, también el clímax

16. II 4, 7-8; 9, 20-24, 29-34; 10, 9-10; III 11, 29-32, 51-52. Para un rastreo de las funciones de la imaginería del mar aplicada a la pasión amorosa remitimos a G. LAGUNA MARISCAL, "El texto de Ovidio, *Amores* II 10, 9 y el tópico del *navigium amoris*", *Emerita* LVII (1989), pp. 309-315; P. MURGATROYD, "The Sea of Love", *CQ* 45 (1995), pp. 9-25.

17. *Am.* III 15. 1-2, 17-18; *Ars Am.* I 264, 769-770; II 425-426; III 467-468, 809-810; *Rem. Am.* 69-70, 397-398, 811-812.

18. E.F. WRIGHT, "*Profanum sunt genus: the Poets of the Ars Amatoria*", *PQ* 63 (1984), p.9, observa que la aplicación de las mismas imágenes establece un lazo entre el amante y el poeta que no es accidental sino que apunta a señalar que tanto uno como otro, al igual que el auriga y el piloto, proceden por habilidad y método, recursos que, en su opinión, consisten en ambos casos en el engaño por la palabra.

19. Cf. los análisis presentados por A. BARCHIESI, "Problemi di interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi", *MD* 16 (1986), pp. 77-107.

20. Cf. el interesante estudio de I. GILDENHARD-A. ZISSOS, "Inspirational Fictions: Autobiography and Generic Reflexivity in Ovid's Proems", *G&R* 47 (2000), pp. 67-79, quienes, guiados por el principio hermenéutico de *Ovidium ex Ovidio explicare*, demuestran que el proemio de *Metamorfosis* es un discurso metapoético cuyo hipotexto es el mismo Ovidio.

21. Cf. *Am.* II 9 51-54.

22. Cf. II 1, 3, 37-38; II 18, 15-18.

supera e invierte ambas relaciones que corresponden cada una a las sendas isotopías derivadas de las dos acepciones de *ars*: como actividad extratextual que hace al enunciatario como experto en un determinado método, el *ars* permite controlar la pasión amorosa y con ello invertir la relación de poder implícita en la imaginería evocada; como escritura de la obra que presenta el método, la obra permite controlar al Amor tal como aparece en los *Amores*. Si, como se ve en la I 1, el arma utilizada por Amor para controlar la producción del poeta es la métrica, pues el dístico elegíaco presupone necesariamente el asunto amoroso, el *arte regendus amor* está marcando que con este *Ars* (=obra didáctica) el poeta reasume el control de la escritura por el solo hecho de presentar un poema didáctico (género *gravis*) con una materia y un metro *levis*, como la misma Elegía los califica en *Am. III 1, 41-42: sum levis et mecum levis est, mea cura, Cupido / non sum materia fortior ipsa mea*. No es ocioso que esta afirmación esté hecha precisamente en el pentámetro<sup>23</sup>. Es decir, si la carrera es una metáfora del amor y la escritura, el *currus levis* puede muy bien remitir al *nec mihi materia est numeris levioribus apta* (I 1, 19). Si con *arte* se puede controlar el movimiento de los carros (ritmos) leves, también con arte se puede controlar la materia poética.

Tercera sección: vv. 5-8

*Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,  
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:  
Me Venus artificem tenero praefecit Amori;  
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.*

Estos dísticos conforman un segundo priamel que ahora tiene por objeto especificar otro de los puntos necesarios de este género didáctico: la autoridad del enunciatario como maestro, su condición de *artifex*. Para ello emplea otra forma de la *inductio*, el *exemplum*, en el cual retoma los personajes emblemáticos de las dos actividades antes planteadas en la *similitudo*: la navegación y la conducción de carros. Leído en relación con el dístico anterior, lo que este priamel formula es el desplazamiento de dominado a dominador, esto es, la inversión de la relación de poder en términos de sujeto agente. Se ha objetado<sup>24</sup> que, a diferencia de Tifis cuyas cualidades están claramente resaltadas en el poema de Apolonio, Automedón es una elección desacertada debido a su poco feliz desempeño en

23. Cf. lo afirmado acerca del valor del pentámetro en Ovidio en n.11.

24. J. E. KENNEY, *op.cit.* (1993), pp. 463-464.

*Iliada*. Sin embargo, como afirma F.Lecchi<sup>25</sup>, los poetas clásicos disponen de una suerte de macro-texto mitológico que es una totalidad narrativa estructurada en paradigmas. A partir de ese texto, el poeta opera una selección pues transformar una historia en *exemplum* supone una reducción de ella a través del pasaje de los gestos de sus personajes por una red de interpretación. Uno de los mecanismos privilegiados de esa selección interpretativa es la diferencia que opera el poeta entre valencia o implicaciones tematizadas (activadas) e implicaciones inertes, lo cual hace que la significación definitiva del *exemplum* esté determinada no por la macro-historia de origen sino por el texto en el que se lo incluye. En este sentido, creemos que la elección de Automedón obedece al hecho de que implica una relación con Aquiles y los caballos que más que a *Eneida* II 476-477, como señala Kenney<sup>26</sup>, remite a *Geórgicas* III 91-94, donde la referencia a los caballos del carro de Aquiles va seguida de la historia del origen de Quirón, todo lo cual confluye en el siguiente tramo de nuestro proemio. Pero, además, Automedón es un “nombre parlante” que hace a la valencia *ars* = método y a la relación de dominación, control y autocontrol pues, como compuesto de *autós* y *médo*, el nombre del conductor significa “el que se reguía, rige, controla a sí mismo”<sup>27</sup>.

Ahora bien, en el clímax del priamel desempeña un papel fundamental el término *artificem* el cual, en nuestra opinión, debe ser considerado como una suerte de apokoinú semántico basado en la polisemia de este término, lo cual responde a la doble isotopía planteada. En efecto, por un lado el desarrollo del priamel busca construir al enunciador como un *artifex*<sup>28</sup>, en tanto experto en un determinado *ars* o sea como alguien que dispone del “saber-hacer”; por el otro, la construcción del verso 7 apunta a tomar *artifex* como maestro de determinado arte, o sea como alguien que cumple el “hacer-saber”. En razón de ello hablamos de apokoinú semántico pues entendemos que Ovidio explota la polisemia para decir: “A mí, que soy un experto /por ser un experto (valencia 1 de *artifex*) Venus me puso como maestro (valencia 2) del tierno Amor”. Es decir, por su etimología (*apio/apiscor*) *aptus*, predicado de Automedón, significa “apropiado, conveniente,

25. F. LECHI, “Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell’*exemplum* in Properzio”, *MD* 3 (1979), pp. 87-88, 95.

26. *Op. cit.* (1993), p.464.

27. Para Ovidio y su afición a explotar la etimología de los nombres propios de origen griego, Cf. J. J. O’HARA, “Vergil’s best reader? Ovidian Commentary on Vergilian Etymological Wordplay”, *CJ* 91 (1996), pp. 255-276.

28. En palabras de Quintiliano (II 14.5): *Ars erit que disciplina percipi debet [...] artifex qui percepit hanc artem.*

apto”, lo cual implica que el sujeto que manipula un *ars*, es experto en ella y, por lo tanto, apto para desarrollar con éxito esa actividad. A su vez, como derivado de *magnus, magister*, predicado de Tifis, indica “el que preside, dirige o comanda algo”. Llevado al campo del *Ars*, señala que el sujeto que manipula un *ars* cumple una función rectora/conductora respecto de algo o de alguien. El *artifex*, predicado del enunciador en el clímax del priamel, reúne por lo tanto ambos valores: el que conoce un *ars*, es *aptus* para ponerlo en práctica y para desarrollar una función rectora. *Artifex* es entonces la cualidad del sujeto enunciador que guía la elección de Venus para llevar a cabo el *praeficere*. Ahora bien, a partir de su preverbo *prae*, el verbo tiene que ver con el ejercicio del poder en sus acepciones de dirigir, presidir, encabezar, comandar a otros que son de rango inferior. Pero a su vez la expresión *praeficere aliquem alicui*, supone un sujeto agente que está por encima y que es quien realiza la elección y toma la decisión. Esto señala otra vinculación del enunciador con Automedón y, sobre todo, con Tifis, pues, al igual que él, ni uno ni otro ejercen su *ars* por decisión propia sino por la de un individuo de rango superior. Sobre todo con Tifis, decimos, porque en *Argonauticas* (I 105ss.) Apolonio indica que es Atenea la que elige como piloto de la nave a este personaje a quien en los versos anteriores se ha calificado como *esthlós* en el arte de la navegación. Entonces, en virtud de su “saber-hacer”, el enunciador, como Tifis, son elegidos por una diosa para realizar una tarea, y no por cualquier diosa sino por aquella que preside la actividad en la que uno y otro se destacan. En efecto, así como Venus preside la actividad erótico-amorosa, Atenea preside precisamente las dos actividades que funcionan como términos de comparación: la navegación y la conducción de carros<sup>29</sup>. Pero, además, en esta esfera de presidir actividades, no debemos olvidar que en *Amores*, más exactamente en el poema de cierre de toda la colección, Ovidio afirma: *Quare novum vatem, tenerorum mater Amorum, / raditur hic elegis ultima meta meis* (III 1,1-2)<sup>30</sup>. Es decir, echando mano de nuestra segunda variable, la auto-intertextualidad, podemos comprobar que en Ovidio Venus no sólo preside el amor como actividad sino el amor como materia poética de modo tal, que este dístico puede muy bien leerse también como parte de la isotopía “obra” y pensar que, como experimentado poeta (*artifex*) este enunciador tiene la autoridad y aptitud suficientes como para controlar el amor

29. Cf. F. FRONMSI, “Atenea”, I. BONNEFOY (dir.), *Diccionario de las mitologías*. Vol.II: Grecia, Barcelona, 1996, pp. 300-304.

30. La relación de la diosa con la escritura y la conducción de carros vuelve a aparecer en los versos 15-18 de este mismo poema.

como asunto, como materia de una obra didáctica. Como Tifis, como Automedon, él conducirá la escritura (nave/carro), una escritura en que se impone a Amor y no viceversa como sucede en *Amores*, una escritura que le ha sido encargada por Venus. Así pues, si Tifis y Automedón son los *artifices* por antonomasia en cada una de sus *artes*, este dístico implica que *Naso* lo es también en este su doble “saber-hacer”: amar, poetizar.

Finalmente cabe hacer un comentario respecto de la intertextualidad del verso 7 con el poema de Bión (fr. 10 Gow), observada por Hollis<sup>31</sup> y retomada por Pianezzola<sup>32</sup>, en el que Venus encarga al *ego* enunciador que enseñe a cantar a Eros pero la enseñanza no se concreta porque se invierte la jerarquía y la relación de autoridad y es Eros quien enseña *erotúla* al maestro devenido discípulo. Ante esto, Hollis comenta que la idea del *praeceptor Amoris* desaparece luego de la obra, mientras para Pianezzola en la apropiación ovidiana falta la inversión final de los roles. Sin embargo, si pensamos<sup>33</sup> que en el citado fragmento la ficcionalización de un proceso de aprendizaje esconde un texto metapoético de carácter programático, una *recusatio* en la que los vv. 7-8 connotan el rechazo del género didáctico, la intertextualidad propuesta por Hollis resulta no solo probable sino altamente provechosa, cuando se la lee a la luz de las interpretaciones surgidas hasta ahora de la aplicación de nuestras variables. En efecto, el hecho mismo de escribir poesía didáctica de asunto amoroso indica el éxito de este maestro que, a diferencia de su antecesor griego, cumple el mandato de Venus e impone su autoridad sobre el díscolo discípulo, autoridad que, en contra de lo que opina Hollis, se mantiene durante toda la obra<sup>34</sup>. A su vez, la inversión de la relación de poder cuya ausencia señala Pianezzola está connotada en el texto por la vía de la auto-intertextualidad. Es en *Amores* I 1 donde el pequeño impone el poeta una métrica que implica un género que, a su vez, condiciona un tema. Aquí el poeta recupera su poder e impone a su discípulo un género que desafía y tensa sus condicionamientos métrico-temáticos. En concreto, la intertextualidad con el

31. A. S. HOLLIS, Ovid, *Ars Amatoria* Book I, Oxford, 1977, *ad loc.*

32. E. PIANEZZOLA, Ovidio, *L'arte di amare*. Firenze, 2000<sup>4</sup>, *ad loc.*

33. En esta interpretación del poema griego, seguimos el análisis de J.G. MONTES CALA, “Bión y la poética de Eros (a propósito del Fr.10 Gow)”, *Habis* 25 (1994), pp. 87-90.

34. El comentario de Hollis parece basarse en que Amor no es el alumno en el resto del poema. Esto está claro desde el inicio mismo porque aprender a amar con arte mal puede ser una actividad posible para un dios que provoca en otros una pasión que él mismo nunca experimenta.

fragmento de Bión no contradice sino confirma que en este proemio Ovidio dialoga consigo mismo para construirse como sujeto competente. Una última observación confirma todo lo dicho. En el dístico 7-8, donde se enuncia el climax del priamel, los participantes de la situación de aprendizaje están dispuestos de manera particular a través del polyptoton, ese recurso tan propio de Ovidio: *Me...Amori...Amoris ego*. Consideramos que el diseño en sí mismo, en el que el maestro aparece encerrando al discípulo, es otro connotador más de la idea de autoridad y control.

Cuarta sección: vv. 9-18

*Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet:  
Sed puer est, aetas mollis et apta regi.  
Phillyrides puerum cithara perfectit Achillem,  
Atque animos placida contudit arte feros.  
Qui totiens socios, totiens exterruit hostes,  
Creditur annosum pertimuisse senem.  
Quas Hector sensurus erat, poscente magistro  
Verberibus iussas praebuit ille manus.  
Aeacidæ Chiron, ego sum praeceptor Amoris:  
Saevus uterque puer, natus uterque dea.*

Este tramo, donde el enunciador reafirma su construcción como *praeceptor*, empieza con una *sententia* (vv. 9-10), cuya demostración recurre nuevamente a la *inductio* por el *exemplum*. La *sententia* en sí expone las condiciones de “enseñabilidad” y afecta, por lo tanto, el “hacer-saber” propio del enunciador de una obra didáctica. La enseñanza aparece concebida en términos de dominación (*regi*), lo cual involucra transformar la acción del alumno de un “querer-saber” en un “deber-saber” e implica una determinada manera de entender el proceso de aprendizaje tematizada en la oposición *repugnet/regi*, destacada por su lugar en el esquema métrico.

El *exemplum* se centra en Quirón, que es el educador por antonomasia de la Antigüedad por haber sido maestro de célebres héroes, sobre todo de Aquiles, que es el alumno elegido por Ovidio. Sin embargo consideramos que la elección de Quirón, tiene aquí un plus de significación<sup>35</sup>. Es muy sugerente en efecto que

35. En opinión de C.M.C. GREEN, “Terms of Venerly: Ars Amatoria I”, *TAPA* 126 (1996), pp. 221-263, ese plus de significación tiene que ver con la caza. No discutimos la importancia que esa actividad tiene en el *Ars* ni las interesantes conclusiones que presenta

el *exemplum* se abra con el matronímico *Phillyrides*, lo cual tiene mucha más relevancia que el refinamiento formal que se establece entre este verso y el 17 respecto de la manera de designar a maestro y discípulo<sup>36</sup>. En nuestra opinión, el matronímico apunta a evocar la historia del origen del centauro, hijo de Cronos que se transforma en caballo al ser descubierto por su esposa Rhea cuando copulaba con la oceánide Filira. Es decir, al llamarlo *Phillyrides*, el enunciador, está recordando que en la génesis de este maestro se reúnen el amor, el mar y el caballo, esto es, los tres elementos que hasta el momento se han mencionado como las materias por excelencia de un *ars*. Pero hay otro detalle y no es menor: esta historia aparece en *Geórgicas* III 92-94, inmediatamente después de la mención de Aquiles, como parte de un libro en que no casualmente Virgilio se explaya acerca de los estragos producidos en la naturaleza por el *caecus amor* (III 209-283), un amor que, en palabras del mantuano es *omnibus idem* (III 244)<sup>37</sup>.

El segundo punto de interés del *exemplum* es la organización antitética de los enunciados y sus implicancias respecto del proceso de aprendizaje. En el verso 12, el sintagma *placida contudit arte* evidencia, como afirma Hollis “an effective world-order, since by itself the verb would imply a violent subjection”<sup>38</sup>. A esto hay que sumarle la oposición *placida-feros*, palabras destacadas por su ubicación en el esquema métrico del pentámetro. El implícito de este enunciado es que un individuo capacitado en el *ars* necesario para manejar un instrumento de la cultura (cítara) puede emplearlo para controlar y controlarse. Pero además, tanto el *contundere* como la *citara* tienen que ver con las manos, punto importante de este *exemplum* como veremos enseguida. Esta organización antitética se mantiene en los dos dísticos siguientes. Planteados ambos como una secuencia temporal en términos de antes y después del aprendizaje, observamos el paso de dominado a dominador en las oposiciones:

antes	después
<i>annosum pertimuisse senem</i>	<i>exterruit hostes</i>
<i>poscente magistro/ verberibus</i>	<i>(manus) quas Hector</i>
<i>sensurus erat</i>	
<i>iussas praebuit ille manus</i>	

la autora respecto del entorno social pero consideramos que no puede obviarse el hecho de que no es esta la actividad que Ovidio elige para mencionar en su proemio.

36. Cf. E. PIANEZZOLA, *op.cit.*, *ad loc.*

37. Para otras relaciones del *Ars Amatoria* con *Geórgicas*, Cf. E. LEACH, “Georgic Imagery in the *Ars Amatoria*”, *TAPA* 85 (1964), pp. 142-154.

38. *Op.cit.*, *ad loc.*

lo cual implica que la experiencia de ser dominado/controlado es propedéutica para controlar/controlarse.

El tercer punto relevante es la referencia a las *manus*, que hace a la interpretación toda del pasaje. Tal como está presentado aquí, la técnica aplicada por Quirón para enseñar a Aquiles se centra en un trabajo sobre las manos, lo cual merece varios comentarios. En primer lugar, el nombre del maestro, Quirón, con el que aparece designado en el dístico en que el enunciador se identifica con él (17-18), tiene que ver por su etimología con “manos” (*cheir*) y de allí con “manejar”, “controlar” (*cheiróo*). Es decir, el nombre del maestro incluye el método y el resultado de su enseñanza. En este sentido cabría preguntarse si este mismo juego no es aplicable al *ego* enunciador, quien en sus obras se designa a sí mismo como *Naso*. De acuerdo con el estudio de Ahl<sup>39</sup>, el criterio etimológico del período estudiado, que se basa casi exclusivamente en la semejanza del componente fónico, es la base para la creación de una serie de juegos de palabras a los cuales, según resulta de este mismo estudio, Ovidio es particularmente afecto. En estos juegos, demuestra Ahl, la unidad de sentido es la sílaba y suelen apelar al bilingüismo y a la polisemia de los términos involucrados. A partir de esto creemos que acaso sea posible pensar en una relación de *Naso* con *nasus* en su acepción de refinamiento, buen gusto, espíritu burlón y, por bilingüismo, en una relación con *ris* y de allí con *rináo*, “llevar a uno de la nariz”, “engañar”. De tomarse en cuenta esta hipótesis, también para *Naso* el nombre del maestro incluiría el método y el resultado de su acción pues implicaría el objetivo *regere* y también el *cultus* y el *fallere*, los dos pilares indiscutibles de su enseñanza.

En segundo lugar, la palabra *manus* en sí, más allá de la referencia a la habitual práctica de los maestros de escuela ya señalada por los comentaristas<sup>40</sup>, que no descartamos, tiene otras connotaciones que enriquecen la interpretación del fragmento. Como bien señala Royo Arpón<sup>41</sup>, *manus* es el término latino más antiguo que refiere poder y su campo semántico incluye indisolublemente dos cualidades de referencia: disponibilidad material y atribución de conocimiento. En términos de nuestro texto, la palabra en sí connota entonces el poder de controlar a otro a través de disponer de un bien (la cítara, las armas) y del conocimiento para

39. F. AHL, *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and other Classical Poets*, Ithaca, 1985.

40. Cf. E. PIANEZZOLA, *op.cit.*, *adloc.*; A.S. HOLLIS, *Op.cit.*, *adloc.* y también J.C. MCKEOWN, *Ovid, Amores*. Vol.II: A Commentary on Book One, Liverpool, 1989, *ad* I 13, 17-18.

41. J.M. ROYO ARPÓN, *Palabras con poder*, Madrid, 1997, pp. 32-33.

usarlo de manera provechosa. Recordemos que al final del libro II, el *praeceptor* se ufana de haber dado a sus discípulos armas para vencer, equivalentes a las entregadas a Aquiles por Vulcano: *Arma dedi vobis, dederat Vulcanus Achilli: / vincite muneribus, vicit ut ille datis* (741-742). Pero además, como parte del cuerpo, las manos son en sí mismas instrumento de poder y de placer y aquí recurriremos a nuestra variable de la auto-intertextualidad para alumbrar esto en Ovidio. En *Amores* I 1, dos son las operaciones que realiza el *saevus puer* (5)<sup>42</sup> para controlar la escritura del poeta: robar un pie de su segundo hexámetro y arrojar las *certas...sagittas* (25). Si bien no está expresamente formulado, está claro que ambas actividades se realizan con las manos y que las del dios se imponen sobre las del poeta, que no logra escribir lo que intenta. Esa relación de dominación se concreta en la I 2, donde, ahora sí, la sumisión al *ferus Amor* (8) está indicada con el término en cuestión: *prorrigimus victas ad tua iura manus* (20)<sup>43</sup>. Más aún, el ser dominado por el *ferus Amor* es la característica que determina la identidad de la *persona* de *Amores*, como le recuerda la Tragedia en III 1, 20: *hic, hic est, quem ferus urit Amor!*. Así pues, en términos de la isotopía “obra”, este *praeceptor* equiparado con Quirón, certifica su saber poetizar a partir de la inversión de la relación de poder, pues sus manos controlarán ahora al díscolo discípulo. Pero a la vez, por el paso de dominado a dominador, corrobora el valor propedéutico de la sumisión. Finalmente, como parte del cuerpo esencialmente vinculada con el placer, el uso de las manos es parte fundamental del *ars* considerado en la isotopía “método”. Acciones como *tangere, premere, complecti* el cuerpo deseado<sup>44</sup> son el fin perseguido por el amante, como puede verse, por ejemplo, en *Amores* I 5 (sobre todo los vv. 13-14 y 19-20) y II 15. En esta última elegía, más allá de que la transformación en objetos que permitieran el contacto con el ser amado era un motivo epigramático helenístico<sup>45</sup> y de que los anillos fueran regalos frecuentes,

42. Recordemos que los dos epítetos (*saevus, ferus*) que en sí y por identificación con Aquiles recibe aquí Amor, son los propios de este dios en *Amores*. cf. para *saevus* I 15, 6, 34; II 10, 19; para *ferus* I 2, 8; III 1, 20.

43. Cf. comentarios de J.C. MCKEOWN, *op.cit.*, *ad loc.*

44. Para la valencia erótica de estos verbos, Cf. J.N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore, 1982, s.v. y R. PICHON, *Index verborum amatoriorum*, Darmstad, 1991, s.v. Con respecto a *complecti* y su uso en latín acompañado de *manus* en lugar de los más frecuentes *brachia* y *lacerti*, Cf. R. DIMUNDO, *L'elegia allo specchio*, Bari, 2000, p. 295 n.61.

45. Cf. G. GIANGRANDE, “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”, *Emerita* XLII (1974), pp. 18-19.

no deja de ser sugerente que Ovidio haya elegido un objeto que, por colocarse en la mano, permite tocar las *papillae* (11), el *sinus* (13-14), la boca (17), el cuerpo desnudo todo (23-25) y hasta participar de una masturbación, si tomamos en cuenta que la *laeva manus* (12) era la *manus fututrix*, como afirma McKeown<sup>46</sup>. Pero, además, el manejo de las manos como parte esencial de la actividad amorosa y, consecuentemente, del método que la regula, se comprueba en nuestro mismo poema. Como sabemos, en una prueba más de la relación *ars amandi* = *ars scribendi*, el libro II termina con las recomendaciones para concretar una relación sexual plena. De esos consejos, que ocupan veintiocho versos (705-732), diecinueve están consagrados al uso de las manos (705-724). De ellos hay ocho versos que contienen *exempla* mitológicos (709.716), seis de los cuales (711-716) están dedicados nada menos que a Aquiles, cuyas *victrices manus* (716) colmaron de placer a Briseida. Entonces, así como en una suerte de diseño circular, el final de la obra de enunciatario masculino retoma elementos ya vistos en el proemio como la identificación con Automedón (II 738) y con Néstor (736), así también aparece dentro del mismo esquema la referencia a formar manos vencedoras capaces de asegurar el triunfo al discípulo, como una parte fundamental del “saber-hacer” que corresponde a la isotopía “método”.

Quinta sección: vv. 19-24

*Sed tamen et tauri cervix oneratur aratro,  
Frenaque magnanimi dente teruntur equi;  
Et mihi cedet Amor, quamvis mea vulneret arcu  
Pectora, iactatas excutiatque faces.  
Quo me fixit Amor, quo me violentius ussit,  
Hoc melior facti vulneris ultor ero.*

Este grupo de versos se abre con una *similitudo* que, como el *exemplum* del tramo anterior, tiene por objeto predicar acerca del “saber-hacer” del enunciador y de las posibilidades y características del “hacer-saber”. Los comentaristas analizan el primer dístico como una recurrencia a *Geórgicas* como mecanismo de reafirmación del encuadre didáctico del poema, lo cual lleva, de algún modo, a que lean el primer hemistiquio del verso 21 como una suerte de inversión jocosa de la famosa frase virgiliana de *Égloga X 69: omnia vincit Amor et nos cedamus*

46. J.C. MCKEOWN, *Ovid: Amores*. Vol. III: *A Commentary on Book Two*, Liverpool, 1998, *ad loc.*

*Amori*. En nuestra opinión, los hipotextos que está manejando aquí Ovidio no son éstos o, al menos, no son sólo estos, pues debe sumarse su propia obra. En *Amores* I 2 donde, como hemos visto, el *ego* se reconoce vencido por Amor aparecen todos estos mismos elementos en los versos 7-16. El cotejo con esa elegía muestra que en nuestro texto la inversión involucra tanto la organización como el significado. En *Amores* la *similitudo* con el buey y el caballo, que aparece en segundo lugar (vv.13-16), enuncia los argumentos que justifican la decisión del *ego* de *cedere Amori*, lo cual está expresado con un *cedamus* (14) en primera posición enfática que inevitablemente evoca el citado verso virgiliano como señala McKeown<sup>47</sup>. En el *Ars* en cambio, la misma *similitudo*, que aparece ahora en primer lugar, muestra la posibilidad de invertir esa relación imponiendo a Amor lo que podríamos llamar el *cedere artifici*. Esta auto-intertextualidad se ve reforzada, creemos, por el resto de los elementos que aparecen en el dístico 21-22 de nuestro proemio. Encabezados estos por un *quamvis*, suponen la superación del estado de sumisión del enunciador connotado por los tópicos de la herida y del fuego de amor, tópicos que aparecen en la citada escena de *Amores* I 2<sup>48</sup> como determinantes del *cedere*. Creemos entonces que esta interpretación basada en la auto-intertextualidad, que de ningún modo busca invalidar la otra sino sumarse a ella, responde más claramente a la lectura que venimos haciendo del proemio pues muestra la autoridad de este *artifex* en las dos isotopías. Pero, además, comprueba algo que habíamos observado en el tramo anterior: el soportar la dominación es concebido como propedéutico para aprender a dominar y dominarse. Finalmente, atendiendo a esta auto-intertextualidad con *Amores* I 2 se interpreta más claramente el dístico que cierra este tramo. El tiempo perfecto de los verbos (*fixit, ussit*) remite a las experiencias sufridas en el pasado como parte de esta circunstancia de sujeción, un pasado cuya localización literaria es *Amores*. Dentro de esta obra, y más allá de que la herida y el fuego de amor son tópicos tradicionales que aparecen en toda la colección, no cabe duda de que el texto que los presenta en mayor grado de cantidad y desarrollo es el poema I 2, sobre todo en los vv. 43-46. A su vez, ese poema plantea la sumisión a Amor en términos de derrota militar lo cual se observa no solo por la imagen del *triumphus* sino por la referencia a las victorias de Augusto de los versos de cierre (51-52). Consecuentemente con esta

47. *Op.cit.* (1989), *ad loc.* Cabe recordar, además, que en la égloga el citado verso implica no sólo el amor en sí sino la opción literaria entre poesía bucólica y elegíaca, por lo cual lo que está haciendo aquí Ovidio es aceptar la imposición de Amor como actividad y como género poético.

48. herida: 7-8; fuego: 9 y 11-12.

imaginería militar que coloca a la *persona* de *Amores* como el derrotado en una guerra y, de allí, como un esclavo integrante de un cortejo triunfal, esta *persona* del *Ars*, que para construir su autoridad debe probar que ha invertido esa relación, apela a otro término de clara connotación militar durante el período augustal: *ultor*.

Llegados a este punto, consideramos oportuno hacer una recapitulación de las conclusiones alcanzadas, antes de adentrarnos en los versos 25-30, por más de un motivo los más discutidos de nuestro *corpus*. Los análisis efectuados hasta ahora muestran que recurriendo fundamentalmente a la auto-intertextualidad, este enunciador construye su autoridad demostrando que está en total conocimiento y control de los dos saberes involucrados en cada isotopía: amar con método y poetizar. La razón por la cual esa demostración debe recurrir a la auto-intertextualidad y trabajar sobre ella en términos de inversión reside en que si de algo adolecen los amantes elegiacos y Ovidio no es ajeno a este rasgo, es de desconocimiento de un método que les permita controlarse, controlar la situación y obtener satisfacción y provecho en su actividad amorosa. Además, si bien la *erotodidaxis* como tal es recurrente en ellos<sup>49</sup>, suele ser infructuosa, produce un efecto contrario al deseado y está destinada a constatar la imposibilidad del éxito más que a proponer estrategias para lograrlo. Ante este panorama la *persona* del *ego* enunciador de este *Ars* es sospechosa como experto, como maestro y, en el caso de Ovidio en particular, como poeta capaz de controlar su materia poética. El proceso de validación necesario para obtener la *fides* que reiteradamente reclama de su discípulo requiere por lo tanto irremediabilmente la inversión de su *persona* anterior y la comprobación del valor propedéutico de la sumisión experimentada por aquella. Pero, además, hay otro elemento importante que aporta la auto-intertextualidad a la consolidación de un discurso didáctico: para valer como tal, un texto didáctico debe transmitir una verdad, lo cual, en términos de discurso, es un efecto de sentido que Greimas denomina “veredicción”<sup>50</sup> y que resulta de una serie de estrategias. Cuando, como sucede en nuestro caso, el enunciador se constituye como único garante de verdad, entonces el efecto de “veredicción” se logra a través de anafóricos cognitivos que remiten a un saber previo que por lo general es otro discurso que oficia de soporte<sup>51</sup>. A su vez, cuando

49. Para este tema sigue siendo fundamental el artículo de A. L. WHEELER, “Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources”, *CP* 5 (1910), pp. 441-450 y 6 (1911), pp. 57-77.

50. A. J. GREIMAS, *Semiótica e ciências sociais*, São Paulo, 1981, p. 11.

51. Cf. A. J. GREIMAS, *op.cit.*, pp. 15-18.

ese saber previo, además de estar contenido en un discurso, es en sí mismo una experiencia personal, se cumple otra característica del género didáctico pues, como dice Dazell, “appeals to personal knowledge are characteristic of didactic poetry: it is one of the means whereby the writer establishes his credentials and validates his own teaching”<sup>52</sup>. En este sentido la remisión a la *persona* de *Amores* oficia como una estrategia de “veredicción” en su doble valor de experiencia personal plasmada en un texto que oficia de soporte. Esto explica también, finalmente, la necesidad de afirmar que la experiencia de la sumisión es propedéutica para someter. Con estos elementos podemos leer, ahora sí, los últimos versos de nuestro *corpus*.

Sexta sección: vv. 25-30

*Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,  
Nec nos aerae voce monemur avis,  
Nec mihi sunt visae Clio Clisque sorores  
Servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis:  
Usus opus movet hoc: vati parete perito;  
Vera canam: coeptis, mater Amoris, ades!*

Este tramo del proemio, que también tiene la estructura de un priamel, es sin duda el que ha recibido mayor atención por parte de la crítica. Como sabemos, en lo que Miller<sup>53</sup> interpreta como una suerte de patrón que aparece primero en Propertio (II 1, 3-4) y luego en Persio ( *pr.* 1-7), Ovidio niega que su obra sea el fruto de la inspiración divina y lo hace a través de la referencia a Apolo, a Clío y al resto de las Musas, mención hecha de un modo tal, que parece evocar a dos de los grandes antecesores del género didáctico: Hesíodo en su *Teogonía* y el Calímaco de *Aítia*<sup>54</sup>.

52. *Op.cit.*, p. 143.

53. J.F. MILLER, “Disclaiming Divine Inspiration: a Programmatic Pattern”, *WSN.F.20* (1986), pp. 151-164.

54. Según J.F. MILLER, “Callimachus and the *Ars Amatoria*”, *CP* 78 (1983), pp. 26-34, además de la remisión a Hesíodo ya observada por F.W. LENZ, “Das Proömium von Ovid *Ars Amatoria*”, *Maia* XIII (1961), pp. 131-142, el juego sobre el nombre de Clío implica una referencia a Calímaco porque así como en *Teogonía* es la primera musa mencionada, en *Aítia* es la primera de las hermanas en responder al poeta (*Schol.Flor.ad fr.* 3-7, l. 30, *Pf.* l 13) Al respecto, coincidimos con Ch. AHERN, “Ovid as *vates* in the proem of the *Ars Amatoria*”, *CP* 85 (1990), pp. 44-48, en que estas indudables referencias literarias del dístico 27-28 fueron lo que llevó a la crítica a pensar que todo el pasaje implicaba una polémica literaria, de donde surgieron los esfuerzos por identificar las referencias del

Esto, que podría explicar la referencia a Apolo del verso 25, no suministra razones para el *aëria avis* del verso 26, para la cual se han propuesto numerosas referencias literarias<sup>55</sup> sin que ninguna resulte particularmente clara ni convincente, excepto quizás la de Lefèvre<sup>56</sup>, quien considera que el ave no refiere aquí inspiración poética sino un tipo de conocimiento augural.

En nuestra opinión, y para ser consecuentes con nuestro análisis, el punto de partida para interpretar este fragmento debe ser el término *artes* del verso 25. Como hemos visto, dos son los significados de *ars* en este proemio (método y obra), cada uno de los cuales presupone un tipo de saber. Según Hollis y Pianezzola<sup>57</sup>, este *artes* refiere el poema en sí, para lo cual se basan en *Rem.Am.* 487 (*artes tu perlege nostras*) y *Pont.* I 1, 12 (*Qua steterant artes, pars uacat illa tibi*), significado que, al menos para Pianezzola, porque Hollis no da explicación alguna, se apoya en el hecho de que el término aparece en plural. Sin embargo, ni en *Ars*, ni en *Amores*, ni incluso en *Remedia*, hay una constante que permita afirmar que en Ovidio el plural *artes* refiere siempre obra poética. Dejando a un lado los casos en que claramente refiere otro tipo de *artes* a través de predicaciones como *bonae, magicæ, ingenuæ*<sup>58</sup>, dentro del *Ars* este plural indica claramente el método y la materia de la obra y no la obra en sí. De estos ejemplos<sup>59</sup>, el más claro es el de II 17-18, importante porque integra el proemio del segundo libro dentro de un contexto que tiene que ver con la inspiración: *Magna paro, quas possit Amor remanere per artes, / dicere tam vasto pervagus orbe puer*. Resulta evidente que al ser objeto del *dicere* indica la materia poética (el método) y no la obra en sí. Con este mismo valor de método aparece en el resto de los ejemplos de *Remedia*<sup>60</sup>, con la única excepción del verso 487 citado por Hollis y Pianezzola, los cuales quizás hayan partido del pre-juicio de considerar que todo el tramo se inscribe en la polémica literaria antes mencionada. En nuestra opinión este último tramo es la culminación del proceso de afirmación de su autoridad de *artifex* que recorre todo lo visto hasta ahora y de lo que aquí se trata es de indicar distintas fuentes posibles de conocimiento. En este sentido,

primer dístico.

55. Cf. Ch. AHERN, *op. cit.*, p.45.

56. E. LEFÈVRE, "Noch einmal: Ovid über seine Inspiration (Zur *Ars Amat.* 1.26), *Hermes* 95 (1967), pp.126-128.

57. *Op.cit.*, *ad loc.*

58. I 457; II 99, 121.

59. I 265; II 17-18; III 594.

60. 11, 29, 624.

debemos recordar que Apolo no es sólo el dios que preside la poesía y la mística, sino también la arquería y la medicina. Más aún la referencia a la amplitud de las *artes* propias del dios aparece expresamente mencionada en el *Himno a Apolo* de Calímaco (42-46), donde, empleando el equivalente griego de *ars* (*téchne*) dice: “Nadie es tan rico en artes como Apolo. Le pertenecen tanto el arquero como el aedo, pues el arco y el canto están encomendados a Febo. Suyos son las profetisas y los adivinos. Febo es quien ha enseñado a los médicos el arte de retrasar la muerte”<sup>61</sup>. Y aparece también en otros textos igualmente conocidos por Ovidio tales como *Eneida* (XII 392-397) y *Carmen Saeculare* (61-63)<sup>62</sup>. Consideramos entonces que, puesto que el amar no forma parte de las muchas *artes* precedidas por el dios, lo que el enunciador está afirmando aquí es que el dios no opera como fuente de uno de los saberes requeridos en él, el *ars amatoria*. Si así fuera, requeriría su presencia como claramente lo hace en *Remedia* 75-78 en virtud de su precedencia del *ars medendi*. Además, si el que conoce un *ars* es un *artifex*, sólo dos son las formas en que el enunciador cree posible adquirir ese *ars amatoria*: el *usus* (*solus et artifices qui facit usus adest* –II 676; *Si qua fides arti quam longo fecimus usu* -III 791) y la lectura de su propia obra (*Illos artifices gemini fecere libelli* -III 47). En esta misma dirección debe interpretarse, pues, el verso 28, para cuya lectura, nos adherimos a la propuesta de Lefèvre<sup>63</sup>, quien relaciona el texto ovidiano con Tibulo I 8, 3-6, en que el *ego* afirma que su saber en materia amorosa no proviene de ninguna de las formas de conocimiento augural, y con el mismo Ovidio en *Tristia* I 9, 49-52, donde al pronosticar un futuro exitoso a un amigo sostiene que esa convicción suya no proviene de la mística sino de la *ratio*. Esta última referencia resulta fundamental, si pensamos que *ratio* es un componente esencial de todo *ars*, como el *praeceptor* expresa al comienzo de *Remedia*, refiriéndose a su *Ars*: *et quod nunc ratio est, impetus ante fuit* (10)<sup>64</sup>. En nuestra opinión entonces, estos versos confirman, por la vía de la negación, lo mismo que se aseveró en los tramos anteriores del proemio: como amante capaz de elaborar un método y como poeta capaz de producir un poema didáctico con metro y tema *leves*, la autoridad y saberes de este enunciador se

61. Tomamos la traducción de L.A. DE CUENCA y PRADO-M. BRIOSO SÁNCHEZ en su edición Calímaco, *Himnos, Epigramas y Fragmentos*, Madrid, 1980.

62. Para otras referencias a las cuatro artes apolíneas en Píndaro, Platón, etc. Cf. F. WILLIAMS, Callimachus. Hymn to Apollo. A Commentary, Oxford, 1978, *ad loc.*

63. *Op.cit.*

64. Cf. el proemio de la *Cinegética* de Gratio (5-10), amigo de Ovidio, donde se afirma que la *ratio* es determinante en el surgimiento de las *artes*.

verifican no por elementos exteriores a su obra sino propios de ella. Consecuentemente, la obra como tal tampoco es la puesta en palabra humana de conocimientos dictados por las Musas a la manera de sus ilustres antecesores Hesíodo y Calímaco.

Todo este proceso de construcción de la autoridad del enunciador y la “veredicción” de su discurso, confluye en el dístico 29-30, donde las dos isotopías alcanzan su máxima y más explícita expresión. En el hexámetro, la peculiar distribución de las palabras dispone a uno y otro lado de la cesura y en forma de quiasmo los elementos correspondientes a cada isotopía: *usus-opus/vati-perito*<sup>65</sup>. En efecto, *usus* y *peritus* se vinculan con la isotopía “método” en virtud de que implican respectivamente el paso previo y necesario para la elaboración de todo *ars*<sup>66</sup> y la cualidad requerida en el *artifex*. La relación *opus-vates*, que hace obviamente a la isotopía “obra”, no necesita explicación. De este modo se explica la *iunctura vates peritus* que los críticos juzgan como una contradicción e incluso como un oxímoron<sup>67</sup> a partir de considerar que *vates* implica un tipo de conocimiento procedente de la inspiración divina incompatible con una predicación que refiere “experiencia humana”. Sin embargo, estos mismos críticos reconocen, al menos Ahern, que Ovidio suele utilizar el término simplemente como sinónimo de *poeta* y, de hecho, así aparece en *Am.* III 6, 17; 12, 41; 15, 1.

65. Con respecto a este verso, J.F. MILLER, *op.cit.* (1983) se basa en el *movere* para objetar y señalar como una suerte de autoparodia el que Ovidio use aquí para negar la inspiración de las Musas, casi la misma expresión que emplea en *Am.* III 1,6 para afirmarla: *quod mea, quaerebam, Musa moveret opus*. Nos parece, sin embargo, que en ese verso, como en el 27 de la misma elegía, el singular y el posesivo hacen pensar no en la diosa sino en la habitual metonimia *Musa* = poesía. Si no tomamos en cuenta esta polisemia del término *Musa*, corremos el riesgo de pensar que la *Musa proterva* de *Rem.Am.* 362, como la *Musa procax* de Hor., *C.* II 1, 37, son extrañas hermanas que debieran agregarse al famoso coro conducido por Apolo. Más atendible sería en todo caso apelar al reconocimiento por parte del *ego* de su relación con Apolo y las Musas expresado en *Am.* I 15, 35-26 y III 8, 23-24, si no fuera porque el primer ejemplo integra una *sphragis* que busca señalar la adhesión a una estética calimaquea por la vía de la intertextualidad con el *Himno a Apolo* (cf. J.C. MCKEOWN, *op.cit.* (1989), *ad loc.*) y la segunda es una obvia parodia de la *Oda* III 1 de Horacio, donde los grandes temas cívico-morales de las *Odas Romanas* son empleados para lamentar que la *avara puella* exija dinero y no poemas a cambio de sus favores.

66. Para la relación *usus-ars*, Cf. A. LA PENNA, “L’*usus* contro Apollo e le Muse (nota a Ovidio, *Ars am.* I, 25-30, *ASNP* 9 (1979), pp. 985-997.

67. Cf. J.F. MILLER, *op. cit.* (1983); Ch. AHERN, *op. cit.*

Pero lo que resulta aún más importante es que así aparece en el proemio del libro II (11) del *Ars* y en el cierre de ese mismo libro, cuya relación anular con nuestro proemio ya comentamos antes. Allí, en otro priamel cuyo desarrollo reitera la identificación con Automedón entre otros *artifices*, el enunciador afirma en el clímax *tantus amator ego* (738) y agrega: *Me vatem celebrate, viri, mihi dicite laudes / cantetur toto nomen in orbe meum* (739-740). El cierre de la obra de enunciatario masculino certifica y reitera, pues, las dos isotopías: la del “método”, formulada ahora con el término específico *amator*, y la de la “obra” con la reiteración del término también específico *vates*.

Volviendo a nuestro dístico, queda por comentar el verso 30, donde se repite la remisión a las dos isotopías formuladas ya en el verso 29: *vera canam* tiene que ver con el “decir verdad” requerido en un texto didáctico y, de allí, con la isotopía “obra”, mientras la apelación a Venus se vincula con el conocimiento del *ars amatoria*, esto es con la isotopía “método”. También esta invocación a Venus preocupa a los críticos que ven en ella una jocosa contradicción con el rechazo de la inspiración divina. Nosotros creemos, en cambio, que no hay tal contradicción pues con el mismo criterio por el cual, según nuestra interpretación, Apolo no es el dios apropiado para ser invocado, dado que el *ars amatoria* no es una de las *artes* tuteladas por él, con ese mismo criterio, insistimos, debe ser invocada Venus como diosa tutelar, ella sí, del *ars* objeto del tratado<sup>68</sup>.

Como de alguna manera sugiere nuestro título, este trabajo no pretende ofrecer una interpretación única y definitiva, sino simplemente una serie de notas para proponer una más, entre otras lecturas posibles, de este polémico y transitado pasaje. Creemos que el análisis efectuado y los argumentos ofrecidos permiten comprobar nuestra hipótesis de que todos los elementos del pasaje pueden interpretarse como recursos para construir la autoridad del enunciador, requisito indispensable de todo discurso que se presenta a sí mismo como didáctico. A su vez, esperamos haber demostrado la importancia que juega en esa construcción la estrategia discursiva de la auto-intertextualidad, acaso uno de los rasgos más distintivos del *usus scribendi* de este huidizo poeta quien, de haber definido en un

68. De hecho el *coeptis* recuerda el proemio de *Geórgicas* (I 40) donde la larga serie de dioses invocados lo son en su condición de protectores de las diversas actividades referidas en el texto. Con esto sugerimos una posible adopción de un cliché proemial y no una adhesión por parte de Ovidio a la compleja posición virgiliana respecto del conocimiento, Cf. A. SCHIESARO, “The boundaries of knowledge in Virgil’s *Georgics*”, T. HABINEK y A. SCHIESARO (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Princeton, 1997, pp. 63-89, tema que excede los límites de nuestro trabajo.

verso su hacer poético, acaso habría echado mano de aquel pentámetro del *Ars* II 128, con el cual describe el decir de Odiseo, huidizo él también, no casualmente el paradigma del individuo *polýmetis*: *Ille referre aliter saepe solebam idem*.