

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS CLÁSICOS**

BÁLSAMO Y HERIDA: MEMORIA Y AMOR EN LAS *HEROIDAS* DE OVIDIO

VANESA DÍAZ SUSPES

**Tesis dirigida por la Dra.
GEMMA BERNADÓ FERRER**

BOGOTÁ, COLOMBIA

16 DE MAYO

2022

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN.....	4
PRIMER CAPÍTULO	6
RECORDAR Y SER RECORDADO: ALGUNOS ELEMENTOS DE LA MEMORIA EN OVIDIO.....	6
1.1 Memoria, estudios sobre la memoria y la emoción	6
1.2 Memoria en el mundo latino	13
1.3 Ovidio, el poeta entre dos mundos.....	17
SEGUNDO CAPÍTULO	31
LECTURAS E INTERPRETACIONES DE LAS <i>HEROIDAS</i>	31
2.1 Las <i>Heroidas</i>	31
2.2 Ovidio y sus fuentes en las <i>Heroidas</i>	33
2.3 Las <i>Heroidas</i> como epístolas.....	38
2.4 Ovidio y las heroínas como autoras	44
2.5 Escritura del momento: perspectiva y emoción.....	48
2.6 El tiempo y el contexto del recuerdo	50
TERCER CAPÍTULO	54
“EL QUE AMA LO RECUERDA TODO”	54
CONCLUSIONES	65
ANEXOS.....	70
REFERENCIAS	98
Herramientas digitales.....	101

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de los Andes y a la Beca Gretel Wernher por brindarme un apoyo fundamental para emprender este camino.

A Gemma por su generosidad, confianza y paciencia en este tejido.

A mi mamá y mi hermana por ser un ejemplo para mí. A mi padre y a mi hermano por su apoyo incondicional.

A Dani por traer la música a mi vida y acompañarme siempre.

INTRODUCCIÓN

El tema de esta investigación son las *Heroidas* (*Heroidum Epistulae*) de Ovidio y el objeto de estudio es la relación entre el amor y la memoria que se evidencia en ese texto. La pregunta que guía esta investigación es: ¿cuáles son las relaciones que se establecen entre la memoria y el amor en las *Heroidas*? Asimismo, el objetivo de esta tesis es resaltar las conexiones entre la memoria y la pasión amorosa en las *Heroidas* de Ovidio.

Para cumplir este objetivo, en un primer momento se abordan algunas caracterizaciones de la memoria desde los estudios de la memoria. Esta caracterización contribuye a la comprensión y delimitación de un concepto tan amplio y complejo como ese. A su vez, se resaltan las definiciones de la memoria como proceso, como reelaboración y como actualización de recuerdos. En esta definición también se relacionan las características que tendría la memoria en el mundo latino. Finalmente, se analizan dos dimensiones de la memoria en la obra de Ovidio: una, vinculada con la inmortalidad poética —esto es, con la forma en la que el poeta sería recordado—; otra, con la capacidad que tendría el poeta en el exilio para recrear el pasado y viajar en la mente al lugar donde se encontraban sus seres queridos.

En un segundo momento, se revisan las *Heroidas* como una reelaboración ovidiana de historias ampliamente conocidas desde la perspectiva de sus protagonistas. Más adelante se presenta un breve paneo de las fuentes con las que dialoga Ovidio en cada carta. Allí se resalta la forma que tendrían las *Heroidas* como una colección de epístolas y se enuncian dos aspectos cruciales: de un lado, la carta como escritura subjetiva que da cuenta de las emociones experimentadas en un momento específico y, de otro lado, la escritura de las cartas como escritura desde el recuerdo. Para cerrar el segundo momento del texto se hace una lectura de las cartas inspirada en el verso de Safo “el que ama lo recuerda todo” (Epist. 15, 43) y se resalta el papel que tendría la memoria en el recuerdo, en la actualización del pasado y en la escritura de las diferentes cartas.

En las conclusiones se presenta una recapitulación de los temas abordados en cada uno de los tres capítulos que componen el trabajo y se insiste en las relaciones que la lectura

de las cartas permitió establecer sobre la memoria y el amor en las *Heroidas*. Se muestra que la lectura de la obra se enriquece cuando se incluyen como categoría de análisis la memoria y la pasión amorosa y se resalta que la relación entre estas como una constante en la obra, aunque se presenten particularidades en cada misiva. Finalmente, se plantea que en las *Heroidas* la escritura es el escenario del recuerdo, puesto que las heroínas recuerdan su pasado y escriben para construir un futuro moldeado por las palabras.

Al final se incluyen en anexos las citas de las *Heroidas* que podrán acompañar la lectura del presente trabajo. Sigo la traducción de Antonio Alatorre, quien a su vez se basó en las ediciones de Teubner, Loeb y Budé¹. Para las abreviaciones sigo *el Thesaurus Linguae Latinae* (TLL). El modelo de citación escogido es Chicago en su edición 17 con el sistema de notas a pie de página. A excepción de los textos clásicos, las traducciones que se presentan son mías.

¹ P. Ovidius Naso. Ex Rudolphi Merkelii recognitione edidit R. Ehwald Tom. I. Amores. Epistulae. Medic. fac. fem. Ars amat. Remedia amoris. Lipsiae. In aedibus B. G. Teubneri. MCMIII; Ovid, with English translation. *Heroides and Amores*, by Grant Showerman. The Loeb Classical Library. 3d edition. London-New York, MCMXXXI; Ovide, *Heroides*. Texte établi par Henri Bornecqueet traduit par Marcel Prévost. Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé. Paris. 1928

PRIMER CAPÍTULO

RECORDAR Y SER RECORDADO: ALGUNOS ELEMENTOS DE LA MEMORIA EN OVIDIO

1.1 Memoria, estudios sobre la memoria y la emoción

La discusión sobre la memoria ha tomado una renovada importancia en diferentes ámbitos. Académicos como Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi y Daniel Levy plantean que, más que un “boom” de la memoria, lo que presenciamos desde finales del siglo XX es un fenómeno relacionado con acontecimientos que tuvieron lugar en el siglo XIX:

[...] Sin duda, el auge de la memoria de finales del siglo XIX estuvo ligado al ascenso del nacionalismo, mientras que el de finales del siglo XX está ligado a su declive [...], y el siglo XIX era todavía la época de los monumentos, mientras que la nuestra, dada la atroz historia de los últimos cien años, es la de los memoriales.²

Este auge de la memoria tuvo un nuevo impulso a partir de la necesidad de conservar las experiencias de los sobrevivientes a los campos de concentración. Ningún género literario parecía adecuado y, sin embargo, estaba presente la necesidad de narrar esta nefanda experiencia. Transcurridas varias décadas desde la liberación, para los sobrevivientes contar su testimonio adquirió un nuevo significado, como propone Aleida Assmann:

Escribir se convirtió para muchos supervivientes primero en una forma de resistencia y luego en un deber ético de dar voz retrospectivamente a quienes

² Olick, Vinitzky-Seroussi, y Levy, *The collective memory reader.*, 11-12.

fueron privados de sus derechos, oprimidos y destruidos como víctimas inocentes.³

De lo anterior es posible inferir que la necesidad de contar el testimonio se convirtió para un grupo determinado de personas en una necesidad. Cuando los sobrevivientes a los campos de concentración empezaron a fallecer se generó también la preocupación por conocer, entender y preservar las experiencias subjetivas de las víctimas antes de que estas desaparecieran con sus protagonistas. El interés por entender esas experiencias se trasladó a la academia.

Tres textos sentaron las bases de este nuevo acercamiento a la memoria. El primero de estos fue *La memoria colectiva* (*La Mémoire collective*, 1950), del sociólogo francés Maurice Halbwachs. En ese texto, Halbwachs continúa un diálogo establecido con el historiador Marc Bloc y el psiquiatra Charles Blondel. *La memoria colectiva*, publicado póstumamente, es la tercera parte de un trabajo que Halbwachs empezó con *Los marcos sociales de la memoria* (*Les Cadres sociaux de la mimore*, 1925) y que continuó en *La topografía legendaria de Tierra Santa*, (*La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte; étude de mémoire collective*, 1941).

Pierre Nora, en *Lugares de la memoria* (*Les Lieux de mémoire* publicado en tres tomos en 1984, 1987 y 1992), se propuso “explicar las transformaciones epocales de la cultura de la memoria a lo largo de los siglos, desde el comienzo de la modernidad hasta la posmodernidad contemporánea”, desarrollando así el concepto de “lugar de la memoria”⁴. También en 1992 Jan Assmann, egiptólogo alemán, publicó *Historia y mito en el mundo antiguo: los orígenes culturales de Egipto, Israel y Grecia* (*Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*), en el que introduce el término “mnemo-historia”, la cual tendría como finalidad “estudiar las tradiciones como fenómenos de la memoria colectiva”⁵. Así, las preguntas sobre cómo se han pensado algunos conceptos y personas —por ejemplo, la figura de Moisés—

³ Assmann, «Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur», 217.

⁴ Olick, Vinitzky-Seroussi, y Levy, *The collective memory reader.*, 423.

⁵ Olick, Vinitzky-Seroussi, y Levy, 195.

hacen parte de lo que intenta explicar la mnemo-historia. Se podría decir, entonces, que la mnemo-historia es una historia de la memoria.

Además de este concepto, el profesor Assmann presenta la memoria comunicativa y la memoria cultural como respuestas al concepto de memoria colectiva de Halbwachs. Con *memoria comunicativa* se identifican “imágenes del pasado negociadas y transmitidas en el seno de los grupos de abuelos a nietos y en la comunicación cotidiana, dentro de horizontes temporales limitados y, por tanto, maleables y cambiantes,”⁶ mientras que con el término *memoria cultural* se hace referencia a “residuos acumulados de pasados a menudo lejanos que constituyen ‘el acervo de conocimientos del que un grupo deriva la conciencia de su unidad y peculiaridad’”⁷.

Estos autores sentaron las bases de un nuevo acercamiento a la memoria, puesto que los conceptos arriba mencionados son retomados posteriormente y están en la base de los llamados *Estudios de la memoria*. Una noción central desde estos estudios comprende la memoria como proceso y es precisamente esta perspectiva la que el clasicista Karl Galinsky retoma de Halbwachs. En su aproximación, Galinsky entiende la memoria como renovación y reconstrucción y, en este sentido, como un movimiento continuo en el que nuevas capas son añadidas. Esta definición se aleja de una concepción estática de la memoria, como una suerte de archivo, o, en términos contemporáneos, de la memoria como un disco duro⁸.

Para Galinsky la memoria tiene un carácter omnipresente. Al llamar la atención sobre esta característica, el autor propone la dependencia de la memoria que tienen todas las culturas. Este punto también permitiría establecer una conexión cultural específica de la memoria pues, aunque esta sea un fenómeno omnipresente, esto no significa que exista una hegemonía ni “una única memoria ‘cultural’ o ‘colectiva’”⁹. Por el contrario, Galinsky resalta la importancia de tener en cuenta la especificidad con la que cada

⁶ Olick, Vinitzky-Seroussi, y Levy, 209.

⁷ Olick, Vinitzky-Seroussi, y Levy, 209.

⁸ Galinsky, *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*, 8.

⁹ Galinsky, 8.

cultura se relaciona con la memoria. Para ello es importante tener presentes los aspectos locales y temporales con los que cada cultura elabora su memoria.

Por su parte, Olick, Vinitzky-Seroussi y Levy resaltan la importancia de atender a la diferencia entre culturas en las que predomina la transmisión oral y aquellas en las que la tradición escrita tiene un papel destacado. La relación con el pasado en cada tipo de cultura es diferente, puesto que se relaciona

la oralidad con la reiteración de la memoria viva; la alfabetización manuscrita con la recuperación de la sabiduría perdida; la alfabetización impresa con la reconstrucción de un pasado distinto; y la alfabetización mediática con la deconstrucción de las formas con las que se componen las imágenes del pasado¹⁰

Partiendo de que las relaciones entre la memoria y la forma en la que se transmite buscan preservar la memoria, es relevante pensar en el contexto en el que esta se produce. Como propone Galinsky, las especificidades de la producción de la memoria permiten pensar que estudiar la memoria de un pueblo es acercarse a la comprensión que los individuos tienen del mundo y de sí mismos¹¹. Este acercamiento brinda claves sobre por qué el estudio de la memoria requiere diferentes perspectivas y explica en alguna medida el creciente interés de la academia en este fenómeno.

Por su parte, Barbara Boyd y Joseph Farrell resaltan el vínculo que la memoria establece entre el pasado y el futuro. Farrell retoma la definición de la memoria más como fenómeno que como objeto y subraya ya no el carácter colectivo, sino individual del acto mnemónico. Esta referencia al accionar de la memoria como “acto” enfatiza la posibilidad de que un recuerdo particular del pasado sea recuperado, tomando en este proceso de actualización características apropiadas para el momento presente y abriendo la posibilidad a la creación de nuevos recuerdos en el futuro¹².

También para Boyd la memoria establece puentes entre el pasado, el presente y el futuro. En su texto, Boyd —a diferencia de Farrell— vincula la memoria con los

¹⁰ Olick, Vinitzky-Seroussi, y Levy, *The collective memory reader.*, 6.

¹¹ Galinsky, *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*, 2.

¹² Farrell, «The Phenomenology of Memory in Roman Culture», 375.

acontecimientos compartidos entre grupos de personas¹³. Esta experiencia colectiva permitiría establecer vínculos entre los participantes de un grupo en el que los recuerdos son generados y conmemorados. Boyd acude al concepto de *lieux de mémoire* (lugar de la memoria), acuñado por Nora, para referirse a los monumentos como signos de permanencia que permiten la conmemoración de los recuerdos compartidos por un grupo.

Otro aspecto presentado por Nora y resaltado por Boyd atañe a la coexistencia entre recuerdo y olvido. Aunque el tema es brevemente esbozado en Boyd, es suficiente para entender la memoria como una experiencia que comprende dos aspectos aparentemente antagónicos. Boyd resalta en este proceso lo que denomina la falta de cierre o, si se quiere, el carácter abierto de la memoria¹⁴, sugiriendo con ello la posibilidad de reelaboración a la que está expuesta la memoria y que, siguiendo a Nora, sería parte de la caracterización de la memoria como un proceso de constante evolución.

Desde la perspectiva de Aleida Assmann, recordar y olvidar son procesos complementarios y fundamentales para la memoria¹⁵. Siguiendo a esta académica, la memoria se asocia, más que con mnemotecnia o con un acceso directo a algo que se almacena, con un recuperar o un retomar. El recuerdo estaría también influenciado por el momento en el que se “recupera”, pues el presente es el punto en el que alguien se ubica para traer o recuperar algo del pasado. Es precisamente el olvido el que auxilia este proceso: dejando algo fuera de la esfera de la percepción consciente se tiene la posibilidad de recuperar algo del pasado¹⁶.

Otra perspectiva contemporánea relaciona la memoria con las emociones. Ronald De Sousa¹⁷ propone que la memoria y las emociones se relacionan entre sí y, siguiendo a Freud, argumenta que cuando una persona experimenta una emoción acude a escenarios que prefiguran un comportamiento determinado. Esta suerte de puesta en

¹³ Boyd, «Still, She Persisted», 2.

¹⁴ Boyd, 2.

¹⁵ Assmann, *Formen des Vergessens*, 16.

¹⁶ Assmann, 16.

¹⁷ De Sousa, «Memory and Emotion».

escena —aprendida en la mayoría de las ocasiones en la primera infancia— es desplegada a lo largo de la vida adulta, por lo que la respuesta emocional a diferentes situaciones estaría en mayor o menor grado preconfeccionada.

Lo anterior permite suponer, en primer lugar, que en cada situación se esperan algunas respuestas emocionales; en segundo lugar, que esta expectativa tiene bases sociales y culturales y, en tercer lugar, que en las expectativas sobre las respuestas emocionales se encuentran criterios para evaluar una respuesta como patológica¹⁸. Este análisis permite pensar, por ejemplo, que ante una situación de abandono algunas emociones como la soledad podrían esperarse como respuesta. Sin embargo, la forma en la que reacciona al abandono y la forma en la que se experimenta la soledad están influenciadas por el contexto en el que la persona se encuentra. Así, una mujer que fue abandonada en el siglo I. a. C tendría una respuesta emocional condicionada por las condiciones culturales y sociales de su época. En este punto se puede agregar que no solo las respuestas emocionales tendrían una base cultural, sino que además la forma en la que se piensan y se narran estas experiencias estarían condicionadas por esas expectativas y por lo tanto por el contexto social y cultural.

De acuerdo con De Sousa, la memoria se vincula estrechamente con las emociones, puesto que la disposición emocional actual es influenciada por los recuerdos “de eventos emocionalmente significativos”¹⁹. Así, la lectura de un poema puede ser conectada con algún evento pasado y conmover por las conexiones que se establecen entre la lectura y la experiencia de vida. Siguiendo estas relaciones entre las emociones que se experimentan y el momento en el que se recuerda se podría pensar que, durante la escritura de una epístola quien escribe podría experimentar efectivamente algunas de las emociones que marcan el tono de una misiva. Si se toma por ejemplo una carta de agradecimiento es posible pensar en que el autor puede sentir efectivamente alegría al recordar algunos eventos de su pasado. En el caso contrario, quizás en una carta de reproche, el autor experimentaría ira o remordimiento por acciones que ocurrieron en

¹⁸ De Sousa, 155-57.

¹⁹ De Sousa, 158.

el pasado, pero que al ser traídas al presente despiertan ciertas emociones en el momento de escritura.

Otra arista en esta relación emoción-memoria se vincula con la acción de lamentar. Lamentar y recordar están estrechamente vinculados, pues ambas acciones se orientan hacia el pasado. Empero, la emoción que se designa como arrepentimiento no constituye un recuerdo, como bien propone Dorothea Debus, sino una actitud hacia el pasado²⁰. Este acercamiento permitiría entender un aspecto fundamental en las *Heroidas*, pues una emoción que se experimenta en el presente se orienta hacia el pasado, dado que se lamentan las acciones pasadas en el presente. Esto llevaría a las heroínas a preguntarse por su participación en aquello que acarreó su propia desgracia.

Para mencionar algunos ejemplos se puede pensar en la carta de Filis (Epist. 2, 49-51)²¹, en la que la heroína menciona que debió desconfiar de las lágrimas y de los juramentos de Demofonte, pues no eran muestras de sentimientos genuinos, sino de alguien versado en el engaño. En la misiva de Hipsípila (Epist. 6, 52-55)²², la heroína se arrepiente de haber aceptado a Jasón en la isla de Lemnos, después de muchos años del destierro de todos los hombres. Hipsípila se lamenta por haber bajado la guardia, pues más le hubiera valido proteger sus playas. En el momento en el escribe su carta ha sido abandonada, pues Jasón encontró en Medea una nueva compañera. Frente a los acontecimientos Hipsípila solo puede lamentar su decisión pasada. Finalmente, el arrepentimiento de Ariadna (Epist. 10, 69-76)²³ se relaciona con haber traicionado la casa paterna para proteger a Teseo. Una vez vencedor, el héroe se olvida de las promesas hechas y abandona a la heroína en una isla desierta, pues la palabra dada no es suficiente obligación para Teseo, quien una vez a salvo olvida a quien lo salvó.

De Sousa concluye que los recuerdos pueden modificar la forma en la que se piensa el presente y, con ello, cambiar nuestras intenciones. Según lo anterior, las emociones estarían vinculadas con la memoria en la medida en la que dan forma a los recuerdos,

²⁰ De Sousa, 160.

²¹ Ver anexo 1

²² Ver anexo 2

²³ Ver anexo 3

mientras que la memoria da el contenido a la emoción. En palabras de De Sousa: “nuestras emociones se componen de recuerdos, y nuestros recuerdos están formados por emociones pasadas y presentes. La memoria, podríamos decir, estaría vacía sin la emoción, y la emoción ciega sin la memoria”²⁴.

1.2 Memoria en el mundo latino

Aproximarse a algunas perspectivas latinas sobre la memoria es fundamental puesto que permite entender el contexto de producción de la obra de Ovidio. Si atendemos a las particularidades de la memoria en Roma, podremos acercarnos a una interpretación más profunda de dicha relación.

De acuerdo con Farrell, existe en la teoría antigua²⁵ una concepción de la memoria en términos objetivistas, por lo que “la cosa re-memorizada es, de hecho, una cosa, mientras que la memoria en sí misma es un medio transparente que proporciona acceso a cosas separadas del recordador por el tiempo o el espacio”²⁶. Sin embargo, desde una perspectiva contemporánea, se tiende a asociar el proceso de recordar con el de producir en el sentido de generar “versiones inéditas que tienen un parecido familiar con las representaciones anteriores sin ajustarse a un tipo único e invariable o, de hecho, con el mismo significado, producidas como están en contextos sociales siempre diferentes”²⁷.

Otra perspectiva sobre la memoria en el mundo latino establece la identificación de la memoria con la historia. En esta aproximación, Cicerón sería el ejemplo paradigmático pues, de un lado, “vincula la memoria con la conservación de las *res gestae* (*Orat.*

²⁴ De Sousa, «Memory and Emotion», 160.

²⁵ Farrell, «The Phenomenology of Memory in Roman Culture», 373 Farrell agrupa bajo el concepto de teoría antigua a autores y obras griegas y latinas. Menciona las metáforas en las que la memoria se compara con una tablilla de cera en el Teeteto 191c-d de Platón, en la Rhetorica ad Herennium 2.30, 31, en De oratore 2.360 de Cicerón; la memoria como un anillo para sellos en De memoria 450 a-b de Aristóteles, como una jaula con aves en el Teeteto 197c-199c o con una bodega en Rhetorica ad Herennium.

²⁶ Farrell, 373.

²⁷ Farrell, 383.

1.120)"²⁸, es decir, con la conservación de los hechos acaecidos, mientras que, de otro lado, propone que la historia no es "otra cosa que la ordenación de los anales para conservar la memoria pública (*De or.* 2.52)"²⁹.

Por su parte, en la *Retórica a Herenio* (*Rhetorica ad Herennium*), se presentan dos tipos de memoria: la natural y la artificial (*Rhet. Her.* 3, 16). La memoria natural es una capacidad innata que acompaña al pensamiento, mientras que la artificial es desarrollada con entrenamiento y disciplina. Los dos tipos de memoria son complementarios, puesto que el entrenamiento de la capacidad natural puede llevar a alcanzar un desempeño excepcional, mientras que la memoria artificial requiere de la habilidad natural, que posteriormente será potencializada³⁰.

En la *Retórica a Herenio* se explica cómo funciona el entrenamiento de la memoria artificial y se le compara con el proceso de escribir, en el que las letras son grabadas en la cera y luego son reconocidas y leídas. De la misma forma, quien entrena su memoria logra primero fijar imágenes y luego recordarlas, lo que equivale a leer lo que se ha escrito (*Rhet. Her.* 3, 17). De acuerdo con lo anterior, la memoria es una facultad muy útil y, por ende, se recomienda su entrenamiento (*Rhet. Her.* 3, 24).

En *De Oratore*³¹ Cicerón narra dos anécdotas. En la primera, un sabio le pregunta a Temístocles si desea conocer la técnica que le permitiría memorizar todo, a lo que Temístocles responde que preferiría aprender a olvidar (*De Or.* 2, 74, 299-300) con lo que se podría señalar el peso que ocasionaría recordar en demasía. La segunda anécdota narra lo que podría ser el origen de la mnemotecnia (*De Or.* 2.86.351-54): Simónides, habiéndose salvado por poco de morir aplastado en un banquete junto con los demás comensales, recuerda con precisión el lugar que ocupaba cada invitado, lo que contribuye a la identificación de los cuerpos.

²⁸ Galinsky, *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*, 4-5.

²⁹ Galinsky, 4-5.

³⁰ Caplan, «*Rhetorica ad Herennium Passages on Memory*».

³¹ Cicerón, «*Memory Passages in Cicero's de Oratore*».

Quintiliano³² (*Inst.* 11, 2, 17-26) retoma la anécdota de Simónides y se muestra optimista frente a lo que podría alcanzar una persona cuya memoria ha sido entrenada. Este mismo autor plantea que el recordar objetos e imágenes específicas podría no ser de ayuda al momento de recrear un discurso fluido, pues algunos conceptos carecerían de imágenes que los representasen en la memoria del orador y que pudiesen ser retomadas cuando se pronuncia un discurso.

Aunque algunos instruidos en el arte de la mnemotecnia se beneficien de complejos sistemas, Quintiliano se muestra un poco escéptico frente a niveles muy complejos de este arte, pues considera que la memoria tendría un doble trabajo al tener que recordar cada una de las palabras de un discurso mientras se intenta que este sea articulado. Por lo anterior, Quintiliano propone que más personas se beneficiarían de la mnemotecnia si se aplicaran reglas más sencillas: en lugar de aprender cada una de las palabras, podrían memorizarse algunos conceptos y algunos signos que exciten en la memoria la conexión entre estos.

De otro lado, tener presente la identificación historia-memoria en Roma es fundamental, especialmente si recordamos que la historia es fuente no solo de interpretaciones propias de la historiografía, sino de producciones literarias y de la poesía. Sobre esta relación entre la memoria-historia y la literatura, Cicerón postulaba que, aunque la verdad era el criterio para la historia y el disfrute lo era para la poesía, Heródoto era un claro ejemplo de la combinación de ambas facultades (*Leg.* 1.2.5)³³, de forma tal que se difumina la diferencia entre verdad y disfrute que separan los diferentes discursos.

Otra aproximación a la memoria latina resalta la importancia de los espacios. Para entender el papel central de estos en Roma, Galinsky enfatiza la doble función que tenían lugares y monumentos, puesto que preservaban los recuerdos existentes y daban forma o moldeaban la creación de nuevos recuerdos³⁴. Al respecto, Karl

³² Quintiliano, «Quintilian Passages on Memory».

³³ Galinsky, *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*, 5.

³⁴ Galinsky, «Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory», 3.

Hölkeskamp³⁵ destaca la presencia de los actores ancestrales de la ciudad, en forma de estatuas y las múltiples reinterpretaciones en objetos cotidianos, como monedas y gemas además de los textos, en los que estos eran referenciados. Se podría decir que el pasado tenía un papel relevante en la vida cotidiana. De ahí la intención de moldear la memoria a través del moldeamiento de la ciudad y de la inserción de recordatorios del pasado en la vida diaria.

Galinsky propone que, a pesar de la influencia y la importancia de la materialidad, hay una suerte de descuido frente al concepto de lugar de la memoria, puesto que se tiende a interpretar estos lugares de la memoria como algo netamente simbólico, dejando de lado el aspecto material que también los caracteriza³⁶.

La preocupación por la transformación del espacio y la forma en la que dicha transformación influenciaría en la comprensión del pasado es latente en la época de Augusto. Mientras detentó el poder, Augusto construyó ochenta y dos templos, algo que no solo hablaría de su intención de transformar el paisaje, sino de su propósito de moldear lo que se recordaría y la forma en la que se recordaría el Imperio que él ideó. Los templos no solo se asociaban con el ámbito religioso, sino que cada construcción se hacía en un momento específico, con frecuencia un momento en el que el Estado atravesaba alguna crisis³⁷. Como propone el clasicista Eric Orlin:

Los edificios, sean o no monumentos, sirven como recordatorios del pasado y contribuyen a configurar el modo en que recordamos ese pasado. Estos recuerdos pasan a formar parte de una sociedad y de la existencia cotidiana de los individuos que viven en ella.³⁸

La preocupación por moldear el espacio y la construcción de estos templos era una forma de recordar la historia de Roma, los momentos críticos que atravesó y el recuerdo de la intervención divina. También ayudaron a insertar en la memoria de los

³⁵ Hölkeskamp, «In Defense of Concepts, Categories, and Other Abstractions: Remarks on a Theory of Memory (in the Making)», 69.

³⁶ Galinsky, *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*, 9.

³⁷ Orlin, «The Augustan Reconstruction and Roman Memory», 119.

³⁸ Orlin, 117.

ciudadanos la participación de romanos concretos en las gestas y de otros romanos en la construcción de los templos. Así, los templos como monumentos no solo ayudarían a recordar el pasado; también moldearían la forma en que los contemporáneos pensaban el pasado.

Otro elemento clave en la comprensión de la memoria en el mundo latino tiene que ver con la multiplicidad de fuentes que probablemente intervinieron en la creación de una memoria colectiva. Galinsky³⁹ tiene en cuenta la poca difusión de la alfabetización en comparación con el papel ampliamente difundido de la tradición oral en la producción y transmisión de la memoria romana. Esta predominancia de la transmisión oral sería propicia para la creación de nuevas capas en la experiencia de la transmisión de la memoria.

Hölkeskamp retoma la distinción introducida por Jan Assmann entre memoria cultural o de largo alcance y memoria comunicativa de corto alcance y presenta una memoria *latina*. En esta aproximación, la memoria cultural comprende “la gama de estrategias y medios de la preservación selectiva y estilizada de los acontecimientos ‘memorables’ del pasado remoto”⁴⁰, mientras que la memoria comunicativa estaría relacionada con “presente en el presente”, esto es, con las historias y relatos de dos o tres generaciones precedentes. En esta perspectiva la interdependencia entre la transmisión oral y escrita de la memoria, entre monumentos y rituales, entre espacios y objetos, es la clave para entender el fenómeno complejo que sería la memoria romana⁴¹.

1.3 Ovidio, el poeta entre dos mundos

Diversos pasajes de la obra del poeta de Sulmona permiten cuestionarse por el papel de la memoria, principalmente en dos momentos. El primero de ellos, propio de la obra de destierro de Ovidio, se relaciona con la posibilidad de “viajar” hacia el pasado, pues

³⁹ Galinsky, «Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory», 2.

⁴⁰ Hölkeskamp, «In Defense of Concepts, Categories, and Other Abstractions: Remarks on a Theory of Memory (in the Making)», 65.

⁴¹ Hölkeskamp, 70.

el poeta, confinado en Tomis, hacía esfuerzos por volver a Roma, aunque su cuerpo estuviera lejos.

El segundo momento, orientado hacia el futuro, está representado por la confianza de Ovidio en la perennidad de su obra. La certeza de la pervivencia de su obra y de su nombre en el futuro permiten pensar en la fuerza con la que la obra del poeta se ha asegurado una forma de inmortalidad poética que es indisociable del recuerdo de su nombre.

A continuación, se revisarán algunos matices que tiene el concepto de memoria en Ovidio, concentrando la atención en la inmortalidad poética, la *relegatio* y las consecuencias que tuvo el destierro para el poeta y para su producción poética.

La inmortalidad de la fama de Ovidio aparece en *Amores*, obra que suele catalogarse como parte de sus poemas de juventud, donde se lee: “También así nosotros por todo el universo/ seremos celebrados, y mi nombre/ estará para siempre unido al tuyo”. (Am. 1, 3, 25-27)⁴². Un poco más adelante en este libro se encuentra una nueva referencia a la inmortalidad, esta vez entendida como la dote que el poeta promete a su amada: “[...] Gracias a mi arte/ disfruta de renombre mi elegida. / Terminarán rasgados los vestidos, / y acabarán quebrados oro y gemas, / pero eterna será la fama que dé el verso.” (Am. 1, 10, 60-64)⁴³. La inmortalidad también es entendida por Ovidio como una forma de permanecer en la memoria de quien lee su obra y de esta manera de perdurar en el tiempo: “[...] incluso cuando el fuego último / me haya devorado, viviré / y gran parte de mí perdurará.” (Am. 1, 15, 40-42)⁴⁴.

Esta última alusión a la obra que puede vencer al tiempo ya se encontraba en Horacio. Algunos autores como Francis Sullivan⁴⁵ proponen que la influencia del epicureísmo y especialmente de Lucrecio, por una parte, y de religiones místicas, por otra, repercutieron en la concepción que tenía Horacio de la muerte. En efecto, es posible

⁴² Ovidio Nasón, *Amores: Arte de amar*, 146.

⁴³ Ovidio Nasón, 189.

⁴⁴ Ovidio Nasón, 208.

⁴⁵ Sullivan, «Horace and the Afterlife».

evidenciar en Horacio una preocupación por la muerte en varias de sus *Odas*⁴⁶, aunque la concepción que este poeta tenía de la muerte, como propone Sullivan, no es uniforme dado que oscila entre la preocupación por la vida después de la muerte y la certeza de que luego del fallecimiento se estará por un periodo de tiempo en la memoria de los seres allegados y luego se vivirá eternamente en las obras⁴⁷.

Para el lector contemporáneo de la obra de Ovidio, como para quienes posteriormente se han acercado a esta, la semejanza entre las dos obras hace pensar en Ovidio como deudor de Horacio. Se puede afirmar, siguiendo a Katharine Mawford y a Eleni Ntanou que:

[c]omo Horacio antes que él, Ovidio construye su obra poética como un espacio mnemónico que desafía la mortalidad. La rememoración de la poesía establece la dimensión social de la memoria. Está hecha para dirigirse a un público, para preservar y excitar la memoria de sus lectores⁴⁸.

En Horacio se encuentran los versos que puede leerse como una declaración de inmortalidad:

He hecho una obra más perenne que el bronce,
Más alta que el túmulo real de las pirámides;
No la destruirán ni la voz ni la lluvia
Ni el fuerte Aquilón ni la innumerable
serie de los años en que escapa en el tiempo.
No moriré entero [...] (Carm. 3, 30, 1-5)⁴⁹

En lo que se conoce como la obra de madurez de Ovidio aparece nuevamente la idea que este tenía de su pervivencia en el tiempo. Como recuerda Bárbara Boyd,⁵⁰ en las *Metamorfosis* y específicamente en el “epílogo del poeta”, Ovidio declara que su

⁴⁶ Carm. 2, 1, 34-36; Carm. 2, 4, 25-27; Carm. 2, 14, 20-25; Carm. 3, 3, 13-16.

⁴⁷ Sullivan, «Horace and the Afterlife», 275-76.

⁴⁸ Mawford y Ntanou, *Ancient Memory: Remembrance and Commemoration in Graeco-Roman Literature*, 3.

⁴⁹ Horacio, *Odas y Epodos*, 315.

⁵⁰ Boyd, «Still, She Persisted», 13.

supervivencia estaría enmarcada en la materialidad, no de su cuerpo físico —limitado espaciotemporalmente—, sino en la de su obra:

Ya he culminado una obra que no podrán destruir
ni la cólera de Júpiter ni el fuego ni el hierro ni el tiempo voraz.
Que ese día que no tiene derecho más que a mi cuerpo,
Acabe cuando quiera con el devenir incierto de mi vida;
Que yo, en mi parte más noble, ascenderé inmortal por encima
De las altas estrellas y mi nombre jamás morirá, y por donde
El poderío de Roma se extiende sobre el orbe sojuzgado la gente
Recitará mis versos, y gracias a la fama, si algo de verdad hay
En los presagios de los poetas, viviré por los siglos de los siglos (Met. 15, 871-879)⁵¹

Boyd resalta que precisamente la idea de transformación y de cambio permanente es clave para la idea de *lugar de la memoria* de Nora:

[...] si aceptamos que el propósito más fundamental del *lieu de mémoire* es detener tiempo, bloquear el trabajo del olvido, establecer un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial [...] todo ello para captar un máximo de significado en el menor número de signos, también está claro que los *lieux de mémoire* sólo existen por su capacidad de metamorfosis, de reciclaje infinito de su significado y una proliferación imprevisible de sus ramificaciones"⁵²

Es significativo que el cambio y la transformación sean centrales para explicar el concepto de *lieu de mémoire* puesto que se pone el acento en la dimensión dinámica y cambiante de la memoria. Que ambos conceptos, esto es, la metamorfosis y la permanencia en la memoria estén en la obra de Ovidio permite pensar en que hay una preocupación por la memoria transversal a la producción del poeta. Esta preocupación no es objeto de una elaboración teórica, como ocurre en Cicerón o Quintiliano, sino que

⁵¹ Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, 515-16.

⁵² Boyd, «Still, She Persisted», 13.

se presenta como un lugar recurrente en la obra del poeta: en forma de inmortalidad poética en su obra amorosa, como aquello que excita diferentes emociones en el momento de escritura en las *Heroidas* y, también, como tópico en la obra de exilio.

Ciertamente en *Tristes* (*Tristia*) y *Pónticas* (*Epistulae ex Ponto*), dos obras que hacen parte de la obra de exilio, última etapa de producción del poeta, está presente la inmortalidad poética. En *Tristes*, Ovidio le dirige estos versos a su esposa Fabia: “Tú ocuparías el primer lugar entre las virtuosas heroínas y serías admirada como la primera por las virtudes de tu alma. Con todo, valgan lo que valgan mis elogios, vivirás eternamente en mis versos.” (*Trist.* 1, 6, 35-36)⁵³. No obstante, el poeta alberga dudas sobre si sus versos encontrarán efectivamente lectores y, en el cuarto libro de *Pónticas*, escribe:

[...] el placer que experimento al escribir es pequeño, por no decir ninguno, y no me gusta ligar las palabras en combinaciones métricas, ya sea porque de aquí no obtuve ningún fruto, hasta tal punto que ese fue el origen de mis desgracias, ya sea porque es lo mismo danzar en la oscuridad que escribir un poema que a nadie vas a leer (*Pont.* 4, 2, 29-35)⁵⁴

Como se puede notar, esta última referencia a la posibilidad de encontrar lectores para sus poemas se ve, desde la perspectiva de Ovidio, cada vez más lejana. El tono más melancólico del poeta —que lo lleva a poner en duda la acción misma de componer versos— podría leerse como un cambio en la premisa de la inmortalidad poética. Este cambio de tono es más que comprensible si se piensa que para la fecha de composición de las *Pónticas*, Ovidio ya llevaría varios años en el destierro (acaecido en el año 8 d.C.), lo que había minado su espíritu y probablemente su salud.

Estas circunstancias marcaron la última década en la vida del poeta. Ovidio encontró la muerte en el año 17 d. C. sin haber podido regresar a Roma. Además del desplazamiento físico, Ovidio fue retirado del lugar que ocupaba en la sociedad romana del siglo I a.C., como menciona Bartolo Natoli:

⁵³ Ovidio Nasón, *Tristes Pónticas*, 49.

⁵⁴ Ovidio Nasón, 435.

cuando Ovidio es exiliado, su estatus se transforma. Se le aparta físicamente de su comunidad y, lo que es más importante, se le retira su condición de productor de literatura. En términos halbwachianos, se le saca de los marcos sociales tanto de su sociedad física, la romana, como de su sociedad literaria. Incluso muestra el indicio particularmente halbwachiano de alejamiento de la sociedad: la pérdida del habla. Sobre todo, como exiliado sin habla, corre el riesgo de olvidar y ser olvidado⁵⁵.

Para comprender el contexto de la sanción conviene revisar algunas de las reformas propuestas por Augusto. Una de ellas es la *Lex Julia de maritandis ordinibus*, también conocida como *Lex Julia* (ley Julia)⁵⁶, en la que algunos asuntos considerados hasta entonces propios del ámbito familiar fueron objeto de la nueva legislación; por ejemplo, la edad en la que se debía contraer matrimonio o la prohibición para la clase senatorial de contraer matrimonio con personas liberadas. Estas reformas también hicieron que el adulterio dejara de ser un asunto familiar para ser considerado un delito público.

Es importante añadir que en el año 9 d. C. fue aprobada la *Lex Poppia* (ley Poppia). Esta ley se ve como una modificación de la ley Julia, en tanto aligera las penas contempladas en esta. Como sugiere Laurel Fulkerson, esta nueva ley parecía ser fruto de la impopularidad que tuvo la ley Julia y que refleja la tensión entre "la moral sexual libre de la época y cómo Augusto pensaba que debían ser las cosas"⁵⁷.

La *relegatio* de Ovidio está relacionada con estas reformas en tanto que algunos pasajes de la poesía de amor de Ovidio, especialmente de *Amores*⁵⁸ y el *Ars Amatoria*, podrían leerse como una invitación al amor y al adulterio. En efecto, como propone Juan Antonio González:

[...] suele atribuirse el destierro de Ovidio a su enfrentamiento con Augusto en las cuestiones de moral sexual. Aunque eran obras elaboradas con un código de tópicos heredados de la tradición, parece indiscutible que la literatura habría

⁵⁵ Bartolo A. Natoli, *Silenced Voices: The Poetics of Speech in Ovid*, 149.

⁵⁶ Fulkerson, *Ovid: a poet on the margins.*, 22.

⁵⁷ Fulkerson, 23.

⁵⁸ *Am.* 1.11, y *Am.* 2.5 y 2.19 para citar solo un par de ejemplos.

actuado en ese caso como representación de una realidad que el nuevo Estado pretendía erradicar.⁵⁹

El tipo de destierro con el que fue castigado Ovidio tuvo la forma *relegatio*. Aunque el acusado podía conservar la vida, sus derechos cívicos y sus bienes, esta sanción implicó para Ovidio “todas las amarguras del destierro”⁶⁰, pues fue enviado a Tomis, a los confines del Imperio. Como apunta Michael von Albrecht:

se trata de una *relegatio* promulgada mediante un edicto imperial. A Ovidio le es permitido conservar los derechos ciudadanos [...] y la hacienda [...] pero está obligado, en cambio, a abandonar Roma en un breve plazo de tiempo. El lugar de destierro que se asignó, Tomis, a orillas del mar Negro, se encuentra, según los parámetros de la época, en los confines del mundo civilizado.⁶¹

Existe un manto de duda sobre qué pudo haber ocasionado el castigo del cual fue objeto Ovidio. Por esta razón es necesario tener en cuenta que existen varias hipótesis y que no es posible saber a ciencia cierta las causas del castigo. Como propone Laurel Fulkerson:

no tenemos ninguna información contemporánea o casi contemporánea sobre este acontecimiento que no provenga de Ovidio, así que en la medida en que busquemos la verdad, debemos reconstruir los acontecimientos a partir de su (polémica) poesía. Ovidio es sugerente, pero nada más sobre el error; aunque presumiblemente la razón más importante, era un secreto.⁶²

Las hipótesis son diversas y aunque no es intención de von Albrecht elaborar nuevas conjeturas, este académico propone que

[l]as dos hipótesis más probables en torno al motivo del destierro son la complicidad de Ovidio o bien en un desliz de conducta de una dama de la familia

⁵⁹ Introducción a Ovidio Nasón, *Amores: Arte de amar*, 65.

⁶⁰ Introducción Ovidio Nasón, *Las Heroidas.*, 12.

⁶¹ Albrecht, *Ovidio: Una introducción*, 38.

⁶² Fulkerson, «Ovid and the Coercion of Remorse from Above», 134.

imperial o bien en el intento de Julia, la Menor, por convertir en sucesor del trono a Agripa Póstumo (el único descendiente varón de Augusto que aún vivía)⁶³

A pesar de que es conocido el contexto de la *relegatio* de Ovidio y de que él se refiere en diferentes pasajes de su obra a este hecho⁶⁴, lo cierto es que no se conoce el motivo exacto. La falta de fuentes contemporáneas al poeta que se refieran al hecho es lo que lleva a considerar a Ovidio y su poesía como prácticamente la única fuente de información al respecto⁶⁵. Quien pretenda conocer la verdad sobre esta *relegatio* partiendo de la obra del poeta debe contar, como señala Fulkerson⁶⁶, con la predilección que tenía este por mezclar la realidad y la ficción.

Ante la imposibilidad de contrastar fuentes para acercarse a aquello que ocasionó el destierro se han propuesto algunas hipótesis, partiendo de las propias palabras del poeta, quien atribuye su relegación a un *carmen et error*, esto es, a un poema y a un error. Sobre el poema, como se ha mencionado, se señala como posible causa su obra amorosa, especialmente el *Ars Amatoria*. Respecto al *error*, se ha mencionado que podría deberse a intrigas políticas, quizás de un acto de adulterio que involucró a alguna mujer imperial e incluso una combinación de ambos⁶⁷.

Como se ha visto, el destierro marcó la vida y la obra de Ovidio. También amenazó el lugar que el poeta ocupaba en la sociedad y el alcance que tenía su voz. En el exilio la memoria fue muy importante para Ovidio principalmente por dos razones. En primer lugar, recordar le servía a Ovidio como puente entre el lugar en la que se encontraba (Tomis) y el lugar en el que anhelaba estar (Roma). En segundo lugar, porque al ser recordado el poeta se aseguraba de que sus allegados intercedieran por él ante Augusto, lo que finalmente le podría traer el perdón que le permitiría regresar a Roma.

⁶³ Albrecht, *Ovidio: Una introducción*, 40.

⁶⁴ Cf. Trist. 1.1.51-52, 4.10.99, y Pónt. 2.2.15-16, 3.3.71-72.

⁶⁵ Fulkerson, «Ovid and the Coercion of Remorse from Above», 134.

⁶⁶ Fulkerson, *Ovid: a poet on the margins.*, 17.

⁶⁷ Fulkerson, 1-2.

De acuerdo con Andreas Michalopoulos, para Ovidio escribir en el exilio adquirió un significado muy importante, pues era la forma de asegurar que ni él ni su voz fueran olvidados:

Escribir poemas en el exilio no es sólo preservar la fama poética de Ovidio, sino también su supervivencia biológica. La memoria mantiene vivo a Ovidio en Roma. Sólo puede esperar volver si se le recuerda. Si se le olvida, morirá impotente en Tomis. Para ello, Ovidio emplea la memoria como método de construcción de la identidad individual (Pont. 2.4): [...] ⁶⁸

Cualquiera que fuese la causa, la sanción involucró un desplazamiento de Ovidio hacia Tomis, “lugar de los getas, mitad griego y mitad bárbaro”⁶⁹, un territorio alejado del corazón del Imperio Romano. El destierro fue tan importante para la vida del poeta que dividió su vida y su obra en un antes y un después. La preocupación por la memoria se acentuó en esta literatura del destierro, pues lejos de Roma y de la cultura que conocía, lejos de sus amigos y de su esposa, la obra y la vida misma del poeta estuvieron marcadas por la nostalgia y el deseo de estar en Roma.

La floreciente carrera del poeta vivo más importante de Roma se estancó en el destierro, pero no llegó a su fin, pues Ovidio no ahorró esfuerzos para recuperar su lugar en Roma. Boyd apunta que:

cuando observamos a Ovidio y su poesía bajo Augusto, es difícil no llegar a la conclusión de que, al menos en términos físicos, Augusto tuvo el triunfo definitivo: el poeta desempoderado, literalmente marginado, luchó en vano hasta el final de sus días para reclamar su identidad como romano⁷⁰.

No obstante, autores como Fulkerson ponen en duda el triunfo de Augusto sobre Ovidio, si se tiene en cuenta que el destierro no significó el silencio de Ovidio:

De hecho, este silencio que habla es quizá el hecho más destacado de la posterior carrera literaria de Ovidio: si la relegación pretendía callarle, fracasó

⁶⁸ Michalopoulos, «Ovid's Poetics of Memory and Oblivion in his Exilic Poetry», 100.

⁶⁹ Ovidio Nasón, *Las Heroidas.*, xii.

⁷⁰ Boyd, «Still, She Persisted», 2.

estrepitosamente. Siguió escribiendo, al menos diez libros de poesía (cinco de *Tristia*, cuatro de las *Epistulae Ex Ponto* y el *Ibis*), y reescribiendo lo que ya había escrito: se nos dice, de nuevo por Ovidio [...] que revisó los quince libros de las *Metamorfosis*, y los *Fasti* llevan signos de revisión tras la muerte de Augusto⁷¹

Gareth Williams, por otra parte, propone que la poesía del exilio ovidiana es un punto de partida radicalmente nuevo en la tradición elegíaca romana, pues se presenta como

una meditación sin precedentes sobre el estado del exilio en sí mismo, sobre las presiones psicológicas que recaen sobre un individuo aislado de la tierra natal, de la familia, de los amigos y de la cultura (literaria) que definen todo su ser — un aislamiento potencialmente agravado por una forma secundaria de exilio: o bien el alejamiento de sus nuevos cohabitantes, o bien un alejamiento aún mayor de Roma si aprende, aunque sea a regañadientes, a adaptarse a sus circunstancias extranjeras⁷²

Dadas las imprecisiones de algunos de los comentarios de Ovidio sobre Tomis y la falta de coincidencia entre su narración y algunos datos históricos, lectores escépticos contemporáneos podrían dudar de la veracidad de las palabras del poeta. Sin embargo, puede que sus exageraciones sean otra prueba del efecto devastador que tuvo en él la *relegatio*:

[...] sus distorsiones son también las efusiones "sinceras" de un personaje cuya crisis interior se expresa naturalmente en términos de exceso hiperbólico, de modo que la pérdida de equilibrio en el yo exílico de Ovidio se refleja en los extremos del cuadro ambiental más amplio que dibuja⁷³

En el destierro, la imagen de la esposa de Ovidio permanece en su memoria⁷⁴. Este consuelo languidece a medida que el tiempo pasa y el poeta no consigue el perdón que

⁷¹ Fulkerson, *Ovid: a poet on the margins.*, 2.

⁷² Williams, «Ovid's exile poetry», 233-34.

⁷³ Williams, 233-34.

⁷⁴ En las epístolas a Fabia (En *Trist.* 1, 6; 3, 3; 4, 7; 5, 2a, 5, 11 y 14. También en *Pont.* 1, 4, y en 3, 1), su esposa, Ovidio confía en que ella logrará persuadir a Livia Drusila, esposa de Augusto, y quizás de esta manera conseguiría el tan anhelado perdón.

le permitirá volver a Roma. Pero en su mente no solo aparece su esposa: Ovidio desea estar con sus seres más queridos. En la epístola que Ovidio dirige a su amigo Pompeyo Macro (Pont. 2, 10), el poeta le dice que no lo ha olvidado y le pide que le devuelva el favor, trayéndolo a su memoria constantemente:

Siempre que recuerdes esto, aunque yo esté ausente, estaré siempre delante de tus ojos, como si me acabaras de ver. Yo mismo, aunque me halle bajo el Polo del mundo, que siempre está situada más alto que las líquidas aguas, te contemplo, sin embargo, con el corazón, con lo único que puedo, y hablo con frecuencia contigo bajo el helado Polo. Aquí estás y no lo sabes y, ausente, estás, con mucha frecuencia, presente, y, cuando yo te lo ordeno, vienes hasta los getas desde el centro de Roma. Págame con la misma moneda y, puesto que esa región es más favorable que ésta, tenme siempre ahí, en tu corazón, que se acuerda de mí. (Pont. 2, 10, 43-53)⁷⁵

Ovidio está lejos, pero no ha muerto ni ha olvidado. Roma es el lugar en el que el poeta desea estar. El destierro es la causa de su tristeza, lo que le lleva a desear volver al corazón del imperio. Sin embargo, el recuerdo también es un bálsamo para el poeta:

[...] todo esto me resulta tan presente que, aun cuando no puedo tocarlo con mi cuerpo, lo puedo contemplar todo con mi imaginación. Ante mis ojos desfilan mi casa, Roma y el contorno de los lugares, y a cada sitio se le asocian los hechos en ellos ocurridos. La imagen de mi esposa la tengo delante de mis ojos, como si estuviera presente. Ella aumenta mis desgracias y al mismo tiempo las alivia: las agrava por estar ausente y las alivia porque me ofrece su amor y por la firmeza con sostiene el peso que se ha echado encima. (Trist. 3, 4, 11-17)⁷⁶

Como propone Michalopoulos la memoria es para Ovidio un puente que vincula su vida actual con su vida pasada, con los seres y espacios que le son más preciados. También es una forma de resistencia, pues es una esfera a la que el poder imperial no puede llegar:

⁷⁵ Ovidio Nasón, *Tristes Pónticas*, 385.

⁷⁶ Ovidio Nasón, 145.

La memoria de Ovidio es una forma de nostalgia que despierta una fuerte emoción por los rostros y lugares que le son preciados. Gracias a la memoria puede escapar de su miserable exilio y visitar Roma siempre que lo desee. Augusto no tiene ningún control sobre la imaginación de Ovidio y no puede impedir sus viajes mentales. La memoria permite al poeta desafiar el poder autocrático del emperador y asegura la libertad intelectual del artista⁷⁷.

Ovidio se resiste a desaparecer de la memoria de sus allegados y hace que su nombre se repita en los círculos que solía frecuentar. Si bien sus amigos no pueden escuchar sus versos de viva voz, el poeta se sirve de las misivas para cumplir su objetivo:

Con un poema el infeliz Nasón saluda desde las aguas del Ponto Euxino a Grecino, saludo que solía dar en persona y de viva voz. Ésta es la voz de un desterrado: la carta me suministra la lengua y, si no se me permitiera escribir, permanecería mudo. (Pont. 2, 6, 1-5)⁷⁸

Ovidio consideraba sus versos como el medio que le permitiría permanecer en el recuerdo no solo de su círculo más cercano, sino también de sus lectores. Este es el caso de las *Metamorfosis*, obra que habría intentado destruir en el fuego, pero que se salvó:

Pero puesto que estos versos no han sido totalmente destruidos, sino que sobreviven (creo que fueron copiados en muchos ejemplares), ahora suplico que vivan y que deleiten al lector del fruto de mi laborioso ocio y le hagan acordarse de mí. (Trist. 1, 7, 23-26)⁷⁹

Lo anterior da pie para que Williams proponga que “este contacto con Roma no hace sino reforzar su falta de compañía real y de oportunidades culturales en Tomis. En estos y otros muchos aspectos, Ovidio está simultáneamente presente y ausente tanto de Roma como de Tomis”⁸⁰. Esta condición de estar presente y ausente, de no olvidar y de buscar ser recordado, es lo que marca su obra de exilio.

⁷⁷ Michalopoulos, «Ovid's Poetics of Memory and Oblivion in his Exilic Poetry», 94.

⁷⁸ Ovidio Nasón, *Tristes Pónticas*, 366.

⁷⁹ Ovidio Nasón, 52.

⁸⁰ Williams, «Ovid's exile poetry», 236.

Aunque la sentencia sobre su *relegatio* no tuvo cambios significativos a pesar de sus insistentes suplicas, Ovidio sabía que su nombre y su fama durarían más que las duras sanciones impuestas por Augusto. No solo estaba seguro de que su nombre sería recordado por las generaciones venideras, también sabía que su fama estaría más allá del control de Augusto⁸¹.

Ovidio se habría impuesto sobre Augusto y la palabra del poeta habría vencido el exilio y el paso del tiempo. El poeta permaneció y su nombre no ha sido olvidado:

hasta hoy, los estudiosos siguen debatiendo las razones históricas del exilio de Ovidio y las motivaciones de Augusto para hacerlo, extrayendo posibles indicios y pistas de la propia literatura del exilio de Ovidio. La memoria de Augusto sobre el exilio de Ovidio, la "verdad" del exilio, ha desaparecido; ahora sólo nos queda la memoria de Ovidio. Ovidio ha cumplido su amenaza: su memoria ha destruido la de Augusto.⁸²

En la obra del destierro la inmortalidad poética vuelve a aparecer, pues Ovidio confiaba en poder immortalizar con sus versos a otras personas. Este es el caso de Vestal, el centurión, sobre el que Ovidio escribe: "tu valor aventaja tanto a todos los demás, cuanto Pegaso corría delante de veloces caballos. Egiso vencida y, gracias a mi poema, Vestal, tus proezas fueron immortalizadas para siempre" (Pont. 4, 7, 53-55)⁸³.

Williams propone incluir en esta literatura de exilio ovidiana a *Ibis* como parte importante de este corpus, más que como un apéndice, pues plantea que *Ibis* "en contraste maníaco con la melancolía omnipresente de la *Tristia* y las *Epistulae ex Ponto*, la maledicencia hace una contribución importante (incluso necesaria) a la 'integridad' psicológica de la colección"⁸⁴.

Ovidio también apelaba a la memoria que tenían sus lectores. Esta técnica ovidiana de "señalar, o glosar, las alusiones literarias con el vocabulario de la memoria (*memor*,

⁸¹ Williams, 238.

⁸² Bartolo A. Natoli, *Silenced Voices: The Poetics of Speech in Ovid*, 180.

⁸³ Ovidio Nasón, *Tristes Pónticas*, 385.

⁸⁴ Williams, «Ovid's exile poetry», 240.

memini y similares),”⁸⁵ recurre a la intertextualidad, a aquello que los lectores ya conocen porque han leído antes. Así, evoca en su público los referentes anteriores de personajes en los textos y les propone lecturas interesantes en un acto metaliterario⁸⁶. Un ejemplo de este acto puede identificarse en las *Heroidas*, en las que el poeta retoma las historias de las heroínas que eran ampliamente conocidas y propone una versión de sus historias contadas desde la perspectiva subjetiva y femenina.

De acuerdo con Williams, existen varios vínculos entre la poesía del exilio y las *Heroidas*. Por un lado, se encuentran la “gratificación psíquica” que tanto Ovidio como las heroínas pretenden obtener con sus reclamos que, aparte de constituir una forma de desahogo, son inútiles en la mayor parte de los casos. De otro lado, hay “similitudes temáticas y estructurales entre la poesía del exilio y las Heroínas”⁸⁷. Williams propone que la *relegatio* ubicó a Ovidio en un territorio psicológico que le era extrañamente familiar, puesto que temas como la autodestrucción, el extrañamiento y el exilio hacen parte de su obra preexiliaca.

De acuerdo con este autor, las barreras entre la obra de Ovidio, antes y después del exilio, debería verse con más cuidado, puesto que ya en su primera producción estaban presentes temas que serían explotados o, si se quiere, vividos en carne propia y luego tematizados en su obra escrita lejos de Roma.

Retomando la idea de los momentos de la memoria, podría considerarse que ya en las *Heroidas* Ovidio experimentó con esta forma de recordar a través de las epístolas. En este ejercicio, al igual que en su literatura de exilio, Ovidio empleó los recuerdos que, teñidos de emoción, activaban el ejercicio nemotécnico de las heroínas.

⁸⁵ Miller, «Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory», 154.

⁸⁶ Miller, 154.

⁸⁷ Williams, «Ovid’s exile poetry», 240.

SEGUNDO CAPÍTULO

LECTURAS E INTERPRETACIONES DE LAS *HEROIDAS*

2.1 Las *Heroidas*

En el segundo libro de *Amores*, Ovidio afirma que canta al Amor a diferencia de su amigo, el también poeta Macro⁸⁸, quien según las palabras del poeta cantaba la ira de Aquiles (Am. 2, 18, 1-4). En este poema, Ovidio menciona dos obras en las que estaría trabajando en ese momento: el *Arte de amar* y las *Heroidas*⁸⁹. A esta última obra pertenecen veintiuna epístolas ficticias escritas en verso que suelen dividirse en dos grupos, a saber: cartas sencillas (epístolas 1-14), pretendidamente escritas por heroínas de la mitología griega y latina (por ejemplo, la carta 15 está firmada por la poetisa Safo⁹⁰), y cartas dobles (epístolas 16-21), en las que hay un intercambio epistolar entre un héroe (epístolas 16, 18 y 20) y una heroína (epístolas 17, 19 y 21).

Aunque es difícil establecer con exactitud la fecha en la que se publicaron las *Heroidas*, se suele fijar entre el 20 y el 13 a. C. Peter Knox⁹¹ ubica la publicación de esta obra entre el 20 a. C. y el 2 d. C. y resalta que las *Heroidas* harían parte de la notable producción ovidiana de esas dos décadas, junto con *Amores*, *Arte de Amar* y *Remedios de amor*⁹². Sobre esto, Laurel Fulkerson⁹³ propone dos momentos para la producción de la obra: entre el año 20 a. C. y el 13 a. C. aproximadamente para las epístolas simples y cerca al 8 a. C. para epístolas dobles, situando estas últimas en la época de exilio del poeta. Por su parte, Jean Bayet propone que “[l]as quince primeras [cartas] fueron publicadas entre 20 y 15 [a. C.]. Las seis últimas, que comprenden respuestas de hombres, mucho más tarde (en 8 d. C.)”⁹⁴.

⁸⁸ Al parecer se trata de Iliaco Macro poeta contemporáneo de Ovidio al que este le dedica Pont. 2, 10.

⁸⁹ Am. 2, 18, 18-26. Ver anexo 5

⁹⁰ A pesar de que la epístola 15 es una carta sencilla esta suele separarse de las primeras 14 epístolas, pues Ovidio acude a un personaje histórico y no a uno mitológico o literario.

⁹¹ Ovid y Knox, «Introduction», 3.

⁹² Knox, *A Companion to Ovid*, 119. Aquí Knox propone una segunda hipótesis sobre la composición de las *Heroidas* en las que las sitúa en algún momento entre el 10 y el 1 a.C.

⁹³ Fulkerson, 79.

⁹⁴ Bayet, *Literatura latina.*, 274.

Knox⁹⁵ recuerda que las circunstancias de composición y transmisión de las *Heroidas*, desde que vieron la luz hasta la Edad Media, plantean preguntas sobre la fecha de las epístolas individuales y dobles, sobre la posición que ocuparía esta obra en la bibliografía del autor y sobre la participación de Ovidio en su organización y publicación. Este autor⁹⁶ se detiene en las epístolas dobles y señala que es al menos curioso que Ovidio no se refiera a ellas en otros lugares de obra. Asimismo, estas misivas se acercan más, por sus rasgos léxicos y métricos, a la poesía elegiaca del exilio del autor que a sus primeras obras.

Fulkerson propone que es el mismo Ovidio quien da pie para dudar de la autoría de parte de la obra, pues en *Amores* 2, 18 menciona solo algunas de las *Heroidas* simples “(Penélope, Filis, Enone, Cánace, Hipsípila (y posiblemente Medea), Fedra, Ariadna, Dido y quizás Safo)”⁹⁷. Por los argumentos hasta ahora esbozados se pone en duda si Ovidio es el autor de todas las *Heroidas*. Tampoco se conoce quién o quiénes podrían ser los autores que, imitando la pluma de Ovidio, habrían añadido cartas a la colección, por lo que el imitador o imitadores del estilo ovidiano permanecen en el anonimato.

De acuerdo con Richard Tarrant, el proceso de conservación y transmisión de las *Heroidas* fue especialmente difícil, pues

[l]as *Heroidas* es la obra peor conservada de Ovidio, en gran parte debido a las circunstancias de su transmisión: el texto de las *Heroidas* 1-14 y 16-21[...] se basa en un único códice carolingio temprano (Ω) escrito en Francia alrededor del año 800 [...] En los poemas amatorios, las deficiencias de Ω pueden detectarse a menudo con la ayuda de una segunda corriente independiente de tradición antigua, pero este recurso no está disponible para las *Heroidas*. Los aproximadamente 200 manuscritos que se conservan representan sucesivas etapas de degradación (e intento de corrección) del ya degradado texto de Ω .⁹⁸

⁹⁵ Knox, «The Heroides: Elegiac Voices», 124.

⁹⁶ Ovid y Knox, «Introduction», 6.

⁹⁷ Fulkerson, 79.

⁹⁸ Tarrant, «Ovid», 268.

Las *Heroidas* llamaron la atención de los lectores contemporáneos del poeta y, como afirma Tarrant, fue precisamente la popularidad de la que gozaron lo que generó intentos de imitación. A lo anterior se suma el hecho de que “el texto de estos poemas conservado en Ω contiene proporcionalmente más dísticos espurios de origen antiguo que las demás obras elegíacas de Ovidio.”⁹⁹ Un manto de duda se cierne sobre la originalidad de algunos apartados de las *Heroidas* dado que:

[e]n varios lugares se encuentran dísticos sueltos o pasajes extensos en una minoría de testigos. Ninguno de estos materiales es ciertamente genuino, pero al menos una parte es indudablemente antigua. Por tanto, es posible que deba su supervivencia a un texto del corpus independiente de Ω .¹⁰⁰

Los pasajes que suelen ponerse en duda son de tres tipos. En primer lugar, los “dísticos introductorios” que se encuentran en todas las epístolas, excepto en 1-4, 13-14, 16 y 19. En segundo lugar, algunos dísticos que pertenecen al cuerpo de las *Heroidas*, específicamente los que siguen a 4.132, 9.114, 12.158, 16.166 y 16.266. Finalmente, se ponen en cuestión dos pasajes de la Heroida 16 (versos 39—144) y de la Heroida 21 (versos 145—248)¹⁰¹.

2.2 Ovidio y sus fuentes en las *Heroidas*

Howard Jacobson advertía, en la introducción de su célebre trabajo sobre las *Heroidas*, que esta colección de poemas era sumamente compleja a pesar de haber sido, hasta entonces, subestimada por gran parte de los críticos. Siguiendo a Heinrich Dörrie, Jacobson consideraba necesario leer las *Heroidas* desde diferentes perspectivas y teniendo siempre un ojo curioso. En efecto, Ovidio, caracterizado por su entusiasmo al

⁹⁹ Tarrant, 271-72.

¹⁰⁰ Tarrant, 270.

¹⁰¹ Tarrant, 270-71.

experimentar con las formas, vio la oportunidad en las *Heroidas* de renovar la elegía, consiguiendo con éxito llevar la mitología a ese género¹⁰².

Jacobson encuentra en el monólogo interior de la Medea de Eurípides (*Med.* 1021-1080) un antecedente de las *Heroidas*. Aunque el monólogo emocional femenino tiene referentes en el poema 64 de Catulo, fue Eurípides quien introdujo y “popularizó” el monólogo femenino pasional con los matices morales e intelectuales que recoge Ovidio¹⁰³. Para este crítico, el trabajo fecundo de fuentes del que bebe Ovidio, y sobre las cuales construye las *Heroidas*, hace parte del proceso creativo que llevó a cabo el poeta.

De acuerdo con lo anterior es oportuno repasar brevemente las fuentes a las que probablemente Ovidio acude. Michael von Albrecht¹⁰⁴ propone que Ovidio establece en *Heroidas* un diálogo con la tradición épica, en las epístolas 1-7, y con la tragedia, en las epístolas 8-14. La epístola de Safo toma a la poetisa, personaje histórico, como fuente, mientras que las epístolas dobles volverían a la épica y dialogarían con la poesía calimaquea. Von Albrecht propone que dicho diálogo está vinculado con el orden en el que aparecen las *Heroidas*, pues Ovidio:

[...] comienza con Homero [epístolas 1 y 3], sigue con Apolonio [epístola 6], y acaba con Virgilio [epístola 7]. Inmediatamente después de Homero es mencionado, a modo de importante compensación metapoética, Calímaco [epístola 2], quien aporta nuevos principios artísticos y un prisma subjetivo a través del cual la tradición épica aparece bajo una nueva luz. El conjunto de las siete primeras cartas se halla conectado al conjunto de las siete siguientes

¹⁰² Jacobson, *Ovid's Heroides.*, 4.

¹⁰³ Emotional monologues of mythical women in love, betrayed or otherwise, had a long history before the *Heroides*. Ovid would have known Catullus' *Ariadne*, possibly *Scylla's* speech in the *Ciris* (404-458) or a Greek original of it, and undoubtedly many in Hellenistic literature. But it is Euripides who, so to speak, created and popularized the passionate female monologue. And it is Euripides who must be considered the distant ancestor of the *Heroides*, not merely because he so effectively and influentially utilized women's speeches, but also because in the *Heroides* Ovid —whether consciously or not— inherited many of the intellectual and moral attitudes that were Euripides' Jacobson, 7.

¹⁰⁴ Albrecht, *Ovidio: Una introducción*, 104.

debido a que la carta central de la primera serie [epístola 4] está en relación con la tragedia, referencia principal de la segunda serie.¹⁰⁵

Como menciona von Albrecht, en la carta de Penélope a Ulises [epístola 1] estos personajes son tomados de la *Odisea*, mientras que la carta que Briseida dirige a Aquiles [epístola 3] el poeta de Sulmona tomaría la *Ilíada* como referencia. Sobre la carta que Filis escribe a Demofonte [epístola 2] no se encuentra una fuente que pueda diferenciarse claramente como las anteriores, aunque quizás habría inspiración virgiliana, como la carta que dirige Dido a Eneas [epístola 7]. Por su parte, Vicente Cristóbal¹⁰⁶ apunta que otra posible fuente para la epístola 2 sería la *Fábula 59* de Higino.

La carta de Fedra a Hipólito (epístola 4) tiene un claro antecedente en el *Hipólito* de Eurípides; la de Hipsípila a Jasón (epístola 6) se basa en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Con respecto a la carta de Enone a París (epístola 5) no hay certeza frente a la fuente de esta misiva pues, como afirma Cristóbal, podría ser “la obra de Partenio, *Sufrimientos de amor*, cap. 34, donde se trata el tema. O en la *Biblioteca* de Apolodoro, III 12,6.”¹⁰⁷

Siguiendo a von Albrecht, las heroínas de las cartas 8-14 están relacionadas principalmente con la tragedia. En la carta de Hermíone a Orestes (epístola 8), Ovidio pudo tener varias fuentes que hoy no se conservan o de las que apenas quedan fragmentos, pues “Sófocles escribió una tragedia sobre Hermíone, de la que quedan apenas restos; Eurípides alude al tema en su *Andrómaca*; Pacuvio recreó al parecer la mencionada tragedia de Sófocles en una obra de igual título”¹⁰⁸. La fuente de la carta que Deyanira escribe a Hércules (epístola 9) es las *Traquinias* de Sófocles, mientras que el poema 64 del *Liber* de Catulo se toma como fuente segura de la epístola que escribe Ariadna a Teseo (epístola 10)¹⁰⁹

¹⁰⁵ Albrecht, 104-5.

¹⁰⁶ Introducción a Ovidio Nasón y Cristóbal, *Cartas de las heroínas*, 85.

¹⁰⁷ Ovidio Nasón y Cristóbal, 117.

¹⁰⁸ Ovidio Nasón y Cristóbal, 153.

¹⁰⁹ Ovidio Nasón y Cristóbal, 175.

La carta de Cánace a Macareo (epístola 11) estaría inspirada en la tragedia *Eolo* de Eurípides, mientras que la carta de Medea a Jasón (epístola 12) está inspirada tanto en la *Medea* de Eurípides como en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. No se conocen las fuentes exactas de la carta que escribe Laodamía a Protiselao (epístola 13), aunque podrían ser la obra —hoy perdida— de Eurípides, *Protiselao*. Cristóbal menciona que algunas alusiones al mito se pueden rastrear desde Homero y que “el preneotérico Levio había escrito una obra sobre dicho tema, curiosa por su título contracto, *Protesilaudamia*, de la que no se sabe casi nada; Catulo había tratado el amor de estos dos esposos en el poema 68”¹¹⁰. Sobre la carta de Hipermestra a Linceo (epístola 14), al igual que en la misiva de Laodamía, no se conocen las fuentes y se sospecha que Ovidio pudo haber tomado por modelo la tragedia *Las Danaides*, de Esquilo, obra que hoy no se conserva, y de otro lado la *Oda* 11 del libro 3 de Horacio. Finalmente, las fuentes para la carta de Safo a Faón (epístola 15) podrían ser Calímaco o quizás parte de la poesía de Safo.

Con respecto a las seis epístolas dobles que cierran el conjunto de *Heroidas*, von Albrecht concluye:

No cabe duda de que el trasfondo de la primera carta doble está relacionado con la tradición homérica [epístolas 16 y 17, de Paris a Helena y de Helena a Paris], y el de las otras dos con la helenística (calimaquea) [epístolas 18 y 19 de Leandro a Hero, de Hero a Leandro; y las epístolas 20 y 21 de Aconcio a Cidipe y de Cidipe a Aconcio]. De este modo se cierra el círculo: la tradición regresa a sus principales textos de referencia, aquellos que ya aparecían al principio. Pero aquí cobra mayor importancia el diálogo que se establece entre las cartas femeninas y las masculinas. A ello se suma, además, que estas epístolas traban conexión, en mayor medida, con anteriores obras de Ovidio (*Heroidas*, *Amores*, *El arte de Amar*, así como las *Metamorfosis*). Mientras que las dos primeras series de siete cartas de *Heroidas* entran a dialogar con relevantes textos clásicos, helenísticos y romanos, ahora el primer plano es ocupado, en mayor grado, por la

¹¹⁰ Ovidio Nasón y Cristóbal, 209.

autoreferencialidad, añadiéndose así una nueva complicación al asunto de la intertextualidad.¹¹¹

La originalidad que Ovidio se atribuía en las *Heroidas* (*Ars* 3, 346) es uno de los puntos más discutidos cuando se estudia esta obra. Sobre este pasaje, Fulkerson¹¹² señala la posibilidad de que Ovidio se adjudicara no una invención, sino una “renovación”, pues podría ser una forma de literatura conocida para los griegos, pero ignorada para los romanos. No se conservan registros ni menciones sobre un tipo de literatura que pueda compararse con las *Heroidas*, pues como apunta Knox “no conocemos una colección de cartas de ficción en verso, ni en griego ni en latín, y en esta medida Ovidio es único”¹¹³.

El hecho de que Ovidio recurra a otras fuentes en la escritura de las *Heroidas* no le resta valor a esta obra. Académicos como Fulkerson¹¹⁴ ven en la práctica ovidiana de mezclar varias versiones la posibilidad de introducir cambios significativos en las historias y dar un sentido diferente a las historias ya conocidas. La originalidad de Ovidio, entonces, podría hallarse en su habilidad para combinar y asociar elementos de las narraciones y en la reelaboración de estos desde una perspectiva singular que parte desde el punto de vista de las heroínas. Este reconocimiento al trabajo del poeta exige tener en cuenta que las *Heroidas* no fueron producidas *ex nihilo*¹¹⁵.

Se podría decir, siguiendo a Jacobson, que, aunque las *Heroidas* estuvieron influenciadas por diferentes autores de la tradición epistolar, la lírica griega, los ejercicios de retórica y la elegía latina, el todo es más que las partes y Ovidio tiene un gran mérito en la composición de esta obra¹¹⁶. Además, como sostiene Duncan Kennedy,¹¹⁷ la forma epistolar escogida por Ovidio le permitía transitar por varios géneros y discursos, y aunque podría considerarse que la monotonía y la repetición eran las características de las *Heroidas*, para Kennedy la figura femenina que escribe en

¹¹¹ Albrecht, *Ovidio: Una introducción*, 119-20.

¹¹² Fulkerson, *The Ovidian Heroine As Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*, 81.

¹¹³ Knox, «The Heroides: Elegiac Voices», 124.

¹¹⁴ Fulkerson, 82.

¹¹⁵ Jacobson, 322.

¹¹⁶ Jacobson, *Ovid's Heroides.*, 348.

¹¹⁷ Kennedy, «Epistolarity: the Heroides».

soledad y que aparece una y otra vez en la obra también es parte de la innovación ovidiana.

Por su parte, Bayet presenta las *Heroidas* como una “creación original, inspirada en los ejercicios practicados en casa de gramáticos y rétores, donde se componían monólogos de una psicología precisa (*etopeyas*) y deliberaciones profundas (*suasoriae*).”¹¹⁸ De acuerdo con este autor, Ovidio “realiza la unión de elementos diversos, dramáticos, descriptivos y retóricos”, elementos estos que tendrían como resultado un tono que es “intencionadamente mundano y actual”¹¹⁹.

En sintonía con esta idea, Antonio Alatorre propone que es crucial tener en cuenta la formación del poeta para entender el genio poético detrás de *Heroidas*, pues Ovidio:

[...] tomó evidentemente la técnica de estas largas y circunstanciadas epístolas las lecciones de retórica y gramática que escuchó en su juventud. Los gramáticos hacían practicar a sus alumnos la etopeya, ejercicio o composición en forma de monólogo, en que había que hacer hablar a personajes determinados con palabras adecuadas a su clase, a su edad, a sus circunstancias, a sus pasiones [...] Los maestros de retórica, por su parte, enseñaban a construir suasorias y controversias. Mientras que en a la etopeya el personaje se ve ante una acción cumplida, en la suasoria se halla frente a un hecho por cumplir. [...] En la controversia, género más complicado, se pesan razones en pro y en contra para tomar una decisión. Etopeya y suasoria aparecen enriquecidas por el genio poético de Ovidio, en las *Heroidas*.¹²⁰

2.3 Las *Heroidas* como epístolas

Debido a la variedad en la extensión de las misivas, la disparidad de los temas abordados, el metro elegido y los soportes empleados, no es tarea sencilla ofrecer una definición del género epistolar en el mundo latino¹²¹. No obstante, hay un cierto consenso¹²². El género epistolar suele asociarse con una conversación con una persona

¹¹⁸ Bayet, *Literatura latina.*, 274.

¹¹⁹ Bayet, 274.

¹²⁰ Introducción. Ovidio Nasón, *Las Heroidas.*, 16.

¹²¹ Ebbeler, «Letters», 2-3.

¹²² Ebbeler, 5-6.

ausente, por lo que la carta sería una forma de sustituir el diálogo de manera escrita. Este diálogo tendría la misión de propiciar un intercambio, pues se esperaría que una carta se respondiera con otra misiva. El esperar una respuesta sería propio de un intercambio epistolar; sin embargo, la perspectiva de la función de la epístola cambia cuando se trata de una colección de cartas. Esta última se asocia con la posibilidad de conocer casi de manera íntima al autor de la colección¹²³.

En las *Heroidas* se encuentran reflejados los elementos anteriormente mencionados, pues al tomarse cada epístola por separado se resalta tanto la conversación en ausencia como la expectativa ante la llegada de una nueva carta como respuesta. Así, que cada heroína busque apoyar su escritura en una rememoración de acontecimientos de carácter privado, vincula esta escritura con un ejercicio que se espera sea leído por una sola persona: el destinatario. De otro lado, al tomar las cartas en conjunto, esto es, como una colección, se tendría en mente un público más amplio, en tanto que no se busca llegar a un destinatario particular, sino hacer públicas las misivas.

En las *Heroidas* la epístola es una forma de comunicar, pues cada una de las heroínas aspira a alcanzar un destinatario y establecer así un puente entre ellas y sus amados. Sin embargo, se presentan algunas variaciones en la forma en la que aparece la carta dentro de cada epístola. Para Penélope, por ejemplo, la carta es un recurso que se entrega a cada navegante que pone un pie en Ítaca, pues la heroína ansía saber el paradero de Ulises¹²⁴ (Epist. 1, 58-62). Para Fedra, en cambio, la carta es cómplice, pues transmite a Hipólito sus deseos y la pasión amorosa que la consume (Epist. 4, 3). La carta, dice Fedra, es inofensiva. Pero es precisamente la carta que la Fedra de Eurípides escribe lo que desencadena la desgracia sobre Hipólito¹²⁵.

La carta de Briseida (Epist.2) se convierte en una invitación a la acción, en una súplica para que Aquiles no la olvide y ella pueda volver a su lado. Para Briseida (Epist.3, 1-4) la carta es el medio que comunica no solo las palabras, sino la emoción manifiesta en

¹²³ Edwards, «Epistolography», 270.

¹²⁴ Ver anexo 6.

¹²⁵ E. Hipp, 859-863 Eurípides, «Hipólito», 280.

las lágrimas que derrama al escribirlas. Podría decirse que las lágrimas afectan la materialidad de la escritura, pues dejan una huella de su paso por el papel. Este fluir de las lágrimas también contiene la contradicción entre el movimiento y la quietud: entre el agua que corre y la quietud del papel¹²⁶.

Enone escribe su carta desde el hogar que solía compartir con Paris. Ahora que el príncipe troyano ha partido en busca de Helena, Enone, su legítima esposa, lo compele a leer la epístola que le envía (Epist. 5, 1-5). En esta misiva la heroína advierte que la carta no fue escrita por mano enemiga (Epist. 5, 1-2), esto es, que no ha sido Menelao, sino ella misma quien escribe. La carta es un recurso para que Enone sea escuchada por Paris, que la ha abandonado. Las palabras "ipsa meo" la identifican como la autora de la carta que envía¹²⁷.

La naturaleza y el paisaje tienen en la carta de Enone un lugar predominante. La ninfa menciona la corteza de los árboles en las que Paris grabó sus promesas y el río de la Tróade al que el héroe elevó sus juramentos (Epist. 5, 29-30). La carta, como ejercicio de escritura, resuena como recordatorio de las promesas que fueron olvidadas. Hay en esta epístola referencias bucólicas que se encuentran en sintonía con la emoción que experimenta la ninfa. El abrazo de la despedida es representado por la adherencia de los sarmientos de la vid al olmo. Ante la próxima partida del héroe y la tristeza por este abandono, la ninfa menciona que no solo las lágrimas caen, también son derribados los árboles (Epist. 5, 41-47)¹²⁸.

En su misiva, Hipsípila le reclama a Jasón que este no haya dedicado para ella ni siquiera unas pocas líneas (Epist. 6, 3-8). El sentimiento del abandono se intensifica, pues la ausencia de al menos unos versos no se puede excusar por vientos adversos. La indiferencia del héroe es proverbial y el reclamo de la heroína resalta el incumplimiento de las convenciones de la epistolografía, según las cuales, una epístola debe

¹²⁶ Ver anexo 7.

¹²⁷ Ver anexo 8.

¹²⁸ Ver anexo 9.

responderse con otra. La carta de Hipsípila aumenta la expectativa ante la posible llegada de alguna noticia en forma de carta¹²⁹.

La carta Dido es el último recurso de la heroína para persuadir a Eneas para que detenga sus planes, pues el abandono del príncipe troyano llevará a la reina cartaginesa a quitarse la vida. Eneas habrá de leerla y sabrá que fue el culpable de esa muerte temprana. Además del trágico presagio de su muerte, se evidencia en la carta de Dido el instante previo a la materialización de sus planes pues, mientras escribe, la reina sostiene en su regazo la espada de Eneas, esa misma con la que se quitará la vida al verse abandonada por el príncipe troyano. Ahora la carta recoge sus lágrimas, cristalización del dolor fruto del abandono; pronto recogerá también su sangre, cuando la vida abandone el cuerpo de la heroína (Epist. 7, 184-187)¹³⁰.

Hermíone ha resistido ante Pirro, el hijo de Aquiles, quien la reclama como esposa. Orestes, su legítimo esposo, no se decide a acabar con la espera de Hermíone y ella, a pesar de oponer su voluntad, reconoce que sus fuerzas son limitadas, más aún si se comparan con la fuerza de aquel que quiere obligarla a compartir su lecho. Para Hermíone la carta es el instrumento con el que espera urgir a su legítimo esposo para que termine con la separación (Epist. 8, 3-6)¹³¹.

La carta que Ariadna envía a Teseo fue escrita en el estado de abandono en el que se encontraba la heroína. El dolor de haber sido traicionada se acrecienta con la soledad, pues la heroína comprobó que Teseo, sin entrañas, no vaciló en dejarla abandonada a su suerte. Ahora es justo que él lea lo que la heroína tiene que decir; quizás la carta pueda alcanzar al héroe. La carta conseguirá llevar a Teseo la voz de heroína que este dejó atrás (Epist. 10, 1-6)¹³².

Cánace escribe a Macáreo —su hermano y amante— las que serán sus últimas palabras luego de la sentencia de muerte que Eolo —el padre de ambos— ha impuesto a su hija como pena por su pasión incestuosa. En el pergamino, como menciona la heroína,

¹²⁹ Ver anexo 10.

¹³⁰ Ver anexo 11.

¹³¹ Ver anexo 12.

¹³² Ver anexo 13.

habrán de confluír las lágrimas y la sangre derramada con la espada que sostiene en su mano izquierda. La carta será el último testimonio de la pasión que unió a los dos hermanos, antes de que la heroína acate la orden de su padre (Epist. 11, 1-4)¹³³.

En el momento de escribir su carta a Jasón, Medea cuenta con varios elementos en su contra: es extranjera, aborrecida y pesa en su reputación el haber traicionado a su padre y a su patria para favorecer a Jasón, un extranjero. La fortuna no ha favorecido a la heroína; sin embargo, la principal causa de su desgracia es la ingratitud del héroe que se encuentra a punto de contraer nuevas nupcias y que le ha dado la espalda. La carta es un reclamo con el que la heroína le recuerda al héroe que está en deuda con ella (Epist. 12, 1-2)¹³⁴.

Hipermestra desobedeció el mandato paterno de matar a su esposo en la noche de bodas, a diferencia de sus 49 hermanas, las danaidas. La heroína fue conmovida por Linceo: incapaz de cometer el crimen, dejó con vida a su esposo. Aquellas acciones que no osó cometer tampoco puede escribirlas. La carta no solo se presenta como un testimonio de la represalia que afronta la heroína: es una reiteración de su inocencia, pues sus manos que no pueden describir el crimen tampoco fueron capaces de ejecutarlo (Epist. 14, 17-20)¹³⁵.

Safo empieza su carta con una pregunta a Faón, su amado: ¿sería él capaz de reconocer la autoría de la misiva, aunque la heroína y poetisa no firmara la carta? (Epist. 15, 1-4). El reconocimiento de los versos se dificulta porque el metro usado en la misiva no es el verso que usaba la poetisa¹³⁶, sino que son “versos alternos”, propios de la elegía. Sin embargo, Safo espera que su amado reconozca a la autora de la misiva, aun cuando esta use otro metro, puesto que deberían ser suficientes las palabras aquí descritas para delatar a su autora¹³⁷. Más adelante Safo describe el momento en el que compone la epístola. Al igual que en la carta de Briseida (Epist.3, 1-4), donde el dolor y las lágrimas

¹³³ Ver anexo 14.

¹³⁴ Ver anexo 15.

¹³⁵ Ver anexo 16.

¹³⁶ Nota 1 Ovidio Nasón, *Las Heroidas.*, 451 Como indica Alatorre, los versos que usaba la poetisa eran el sáfico y el coriámbo, ambos, al parecer, inventados por la propia Safo.

¹³⁷ Ver anexo 17.

se podían percibir en el papel, en la carta de la poetisa no solo se usa la elegía para “llorar el amor” (Epist. 15, 6-7), sino que las lágrimas acompañan los versos, pues Faón ha abandonado a la heroína sin despedirse (Epist. 15, 97- 100)¹³⁸. La carta de Safo contiene también vestigios del dolor ocasionado por el abandono.

La carta que Paris dirige a la bella Helena es una confesión de la pasión que consume al joven príncipe, una pasión que recuerda a la que consume a Fedra. Aunque Paris anticipa que su confesión amorosa podría no ser bien recibida por la reina argiva, le pide que lea las líneas que siguen sin ira (Epist. 16, 10- 12). Con estas palabras el héroe estaría asegurando que la receptora de la carta estuviese en la disposición adecuada para leer lo que él tiene para decir¹³⁹.

Inicialmente Helena lamenta haber leído la misiva enviada por París, pues esta es una amenaza al buen nombre y a la castidad de la bella reina argiva (Epist. 17, 1-2)¹⁴⁰. Helena toma la carta como una afrenta, en tanto que el huésped se convierte en un pérfido al traicionar la hospitalidad ofrecida por Menelao: pretender a una mujer casada (Epist. 17, 3-11)¹⁴¹. Pero rápidamente la reina cambia de opinión. Aunque en los versos con los que abre la misiva Helena manifiesta su inconformidad con la atrevida carta de Paris, ahora pareciera sentirse en algún grado halagada e incluso deja entrever que la pasión amorosa de Paris podría ser correspondida. Sin embargo, la heroína pone en duda la veracidad de las palabras del príncipe troyano, pues la carta que recibió pudo ser un astuto recurso enviado por el joven príncipe (Epist. 17, 35-40)¹⁴².

Leandro le confía a su carta la misión de transmitirle a su amada el deseo de reunirse con ella, deseo que se ve truncado por la tempestad que le impide al joven amante cruzar a nado —como de costumbre— el estrecho que lo separa de Hero. La carta es un medio para reemplazar la presencia del joven amante que, aunque desearía estar

¹³⁸ Ver anexo 18.

¹³⁹ Ver anexo 19.

¹⁴⁰ Ver anexo 20.

¹⁴¹ Ver anexo 21.

¹⁴² Ver anexo 22.

presente ante su amada, ha optado por escribir. Mientras las olas deponen su furia (Epist. 18, 2), la carta será el instrumento para transmitir su amor (Epist. 18, 21-24)¹⁴³.

Hero le responde a Leandro. En su misiva la carta es el bálsamo que atenúa el dolor causado por la separación de los amantes. Para la heroína, la carta funciona como un medio para conectar a los dos amantes separados por un estrecho del Helesponto (Epist. 19, 209-210).

Estando en el templo de Diana, Aconcio grabó en una manzana las palabras “Juro por Diana ser solo tuya, Aconcio” y arrojó el fruto a los pies de Cidipe. La heroína recogió la manzana y leyó en voz alta la inscripción, con lo que realizó involuntariamente la promesa de entregarse al héroe. La acción no es loable y Aconcio culpa a Amor de haberlo inspirado. La inscripción en la manzana, tomado como un primer acercamiento escrito entre los amantes, tiene para Aconcio el mérito de ser el medio que lo unió a su amada (Epist. 20, 27-32)¹⁴⁴. La escritura es para Aconcio una forma de imponer su voluntad sobre la de su amada. Escribiendo una misiva el héroe espera conmover a Cidipe, ya que al igual que una espada en la guerra Aconcio usa la escritura como un arma al servicio del amor (Epist. 20, 37-38).

2.4 Ovidio y las heroínas como autoras

Uno de los aspectos más importantes en el estudio de esta obra tiene que ver la autoría de las misivas. En este punto es importante seguir a Francisca Moya del Baño, quien propone que:

Ovidio, poeta cantor del amor, por primera vez en literatura adopta la forma epistolar para una obra de contenido amoroso. Son las heroínas de la antigüedad las que escriben cartas a sus amados o esposos, cartas que siempre Ovidio sitúa

¹⁴³ Ver anexo 23.

¹⁴⁴ Ver anexo 24.

en momento oportuno, crítico, que hará posible que pueda ofrecérsenos ante los ojos la historia completa de esos amantes¹⁴⁵.

De acuerdo con Moya, las *Heroidas* tienen dos autores: Ovidio y las heroínas (y los héroes, en el caso de las epístolas 16, 18 y 20). En esta obra, el poeta presenta cartas escritas por personajes de ficción¹⁴⁶ y es Ovidio quien habla a través de estos personajes. Como ha señalado Fulkerson, esta ventriloquia es transexual la mayor parte de las veces, pues Ovidio escondería su voz “bajo las palabras de las mujeres (y hombres) que personifica tan vívidamente”¹⁴⁷.

La cuestión de la autoría de las cartas aquí se referiría a la voz o voces que adoptó el poeta para escribir las *Heroidas*. El hecho de que cada heroína tenga cierta consciencia al escribir cada carta permite pensar en un acto de metarreflexión, pues Ovidio escribe heroínas que están escribiendo sus misivas. El proceso de escritura no es ajeno a la reflexión de cada heroína ya que cada una tendría una conciencia del momento mismo de escritura y del acto de escribir. Un argumento que reforzaría esta lectura es que, como se vio anteriormente, la carta se constituye como un medio que cada heroína usa con un propósito diferente.

La lectura de las *Heroidas* deja claro la intención que tendría cada heroína al escribir, pero es necesario conjeturar para entender qué significó para Ovidio adoptar una perspectiva femenina en la escritura de las cartas. Si se tratase de una única carta en la que la voz que se adopta es la de una heroína o de un héroe en particular, sería razonable postular que Ovidio podría adentrarse en la historia de este personaje y ofrecer nuevas lecturas. Quizás sería un ejercicio en el que el poeta aportaría una lectura desde otra perspectiva de algún mito ampliamente conocido. Sin embargo, al tratarse de una colección de cartas se añade un nuevo nivel de dificultad pues como se mencionó las colecciones de cartas se presentan en parte como un “acceso privilegiado”

¹⁴⁵ Moya del Baño, «Estudio mitográfico de las *Heroidas* de Ovidio (IV, V, VII, X, XVIII, XIX)», 38.

¹⁴⁶ A excepción de la epístola 15 o de Safo, como se mencionó más arriba.

¹⁴⁷ Fulkerson, 82.

al autor de la colección, en tanto se siente más cercano y se puede conocer diferentes aspectos del escritor.

Al respecto Jacobson propone que:

Comúnmente se ha considerado que las cartas se escribían sobre todo con fines externos, para informar, para persuadir, para estrechar los lazos de amistad, pero fuera de todo esto, desde la superficie inferior, por así decirlo, se revelaba algo de la psique del escritor¹⁴⁸.

Es inevitable relacionar la autoría de Ovidio en las *Heroidas* con la pregunta sobre qué significó adoptar la perspectiva femenina de personajes literarios. Como propone Efrossini Spentzou¹⁴⁹ acudir a las voces femeninas habría sido la oportunidad de abordar una perspectiva en la que es válido poner en un primer plano los lados conflictivos del yo. La diversidad emocional, la inestabilidad y la imprevisibilidad se asociaría con una escritura femenina, escritura en la que Ovidio encontró amplias posibilidades narrativas. Las *Heroidas* transmiten la exploración libre que habría hecho el poeta de emociones como la ira, la soledad, la pasión amorosa y desamor. Adoptar las voces de las heroínas de la literatura de la que era receptor le dio la oportunidad a Ovidio de expandir los límites de una escritura que podía reflejar la variedad emocional.

En este punto es válido postular que, si existen dos autores en las *Heroidas*, también existen o podrían existir dos destinatarios o lectores: en primer lugar, el héroe a quien va dirigida cada misiva y, en segundo lugar, todos los lectores de la obra. Retomando esta pregunta aparentemente obvia, Kennedy propone una revisión más detenida del posible receptor. Para este académico, hay que tener presente que la carta está separada en el tiempo y el espacio de su destinatario; por lo tanto, funciona como puente y barrera¹⁵⁰. El destinatario de cada carta no es asunto de poca importancia, ya que condiciona la forma en la que cada heroína escribe, puesto que al escribir las

¹⁴⁸ Jacobson, *Ovid's Heroides.*, 336.

¹⁴⁹ Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*, 135.

¹⁵⁰ Kennedy, 221.

heroínas acuden a las convenciones de la epistolografía según las cuales cada carta debería recibir otra misiva como respuesta.

A esta dualidad de escritores y receptores Fulkerson añade el doble propósito de las misivas, pues cada heroína se propondría “tener algún efecto en su historia”, mientras que la intención de Ovidio sería contar las historias de siempre bajo una nueva luz¹⁵¹. Ahora bien, si partimos de que Ovidio tenía la intención de ofrecer una versión diferente de estos textos, esto como se vio, no responde del todo a la pregunta de la intención de cada heroína al escribir la carta.

Fulkerson resalta que en las *Heroidas* se presentan similitudes y repeticiones. Dicha monotonía dejó de ser cuestionada y pasó a ser reconocida como el punto de las *Heroidas*¹⁵², pues invitaba al lector a detectar los puntos de encuentro que se convierten en patrones a lo largo de la lectura de las *Heroidas*. Farrell¹⁵³ propone que esta colección no es en absoluto homogénea. Para este autor, aunque la separación de las heroínas y sus amantes se repite, las condiciones de dicha separación, así como la respuesta de cada heroína, es distinta: cada carta es única.

También serían únicas las posibilidades de lectura de cada carta, pues como se mencionó Ovidio acude a la intertextualidad, lo que permite que las *Heroidas* evoquen el conocimiento previo que tendría los lectores de las historias, permitiendo establecer conexiones diferentes en determinadas experiencias de lectura. Así, por ejemplo, una persona que conozca la Dido presentada por Virgilio en la *Eneida* tendría una lectura diferente de la Epístola 7.

Kennedy propone un correctivo: en lugar de “repetición”, quizás sería mejor hablar de “reiteración”. Mientras que la repetición se vincularía fácilmente con la monotonía, la reiteración se relaciona con “una poética de 'escritura aislada' que tiene en su corazón un grito, destinado a ser repetido, que exige (pero no confía en recibir) una respuesta adecuada”.¹⁵⁴ De acuerdo con Kennedy, en la escritura de las *Heroidas* en soledad se

¹⁵¹ Fulkerson, 86.

¹⁵² Fulkerson, «The Heroides: Female Elegy?», 80.

¹⁵³ Farrell, 309-10.

¹⁵⁴ Kennedy, 220.

haría patente la ausencia, por lo que cada heroína buscaría superar las distancias a través de las epístolas.

Por su parte, Farrell¹⁵⁵ propone que las heroínas escriben como un ejercicio de autoconstitución. Mientras que el ejercicio de escritura de los hombres se relacionaría en el *Ars Amatoria* 1, 455 con la conquista y el engaño, y se cita la artimaña con la que Aconcio, el héroe de la epístola 20, conquista a Cidipe, la escritura en las *Heroidas* se asociaría con la expresión del estado emocional en el que se encuentran las heroínas. Por lo anterior es posible afirmar que no hallamos aquí la retórica al servicio de la seducción, sino como medio de persuasión.

2.5 Escritura del momento: perspectiva y emoción

De acuerdo con lo expuesto hasta ahora, en las *Heroidas* Ovidio contó las historias que el público conocía desde la perspectiva de las heroínas y de algunos héroes. Escribir desde una perspectiva femenina le dio al poeta una cierta libertad para explorar la diversidad emocional que subyace en las historias protagonizadas por las heroínas. Jacobson resalta la función que cumple la perspectiva en las *Heroidas* y lo denomina “poesía subjetiva”¹⁵⁶. En este proceso, Ovidio hace un acercamiento a las historias y las narra desde la perspectiva subjetiva propia de quien escribe una carta. Al hacer este acercamiento a las historias desde ese punto de vista, el poeta ciertamente establece algunas diferencias con las versiones anteriores de los personajes.

Las heroínas ovidianas son personajes mitológicos y legendarios, con la excepción de Safo; sin embargo, no se puede dejar de lado que son personajes literarios. Nuevamente, las fuentes a las que acudió Ovidio tienen un papel importante, puesto que gracias a estas el lector de las *Heroidas* tiene acceso a la versión completa de la historia, pues la epístola se ubica en un punto dentro del desarrollo de la narración que el lector conoce.

¹⁵⁵ Farrell, 330.

¹⁵⁶ Jacobson, *Ovid's Heroides.*, 349.

Las heroínas parecen haber sido extraídas de la narración y las epístolas cristalizan un momento en medio del desarrollo de los acontecimientos. Así, por ejemplo, Helena escribe mientras Paris es su huésped y Penélope mientras espera la llegada de Ulises. El desfase temporal entre el momento en el que ocurren los hechos de la narración y el momento de la escritura de la carta es lo que permite que la fuerza creadora de la memoria se despliegue¹⁵⁷.

Además, como señala Spentzou, dejando de lado el final de las heroínas en las narraciones, lo que ocurre en cada carta, así como la fuerza de las pasiones y de la emoción, permiten lecturas alternativas¹⁵⁸. Al respecto es posible proponer que en el proceso de recordar las heroínas construyen una imagen de sí mismas, un autorretrato que permite identificar algunas diferencias con las versiones anteriores que de ella se tiene.

En esta perspectiva subjetiva hay dos elementos importantes: el tiempo y la memoria. Como apunta Jacobson, no se pueden separar estos elementos de la perspectiva, pues son puntos centrales en la construcción autobiográfica que las heroínas hacen¹⁵⁹. Sin embargo, el crítico no elabora este punto, por lo que la pregunta por la relación entre el tiempo, el momento de escritura, la memoria y las heroínas no queda resuelta aquí.

Moya presenta algunos de estos puntos al plantear que:

En las cartas se recuerda el pasado, se evocan situaciones dichosas o también desgraciadas, y se teme, siempre se teme, un futuro poco feliz; se prevé la muerte, la separación, el abandono; al lado de la narración se encuentra la lamentación, la maldición. Todo o casi todo lo recoge Ovidio; el público del poeta sabría muy bien esas historias pero siempre las acogería con interés¹⁶⁰.

Desde esta perspectiva, la memoria tiene un papel fundamental en la interpretación de las *Heroidas*, puesto que es el eje que articula el despliegue de emociones que

¹⁵⁷ Jacobson, 350.

¹⁵⁸ Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*, 11.

¹⁵⁹ Jacobson, 358.

¹⁶⁰ Moya del Baño, «Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio (IV, V, VII, X, XVIII, XIX)», 38.

experimentan las heroínas. En las misivas, la valoración que llevan a cabo las heroínas de su pasado las lleva a esperar un estado de cosas diferente al que experimentan. Por ejemplo, en la epístola 7, ante la inminente partida de Eneas, y en la epístola 12, frente al matrimonio de Jasón con la princesa de Corinto, Dido y Medea experimentan diferentes emociones. Su estado actual —esto es, el momento de escribir las cartas— es influenciado por los recuerdos que afloran de la relación, por el análisis y las expectativas que se tienen del futuro.

Las *Heroidas* también dan cuenta de los diferentes matices con los que el poeta reflexiona en torno al amor. En efecto, ya no es el poeta el encargado de enseñar la mejor forma de ejercitarse en estas artes, como en el *Arte de amar*, sino que tematiza esta emoción desde la perspectiva de las heroínas. Este aspecto es crucial en la reelaboración subjetiva de las historias conocidas a través de la mitología.

La experiencia que Ovidio cuenta en las *Heroidas* no toma el amor como arte o como habilidad digna de ser aprendida, sino como una pasión que se sufre. Un ejemplo de esta concepción del amor se halla en las epístolas 7 y 12, pues Dido y Medea, afectadas por la pasión amorosa, escriben las cartas con el objetivo de persuadir a sus amados para que desistan de su misión.

2.6 El tiempo y el contexto del recuerdo

Si bien se puede convenir que las heroínas quieren persuadir, conmover e incluso reprochar a sus amantes por medio de las misivas, es importante anotar que a partir de estas características comunes se establecen variaciones. En efecto, cada carta tiene un contexto particular que hace que los argumentos escogidos por las heroínas sean diferentes en cada caso. Estos argumentos son seleccionados y reelaborados teniendo en cuenta el pasado de cada heroína. Por esta razón es necesario detenerse en cómo son reelaborados los recuerdos en la argumentación de cada heroína y en el objetivo que persigue cada misiva.

En este punto es importante entender los eventos emocionalmente significativos en la narración que son relevantes para explicar el momento presente en la escritura de las

cartas. Penélope, por ejemplo, es movida al llanto por los relatos que escucha de la guerra, pues temía que el final de algún destacado guerrero pudiera ser el antecedente del final de Ulises mismo (Epist. 1, 17-18)¹⁶¹. Así, mientras Penélope exige que Ulises no le escriba una carta (Epist. 1, 2), sino que se presente él mismo como respuesta a la misiva, Briseida pide a Aquiles que actúe para que ella pueda regresar a su campamento (Epist. 3, 21-22)¹⁶².

A diferencia de otras cartas, como las de Penélope, Dido, Hipsípila, Deyanira, Hipermestra y Filis, en las que el héroe es quien se marcha, en la misiva de Briseida a Aquiles es ella la que debe separarse. Esta ausencia no fue planeada por ella, sino que Agamenón la obligó a seguirlo hasta su campamento. Briseida espera que Aquiles ponga fin a su separación y, aunque reconoce que el héroe siente cólera, sabe que por ahora está retenida mientras el héroe continúe cruzado de brazos. Es la ira, cantada por Homero en la *Ilíada*, la emoción que Briseida espera despertar, pues identifica en la ira contenida del héroe aquello que impide su regreso al campamento de Aquiles.

Las diferentes formas que toma la memoria en las *Heroidas* permiten apreciar el carácter de la memoria como objeto, como proceso y como fabricación. Por ejemplo, cuando Penélope escribe en su carta que imaginaba a Ulises siendo víctima de los troyanos, la heroína imagina experiencias que ella no tuvo de primera mano pero que son alimentados por los rumores que escucha, y las usa para reforzar su argumento, puesto que no tenía temores infundados con respecto a la suerte de Ulises (Epist. 1, 13).

La ausencia de Demofonte lleva a Filis a imaginar una amplia serie de motivos y a pensar en las razones que podrían excusar la tardanza de su amado. Sin embargo, la heroína es consciente de que el trabajo de su ingenio no es suficiente para explicar el estado de cosas, la ausencia y la indiferencia de su amado (Epist. 2, 19-22)¹⁶³.

Dido, por su parte, identifica el momento de su desgracia en la noche en la que, buscando abrigo de la tempestad, se refugió en una cueva con Eneas y compartieron el

¹⁶¹ Ver anexo 25.

¹⁶² Ver anexo 26.

¹⁶³ Ver anexo 27.

lecho. Lo que la reina entonces interpretó como augurios favorables a su unión (la voz de una Ninfa), en el momento de escribir su misiva es interpretado como parte de su aciago futuro (Epist. 7, 93-96)¹⁶⁴.

La imagen con la que el hijo de Teseo encendió el amor de Fedra quedó grabada como una impronta en la memoria de Fedra, pues la heroína recuerda a Hipólito como digno de todos los honores. La imagen de Hipólito está presente de una forma tan nítida que Fedra recuerda los detalles no solo de su vestimenta y sus adornos, sino también de sus gestos, que para ella eran un emblema de vigor, así los demás lo juzgaran con rudeza (Epist. 4, 71-74)¹⁶⁵.

Fedra enumera los acontecimientos que hicieron parte de las hazañas de Teseo y que fueron motivo de dolor para ella, como la muerte del Minotauro, hermano de Fedra, y el abandono de su hermana, Ariadna, luego de que esta auxiliara a Teseo. Fedra le recuerda a Hipólito que él también tiene motivos para llamar pérfido a su padre, pues Teseo es el culpable de la muerte de la madre de Hipólito, reina de las Amazonas. Estos acontecimientos tienen una profunda conexión emocional: son recuerdos aciagos listados como parte de los argumentos en contra de Teseo. Fedra propone a Hipólito aceptar sus ofrecimientos, después de todo los hermanos ser víctimas del abandono y de las acciones ominosas del héroe. La ausencia de Teseo se presenta como injuria, pues ha preferido a su amigo Pirítoo y ha abandonado tanto a Fedra como a Hipólito. La ausencia de Teseo también es una oportunidad, pues la heroína apresura a su hijastro para que se entregue a la pasión que la consume (Epist. 4, 109-120)¹⁶⁶.

En su misiva, Ariadna le narra a Teseo la desesperación que sintió el día en el que él la abandonó. Desde tempranas horas la heroína buscó en el lecho compartido al héroe y, al no encontrarlo, recorrió toda la isla en la que se encontraba (Epist. 10, 6-10). Sin hallar rastros de Teseo, Ariadna sube a la cima de una montaña, ve a lo lejos los barcos que se marchan y constata que Teseo la ha dejado atrás (Epist. 10, 29-35). Como no consigue que su voz alcance al héroe, Ariadna pone entonces en marcha otro recurso:

¹⁶⁴ Ver anexo 28.

¹⁶⁵ Ver anexo 29.

¹⁶⁶ Ver anexo 30.

atando un cendal blanco a una vara para que el héroe no la olvidara (Epist. 10, 39-42)¹⁶⁷. Ariadna reclama el lugar que le corresponde en la narración de las victorias del héroe, no solo porque fue artífice de su triunfo, sino porque ha sido su víctima. En efecto, la heroína forjó su infortunio al contribuir al éxito de la empresa de Teseo (Epist. 10, 125-130)¹⁶⁸.

Paris describe en su carta, al igual que Fedra (Epist. 4, 71-74), el momento exacto en el que el objeto de su amor se grabó en su memoria. El tan anhelado encuentro con Helena trae a la mente de Paris otro encuentro con la belleza: precisamente, cuando Juno, Palas y Venus lo escogen como juez para determinar quién es la más bella de las tres (Epist. 16, 65-88). La belleza de Helena le recuerda los rasgos de Venus, elegida por él como la más hermosa (Epist. 16, 135-140)¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Ver anexo 31.

¹⁶⁸ Ver anexo 32.

¹⁶⁹ Ver anexo 33.

TERCER CAPÍTULO

“EL QUE AMA LO RECUERDA TODO”¹⁷⁰

La comprensión del mundo, del propio pasado, de la identidad como individuos y de los lazos que se establecen con otras personas está coloreada por la memoria. Este capítulo se propone identificar las alusiones a la memoria susceptibles de vincularse con la pasión amorosa en las *Heroidas*. En efecto, dichas alusiones aparecen en las cartas de forma recurrente con variaciones respecto a su significado. El amor puede ser esquivo o voluble, vencer al pudor y consumir como el fuego; aparece también como llaga y herida, ante la cual pareciera no haber remedio. Por su parte, el recuerdo de ser amado que alimenta la herida, puede ser también el bálsamo, momentáneo, para la llaga de la pasión que consume. Aunque las heroínas luchan contra el amor, este es, ciertamente, un dios poderoso para los hombres y héroes. Junto a las diferentes referencias a la pasión amorosa, se menciona en las *Heroidas* el desamor o mal de amores.

El amor que Filis considera esquivo para sí, lo imagina favorable a otra mujer que acogería a Demofonte, mientras ella lo espera innumerables horas (Epist. 2, 103-105). La espera parece interminable pues los días transcurren, como afirma la heroína, de una manera distinta para aquel que espera la llegada del ser amado (Epist. 2, 7): la ausencia del amado se intensifica en la espera que pareciera no tener fin.

A la constatación de la ausencia que es patente en la mente de la heroína, sigue una duda aún más difícil de asimilar: Filis sospecha que Demofonte la ha olvidado. Al ser olvidada por su amante, Filis dejaría de existir para Demofonte, quien incapaz de conservar el recuerdo de la heroína, iría por el mundo afirmando no conocerla, desconociendo su nombre y su existencia (Epist. 2, 103-105)¹⁷¹. El olvido significaría que en cierta manera Filis habría muerto para Demofonte, pues ya no existiría para él. Este sentimiento aterrador para la heroína aumenta las cuitas, pues aquel que habita en su mente y que ella evoca constantemente en una espera que no parece terminar podría haber olvidado

¹⁷⁰ "Meminerunt omnia amantes" (Epist. 15, 43) Ovidio Nasón, *Las Heroidas*.

¹⁷¹ Ver anexo 34.

su promesa de volver e incluso habría olvidado a la heroína. Este olvido que Filis imagina ha ocurrido en la memoria de Demofonte y que lo equipara con su muerte es un trágico preludio del final de la heroína, que muere esperando el regreso de su amado.

En la carta de Briseida a Aquiles (Epist. 3, 41-44)¹⁷² aparece el amor como voluble y esquivo. También se compara al amor con la suerte, que puede ser adversa para algunos o perseguir y ensañarse con los desgraciados¹⁷³. Aquiles menosprecia a Briseida que no encuentra la causa de esta actitud. Para Briseida la indiferencia del héroe se explica porque quizás Aquiles descansa en los brazos de alguna mujer (Epist. 3, 111-114)¹⁷⁴.

Mientras la heroína espera que Aquiles la reclame y la lleve a su lado, el tiempo pasa sin que se den señales de que el héroe emprenda acciones al respecto. La distancia que los separa es tan poca, pues Briseida se encuentra en el campamento de Agamenón, que hace más difícil explicar por qué el héroe no pone fin a la separación. Quizás Aquiles ha olvidado a Briseida y no se encuentra —como piensan sus compañeros de guerra—, sumido en la tristeza, sino que está siendo deleitado por una hermosa mujer.

Para Briseida es claro que solo hace falta que el héroe se decida a poner fin a la separación para que esta acabe. Briseida envía su carta a Aquiles, marcada por las lágrimas, y espera que la elocuencia de estas y de sus palabras logren conmover al héroe (Epist. 3, 4). La heroína pone todas sus esperanzas en que Aquiles al leer la misiva se decida a recuperarla y es la espera, débil consuelo, lo que le permite a la heroína permanecer con vida (Epist. 3, 142).

Es Amor mismo quien dicta la carta a Fedra, de la misma forma en la que fue Amor quien conminó a Ovidio a escribir elegías amorosas y no épica¹⁷⁵. La heroína se debate entre el pudor y el amor, pero es este último el que la impulsa a la escritura de su epístola. Fedra, quien no se atreve a desdeñar al dios que avasalla a hombres y dioses, escribe su

¹⁷² Ver anexo 35.

¹⁷³ Ovidio Nasón, *Tristes Pónticas*, 454 La mala fortuna como tópico se retoma en las obras de exilio del poeta, por ejemplo, en *Pónticas* 4, 8.15-16.

¹⁷⁴ Ver anexo 36.

¹⁷⁵ Am.1, 1-4; 1, 24-25 Ovidio Nasón, *Amores: Arte de amar*, 135-37.

misiva con el ánimo de despertar en Hipólito una pasión que se equipare a la que la consume (Epist. 4, 9-16)¹⁷⁶.

En su misiva, Fedra escribe que su corazón es inexperto, con lo que haría una clara referencia a que nunca ha amado a Teseo. Con esta alusión a la inexperiencia de su corazón Fedra construye una imagen de sí misma en la que se asemejaría a Hipólito, en tanto ninguno de los dos ha experimentado el amor. Fedra encuentra en la inexperiencia de su corazón, una justificación frente a Hipólito¹⁷⁷, pues la relación que la une a Teseo no ha dejado huella en su corazón. La heroína sabe que el amor la consume con mayor fuerza que a una amante joven porque la edad para iniciarse en el amor ha pasado y ella no se entrenó correctamente en las artes amatorias (Epist. 4, 19-20; 23;26)¹⁷⁸.

Otro hecho hermanaría a Fedra e Hipólito, a saber, el ser víctimas de Teseo (Epist. 4, 109-120). Teseo no solo ha dado muerte al Minotauro, que era hermano de la heroína, también ha abandonado a Ariadna, la hermana de Fedra, en una isla desierta. Finalmente, luego de recibir a Hipólito de manos de su madre, habría acabado con esa mujer también. Fedra expone a su amado como los hermana ser víctimas de Teseo quien se habría ensañado con sus seres cercanos. Que Fedra e Hipólito habiten bajo el mismo techo aumenta la pasión que consume a la heroína, pasión que Fedra sufre en secreto (Epist. 4, 52).

La heroína ha construido una defensa a la pasión que la consume e invita a Hipólito a que antes de juzgarla se detenga en estos hechos que ella hábilmente rememora para construir una imagen que la asemeje a su amado. Hacia el final de la carta se retoma la premura del tiempo y su relación con la pasión amorosa, pues Amor es un dios cruel, pero también es susceptible de convertirse en benéfico si el amado accede a las súplicas del amante (Epist. 4, 147-148)¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Ver anexo 37.

¹⁷⁷ Ovidio Nasón y Cristóbal, *Cartas de las heroínas*, 108 Así lo resalta Vicente Cristóbal en la nota 76.

¹⁷⁸ Ver anexo 38.

¹⁷⁹ Ver anexo 39.

La pasión amorosa está acompañada en el caso de Enone por la tormenta de horrores que desata la conciencia de un amor perdido. El temor se apodera de la ninfa cuando Paris es escogido como juez¹⁸⁰ ante las diosas (Epist. 16, 71-85), de manera que interpreta como un mal augurio la participación del príncipe troyano en el juicio. Este recuerdo está teñido de temor, emoción que se manifestó en el cuerpo de la ninfa ante la certeza de la futura pérdida. La descripción de los efectos físicos de ese presentimiento está acompañada por el pecho que palpita de miedo y por el temblor frío que recorre todos los huesos (Epist. 5, 33-38)¹⁸¹.

Enone siente dolor porque Paris la ha abandonado y tiene la certeza de que Helena abandonará al troyano, así como abandonó a Menelao. La ninfa advierte a su amado que la pasión por la bella argiva también le causará dolor. Enone exhorta a Paris y le pide que recuerde que una vez Helena abandonó a Menelao y que de la misma forma podría abandonarlo a él, pues el pudor de la bella reina ha muerto y ningún artificio podrá repararlo (Epist. 5, 101-106)¹⁸².

Enone ha sido desgraciada en más de una ocasión. En su carta cuenta como Apolo se enamoró de ella y le arrancó por la fuerza las prendas de su virginidad. Este mismo dios la juzgó digna y le enseñó los misterios de la medicina. Sin embargo, al igual que Medea, poseedora de muchos saberes (Epist. 12, 163-168), Enone puede curar todos los males, excepto el que la aqueja a ella, esto es, el amor (Epist. 5, 145-149)¹⁸³. Para la pasión que aqueja a la heroína existe un remedio y solo Paris puede traerlo. Enone recuerda como en los años de su tierna juventud estuvo unida a París (Epist. 5, 157-158), y es este momento, anclado en su memoria, marcado por la vida sencilla y feliz el que solo puede ser restablecido por el héroe (Epist. 5, 157-158).

La pasión amorosa consume a Dido a tal punto que esta pareciera no tener escapatoria: la imagen de Eneas, su recuerdo, aparece en su mente y, sin importar si es noche o día, la reina no consigue apartar de su pensamiento la imagen del troyano. A pesar de no

¹⁸⁰ Il. XXIV, 25–30 Homero, *Ilíada*, 517.

¹⁸¹ Ver anexo 40.

¹⁸² Ver anexo 41.

¹⁸³ Ver anexo 42.

ser correspondida, Dido no consigue olvidar al causante de su dolor: al contrario, el intento de olvidar solo la lleva a recordarlo más vivamente y a consumirse en el fuego de la pasión.

Aunque la heroína eleva sus ruegos a Venus, no es escuchada por la diosa. Dido pide a la diosa y a Amor que Eneas se convierta en soldado del amor¹⁸⁴ y que milite bajo sus armas (Epist. 7, 23-32)¹⁸⁵. Dido ha empezado un viaje sin retorno, pues, aunque el dolor de la separación la lleve a perder la vida, la heroína es consciente de que la pasión se ha apoderado de ella a tal punto que prefiere ser ella quien sufra lo que Eneas, el causante de sus desgracias, debería sufrir (Epist. 7, 61-64)¹⁸⁶.

La reina cartaginesa le pide a Eneas que retrase su partida hasta que los vientos sean propicios, pues la furia del mar podría acabar con su vida y la de sus compañeros. Sin embargo, cuando sus súplicas no son escuchadas, Dido le pide a Eneas que en virtud de los favores que ha recibido espere un poco más en sus tierras, pues ella tiene la esperanza de que la pasión amorosa que la consume, al igual que la furia del mar, se aplacará con el paso del tiempo (Epist. 7, 171-180)¹⁸⁷.

Deyanira le reclama a Hércules que haya sido doblegado por Venus cuando tan valientemente resistió la ira enconada de Juno. El hijo de Alcides soportó las pruebas y los trabajos orquestados por la esposa de Júpiter, pero fue presa fácil del amor. Para Deyanira (Epist. 9, 2), el vencedor ha sido doblegado por la vencida, pues Iola, hija del rey de Ecalia, ciudad subyugada por Hércules, ahora manda en el corazón del héroe (Epist. 9, 11-12)¹⁸⁸. La heroína apenas puede creer lo que Amor ha hecho con el héroe. Hércules, a quién se le reconoció como hijo del dios más poderoso cuando apenas era un infante, se ve ahora subyugado por la fuerza del amor (Epist. 9, 19-26)¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Aparece el tópico del *militia amoris* o soldado del amor (Ov. Am. 1,9.) Ovidio Nasón, *Amores: Arte de amar*.

¹⁸⁵ Ver anexo 43.

¹⁸⁶ Ver anexo 44.

¹⁸⁷ Ver anexo 45.

¹⁸⁸ Ver anexo 46.

¹⁸⁹ Ver anexo 47.

Deyanira no solo se lamenta por haber sido abandonada por el héroe, sino que por causa de la pasión amorosa que siente Hércules por Iola el héroe está a punto de olvidarse de sí mismo. No solo ha dejado atrás las hazañas que lo han cubierto de gloria, ahora además de dedicarse a labores como hilar burdamente copos de lana, ha cambiado su apariencia llevando los cabellos llenos de adornos y sus poderosos brazos cubiertos de alhajas de oro (Epist. 9, 55-72).

El amor que consumió a Cánace fue el inicio de su desgracia, pues el objeto de la pasión fue su hermano. La heroína, que no había amado, no pudo reconocer qué era lo que la afectaba, a pesar de que había oído la descripción de los efectos de Amor. En su carta, Cánace presenta una descripción de la pasión amorosa como una enfermedad que afecta el cuerpo y el ánimo. La descripción de la vigilia y de los síntomas se hace más vívida en tanto que se realiza en primera persona, siendo ella misma la víctima de la pasión (Epist. 11, 23-34)¹⁹⁰.

Cánace está dispuesta a cumplir las órdenes de su padre y a pagar con su vida la pasión incestuosa que albergó en su pecho. Pide a cambio a Macáreo, su hermano y amante, una cosa: que la recuerde. Aunque la heroína sabe que su fin y el de su pequeño hijo están muy cerca, pide a su hermano que no se aterre de sus restos cuando los encuentre y que, enterrándola junto a su hijo, viva él para recordarlos (Epist. 11, 121-126).

Para Medea el amor es como el fuego, difícil de ocultar. La descripción de la reina de Colcos la lleva a detallar el momento en el que su mirada se cruzó con la de Jasón: el héroe pudo reconocer inmediatamente la pasión que consumía a la heroína. Ese fue el momento en el que la pasión y el sino de la heroína se mezclaron, desde ese momento la ruina llegó a Medea (Epist. 12, 31-38)¹⁹¹.

Jasón supo sacar muy buen provecho del amor de la heroína, pues fue ella la encargada de ayudar al héroe a conseguir la preciada piel del vellocino. Cuando se marchaban, la heroína cometió un crimen horrendo para retrasar la persecución de Eetes, su padre, un crimen sobre el que no osa escribir (Epist. 12, 110-115).

¹⁹⁰ Ver anexo 48.

¹⁹¹ Ver anexo 49.

Medea le reclama a Jasón que cumpla sus promesas, esto es, que esté con ella, pues eso fue lo que él prometió a cambio de la ayuda recibida. Ahora que los vientos han cambiado y que Jasón ha encontrado en la princesa de Corinto una nueva esposa, Medea se dirige a Jasón para recordarle las promesas hechas y para pedirle que vuelva con ella. Medea hace un recuento de la ayuda que le brindó al héroe y le pide que también en virtud de los hijos que comparten, Jasón vuelva con ella (Epist. 12, 31-38)¹⁹².

Los versos se convertían en el escenario propicio para el amor entre Safo y Faón. Cuando la heroína cantaba, deleitaba a su amante. Era precisamente la poesía de la heroína lo que consagraba los instantes del deleite amoroso. Esta pasión amorosa que se apoderaba de los amantes deja recuerdos gratos que se graban en la memoria de Safo¹⁹³. Sin embargo, junto a ellos se abre paso el dolor por el amor perdido. Ahora que Faón ya no está con la poetisa, ella se siente desdichada, pues aquel que alegraba su corazón se ha ido. Y es precisamente el corazón tierno y vulnerable que caracteriza a la heroína lo que ahora alberga el dolor de la partida de Faón (Epist. 15, 77-80)¹⁹⁴.

La partida no anunciada de Faón le causa profundo dolor a la heroína, y la pasión amorosa, que en otro momento fue motivo de deleite, ahora se describe como una herida. La herida del amor no correspondido se intensifica ante la posibilidad de que la heroína sea olvidada por su amante. En su inesperada despedida, Faón no tuvo tiempo de recolectar ninguna prenda que le recordara a su amada (Epist. 15, 101-106)¹⁹⁵. De la misma manera en la que en la epístola de Filis (Epist. 2, 103-105), el olvido se convierte en un trágico presagio del final de la heroína, Safo advierte que no le queda mucho tiempo de vida.

Dos veces se compara a Paris con una llama. La primera vez fue cuando Hécuba estaba embarazada, a punto de dar a luz a Paris, soñó que en lugar de un niño nacía una antorcha (Epist. 16, 45-46). La segunda ocasión fue justo antes de zarpar en busca de Helena, cuando Casandra, hermana de Paris y de Héctor, vaticina que habrá un gran

¹⁹² Ver anexo 50.

¹⁹³ Ver anexo 51.

¹⁹⁴ Ver anexo 52.

¹⁹⁵ Ver anexo 53.

incendio (Epist. 16, 120-124)¹⁹⁶. Paris —cegado por la pasión amorosa— relaciona estas señales con el amor que lo abrasa y no con la inminente destrucción de Troya, luego del rapto de Helena.

Amor ha flechado a Paris. La herida en su pecho es profunda y, de acuerdo con la interpretación del príncipe troyano, esta es la herida que Casandra vaticinó como ocasionada por un dardo celeste (Epist. 16, 279). Sin embargo, nuevamente el príncipe malinterpreta los vaticinios de su hermana, pues la flecha mencionada en su profecía es la que lanzará Filoctetes con el arco heredado del divino Hércules (Epist. 16, 277-282)¹⁹⁷.

Pese a conocer las señales, el joven príncipe ha malinterpretado los vaticinios y las profecías. Ha recibido con tiempo las advertencias de lo que ocasionará dar rienda suelta a su pasión amorosa, pero el héroe, cegado por la pasión, logra tejer en su carta un relato en el que los malos augurios son leídos desde la óptica del amante: las llamas de la antorcha no llevarán a la perdición de Troya, se interpretan como las llamas que lo consumen en su pasión amorosa. La flecha que lo atraviesa no es un arma que le quitará la vida: es una flecha que Amor ha lanzado y que ha removido todo su ser. Nada se interpone en el camino de Paris, determinado como está a traer consigo a la bella Helena.

Por su parte Helena, víctima también de la pasión amorosa, alberga en su pecho dudas sobre si dejarse seducir o no por Paris. Primero, insta a Paris a luchar contra el amor, ahora que es posible vencerlo, pues, así como una llama que apenas inicia se apaga con poco esfuerzo, un amor reciente es fácil de extinguir. Helena hace eco del propio Ovidio, quien propone que es mejor luchar contra el amor cuando este apenas inicia. En los versos del poeta se lee “corta, mientras son recientes, las malas semillas de tu repentina enfermedad y que se detenga tu caballo al iniciar la marcha”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Ver anexo 54.

¹⁹⁷ Ver anexo 55.

¹⁹⁸ Med. frg. 81-82 Ovidio Nasón, *El arte de amar ; Remedios de amor ; Cosméticos para el rostro femenino*, 173.

Otro argumento que encuentra Helena para no consentir la pasión en su pecho tiene que ver con las historias de Hipsípila, de Ariadna y de Enone (Epist. 17, 193-196). Helena conoce estos ejemplos y sabe que las heroínas fueron abandonadas después de haber amado a Jasón, a Teseo y al mismo Paris, respectivamente.

No le conviene a Helena seguir *voluntariamente* los pasos de Paris, el extranjero, pues, como la misma reina afirma, ya otras fueron traicionadas al dejarse seducir por sus amantes. Aunque Helena conoce no solo el pasado de Paris, sino el de otras heroínas abandonadas; a pesar de querer aferrarse a su buen nombre; a pesar de temer al futuro y la guerra que ocasionará, finalmente le pide a Paris que no desista en su intento (Epist. 17, 185-188)¹⁹⁹ y que, de ser necesario, use la fuerza para doblegar su voluntad²⁰⁰.

Para Leandro el tiempo pasa, como para Filis (Epist. 2, 7-10), de forma muy lenta. Mientras que la heroína aducía la ralentización del tiempo a la interminable espera de su amado Demofonte, para Leandro es la tempestad del mar con sus olas agitadas la causante de la separación que se prolonga entre los amantes. Han pasado siete noches y el héroe busca solaz en sus recuerdos, pues alcanza en su mente aquel lugar junto a su amada del que se ve privado su cuerpo (Epist. 18, 25-30)²⁰¹.

La espera es la ocasión perfecta para repasar los encuentros amorosos de los jóvenes amantes. Leandro recuerda que en sus recorridos era la misma Luna la que lo cobijaba con su luz y le permitía llegar sano y salvo junto a Hero. El joven amante solía pedir a la diosa que recordara ella también a su amado Endimión y que le prestara su ayuda. Ahora que el tiempo es adverso, Leandro encuentra en los tiempos pasados un motivo de deleite, recordando los primeros encuentros con su amada (Epist. 18, 53-64)²⁰².

¹⁹⁹ Ver anexo 56.

²⁰⁰ Ovidio Nasón, *Amores: Arte de amar*, 423 Helena hace eco del uso de la violencia que, según Ovidio (Ov. Ars 1.673-675), es recibida como un regalo por la amada, pues, como aconsejaba en su poesía didáctica del amor, “toda la que es forzada en un ataque imprevisto de Venus lo disfruta y tiene por regalo este atropello” .

²⁰¹ Ver anexo 57.

²⁰² Ver anexo 58.

Hero menciona en su carta (Epist. 19, 5) que, aunque el amor los aqueja —a ella y a Leandro—, lo cierto es que cada uno está en condiciones diferentes para enfrentarse a esa misma pasión. Para Hero, los hombres tienen un temperamento diferente e incluso más fortaleza para resistir a los embates Venus (Epist. 19, 6). Además, las actividades varoniles, como el cultivo, la caza y la pesca, son formas de resistir a la ardiente pasión, porque la atención de los hombres estaría destinada a otros fines y no solo al objeto de su amor.

La heroína, en cambio, pasa sus horas a la espera de su amado, lo que la lleva a consumirse en su pasión (Epist. 19, 16-18)²⁰³. Hero asegura de que su amor es más grande que aquel que puede recibir de Leandro, pues no hay otra cosa que en la que la heroína centre su atención: Hero ocupa su tiempo amando y mientras se consume en la pasión por Leandro.

Aunque Hero no tiene ningún indicio de que Leandro le sea infiel, la ausencia de este le genera miedo de perderlo, no ya en las olas del mar, sino en brazos de otra mujer (Epist. 19, 103). La demora de Leandro en llegar lleva a Hero a pensar que quizás no es la tempestad, sino una amante la que retiene al héroe en su patria (Epist. 19, 107-110)²⁰⁴. Hero no tiene indicios de la infidelidad de Leandro, tampoco ha escuchado rumores, pero la ausencia de este y el espacio que los separa es suficiente para que la heroína tema perderlo.

En Hero se encuentra, como en Fedra (Epist. 4, 9-16), la lucha entre el amor y el pudor. Aunque no hay en la pasión que la une a Leandro una relación incestuosa, Hero y Leandro han convenido mantener su amor en secreto. Sin embargo, cuando la ausencia de Leandro se hace más larga de lo habitual, Hero le pide que desechen la timidez y se amen libremente, porque, aunque en el recato se halla la decencia, en seguir la pasión está la alegría (Epist. 19, 171-174)²⁰⁵.

²⁰³ Ver anexo 59.

²⁰⁴ Ver anexo 60.

²⁰⁵ Ver anexo 61.

La pasión amorosa que consume a Aconcio lo lleva a renunciar voluntariamente a su libertad, después de todo, lo único que busca el héroe es ser amado por Cidipe. Los versos que dedica a la heroína recuerdan el tópico del *servitium amoris*²⁰⁶, en el que la amada es *domina*, esto es, dueña y señora, mientras que el amante es su esclavo (Epist. 20, 85-90)²⁰⁷. Aconcio no necesita que lo sujeten con cadenas, él ya es prisionero de un amor que es inquebrantable.

La pasión amorosa de Aconcio tiene dos víctimas: él que padece bajo el influjo del amor y Cidipe que sufre al ser objeto de ese amor (Epist. 21, 31-37). Cuando el padre de Cidipe le entrega a otro hombre la mano de su hija, Aconcio le pide a su amada que recuerde aquello que ella juró, esto es casarse con Aconcio. La heroína no tiene intención de cumplir su promesa, pues ella fue víctima de un engaño. Pero en su carta Aconcio le ruega que recuerde su promesa, pues de lo contrario incumpliría un juramento hecho en el templo de Delos ante Diana (Epist. 20, 9-13)²⁰⁸. Aconcio le pide a Cidipe que sea fiel a sus juramentos para que no sea objeto de castigo divino.

²⁰⁶ Am. 2, 17 Ovidio Nasón, *Amores: Arte de amar*, 274 Como bien anota Juan Antonio González, en la nota 1, el *servitium amoris* era un tema de la poesía augústea.

²⁰⁷ Ver anexo 62.

²⁰⁸ Ver anexo 63.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo, presento una aproximación al concepto de memoria con el fin de proponer un marco de referencia para interpretar las alusiones a la memoria en la obra de Ovidio, especialmente las que se encuentran en las *Heroidas*. A continuación, me detengo en algunos matices de la memoria en el mundo latino, lo que da pie para abordar la relación entre la memoria y la obra de Ovidio. Lo anterior es analizado desde dos perspectivas: en la primera se retoma la obra de destierro de Ovidio y se relaciona la memoria con la posibilidad de “viajar” hacia el pasado, pues el poeta, confinado en Tomis, hacía esfuerzos por volver a Roma, aunque su cuerpo estuviera lejos. En la segunda perspectiva, orientada hacia el futuro, se hace énfasis en la confianza del poeta en la perennidad de su obra: la inmortalidad poética que es indisociable del recuerdo de Ovidio, como propone el poeta en *Am.* 1, 3, 25-27 y en 1, 15, 40-42 y en *Met.* 15, 871-879.

En el segundo capítulo, exploro algunos acercamientos a las *Heroidas*. En un primer momento reviso la relación de Ovidio con las fuentes de las que habría podido beber — como Eurípides, Apolonio de Rodas y Virgilio— dando paso a la discusión sobre la peculiaridad de su obra. A continuación, resalto el carácter epistolar de la colección. Considerar las *Heroidas* como una colección de cartas ficticias en verso permite detenerse brevemente en la autoría de las epístolas, en el acto de escritura de una epístola como escritura del momento y en cómo recordar afecta la escritura de cada misiva.

El tercer y último capítulo, identifico las alusiones a la memoria susceptibles de relacionarse con el amor o la pasión amorosa en las *Heroidas*. En este capítulo propongo resaltar que el acto de recordar y de actualizar los recuerdos puede en ocasiones ser un consuelo y traer solaz al alma de quien recuerda. Recordar puede ser un bálsamo para el dolor que produce la ausencia, la separación y la espera. Sin embargo, este mismo acto de recordar puede generar heridas, pues en el momento en el que se recrea en la mente la separación y el abandono, se experimentan emociones semejantes a las que se

experimentaron cuando se produjo la separación. La memoria permite además a las heroínas construir una versión de sus historias en la que refuerzan los argumentos que esgrimen en sus epístolas. En esta medida puede afirmarse que el acto de recordar es un acto de autoconstitución, pues cuando las heroínas toman la palabra y escriben sus historias construyen un relato en primera persona.

En esta tesis he intentado resaltar las conexiones entre la memoria y la pasión amorosa en las *Heroidas* de Ovidio. En este proceso pude identificar que estas categorías enriquecen la lectura de las epístolas. Esto es así porque, al recordar, las heroínas experimentan emociones, como la pasión amorosa, el arrepentimiento, la ira o el resentimiento; es posible que esto desencadene la escritura y, al hacerlo, las heroínas tejen un relato fluido, que se desarrolla en capas. Aunque algunas de ellas, como Medea, Penélope, Dido y Helena, fueron objeto de la obra de poetas, trágicos y filósofos como Eurípides, Apolonio de Rodas, Homero, Georgias, Estesícoro y Virgilio, las *Heroidas* tienen la particularidad de ser escritas desde la perspectiva personal de las heroínas, lo que permite ahondar en la perspectiva individual de cada una de ellas. Dado que las cartas buscan persuadir al ser amado, son escritas tejiendo en cada verso múltiples emociones y recuerdos que buscan despertar emociones en el lector.

En las *Heroidas*, la escritura es el escenario del recuerdo. Las heroínas recuerdan su pasado y escriben para construir un futuro moldeado por las palabras. Uno de sus objetivos es convencer a los héroes para que emprendan determinadas acciones: regresar junto a ellas o permanecer a su lado, por ejemplo. También escriben para persuadir a los héroes de que den rienda a su pasión amorosa o pongan fin a la distancia que los separa. Al recordar su pasado, cada heroína construye una imagen de sí misma y es esta imagen la que el lector de las *Heroidas* puede poner en relación con diferentes fuentes. En las cartas las heroínas toman la palabra, cuentan su historia y les reprochan a sus amados las acciones realizadas. Sin embargo, el reproche no es solo contra Eneas, Aquiles, Teseo, Paris o Jasón, sino contra la historia que ha omitido su voz. Con la escritura de las misivas las heroínas insertan su voz en el relato.

Las referencias a otras heroínas que hacen parte del corpus de *Heroidas* permiten pensar que las autoras no solo tendrían alguna noción sobre las diferentes obras en las

que ellas son mencionadas, sino que tendrían una suerte de conciencia respecto a la existencia de otras heroínas. Dichas referencias pueden ser implícitas en cada relato, como por ejemplo la conciencia que tendría Hermíone de Helena (Epist. 8), al ser madre e hija, o ir más allá, como las menciones que hace Helena de Hipsípila, Medea o de Enone (Epist. 17, 193-196).

En las *Heroidas* cada carta es un acercamiento en primera persona a las autoras de las misivas. Cada heroína reconoce que escribe y asigna a la escritura una función diferente a la conversación escrita, al diálogo que establece en ausencia de la contraparte. Las cartas son puentes entre ellas y sus amados; son un reclamo o una invitación a la acción; también son la voz de la heroína abandonada o el último testigo antes de un funesto final.

A lo anterior se suma que el poeta presenta su versión de las heroínas en un acto de metaescritura, pues en las *Heroidas* Ovidio escribe sobre heroínas que están escribiendo y que son conscientes de su escritura, del receptor de la misiva e incluso del soporte material de dicha escritura. Aunque las autoras tienen un propósito claro al escribir las epístolas, el devenir de la argumentación está alimentado por las emociones que experimentan. Así, lo que guiaría la estructura de cada carta serían las emociones suscitadas por el recuerdo en el momento de escritura.

Al presentar las relaciones que se establecen entre la pasión amorosa y la memoria en el corpus de las *Heroidas* busco resaltar que dichas relaciones son una constante y, aunque se presenten particularidades de cada misiva, es posible establecer conexiones entre la pasión amorosa y la memoria en las diferentes cartas, como se muestra en el capítulo tres. El recuerdo del amado hace que la pasión amorosa crezca en su ausencia pues logra hacerse presente en la mente de quien escribe, ocupando así su atención. El amante que escribe no precisa de la presencia física del objeto de su pasión, pues el evocarlo en su mente en el momento de escritura es suficiente para que el amante se deleite en los recuerdos, sufra por la ausencia y la constatación del abandono o tema ante la posibilidad de ser olvidado.

Todas las heroínas escriben en la ausencia de su amado. Aunque las distancias que los separan sean tan cortas como las habitaciones del mismo palacio que separan a Helena y Paris (Epist. 16 y 17) o el estrecho del Helesponto que Leandro cruza a nado cada noche (Epist. 18 y 19), o tan largas como la que imagina Penélope al no encontrar razón de Ulises en ningún lugar del orbe (Epist. 1). La ausencia, que es una constante, varía desde los veinte años que separaron a Penélope y a Ulises (Epist. 1), la separación definitiva entre Filis y Demofonte (Epist. 2), quien aún no sabe que su amado ha muerto, o las siete noches en las que Hero ha esperado a Leandro (Epist. 18 y 19).

La escritura de cada una de las epístolas es el contexto que desencadena el recuerdo. Cada una de las heroínas se enfrenta a la ausencia de su amado y es en la escritura de las misivas que recuerdan el pasado común y construyen una versión marcada por los recuerdos particulares, como en la carta de Enone a Paris, en la que la ninfa le recuerda el humilde rango que el príncipe troyano tenía cuando la desposó, pues Paris era en ese entonces un pastor (Epist. 5, 75-80). Medea también recuerda que Jasón tuvo parte importante en los crímenes de los que se la acusa (Epist. 12, 130-136) y Cidipe recuerda cómo el hecho de ser el objeto de la pasión amorosa que consume a Aconcio la llevó a caer en sus tretas (Epist. 21, 55-58). Cánace, al escribir su carta, hace una descripción de la fenomenología del amor, pasión que desconocía y que le despertó por vez primera Macareo, su hermano y amante (Epist. 11, 27-34). La carta de Medea es testigo de las dudas que se agitan en el pecho de la heroína. Aunque en la misiva la heroína le recuerda a Jasón su parte en los crímenes cometidos, es también un último recurso para recuperar el amor del héroe (Epist. 12, 194-198).

En las *Heroidas* la memoria aparece como el mecanismo que genera en las heroínas las emociones en el momento presente, es decir, en el momento de escribir las epístolas y como el medio para incidir en la forma en la que quieren ser recordadas. Es el momento mismo en el que las heroínas se encuentran escribiendo las epístolas en el que son afectadas por una serie de emociones como la ira o la pasión amorosa, como cuando Fedra escribe su carta, por ejemplo, y recuerda el momento mismo en el que quedó prendada de Hipólito (Epist. 4, 71-74).

En las *Heroidas* aparecen referencias al futuro y a la forma en la que las heroínas quieren ser recordadas, lo que se vincula con la inmortalidad poética que perseguía Ovidio con sus obras. Las heroínas —al igual que el poeta— se preocupan por cómo serán recordadas por el receptor de las misivas pues esperan permanecer en la memoria del lector. Es este el caso de Cánace, quien le pide a Macareo que recoja sus restos, los reúna con los de su pequeño hijo y luego de enterrarlos juntos, viva recordándolos (Epist. 11, 121-126). Dido, por su parte, escribe el que sería su epitafio y le pide a Ana, su hermana, que ponga en su lápida que la causa de su muerte ha sido el pérfido Eneas (Epist. 7, 191-196).

Aunque no hay elementos teóricos en Ovidio sobre la memoria —como los que se podrían encontrar en Cicerón o Quintiliano—, las metáforas sobre el tiempo y las alusiones a los recuerdos y al pasado permiten establecer que hay elementos en la obra de Ovidio, como la preocupación por reelaborar sucesos pasados, la memoria como un mecanismo de construcción de la identidad individual, la relación entre ser recordado y ser escuchado o tener voz, por mencionar algunos, que dan cuenta de la existencia de una preocupación por el proceso de recordar y ser recordado. Estos elementos aparecen con más fuerza en la obra de exilio del poeta, como se mencionó en el capítulo uno, pero también hacen parte de la obra preexiliaca del autor a la que pertenecen las *Heroidas*, lo que nos llevaría a pensar que la preocupación por la memoria es una constante en la obra del poeta. Este punto sería objeto de futuras investigaciones.

ANEXOS

1. Epist. 2, 49-51

Credidimus blandis, quorum tibi copia, verbis;

Credidimus generi nominibusque tuis;

Credidimus lacrimis—an et hae simulare docentur?

Tuve fe en las palabras seductoras que fluían de tus labios; tuve fe en tu estirpe, en los nombres de tus antepasados; tuve fe en tus lágrimas (¿cómo iba a saber que también las lágrimas pueden aprender a mentir, que hay quien las pueda derramar artificialmente, según un designio predeterminado?)

2. Epist. 6, 52-55

Hospita feminea pellere castra manu,

Lemniadesque viros, nimium quoque, vincere norunt;

Milite tam forti rita tuenda fuit.

Urbe virum vidi, tectoque animoque recepi.

Quise arrojar de sus campamentos, con ayuda de las mujeres, a esos huéspedes que nos invadían, pues las mujeres de Lemnos se habían dado buena maña para vencer a los varones. Con semejantes soldados debí haber protegido mis playas. Pero ¡ay! vi a un hombre dentro de mi ciudad, y al punto le abrí las puertas de mi palacio y de las de mi corazón.

3. Epist. 10, 69-76

A! pater et tellus iusto regnata parenti

Proditam sunt facta, nomina cara, meo,

Cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo,

Quae regerent passus, pro duce fila dedi.

Cum mihi dicebas: "Per ego ipsa pericula iuro

Te fore, dum nostrum vivet uterque, meam."

Vivimus, et non sum, Theseu, tua, si modo vivis,

Femina periuri fraude sepulta viri.

¡Ay! He traicionado, con mis acciones, los nombres queridos de mi padre y de la tierra sujeta a la justicia de su cetro; los traiciné al darte por guía un ovillo de hilo que orientase tus pasos, para que no murieses, vencedor, en el intrincado Laberinto. Los traiciné en el momento en que tú me decías: "¡Te juro, por estos mismos peligros, que, mientras tú y yo vivamos, mía habrás de ser!" ¡Ay! No soy tuya, Teseo, aunque los dos vivimos... si es que vivo yo, pobre mujer abandonada por la alevosía de mi esposo perjuro.

4. Am. 2, 18, 1-4

Carmen ad iratum dum tu perducis Achillen

primaque iuratis induis arma viris,

nos, Macer, ignava Veneris cessamus in umbra,

et tener ausuros grandia frangit Amor.

Mientras que tú remontas tu poema a la cólera /de Aquiles y revistes con las armas primeras/ a los héroes que estaban por juramento unidos,/ Macro, yo hallo reposo en la penumbra /perezosa de Venus y Amor tierno/ me corta si me atrevo a grandes temas.

5. Am. 2, 18, 18-26

Quod licet, aut artes teneri profiteamur Amoris—

ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis!—

aut, quod Penelopes verbis reddatur Ulixi,

scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,

quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason

Hippolytique parens Hippolytusque legant,

quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem

dicat et Aoniae Lesbis amata lyrae.

Quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus

scriptaque diversis rettulit ille locis!

candida Penelope signum cognovit Ulixis;

legit ab Hippolyto scripta noverca suo.

iam pius Aeneas miserae rescripsit Elissae,

quodque legat Phyllis, si modo vivit, adest.

tristis ad Hypsipylen ab Iasone littera venit;

det votam Phoebo Lesbis amata lyram.

Ahora en lo posible, o bien expongo/ las artes de Amor tierno (ay de mí, que me veo/por mis propios preceptos agobiado)/ o escribo las palabras que Penélope/ devuelve a Ulises, y también las lágrimas/ tuyas, Filis que fuiste abandonada,/ lo que París leerá, y Macareo/ y el ingrato Jasón, también el padre/ de Hipólito, al igual que el propio Hipólito,/ lo que Dido, que inspira compasión,/ dice mientras empuña la desvainada espada,/ lo que dice la lesbiana/ a la que favorece la aonia lira.

6. Epist. 1. 58-62

Aut in quo lateas ferreus orbe, licet!

Quisquis ad haec vertit peregrinam litora puppim,

Ille mihi de te multa rogatus abit,

Quamque tibi reddat, si te modo viderit usquam,

Traditur huic digitis charta notata meis.

Ni siquiera puedo saber ¡oh cruel! el porqué de tu ausencia, ni el rincón de la tierra en que te ocultas. Cuando alguien endereza su nave errabunda a estas playas, no se aleja de ellas sin haber sido acosado por mis preguntas y sin llevar una carta escrita por mis manos, para ponerla en las tuyas... si es que llega a encontrarte.

7. Epist. 3, 1-4

Quam legis, a rapta Briseide littera venit,

Vix bene barbarica Graeca notata manu.

Quascumque adspicies, lacrimae fecere lituras;

Sed tamen et lacrimae pondera vocis habent.

La carta que lees, trabajosamente escrita en griego por esta mano bárbara, te llega de Briseida, la esclava que te fue robada; todos los borrones que veas en ella lo habrán hecho mis lágrimas... Pero también las lágrimas tienen su elocuencia.

8. Epist. 5, 1-5

Nympha suo Paridi, quamvis suus esse recuset,

mittit ab Idaeis verba legenda iugis.

Perlegis? an coniunx prohibet nova? perlege! non est

ista Mycenaea littera facta manu.

Pedasis Oenone, Phrygiis celeberrima silvis,

laesa queror de te, si sinis, ipse meo.

Desde la cima del Ida una ninfa escribe estas palabras para que las lea Paris, que es su esposo, aunque él niegue serlo. ¿Quieres leerlas? ¿O acaso te lo impide tu nueva esposa? ¡Léelas! Esta carta no ha sido hecha por ninguna mano de Micenas; soy yo, la ninfa Enone, famosa en los bosques de Frigia, que, hondamente lastimada, me quejo de ti, mi dueño, si es que tú me lo permites.

9. Epist. 5, 41-47

Caesa abies sectaeque trabes et classe parata

caerula ceratas accipit unda rates.

flesti discedens. hoc saltim parce negare;

praeterito magis est iste pudendus amor.

et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;

miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

non sic appositis vincitur vitibus ulmus,

Entonces fueron derribados los abetos, cortadas las maderas, y muy pronto quedó terminada una flota, y las olas azules lamieron los navíos untados de brea. Tú lloraste al despedirte (esto, al menos, abstente de negarlo: más tienes que avergonzarte de tu amor de ahora y no del de entonces); lloraste, sí, y viste también mis ojos anegados en llanto. Con una misma tristeza, mezclamos los dos nuestras lágrimas. Los sarmientos de la vid no se adhieren más fuertemente al olmo protector que tus brazos a mi cuello.

10. Epist. 6, 3-8

Gratulor incolumi, quantum sinis; hoc tamen ipsa

Debueram scripto certior esse tuo.

Nam ne pacta tibi praeter mea regna redires,

Cum cuperes, ventos non habuisse potes:

Quamlibet adverso signetur epistula vento,

Hypsipyle missa digna salute fui.

Permíteme que me alegre porque has regresado sano y salvo, aunque no tengo estas noticias, como debiera ser, por tus propias cartas. Puedes no haber tenido los vientos propicios que deseabas para volver a mi reino, según tu juramento,

pero ningún viento adverso puede impedir que se escriban unas pocas palabras... Y tu Hipsípila era digna siquiera de un saludo.

11. Epist. 7, 184-187

Scribimus, et gremio Troicus ensis adest,

Perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem,

Qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit.

Quam bene conveniunt fato tua munera nostro!

Mientras escribo, descansa en mi regazo la espada troyana, y mis lágrimas resbalan de mis mejillas a esta espada desnuda, que muy pronto, en lugar de lágrimas, quedará bañada de sangre. ¡Qué bien sienta tu regalo a mi triste suerte!

12. Epist. 8, 3-6

Pyrrhus Achillides, animosus imagine patris,

Inclusam contra iusque piumque tenet.

Quod potui renui, ne non invita tenerer,

Cetera femineae non valuere manus.

Pirro, hijo de Aquiles, hombre lleno de bríos, a imagen de su padre, me tiene injustamente, impíamente cautiva. He luchado lo más que he podido para que él no se adueñase de mí por la fuerza; a más no han alcanzado mis manos de mujer.

13. Epist. 10, 1-6

Mitius inveni quam te genus omne ferarum;

Credita non ulli quam tibi peius eram.

Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto

Unde tuam sine me vela tulere ratem,

In quo me somnusque meus male prodidit et tu,

Per facinus somnis insidiate meis.

En la raza toda de las fieras he encontrado más ternura que en tu pecho. Confiada sólo a ti, más triste sería mi suerte. Esta carta que lees, Teseo, te la envió desde aquella playa de la cual tu esquife, al empuje de sus velas, huyó sin llevarme a mí; desde aquella playa en la que fui dolorosamente traicionada por el sueño, del que te aprovechaste con perversa alevosía.

14. Epist. 11, 1-4

Siqua tamen caecis errabunt scripta lituris,

Oblitus a dominae caede libellus erit.

Dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum

Et iacet in gremio charta soluta meo.

Si algunas palabras aparecen manchadas e ilegibles a tus ojos, será que sobre el rollo de papiro habrá caído la sangre de tu amate. Mi mano derecha sostiene la pluma, y la izquierda un acero desnudo, y un pergamino abierto descansa en mi regazo.

15. Epist. 12, 1-2

[Exul, inops, contempta novo Medea marito

Dicit: an a regnis tempora nulla vacant]

At tibi Colchorum, memini, regina vacavi,

Ars mea cum peteres ut tibi ferret opem.

Desterrada, mísera, aborrecida, escribe Medea estas palabras a aquel que acaba de tomar nueva esposa. ¿Quizá los negocios de tu reino no te conceden un poco de tiempo para leerlas? Sin embargo yo, reina de Colcos, me acuerdo que tuve, para ti, tiempo de sobra cuando ansiosamente pediste el favor de mis artes.

16. Epist. 14, 17-20

Cor pavet admonitu temeratae sanguine noctis

Et subitus dextrae praepedit ossa tremor.

Quam tu caede putes fungi potuisse mariti,

Scribere de facta non sibi caede timet!

Mi corazón se estremece al recordar aquella noche manchada de sangre, y un súbito temblor paraliza los huesos de mi diestra. Aquella a quien se creyó capaz de consumir la muerte de su esposo, teme hasta escribir de este crimen que no se cometió.

17. Epist. 15, 1-4

Ecquid, ut adspectast studiosae littera dextrae,

Protinus est oculis cognita nostra tuis?

An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,

Hoc breve nescires unde veniret opus?

Y qué, ¿acaso al ver estas letras, trazadas con mano diligente, reconocieron al punto tus ojos que habían sido hechas por mí? ¿O acaso, de no haber leído el nombre Safo, autora, ignorarías de dónde te llegaba este breve poema?

18. Epist. 15, 97- 100

Scribimus et lacrimis oculi rorantur obortis;

Adspice quam sit in hoc multa litura loco.

Si tam certus eras hinc ire, modestius isses,

Et modo dixisses "Lesbi puella, vale!"

Mientras te escribo, brotan lágrimas, como rocío, de mis ojos. Mira cuántos borrones hay en este lugar. Si tan determinado estabas a irte de aquí, te hubieras ido siquiera con menos prisa, y me hubieras dicho: “Adiós, doncella de Lesbos”

19. Epist. 16, 10- 12

Uror; habes animi nuntia verba mei.

Parce, precor, fasso, nec vultu cetera duro

Perlege, sed formae conveniente tuae.

¡estoy abrasado de amor! Por estas palabras puedes ver lo que pasa en mi pecho. Recibe, te ruego, benévolamente esta confesión, y no leas lo que sigue con ojos airados, sino con rostro adecuado a tu hermosura.

20. Epist. 17, 1-2

Si mihi, quae legi, Pari, non legisse liceret,

Servarem numeros sicut et ante probae.

Nunc oculos tua cum violarit epistula nostros,

Non rescribendi gloria visa levis.

Si me hubiese sido dado ¡oh Paris! No haber leído lo que leí, habría conservado, como hasta entonces, mi fama de mujer honesta; pero ya que tu carta ha violado mis ojos, débil gloria me parece no contestarla.

21. Epist. 17, 3-11

Ausus es hospitii temeratis advena sacris

Legitimam nuptae sollicitare fidem! [...]

Nec tibi, diversa quamvis e gente venires,

Oppositas habuit regia nostra fores,

Esset ut officii merces iniuria tanti?

Qui sic intrabas, hospes an hostis eras?

¡Has osado, extranjero, profanar el sagrado lazo de la hospitalidad, y atentar contra la fidelidad de una esposa legítima! [...] ¿Para eso se te abrieron de par en par las puertas de mi palacio, aunque venías de un pueblo extraño: para que ese gran favor lo pagaras con una injuria? Cuando así entrabas ¿eras huésped, o un enemigo?

22. Epist. 17, 35-40

Nec tamen irascor (quis enim succenset amanti?)

Si modo, quem praefers, non simulatur amor.

Hoc quoque enim dubito, non quod fiducia desit,

Aut mea sit facies non bene nota mihi,

Sed quia credulitas damno solet esse puellis

Verbaque dicuntur vestra carere fide.

Sin embargo, no me indigno (pues ¿quién se ha enojado jamás contra uno que ama?), con tal que no sea fingido este amor que manifiestas. Pues esto también yo lo dudo, no porque me falte confianza en mí misma, o porque no me sea bien conocida mi hermosura, sino porque las mujeres suelen ser demasiado crédulas, para su daño, y porque sé que la verdad está lejos de tus labios.

23. Epist. 18, 21-24

At quanto mallet, quam scriberet, illa nataret,

Meque per adsuetas sedula ferret aquas!

Aptior illa quidem placido dare verbera ponto;

Est tamen et sensus apta ministra mei.

¡Cómo quisiera yo que esta mano nadase en lugar de escribir, y me llevase, diligente, a través de estas aguas que tanto he recorrido! Es más apta, sí, para

azotar como remo el plácido ponto; sin embargo, es también instrumento eficaz para cotarte lo que siento.

24. Epist. 20, 27-32

Te mihi compositis, siquid tamen egimus, a me

Adstrinxit verbis ingeniosus Amor:

Dictatis ab eo feci sponsalia verbis

Consultoque fui iuris Amore vafer.

Sit fraus huic facto nomen, dicarque dolosus,

Si tamen est, quod ames, velle tenere dolus.

Amor, que es ingenioso, te ha ligado a mí con las palabras que compuse, si es que yo tuve en ello alguna parte. Palabras por él dictadas son esa fórmula de nuestros sponsales, y Amor fue el jurisconsulto que me enseñó la sagacidad. Dése a mi acción el nombre de fraude, y llámeme yo doloso, si acaso es dolo desear poseer lo que se ama.

25. Epist. 1, 17-18

sive Menoetiaden falsis cecidisse sub armis,

Flebam successu posse carere dolos.

O, si no, eran relatos de la desgracia del hijo de Menecio, muerto bajo su ajena armadura, y entonces lloraba porque no siempre tienen éxito feliz las astucias.

26. Epist. 3, 21-22

Sed data sim, quia danda fui—tot noctibus absum

Nec repeto; cessas, iraque lenta tua est.

Sea, pues; he sido entregada a Agamenón porque así era preciso: pero ¡he pasado ya tantas noches lejos de ti, sin que tú me reclames! Cruzas los brazos, y tu cólera no acierta a estallar.

27. Epist. 2, 19-22

Saepe, videns ventos caelo pelagoque faventes,

Ipsa mihi dixi: 'si valet ille, venit.'

Denique fidus amor, quidquid properantibus obstat,

Finxit, et ad causas ingeniosa fui.

O, si no, mirando los vientos propicios para el cielo y para las aguas, he dicho dentro de mí: 'Si está vivo, vendrá...' Mi fiel cariño, en una palabra, ha imaginado cuanto es estorbo a un pronto regreso, y ha inventado infinidad de excusas a tu tardanza.

28. Epist. 7, 93-96

Illa dies nocuit, qua nos declive sub antrum

Caeruleus subitis conpulsit imber aquis.

Audieram vocem; nymphas ululasse putavi:

Eumenides fatis signa dedere meis.

Fue mi perdición aquel día en que una tupida tempestad, con súbito torrente de aguas, nos obligó a buscar protección en una cueva profunda. Escuché entonces una voz, y creí que venía de las Ninfas. ¡Ay! eran las Euménides, que ponían su sello en mi destino.

29. Epist. 4, 71-74

Candida vestis erat, praecinctorum flore capilli,

Flava verecundus tinxerat ora rubor,

Quemque vocant aliae vultum rigidumque trucemque,

Pro rigido Phaedra iudice fortis erat.

Vestías una blanca túnica; una guirnalda de flores rodeaba tu cabeza; rubor pudoroso teñía tus bronceadas mejillas; y ese rostro, que otras mujeres juzgaban rígido y cruel, era para mí un emblema de vigor

30. Epist. 4, 109-120

Tempore abest aberitque diu Neptunius heros;

Illum Pirithoi detinet ora sui.

Praeposuit Theseus—nisi si manifesta negamus—

Pirithoum Phaedrae Pirithoumque tibi.

Sola nec haec ad nos iniuria venit ab illo;

In magnis laesi rebus uterque sumus.

Ossa mei fratris clava perfracta trinodi

Sparsit humi; soror est praeda relicta feris.

Prima securigeras inter virtute puellas

Te peperit, nati digna vigore parens;

Si quaeras, ubi sit—Theseus latus ense peregit,

Nec tanto mater pignore tuta fuit.

Hace mucho que el héroe descendiente de Neptuno está lejos, y largo tiempo habrá de continuar su ausencia; su amigo Pirítoo lo retiene en su reino. ¿Por qué cerrar los ojos a la verdad? Teseo ha preferido su Pirítoo a Fedra, lo ha preferido a ti. Y no es ésta la única injuria que de él nos viene, no: a ti y a mí nos ha lastimado en lo más caro: él quebrantó con su clava de tres nudos los huesos de mi hermano y los regó por tierra, y dejó abandonada a las fieras a mi hermana; y a ti te dió la luz primera en fuerza entre las doncellas que empuñan el hacha, digna madre de hijo tan vigoroso; pero ¿sabes acaso dónde está ella? Teseo

atravesó con la espada su pecho; ni siquiera una prenda como tú logró salvarle la vida.

31. Epist. 10, 39-42

Si non audires, ut saltem cernere posses,

lactatae late signa dedere manus,

Candidaque imposui longae velamina virgae

Scilicet oblitos admonitura mei.

Pero tú no me escuchabas: entonces, para que al menos pudieras mirarme, alargué las manos cuanto pude, haciéndote señas, y até a una larga vara un blanco cendal para excitar tu recuerdo, pues que así me olvidabas.

32. Epist. 10, 125-130

Ibis Cecropios portus patriaque receptus,

Cum steteris turbae celsus in ore tuae

Et bene narraris letum taurique virique

Sectaque per dubias saxea tecta vias;

Me quoque narrato sola in tellure relictam;

Non ego sum titulis subripienda tuis!

Tú, mientras tanto, llegarás al puerto de la ciudad de Cécrope, y serás recibido en triunfo por tu patria. ¡Ah! Cuando veas, desde lo alto, apiñarse las turbas en torno tuyo, y narres detenidamente la muerte del hombre-toro y tu paso por el pétreo palacio de intrincados caminos, cuenta también cómo me dejaste abandonada en una tierra desierta; no debes omitirme, no, al hablar de tus timbres de gloria.

33. Epist. 16, 135-140

Ut vidi, obstipui praecordiaque intima sensi

Attonitus curis intumuisse novis.

His similes vultus, quantum reminiscor, habebat,

Venit in arbitrium cum Cytherea meum.

Si tu venisses pariter certamen in illud,

In dubium Veneris palma futura fuit.

Y cuando al fin te miré, quedé sobrecogido, y, atónito, sentí que una emoción desconocida henchía lo íntimo de mis entrañas. Por lo que alcanzo a recordar, esos mismos rasgos tenía Citerea cuando se sometió a mi arbitrio: si tú también te hubieras presentado en aquel certamen, ¡cuán insegura habría sido la palma de Venus!

34. Epist. 2, 103-105

Quid precor infelix? te iam tenet altera coniunx

Forsitan et, nobis qui male favit, amor;

Iamque tibi excidimus, nullam, puto, Phyllida nosti.

Pero ¿qué digo, infeliz de mí? Quizá te encuentras ya en brazos de otra amante, en brazos del Amor, tan desfavorable conmigo; yo he muerto para ti; ahora dirás que no has conocido a ninguna Filis.

35. Epist. 3, 41-44

Qua merui culpa fieri tibi vilis, Achille?

Quo levis a nobis tam cito fugit amor?

An miseros tristis fortuna tenaciter urget,

Nec venit inceptis mollior hora malis?

¿Cuál ha sido mi culpa, Aquiles, para merecer semejante menosprecio? ¿Adónde huyó de mí tan pronto tu amor voluble? ¿O acaso una suerte adversa persigue

incansablemente a los desgraciados, y no ha de venir jamás un instante más blando para mi amor?

36. Epist. 3, 111-114

Si tibi nunc dicam, fortissime: 'tu quoque iura

Nulla tibi sine me gaudia capta!' neges.

At Danai maerere putant—tibi plectra moventur,

Te tenet in tepido mollis amica sinu!

En cambio, si yo te dijese ahora: '¡Jura tú también, oh invencible Aquiles, que no has tenido goce alguno lejos de mí!', de seguro no podrías. Y los griegos creen que estás sumido en la tristeza... ¡Mentira! Te deleitas con la música que arranca el plectro, recostado en el tibio pecho de una dulce amante.

37. Epist. 4, 9-16

Qua licet et sequitur, pudor est miscendus amori;

Dicere quae puduit, scribere iussit amor.

Quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;

Regnat et in dominos ius habet ille deos.

Ille mihi primo dubitanti scribere dixit:

'Scribe! dabit victas ferreus ille manus.'

Adsit et, ut nostras avido fovet igne medullas,

Figat sic animos in mea vota tuos!

El pudor, mientras hay lugar para él, ha de acompañar al amor; ahora, lo que el pudor me impidió decir, el amor me obliga a escribirlo, y peligroso es desdeñar lo que Amor ordena, porque él reina, y su imperio avasalla a los mismos dioses soberanos. Mientras yo titubeaba, fue él quien me dijo: '¡Escribe, que ese hombre

de acero vendrá a ti, rendido!' ¡Qué Amor me asista, y que así como abrasa con fuego devorador lo más íntimo de mi ser, así incline tu pecho a mis ansias!

38. Epist. 4, 19-20; 23;26

venit amor gravius, quo serius—urimur intus;

Urimur, et caecum pectora vulnus habent.[...]

Sic male vixque subit primos rude pectus amores, [...]

Cui venit exacto tempore, peius amat.

Es que el amor, cuanto más tarde llega, cuanto es más violento. ¡Me abraso! ¡Una herida secreta desgarrar mi pecho! [...] un corazón que no ha conocido amores soporta a duras penas sus heridas; [...] mujer que se inicia en años tardíos sufre atrocemente el amor.

39. Epist. 4, 147-148

Tolle moras tantum properataque foedera iunge—

Qui mihi nunc saevit, sic tibi parcat Amor!

¡No más tardanzas! ¡Apresura el instante de nuestra unión! ¡Qué Amor, tan cruel hoy para mí, sea dios benévolo contigo!

40. Epist. 5, 33-38

Illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa

pessima mutati coepit amoris hiems,

qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis

venit in arbitrium nuda Minerva tuum.

attoniti micuere sinus gelidusque cucurrit,

ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.

El día que las tres diosas desnudas, Venus, Juno y Minerva —Minerva, a quien mejor le está su armadura—, vinieron a someterse a tu juicio, ese día el hado pronunció mi sentencia, ese día comenzó esta tormenta de horrores que es un amor perdido. Cuando tú me lo contaste, oh cruel, mi pecho palpitó de miedo, y un frío temblor recorrió todos mis huesos.

41. Epist. 5, 101-106

ut minor Atrides temerati foedera lecti
 clamat et externo laesus amore dolet,
tu quoque clamabis. nulla reparabilis arte
 laesa pudicitia est; deperit illa semel.
ardet amore tui; sic et Menelaon amavit;
 nunc iacet in viduo credulus ille toro.

Así como el menor de los Atridas clama ahora venganza y llora por su amor que ha destruido un extranjero, tú también llorarás algún día. Una sola vez muere el pudor; si se ha extinguido, ningún artificio podrá repararlo. ¿Qué hoy te ama locamente? Así amó a Menelao también, y ahora pasa el crédulo esposo sus noches en un lecho abandonado.

42. Epist. 5, 145-149

Ipse ratus dignam medicas mihi tradidit artes
 admisitque meas ad sua dona manus.
quaecumque herba potens ad opem radixque medendi
 utilis in toto nascitur orbe, mea est.
me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!

Porque él, juzgándome digna para ello, me enseñó el arte de la medicina, y compartió conmigo ese tesoro inapreciable. Por eso sé ahora los secretos de

todas las plantas que dan la salud, de las raíces que pueden curar los males, y que nacen en cualquier lugar del orbe. ¡Ay de mí, que ninguna hierba es capaz de curar el amor!

43. Epist. 7, 23-32

Uror, ut inducto ceratae sulphure taedae;

(Ut pia fumosis addita tura focus.

Aeneas oculis vigilantis semper inhaeret,)

Aenean animo noxque diesque refert.

Ille quidem male gratus et ad mea munera surdus

Et quo, si non sim stulta, carere velim.

Non tamen Aenean, quamvis male cogitat, odi,

Sed queror infidum quistaque peius amo.

Parce, Venus, nurui, durumque amplectere fratrem,

Frater Amor! Castris militet ille tuis!

Estoy ardiendo, como arde una antorcha impregnada de azufre, como el divino incienso que se quema en los altares humosos. No se desprende la imagen de Eneas de mis ojos perpetuamente en vigilia; la noche y el día me recuerdan siempre a Eneas. Pero él es desagradecido, y sordo a mis regalos. Quisiera olvidarlo, ¡pero soy tan poco dueña de mí misma! No puedo odiar a Eneas, a pesar de sus desdenes; solo me quejo de su infidelidad, y con mis quejas se acrecienta mi amor... Compadécete ¡oh Venus! de tu nuera, y tú, hermano Amor, rodea con tus brazos a ese tu hermano insensible, y hazlo militar bajo tus armas.

44. Epist. 7, 61-64

Perdita ne perdam, timeo, noceamve nocenti

Neu bibat aequoreas naufragus hostis aquas.

Vive, precor; sic te melius quam funere perdam;

Tu potius leti causa ferere mei.

Temo perder a quien me ha perdido, lastimar a quien me ha lastimado; temo que las aguas salobres devoren a ese mi enemigo en un naufragio. ¡Oh, vive! ¡prefiero perderte así, y no porque mueras! ¡Es mejor que por tu causa sea yo quien perezca!

45. Epist. 7, 171-180

Cum dabit aura viam, praebebis carbasa ventis;

Nunc levis eiectam continet alga ratem.

tempus ut observem, manda mihi: serius ibis,

Nec te, si cupies, ipsa manere sinam.

Et socii requiem poscunt, laniataque classis

Postulat exiguas semirefecta moras.

Pro meritis et siqua tibi debebimus ultra,

Pro spe coniugii tempora parva peto:

Dum freta mitescant et amorem temperet usus,

Fortiter ediscam tristia posse pati.

Espera que sean propicios los vientos, para desplegar tus velas a su soplo; ahora, las algas ligeras apresan las naves que se lanzan al mar; deja que yo observe le tiempo adecuado; aguarda un poco, y después, si tú persistes, ni yo misma osaré detenerte. Además, tus compañeros necesitan descanso, y tu flota despedazada y mal reparada todavía reclama un poco de tregua; yo también, por lo que haya merecido a tus ojos, por lo que aún pueda merecer, por la esperanza de mi unión contigo, te suplico que aguardes; mientras el mar mitiga sus olas y el paso del tiempo apacigua mi amor, podré enseñarme a sufrir con valor mis congojas.

46. Epist. 9, 11-12

Plus tibi quam Iuno nocuit Venus: illa premeo

Sustulit, haec humili sub pede colla tenet.

Más te ha dañado Venus que Juno. Porque esta, al querer destruirte, te ha levantado; pero aquella pisa con su frágil planta tu cuello.

47. Epist. 9, 19-26

Quid nisi notitia est misero quaesita pudori,

Si cumulus sturpi facta priora nota?

Tene ferunt geminos pressisse tenaciter angues,

Cum tener in cunis iam Iove dignus eras?

Coepisti melius quam desinis; ultima primis

Cedunt: dissimiles hic vir et ille puer.

Quem non mille ferae, quem non Stheneleus hostis,

Non potuit Iuno vincere, vincit Amor.

¿Qué otra cosa has hecho sino propalar tu triste vergüenza, cuando esta deshonra increíble viene a manchar tus primeras hazañas? ¿Y eres tú ese de quien cuentan que estranguló a dos serpientes con fuerza inaudita, ya digno de Júpiter cuando eras un tierno niño de cuna? ¡Qué bien comenzaste, y qué mal acabas! Esta tú última hazaña ¡qué lejos está de la primera! ¡Qué distante está tu edad viril de tu infancia! ¡A aquel que no pudieron vencer ni monstruos mil, ni las insidias del hijo de Esteneleo, ni la misma Juno, Amor lo ha vencido!

48. Epist. 11, 23-34

Cur umquam plus me, frater, quam frater amasti,

Et tibi, non debet quod soror esse, fui?

Ipsa quoque incalui, qualemque audire solebam,

Nescio quem sensi corde tepente deum.

Fugerat ore color, macies adduxerat artus,

Sumbant minimos ora coacta cibos;

Nec somni faciles et nox erat annua nobis

Et gemitum nullo laesa dolore dabam.

nec cur haec facerem, poteram mihi reddere causam

Nec noram quid amans esset; at illud eram.

¿Por qué, hermano mío, me amaste con ese amor que no es de hermano? ¿Por qué fui yo para ti lo que no debe ser una hermana? Yo también fui presa de ese fuego, y sentí en mi pecho ardiente a ese dios, no sé cuál, tal como me lo habían descrito tantas veces. Huyó de mi rostro el color; la debilidad doblegó mis miembros; mi boca solo podía tomar, a duras penas, un poco de alimento; con dificultad conciliaba el sueño; cada noche era para mí más larga que un año, y prorrumpía en gemidos, aunque ningún dolor me punzaba. Yo no podía comprender el porqué de todo eso, pues ignoraba lo que siente el que ama. Y yo amaba.

49. Epist. 12, 31-38

Tunc ego te vidi; tunc coepi scire, quid esses;

Illa fuit mentis prima ruina meae.

Et vidi et perii! nec notis ignibus arsi,

Ardet ut ad magnos pinea taeda deos.

Et formosus eras et me mea fata trahebant:

Abstulerant oculi lumina nostra tui.

Perfide, sensisti! quis enim bene celat amorem?

Eminet indicio prodita flamma suo.

Entonces te miré, entonces comencé a conocerte; ese fue el principio de la ruina de mi vida. ¡Te miré, y sucumbí! Y me inflamé en un amor extraño, como arden las hachas de pino en los alteres de los dioses excelsos. Tu belleza y mi sino me arrastraban fatalmente. Robaste con tus ojos mis miradas. Y tú, pérfido, lo comprendiste; pues ¿quién es capaz de ocultar el amor? El amor es un fuego que estalla, y sus señales lo traicionan.

50. Epist. 12, 31-38

Adde fidem dictis auxiliumque refer!

Non ego te imploro contra taurosque virosque,

Utque tua serpens victa quiescat ope.

Te peto, quem merui, quem nobis ipse dedisti,

Cum quo sum pariter facta parente parens.

No dejes sin cumplimiento tus promesas; no me niegues tu apoyo. No imploro tu ayuda contra toros ni contra guerreros, ni para que hagas que, vencida por tu arte, quede sumida en sueño una serpiente. Lo que pido eres tú mismo, pues que te he merecido, pues que tú te has entregado a mí, pues que has sido padre al mismo tiempo que yo madre.

51. Epist. 15, 43-46

Cantabam, memini (meminerunt omnia amantes):

Oscula cantanti tu mihi rapta dabas.

Hoc quoque laudabas; omni tibi parte placebam,

Sed tunc praecipue, cum fit Amoris opus.

Yo cantaba, me acuerdo (el que ama se acuerda de todo), y al cantar me dabas tus besos, y robabas los míos. ¡Y cómo encarecías mis besos! Yo te deleitaba en todos los instantes, pero mucho más en aquellos que al amor consagrábamos.

52. Epist. 15, 77-80

Cui colar infelix, aut cui placuisse laborem?

Ille mei cultus unicus auctor abest.

Molle meum levibusque cor est violabile telis,

Et semper causast cur ego semper amem

¡Infeliz de mí! ¿Para quién he de engalanarme? ¿A quién he de empeñarme en agradar? Está lejos el motivo único de mi adorno. Tierno es mi corazón, y vulnerable a leves dardos, y es ésta la razón de que yo ame siempre.

53. Epist. 15, 101-106

Non tecum lacrimas, non oscula summa tulisti;

Denique non timui, quod dolitura fui.

Nil de te mecumst, nisi tantum iniuria, nec tu,

Admoneat quod te, pignus amantis habes.

Non mandata dedi; neque enim mandata dedissem

Ulla, nisi ut nolles immemor esse mei.

No te llevaste contigo mis lágrimas, mis besos postreros; en fin, no me dejaste sospechar lo que tanto habría de dolerme. Nada de ti me has dejado, a no ser por esta herida, y tú no tienes tampoco una prenda de tu amante que te la recuerde. No te acosé con mis ruegos...; y casi no te habría hecho ruego ninguno: tan solo que no quisieses olvidarte de mí.

54. Epist. 16, 120-124

Et soror, effusis ut erat, Cassandra capillis,

Cum vellent nostrae iam dare vela rates:

'Quo ruis?' exclamat, 'referes incendia tecum!

Quanta per has nescis flamma petatur aquas!'

Mi hermana, Casandra, con los cabellos deslizados, como estaba, exclama cuando ya mis naves se aprestan a hacerse a la vela: '¿A dónde vas? ¡Traerás contigo un gran incendio! ¡No sabes que terrible incendio persigues a través de esas aguas!'

55. Epist. 16, 277-282

Non mea sunt summa leviter destricta sagitta

Pectora; descendit vulnus ad ossa meum.

Hoc mihi (nam repeto: fore ut a caeleste sagitta

Figar) erat verax vaticinata soror.

Parce datum fati, Helene, contemnere amorem.

Sic habeas faciles in tua vota deos!

Mi pecho no ha sido rasgado levemente por la punta de esta flecha, no: la herida ha penetrado hasta lo más hondo de mi ser. Y esto —porque lo recuerdo: yo tenía que ser traspasado por un dardo celeste— ya me lo había predicho mi hermana, y no se engañaba. ¡Oh Helena, no vayas a despreciar un amor decretado por los hados! ¡Así tengas a los dioses benignos a tus ruegos!

56. Epist. 17, 185-188

Quod male persuades, utinam bene cogere posses!

Vi mea rusticitas excutienda fuit.

Utilis interdum est ipsis iniuria passis.

sic certe felix esse coacta forem.

¡Ojalá puedas conseguir felizmente por la fuerza esto mismo que no logras alcanzar con palabras persuasivas! ¡Solo la violencia podría vencer mi rusticidad! A veces es útil el ultraje aun para aquello que lo soportan; así sería ciertamente dichosa: por la fuerza.

57. Epist. 18, 25-30

Septima nox agitur, spatium mihi longius anno,

Sollicitum raucis ut mare fervet aquis. [...]

Rupe sedens aliqua specto tua litora tristis

Et, quo non possum corpore, mente feror.

Es ya esta la séptima noche —tiempo, para mí, más largo que un año— que el mar, agitado, hierve en olas rugientes. [...] Paso el tiempo sentado en alguna peña, mirando tristemente tus plazas, y me traslado con mi espíritu a donde no puedo ir con el cuerpo.

58. Epist. 18, 53-64

Interea, dum cuncta negant ventique fretumque,

Mente agito furti tempora prima mei.

Nox erat incipiens (namque est meminisse voluptas).

Cum foribus patriis egrediebar amans. [...]

Luna fere tremulum praebebat lumen eunti

Ut comes in nostras officiosa vias.

Hanc ego suspiciens, 'Faveas, dea candida,' dixi,

'Et subeant animo Latmia saxa tuo.

Non sinit Endymion te pectoris esse severi;

Flecte, precor, vultus ad mea furta tuos!

Mientras tanto, ahora que todo me lo niegan los vientos y las olas, repaso en mi mente las veces primeras que llegué hasta ti. Era al comenzar la noche (porque mucho me deleito en recordarlo) cuando salía, anhelante de amor, del hogar de mi padre [...] Casi siempre la Luna me guiaba, prodigándome su trémula luz, como amable compañera de camino. Yo, mirándola: '¡Ayúdame, oh cándida diosa, —le decía—, y trae a tu memoria las rocas de Latmos! Si te acuerdas de Endimión no puedes mostrar conmigo un pecho severo: ¡vuelve, vuelve tu rostro, y ayuda mis furtivos amores!

59. Epist. 19, 16-18

Quod faciam, superest praeter amare nihil.

Quod superest, facio, teque, o mea sola voluptas,

Plus quoque, quam reddi quod mihi possit, amo.

Pero a mí, alejada de todo eso, no me queda —así fuera menos ardiente el fuego que me abrasa— otra cosa sino amar; y eso que me queda es lo que hago: te amo a ti, mi único placer, y es más grande mi amor que el que puedes tú darme en cambio.

60. Epist. 19, 107-110

Nec quia venturi dederis mihi signa doloris,

Haec loquor aut fama sollicitata nova.

Omnia sed vereor! quis enim securus amavit?

Cogit et absentes plura timere locus.

No te digo esto porque hayas dado señales de causarme algún día un dolor semejante; no lo digo acongojada por un nuevo rumor: es que todo lo temo, pues ¿qué amante se ha sentido nunca seguro? Más son los temores del ausente a causa de su misma lejanía.

61. Epist. 19, 171-174

Vel pudor hic utinam, qui nos clam cogit amare,

Vel timidus famae cedere vellet amor!

Nunc male res iunctae, calor et reverentia pugnant.

Quid sequar, in dubio est; haec decet, ille iuvat.

O, si no, ojalá desechásemos este pudor que nos hace amarnos a escondidas, esta timidez de un amor que no quiere verse divulgado. Pugnan ahora dos cosas que no se concilian: la pasión y el recato; no sé por cuál decidirme; si en éste se halla la decencia, en aquélla está mi alegría.

62. Epist. 20, 85-90

Sed neque conpedibus nec me conpesce catenis;

Servabor firmo vinctus amore tui. [...]

Ipsa tibi dices, ubi videris omnia ferre:

'tam bene qui servit, serviat iste mihi!'

Pero no me sujetes con cepos ni con cadenas; prisionero quedaré por mi amor inquebrantable hacia ti. [...] Tú misma te dirás, al ver cómo todo lo soporto: "¡Si tan bien me ha servido, que me siga sirviendo!"

63. Epist. 20, 9-13

Verba licet repetas, quae demptus ab arbore fetus

Pertulit ad castas me iacente manus;

Invenies illic id te spondere, quod opto

Te potius, virgo, quam meminisse deam.

Si vuelves a leer aquellas palabras que un fruto cortado del árbol llevó, lanzado por mí, hasta tus castas manos, verás que entonces hiciste esa promesa que yo quisiera que tú recordaras ¡oh doncella! aunque no lo recordase la diosa.

REFERENCIAS

- Albrecht, Michael von. *Ovidio: Una introducción*. Traducido por Antonio Mauriz Martínez. Edit.um: Signos. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014. <https://books.google.com.co/books?id=NYkoCwAAQBAJ>.
- Assmann, Aleida. *Formen des Vergessens*. Historische Geisteswissenschaften. Frankfurter Vorträge. Wallstein Verlag, 2016. <https://books.google.com.co/books?id=Swx4DwAAQBAJ>.
- . «Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur». *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36, n.º 1 (2011 de 2011): 213-25. <https://doi.org/10.1515/iasl.2011.016>.
- Bartolo A. Natoli. *Silenced Voices: The Poetics of Speech in Ovid*. Wisconsin Studies in Classics. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2017. <https://ezproxy.uniandes.edu.co:8443/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=1589654&lang=es&site=eds-live&scope=site>.
- Bayet, Jean. *Literatura latina*. Nueva edición. Letras e ideas. Editorial Ariel, 1985. <https://ezproxy.uniandes.edu.co/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07441a&AN=cpu.57074&lang=es&site=eds-live&scope=site>.
- Boyd, Barbara Weiden. «Still, She Persisted: Materiality and Memory in Ovid's Metamorphoses». *Dictynna [en línea]*, 17 de diciembre de 2020. <http://journals.openedition.org/dictynna/2123>.
- Caplan, Harry, trad. «Rhetorica ad Herennium Passages on Memory». Memoria Romana. Accedido 24 de enero de 2022. http://www.laits.utexas.edu/memoria/Ad_Herennium_Passages.html.
- Cicerón, Marco Tulio. «Memory Passages in Cicero's de Oratore». Traducido por Sutton. Accedido 24 de enero de 2022. <http://www.laits.utexas.edu/memoria/Cicero.html>.
- De Sousa, Ronald. «Memory and Emotion». En *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*, 154-65. The Routledge Handbook. New York: Routledge, s. f.
- Ebbeler, Jennifer. «Letters». En *The Oxford Handbook of Roman Studies*, editado por Alessandro Barchiesi y Walter Scheidel, 1-16. Oxford University Press, 2012.
- Edwards, Catharine. «Epistolography». En *A Companion to Latin Literature*, 270-83. John Wiley & Sons, Ltd, 2005. <https://doi.org/10.1002/9780470996683.ch20>.
- Eurípides. «Hipólito». En *Tragedias I*, traducido por Juan Antonio López Féres, Novena edición., 245-96. Cátedra. Letras Universales, v. 1. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008. <https://books.google.com.co/books?id=UbbxwAEACAAJ>.
- Farrell, Joseph. «The Phenomenology of Memory in Roman Culture». *The Classical Journal* 92, n.º 4 (1 de abril de 1997): 373-83.
- Fulkerson, Laurel. *Ovid: a poet on the margins*. Classical world series. Bloomsbury Academic, 2016. <https://ezproxy.uniandes.edu.co:8443/login?url=https://search.ebscohost.com>

- m/login.aspx?direct=true&db=cat07441a&AN=cpu.752366&lang=es&site=eds-live&scope=site.
- . «Ovid and the Coercion of Remorse from Above». En *No Regrets : Remorse in Classical Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2013. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199668892.003.0007>.
- . «The Heroides: Female Elegy?» En *A Companion to Ovid*, 78-89. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2009.
- . *The Ovidian Heroine As Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2005. <https://ezproxy.uniandes.edu.co:8443/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=139583&lang=es&site=ehost-live>.
- Galinsky, Karl. «Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory». *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes* 10 (1 de enero de 2014): iii-193.
- , ed. *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*. Oxford: Oxford University Press, 2015. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198744764.001.0001>.
- Hölkeskamp, Karl- J. «In Defense of Concepts, Categories, and Other Abstractions: Remarks on a Theory of Memory (in the Making)». En *Memoria Romana Memory in Rome and Rome in Memory*, editado por Karl Galinsky. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2014.
- Homero. *Ilíada*. Traducido por Emilio Crespo Güemes. Primera edición. Biblioteca clásica Gredos 150. Madrid: Gredos, 2014.
- Horacio, Quinto Flaco. *Odas y Epodos*. Editado por Manuel Fernández-Galindo y Vicente Cristóbal. Traducido por Manuel Fernández-Galindo. 5ta Edición. Letras universales. Madrid: Cátedra, 2007. <https://books.google.com.co/books?id=9IPowAEACAAJ>.
- Jacobson, Howard. *Ovid's Heroides*. Princeton University Press, 1974. <https://ezproxy.uniandes.edu.co:8443/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07441a&AN=cpu.428127&lang=es&site=eds-live&scope=site>.
- Kennedy, Duncan F. «Epistolarity: the Heroides». En *The Cambridge Companion to Ovid*, 217-32. The Cambridge Companion. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Knox, Peter E. *A Companion to Ovid*. First edition. Blackwell Companions to the Ancient World. Wiley, 2012. <https://books.google.com.co/books?id=MtNSM3gHnvEC>.
- . «The Heroides: Elegiac Voices». En *Brill's companion to Ovid*, 117-39. Boston, Koln: Brill, 2002.
- Mawford, Katharine, y Eleni Ntanou, eds. *Ancient Memory: Remembrance and Commemoration in Graeco-Roman Literature*. De Gruyter, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783110728798>.
- Michalopoulos, Andreas N. «Ovid's Poetics of Memory and Oblivion in his Exilic Poetry». En *Ancient Memory: Remembrance and Commemoration in Graeco-Roman Literature*, editado por Katharine Mawford y Eleni Ntanou, 89-101. De Gruyter, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783110728798>.

- Miller, John F. «Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n.º 30 (1993): 153-64.
- Moya del Baño, Francisca. «Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio (IV, V, VII, X, XVIII, XIX)». *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 1969.
<http://hdl.handle.net/10201/21818>.
- Olick, Jeffrey K., Vered Vinitzky-Seroussi, y Daniel Levy. *The collective memory reader*. Oxford University Press, 2011.
<https://ezproxy.uniandes.edu.co:8443/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07441a&AN=cpu.656053&lang=es&site=eds-live&scope=site>.
- Orlin, Eric. «The Augustan Reconstruction and Roman Memory». En *Memory in Ancient Rome and Early Christianity*, editado por Karl Galinsky. Oxford: Oxford University Press, 2015.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198744764.001.0001>.
- Ovidio Nasón, Publio. *Amores: Arte de amar*. Editado por Juan Antonio González Iglesias. 6a ed. Colección Letras Universales. Cátedra, 2009.
<https://books.google.com.co/books?id=m4aGJnKQLi8C>.
- . *El arte de amar ; Remedios de amor ; Cosméticos para el rostro femenino*. Traducido por Antonio Ramírez de Verger. Primera edición. Austral: Poesía. Madrid: Espasa, 2007. <https://books.google.com.co/books?id=fjF7zgEACAAJ>.
- . *Las Heroidas*. Traducido por Antonio Alatorre. Bibliotheca Scriptorum Graecorum Et Romanorum Mexicana: Obras Completas de Ovidio. Universidad Nacional Autónoma de México, 1950.
<https://ezproxy.uniandes.edu.co:8443/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07441a&AN=cpu.80919&lang=es&site=eds-live&scope=site>.
- . *Metamorfosis*. Traducido por Fernando Navarro Antolín. 3a ed. Clásicos de Gracia y Roma. Madrid: Alianza, 2017.
- . *Tristes Pónticas*. Traducido por José González Vázquez. Biblioteca Gredos. Madrid: Gredos, 2016.
- Ovidio Nasón, Publio, y Vicente Cristóbal. *Cartas de las heroínas*. 3a ed. Madrid: Alianza, 2018.
- Quintiliano, Marco Fabio. «Quintilian Passages on Memory». Traducido por E. H. Butler. Accedido 24 de enero de 2022.
<http://www.laits.utexas.edu/memoria/Quintilian.html>.
- Spentzou, Efrossini. *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*. OUP Oxford, 2003.
<https://books.google.com.co/books?id=Zr0SDAAAQBAJ>.
- Sullivan, Francis A. «Horace and the Afterlife». *Classical Philology* 37, n.º 3 (1942): 275-87.
- Tarrant, Richard J. «Ovid». En *Texts and transmission: a survey of the Latin classics*, editado por Leighton Durham Reynolds, 257-84. Oxford: Clarendon Press, 1983.
<https://ezproxy.uniandes.edu.co/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07441a&AN=cpu.755062&lang=es&site=eds-live&scope=site>.

Williams, Gareth. «Ovid's exile poetry: Tristia, Epistulae ex Ponto and Ibis». En *The Cambridge companion to Ovid*, editado por Philip Hardie, 233-48. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Herramientas digitales

«A: Thesaurus linguae Latinae». Accedido 16 de mayo de 2022.
<https://thesaurus.badw.de/tll-digital/index/a.html#o>.

«Karl Galinsky: Max-Planck Research». Accedido 16 de mayo de 2022.
<http://www.laits.utexas.edu/memoria/>.

«The Latin Library». Accedido 16 de mayo de 2022. <http://www.thelatinlibrary.com/>.