**Interacción genérica en el *Ibis* de Ovidio: el yambo disimulado**

Lic. Amparo Agüero Solis

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

amparo.aguero.solis@gmail.com

En el presente trabajo nos proponemos examinar cómo en su poema de maldición, *Ibis*, Ovidio pone en juego estrategias de interacción genérica para alcanzar los efectos de una invectiva que, en el nuevo contexto del principado en manos de un *princeps* envejecido, no puede expresarse con la apertura con la que lo hicieron poetas anteriores. Sostenemos que, a pesar de las constantes *recusationes*, este poema se inserta en la tradición yámbica y, por medio de una interacción entre elementos elegíacos, yámbicos y del género autobiográfico, alcanza los efectos de la invectiva.

En la Antigüedad, la crítica literaria daba gran importancia al género, especialmente en la tradición aristotélica. Durante el periodo romano, la autoconciencia genérica y la experimentación que desarrollaron los poetas helenísticos habían demostrado cuán innovadores podían llegar a ser los poetas si explotaban los modelos y las expectativas genéricas componiendo obras que practicaran abiertamente y tematizaran la interacción y la transgresión. En su libro *Generic Enrichment in Virgil and Horace*, Harrison propone la noción de “enriquecimiento genérico” como una característica central de la creación poética en el periodo augusteo. Este concepto le sirve para dar cuenta del modo en que textos que son identificables genéricamente adquieren una profundidad y una textura particulares al confrontarse con, y, consecuentemente, al incluir, elementos de textos que aparentemente pertenecen a otros géneros literarios (Harrison, 2007: 1).

Harrison (2013: 7) afirma que cualquier obra literaria significativa añade a o enriquece las posibilidades presentes y futuras de su propia categoría literaria: según postula Alastair Fowler (1982: 23, traducción nuestra), “para tener algún significado artístico, para significar algo distinto en un sentido literario, una obra debe modular o variar o apartarse de sus convenciones genéricas”. En el marco del universo literario del siglo I a.C., la principal forma de conseguir un apartamiento tal era la interacción genérica, la confrontación con y la incorporación de elementos ‘huéspedes’ que luego son absorbidos en el género ‘anfitrión’.

Un aspecto central del enriquecimiento genérico en la poesía del período de Augusto tiene que ver con el modo en que los problemas genéricos se vuelven el tema del discurso poético. El uso de un género ‘huésped’, en la forma de un modo o una evocación parcial de otra forma literaria tiene, según afirma Harrison (2007: 17), un efecto ambivalente en el género ‘anfitrión’. Por un lado, la identidad genérica dominante del texto permanece clara por la preponderancia de material del ‘anfitrión’; pero, por otro lado, se produce un efecto de enriquecimiento genérico: el género ‘anfitrión’ expande sus perspectivas y temas para incluir los del ‘huésped’, abriéndose así a nuevos horizontes.

De Ovidio se puede decir con certeza que fue un poeta augusteo en su más clara expresión. Nacido en el 43 a. C., nuestro poeta disfrutó de los beneficios del principado de Augusto sin haber sido parte de los tumultos que le dieron vida. Se dedicó exclusivamente a la literatura y “en el marco de la elegía, consiguió una variedad de posibilidades sin paralelo al explotar y extender los límites del género como no había hecho ningún poeta antes” (Hinds, 1996, como está citado en Harrison, 2002: 72, traducción nuestra).

A partir de la tradición aristotélica, identificar los géneros en la Antigüedad dependía en reconocer una serie de características como metro, vocabulario, cuestiones temáticas, códigos y modelos genéricos, etc; en todos estos, excepto el primero, la producción elegíaca de Ovidio muestra una variedad notable y deliberada. En este ámbito, como en muchos otros, la obra de Ovidio confunde y subvierte las categorías convencionales y es por esto que Harrison (2002: 90) propone el término *supergenre* (súper género) como más apropiado para discutir el uso que hace Ovidio de la forma elegíaca, comenzando con el tradicional discurso erótico, pero expandiéndolo y diversificándolo hasta incluir prácticamente todos los tópicos poéticos.

Cuando Ovidio tenía alrededor de cincuenta años (año 8 d.C.) y se encontraba en el cénit de su fama tras haber completado el sexto libro de sus *Fasti* y alcanzado el final de su *Metamorphoses*, el emperador lo relegó a la ciudad de Tomi en la costa occidental del Mar Negro: la historia lo haría tanto beneficiario de una nueva fase en el gobierno romano que había habilitado su éxito literario cuanto una notable víctima de la prerrogativa despótica de un princeps envejecido. Durante su *relegatio*, Ovidio compuso las dos famosas colecciones de elegías epistolares: *Tristia* y *Epistulae ex Pon*to y, además, un poema de características particulares titulado *Ibis*.

El *Ibis* constituye un ejemplo especialmente notable del variado uso que hace Ovidio de la forma elegíaca. Esta obra, según anuncia el propio poeta, fue compuesta cuando este había superado ya los 50 años (cf. v.1), dato que ubicaría su publicación entre el 10 y el 13, probablemente después de que los cinco libros de *Tristia* se habían enviado a Roma y en el momento en que Ovidio ya tendría empezadas sus *Epistulae ex Ponto*. Gran parte de los escritos sobre este poema comienzan por calificarlo con términos que refieren a su intrínseca “enigmaticidad”. Una de las tantas incógnitas que envuelven su interpretación es precisamente su clasificación genérica: está compuesto en dísticos elegíacos, pero esta misma elección formal es recusada por el poeta que consideraría más apropiado el metro propio de la guerra (en 45ss. y 644 reconoce la novedad de emplear dísticos para una invectiva).

El poema no es solo deudor de la lírica elegíaca en lo formal sino también en el contenido, en tanto que es un poema de lamento además de maldición. *Ibis* es, además, una auténtica invectiva, por lo que se incluye en el círculo de la poesía de maldición, de las *dirae* latinas o las *Araí* helenísticas y, especialmente, en la tradición yámbica inaugurada por Arquíloco. Pero las obras ovidianas de exilio cuentan todas ellas, además, con elementos propios de la autobiografía, en tanto tipología textual inserta. Estas obras en general han tendido a ser leídas al pie de la letra aceptando cualquier afirmación que el ego poético haga con bastante poco escepticismo, sin embargo, si aceptamos los riesgos propios de este tipo de lectura, atender al funcionamiento de los elementos autobiográficos insertos en estos poemas, resulta iluminador para sus interpretaciones.

Que el *Ibis* forme parte de la poesía elegíaca es el caso más fácil de defender. El poema fue compuesto en dísticos elegíacos por un poeta que se había dedicado casi exclusivamente a componer poemas en la tradición de la elegía amorosa romana pero que había conseguido expandir sus límites de manera notable (cf. Harrison, 2002). Además de sus características formales, este poema está cargado del tono de lamento que, según podemos leer en Alexiou (1974: 104) y en West (1974: 4-5), fue una de las funciones originales de la elegía griega arcaica y que es característico de la poesía ovidiana del exilio.

En cuanto al tono del *Ibis*, no queda duda de que este es también una invectiva; además, se inserta directamente en la tradición de la poesía yámbica. Zipfel (1910, citado en Gordon, 1996: 18ss.) fue el primero en señalar la relación entre el *Ibis* y las *defixiones* populares. El hecho de que estas últimas estén a menudo compuestas en dísticos elegíacos, así como la invocación a los dioses que evoca el rito de la *evocatio* a la divinidad, el que todos los tipos de castigos que se mencionan en el *Ibis* estén también en ellas, el lenguaje formular, o el recurso en ambos a procedimientos que confieran oscuridad corroboran la mutua dependencia. Se trataría de un desarrollo literario de la institución de la *devotio*, bien conocida en la antigua Roma, para lo que Ovidio sigue en parte las normas que regían las *tabellae defixionum*.

Sin embargo, en tanto que Ovidio reconoce a Calímaco, y su poema de maldición con el mismo título, como modelo para el *Ibis*, este ataque a un enemigo oculto bajo un pseudónimo muestra claros vínculos con la tradición genérica del *iambos* griego. Esta característica no solo se remontaría al original calimaqueo, sino también a su forma latina más reciente, los *Epodi* de Horacio.

La tradición de la poesía yámbica se asocia en primera instancia con los poetas griegos arcaicos, Arquíloco (s. VII a.C.) e Hiponacte (s. VI a.C.), que usaron el metro yámbico para componer ataques contra otras personas, y le otorgaron a este verso el tono agresivo que ahora le resulta característico. En lo que respecta a la literatura latina, Harrison (2005) afirma que recién con Catulo nos encontramos las primeras invectivas yámbicas en latín que se insertan en la tradición marcada por Arquíloco e Hiponacte. Sin embargo, más de una década después de Catulo, Horacio afirmaría que él fue el primero en imitar en latín el metro yámbico y el espíritu de Arquíloco con sus *Epodi*. Y, en un sentido formal, podemos decir que fue el último poeta en hacerlo.

Después de Horacio, la poesía yámbica se apartó de sus raíces formales. Como analiza cuidadosamente Hawkins (2014), durante la época imperial, el modo yámbico[[1]](#footnote-1) sigue siendo un vehículo para la agresión y mantiene la prominencia de temas de bajo registro, pero se caracteriza por una extremada flexibilidad y adaptabilidad de forma, contenido y contexto social. Por otra parte, Hawkins (2014) señala que es propia de las manifestaciones post horacianas del modo yámbico una combinación entre una expresa negación de un programa yámbico y una notoria dependencia de la poética yámbica. Así pues, afirma que estos autores toman como centro de sus iniciativas literarias una disimulación genérica (“generic dissimulation”, Hawkins, 2014: 10).

En este sentido, Hawkins (2014: 32) afirma que en *Ibis* encontramos la primera instancia de disimulación yámbica post horaciana. De hecho, sugiere que Ovidio recupera el legado arquilóqueo que Horacio había abandonado (cf. Hawkins, 2016). En efecto, Horacio había dado un nuevo curso a la poética yámbica que tiende a apartarse del “poeta guerrero” y de las formas más agudas de invectiva directa (Hawkins, 2016: 184). Con Ovidio, en cambio, el *iambos* recuperará su verdadera agudeza una vez más. Schiesaro (2011: 185ss.) compara cuidadosamente las relaciones entre el *Ibis* y los *Epodi* y concluye que la *persona* enojada de Ovidio adapta los motivos de los *Epodi* a su propia autobiografía como exiliado, “Horacio, nos dice, se queja de la vida en Roma y sueña con escapar, mientras que Ovidio no quiere nada más que encontrar su camino de regreso a la ciudad” (Schiesaro, 2011: 190, traducción nuestra). A diferencia de Calímaco y Horacio, Ovidio aleja a sus antecesores yámbicos. Nos da suficientes pistas como para reconocer el tono yámbico en su poema, pero promete que es su próxima composición la que será verdaderamente yámbica. Sin embargo, ningún poema contiene tanta agresión como el *Ibis*.

Schiesaro (2011: 91) se pregunta por qué Ovidio se preocuparía tanto por negar la naturaleza de su poema. Él sostiene que las razones métricas no son suficientes, de hecho, afirma que la poesía yámbica arcaica se caracterizaba por su contenido y no por su métrica. La actitud romana hacia los *iambi* era igualmente flexible: Catulo titula sus ataques personales *iambi* pero escribe en falecios y los *Epodi* de Horacio muestran una variedad de metros. De hecho, Horacio insiste en que sus *iambi* se han apartado de la agresión ofensiva, las *agentia verba* de Arquíloco. Calímaco también nos ofrece un modelo interesante en este sentido ya que su primer *Iambus* promete versos que se apartarán del exceso hiponácteo: ἴαμβον οὐ μάχην ἀείδοντα / τὴν Βουπάλειον (“un yambo que no canta la batalla con Búpalo”, 191.3-4 Pf.). En la práctica ninguno de los dos mantiene su promesa. Sin embargo, como afirma Schiesaro (2011: 94), el esfuerzo compartido por ambos en restarle importancia a la agresividad del *iambos* subraya una recurrente incomodidad relacionada con la naturaleza de este tipo de poesía que, en un contexto romano, se debe leer en vinculación con una prolongada crítica en contra de la difamación.

Schiesaro (2011: 95) concluye que, a pesar de todas las afirmaciones en contra, el *Ibis* es un *carmen maledicum* que incorpora muchos rasgos típicos de los *arai* y *dirae* y que incluso lleva la poética yámbica más allá incluso que Arquíloco o Hiponacte (y, por tanto, que Catulo y Horacio). Lo que ha cambiado, si bien paulatinamente, en la Roma de Augusto en comparación con los parámetros republicanos que heredaron Catulo y Horacio, es la libertad de expresión. Para apartarse de la culpa, Ovidio no puede ceder ante la tentación de escribir una poesía “criminal” porque ya está pagando el precio por un comportamiento semejante. Así pues, su invectiva, al menos esta primera vez, debe ser disimulada.

La interacción genérica es una de las estrategias que de la que se servirá Ovidio para su disimulación yámbica. Reconocer los elementos del género autobiográfico insertos en el poema, nos permite analizar hasta qué punto la situación de Ovidio como exiliado, en el contexto de los últimos años del principado de Augusto, determinan cuán efectiva resulta la invectiva en *Ibis*. No podríamos considerarlo como una autobiografía propiamente dicha, por un lado, porque ya hemos visto lo difícil que resulta su clasificación genérica, pero además porque no tiene las características para serlo (cf. Bérchez Castaño, 2009: 55).

Sin embargo, observamos una fuerte presencia, en los primeros 22 versos, de los más íntimos sentimientos del *ego* poético, retóricamente construidos, a fin de generar un efecto de apología personal. En estos versos, no sólo nos presenta su propia situación personal, una situación de quiebre (el quiebre en la vida del poeta es, según Bérchez Castaño, 2009: 55, una motivación a la escritura de una autobiografía justificadora o apologética), sino que, al presentarnos su odio y enojo hacia este enemigo al que encubre bajo el apelativo de “Ibis”, pretende transmitir a su lector una imagen de su inocencia, alegando que es él quien debe sufrir los castigos que, más apropiadamente, corresponderían al tal “Ibis”.

El primer indicio que encontramos de que, en cierta medida, el *ego* poético está poniendo el foco en su *persona* más que en la de “Ibis” en este comienzo, es que nos encontramos con datos específicos sobre su vida[[2]](#footnote-2), que figuran entre los elementos que Bérchez Castaño (2009) propone como característicos de una “autobiografía poética”, a saber, una mención indirecta de la fecha de su nacimiento: *lustris bis iam mihi quinque peractis[[3]](#footnote-3)* (“completados hasta este momento dos veces cinco lustros de mi vida”, *Ib.* v.1); y una a su familia, específicamente a su esposa: *perpetuoque mihi sociatam foedere lecti* (“la que se unió a mí con el perpetuo pacto del lecho”, *Ib*. v.15).

Tras el primer verso, se pasa de lleno, en un programático pasaje cargado de terminología militar, a la defensa de la inocuidad de la obra poética. Es en este momento en el que hace referencia a la presente situación personal que ha marcado el cambio en su vida: *artificis periit cum caput Arte sua* (“cuando el autor cayó por obra de su Arte”, *Ib*. v.6). El siguiente dístico funciona como transición para una segunda sección que parecería centrar su atención en la figura de “Ibis”, pero sigue estando muy presente la persona que el ego poético va construyendo de sí mismo: *unus (et hoc ipsum est iniuria magna) perennem / candoris titulum non sinit esse mei* (“una sola persona, y esto solo es ya una gran ofensa no permite que perdure la reputación de mi integridad”, *Ib.* vv.7-8); esta sola persona lo obliga a sus *inassuetas manus* (“manos desacostumbradas”, *Ib.* v.10), a tomar las armas.

En los vv.11-21, se desarrollan los crímenes que pesan sobre este tal “Ibis” con gran sentimiento. En estos, además de referirse la situación actual del *ego* poético en términos funerarios y de naufragio: cf. *funera*, “funerales”, v.16; *quassa meae* … *membra carinae*, “los pedazos rotos de mi barco”, v.17; *Naufragii tabulas pugnat habere mei*, “él lucha por quedarse con las tablas de mi naufragio”, v.18; menciona el hecho de que “Ibis” difama contra él en el foro, ensuciando su nombre, que él ya viene esforzándose por limpiar: *iactat et in toto nomina nostra foro* (“expone mi nombre en el foro”, v.14) y, según vemos en el v.18 lucha por quedarse con las tablas de su naufragio, no se conforma con el hecho de que la vida del *exsul* ya esté inevitablemente arruinada, sino que incluso quiere quedarse con las pocas tablas que lo mantienen a flote, es decir, volver en su contra a las pocas personas que aún puedan guardarle algún respeto. No obstante, el *ego* poético insiste en su inocencia y es “Ibis” y no él quien debería estar sufriendo todas estas torturas: *heu! Quanto est nostris dignior ipse malis!* (“¡ay, cuánto es él mismo más digno de mis males!”, v.22).

Por otra parte, en la sección más extensa del poema, el catálogo de castigos mitológicos, Ovidio elige maldecir a este personaje “Ibis” con un catálogo de destinos mitológicos que en muchas ocasiones, demasiadas como para pasarlo por alto, invita a la comparación con términos con los que el poeta ha descrito su propio destino como exiliado en *Tristia.* Pareciera como si todo esto que está deseando para “Ibis”, no es sino lo que él mismo está sufriendo. El catálogo ha sido a menudo acusado por su violencia y tachado por esto de poco serio. Probablemente la explícita violencia no tiene tanto el fin de intimidar a “Ibis”, quienquiera que este personaje sea, sino que más bien forma parte del programa ovidiano de exilio, en el cual se propone describir del modo más cruento sus cotidianos sufrimientos, en un intento de limpiar su propia imagen de inocencia, ensuciando, a la vez, la de aquellos que insisten en causarle sufrimientos.

Como afirma Hinds (2007: 207), el abierto uso de victimología mitológica que hace Ovidio alienta la idea de que todas las historias contadas en la poesía de exilio son realmente sobre la propia *relegatio* de Ovidio. En el ámbito literario, la nitidez de la frontera entre la ficción y la realidad se desdibuja, facilitando el trasvase entre ambas. Por otra parte, la literatura ha de ser concebida como “evasión” en su sentido lúdico y, como tal, debe conjugar en ser espejo de la realidad con una cierta deformación de ésta que resulte atrayente y cautivadora o, podríamos agregar, que aporte a los objetivos del autor. El yo lírico está claramente poniendo en funcionamiento todos sus recursos retóricos porque ya no tiene nada que perder.

Nuestro poeta juega con el lector, y no es esta la primera ni la última vez que lo hace, enmascarando la realidad bajo la forma de ficción, utiliza la literatura como una recreación artística de la realidad. Y con esto consigue darle un nuevo giro a la invectiva. Como afirma Hawkins (2016: 197), Ovidio reaviva el potencial marcial de la poética de Arquíloco y, en la medida en que reactiva el poeta-soldado yámbico, trae de regreso a Roma toda historia de odio y tortura. Las marcas autobiográficas como “huéspedes” en el contexto elegíaco del *Ibis* amplían los horizontes de esta elegía de maldición y la insertan directamente en la tradición yámbica. Y en este sentido, tal vez la búsqueda de la identidad de “Ibis” no merezca los esfuerzos que se le dedican: es probable que no sea más que una estrategia que le permite dotar de una identidad palpable a todo aquello que le provoca rechazo en este momento de injusticia que ha sido condenado a vivir. Todo aquello que, en última instancia, se constituye en el destinatario de su invectiva.

**Bibliografía**

Alexiou, M. (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge, Rowman & Littlefield Publishers.

Berchez Castaño, E. (2009). La autobiografía poética en Roma: un caso singular (Ov. Trist. 4.10). En *CFC(L),* vol. 29, núm. 2, pp. 53-63.

Fowler, A. (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, Clarendon Press.

Gordon, C. J. (1996). *Poetry of Maledictions: A Commentary on Ovid's "Ibis"* (tesis doctoral inédita). McMaster University. Recuperado de <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/3826>

Guarino Ortega, R. (1996). El Ibis de Ovidio: entre la ficción poética y la realidad histórica. En Pozuelo Yvancos, J. M. y Gómez, F. V. (eds.), *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica),* vol. 2, pp. 813-818. Murcia.

Harrison, S. (2005). Lyric and Iambic. En Harrison, S. (Ed.), *A Companion to Latin Literature,* pp. 189-200. Oxford, Blackwell.

Harrison, S. J. (2002). Ovid and Genre: Evolution of an Elegist. En Hardie, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid,* pp. 72-94. Cambridge, Cambridge University Press.

Harrison, S. J. (2007). Introduction: Generic Groundwork. En *Generic Enrichment in Virgil and Horace*, pp. 1-33. Nueva York, Cambridge University Press.

Harrison, S. J. (2013). Introduction. En Papanghelis, T. D., Harrison, S. y Frangoulidis, S. (eds.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, pp. 1-15. Göttingen, De Gruyter.

Hawkins, T. (2014). Iambus Delayed: Ovid's Ibis. En *Iambic Poetics in the Roman Empire*, pp. 32-81. Cambridge, University Press.

Hawkins, T. (2014). Introduction: The Bitter Muse. En *Iambic Poetics in the Roman Empire*, pp. 1-31. Cambridge, University Press.

Hawkins, T. (2016). The Underwood of Satire. Reading the Epodes through Ovid's Ibis. En Bather, P. y Stocks, C. (eds.), *Horace's Epodes: Contexts, Intertexts, and Reception*, pp. 175-198. Oxford, University Press.

Hinds, S. (2007). Ovid Among the Conspiracy Theorists. En Heyworth, S. J. (ed.), *Classical Constructions*, pp. 194-220. Oxford, University Press.

Owen, S. G. (1915). *P. Ovidi Nasonis Tristium Libri Quinque, Ibis, Ex Ponto Libri Quattuor, Halieutica Fragmenta*. Oxford, Clarendon Press.

Schiesaro, A. (2011). Ibis redibis*.* En *MD,* vol. 67, pp. 79-150.

Stok, F. (1996). L’autobiografia nell’antichità. En Estefanía, D. y Pociña, A. (eds.), *Géneros literarios romanos (Aproximación a su estudio),* pp. 105-122. Madrid, Ediciones Clásicas-Universidad de Santiago de Compostela.

West, M. L. (1974). *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin - New York, De Gruyter.

1. Hawkins (2014) utiliza una distinción de términos basada en el análisis terminológico de Rotstein (2010) según la cual ***iambos*** refiere a los poemas que normalmente se incluyen en el género arcaico y sus continuadores más obvios como los *Iambi* de Calímaco y los *Epodi* de Horacio; **modo yámbico** es el concepto que da cuenta de las estrategias compositivas de cualquier obra o pasaje que tenga alguna relación significativa con el *iambos*, por ejemplo, muchas escenas de la comedia antigua; **poética yámbica** incluye el compendio conceptual de todas las “características destacadas”; por útlimo, la **tradición yámbica** abarca todo lo que se relacione con el *iambos* de cualquier modo, ya sean anécdotas sobre los poetas yámbicos o una cita transmitida por un lexicógrafo. [↑](#footnote-ref-1)
2. No debe perderse de vista el riesgo de querer tomar estos datos como absolutamente verídicos respecto de la *persona* histórica de Ovidio (cf. Stok, 1996: 114ss.). [↑](#footnote-ref-2)
3. Las citas del *Ibis* son de la edición de Owen (1915), las traducciones, propias. [↑](#footnote-ref-3)