

MEDEA O LOS *MEMBRA DISJECTA* DEL POETA EN EL EXILIO UN EMBLEMA MÍTICO DE LAS *TRISTIA* DE OVIDIO

ELEONORA TOLA*

Abordar el mito en la literatura latina, a partir de personajes específicos, significa indagar, de manera más amplia, los mecanismos y las funciones del mismo. En la antigüedad clásica el mundo mítico es explotado por los poetas a los fines de integrar lo particular en lo universal. En este sentido basta recordar, en el marco de la elegía erótica romana, la inclusión de los mitos presentados bajo la forma de fragmento o de alusión¹. Dentro del imaginario latino, y a partir de su anclaje en personajes e historias concretas, el mito en tanto expresión ejemplar de un comportamiento humano no es ajeno a la eficacia semántica de cada texto². En el caso particular de los elegíacos, P. Veyne analizó el rol de la mitología de acuerdo con sus diversos usos³. Uno de ellos es justamente el que P. Veyne denomina « semiótico »: el mito se integra al discurso como sello de autoridad poética, de modo que la fábula narrada por el poeta permite

* U.B.A.-Universidad de París IV- Sorbona

¹Sobre el uso del mito en el discurso amoroso, cf. F. LECHI, « Testo mitologico e testo elegiaco. A proposito dell'*exemplum* in Properzio », *M. D.* 3, 1979, p. 83-100; R. WHITAKER, « Myth and Personal Experience in Roman Love Elegy », *Hypomnemata* 76, 1983; P. WATSON, « Mythological *Exempla* in Ovid's *Ars Amatoria* », *C. Ph.* 78, 1983, p. 117-126.

² Cf. A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 440 : « Par le régime discursif qui lui est propre, la poésie ne produit donc pas des mythes pour le seul plaisir de l'auditeur-lecteur; elle a aussi la vocation d'instruire et d'informer, et elle le fait en dissimulant son message sous le voile du mythe, tirant de cette dissimulation une majoration de son efficacité sémantique ... ; en présence du mythe ... le lecteur-auditeur est toujours tenté d'en proposer une interprétation en rapport avec le sens du récit qui le contient ».

³ Cf. P. VEYNE, *L'élegie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, *passim*, y en particular, Chapitre VIII : *Nature et usage de la mythologie*, p. 130-146.

revelar un aspecto determinado de la realidad.

La mitología asume entonces una doble funcionalidad: no sólo se instaure como palabra acerca de los orígenes del mundo, sino también como instrumento de veracidad. Este último aspecto dio lugar a los *exempla*, cuya utilización fue muy frecuente en la civilización greco-romana⁴. En efecto, «la mitología ofrecía un terreno adecuado para la búsqueda de analogías, al mismo tiempo que las ventajas de una *auctoritas*, debido al estatus de palabra sobre lo divino y de discurso fundador de la cultura que tenía en Grecia»⁵.

En cuanto a dichos valores del registro mítico dentro de las teorías retóricas, F. Lechi observa que «si bien es justo referirse a la teorización retórica sobre el uso poético de los *exempla*, no se puede renunciar, sin embargo, a la búsqueda de la especificidad literaria de este uso, a su orientación y a su motivación»⁶. En este sentido, «indagar la relación entre el discurso poético particular y el texto total de la mitología significa determinar las modalidades específicas según las cuales este texto se propone como referente y funciona como modelo de una 'realidad' literaria que se compara con dicho modelo»⁷.

El mito constituye, en efecto, el lugar por excelencia de una pluralidad hermenéutica. En otros términos, puede corresponder a la expresión figurada de concepciones

⁴ Cf. H. V. CANTER, « The Mythological Paradigm in Greek and Latin Poetry », *A. J. Ph.* 54, 1933, p. 201-224; B. J. PRICE, *Paradeigma and Exemplum in Ancient Rhetorical Theory*, Diss. Berkeley, Calif., 1975.

⁵ Cf. J. FABRE-SERRIS, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 364.

⁶ Cf. F. LECHI (1979), p. 84. Con respecto al segundo plano que ocupa la mitología (materia hecha de variantes) en el discurso del orador, cuyo objetivo son las *res uerae*, cf. *Rhet. ad Her.* I, 8, 13; *QUINT. I. O.*, V, 11, 17.

⁷ F. LECHI (1979), p. 88.

poéticas, morales, filosóficas o políticas⁸. Como señala A. Michel⁹, el mito ofrecía una memoria, un imaginario y un conjunto de símbolos, que, debido a sus amplios alcances metafóricos, son incorporados de manera personal por cada poeta. Abierta a distintas miradas y a la transmisión de múltiples mensajes, la mitología está entonces sujeta a las leyes de un cambio constante. No es sorprendente entonces que Ovidio, poeta de la transformación, haya hecho de este universo variable el tema central de las *Metamorfosis*.

En cuanto a la elegías ovidianas del exilio, las diversas etapas de la *relegatio*, como el viaje o la estadía de Nasón en Tomis, incluyen también resonancias mitológicas insistentes¹⁰. En este trabajo intentaremos indagar las modalidades del plano mítico en estos textos que presentan la última «metamorfosis» ovidiana. Dentro del amplio «texto de la mitología»¹¹, nos concentraremos particularmente en la figura de Medea, que adquiere en estos poemas, fundamentalmente en las elegías *Tristia*, según hemos constatado en un trabajo anterior¹², ciertos rasgos que la convierten en una suerte de emblema del imaginario del exilio ovidiano.

La integración del mito a una «experiencia histórica subjetiva» implica sin duda

⁸ Basta recordar la utilización de la mitología por la política augustea, cuya imagen literaria fue impuesta por la *Eneida*. Sobre este punto, cf. A. MICHEL, «Virgile et la politique impériale : un courtisan ou un philosophe?», *Vergiliana*, Leiden, E. J. Brill, 1971, p. 212-245; R. SCUDERI, «Il mito eneico in età augustea», *AEVUM* 52, 1978, p. 88-89; P. GRIMAL, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, Paris, Arthaud, 1985; P. HARDIE, *Virgil's Aeneid, Cosmos and Imperium*, Oxford Clarendon Press, 1986.

⁹ Cf. J. FABRE-SERRIS (1995), Prefacio de A. Michel, p. 7.

¹⁰ En cuanto a un estudio exhaustivo de los ejemplos míticos en los poemas del exilio ovidiano, cf. U. BERNHARDT, *Die Funktion der Kataloge in Ovids Exilpoesie*, Olms, 1986, (catálogo de los mitos por tema, p. 376-395). Sobre la función del catálogo en las *Metamorfosis*, cf. C. REITZ, «Zur Funktion der Kataloge in Ovids *Metamorphosen*», en *Ovid Werk und Wirkung*, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, Peter Lang, 1999, Teil I, p. 359-372.

¹¹ F. LECHI (1979).

¹² Con respecto a las alusiones míticas en los textos ovidianos del exilio, hemos constatado, en nuestra tesis doctoral (*La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable*), que la figura de Medea, junto con la de Ulises y Jasón, constituyen el imaginario mítico central de estas elegías. Dichos personajes permiten focalizar dos motivos centrales de estos textos: el viaje y el desmembramiento como expresión de la ruptura que genera el exilio. Las diferencias de su puesta en escena en las *Tristia* y las *Epistulae ex Ponto* responden a la estilística global de estos dos textos, cuyos alcances no trataremos en el presente trabajo.

una modificación profunda de la (re)lectura y de la recepción de dicho material. La selección de las figuras míticas genera de por sí una red semántica específica. Como observa P. Grimal, «el texto literario es por excelencia el lugar de desarrollo del mito [...] ya que cada poeta construye su mundo legendario personal»¹³.

Ahora bien, en *Tristia y Epistulae ex Ponto* el registro mítico es incorporado por Ovidio no sólo para dar autenticidad a su «historia», sino también para ilustrar las ambivalencias de la escritura que genera la dinámica del desplazamiento hacia el exilio. En otros términos, el relato de Nasón y la ficción mítica se conjugan para focalizar los aspectos de un texto que fluctúa entre dos planos distintos¹⁴. Como hemos señalado anteriormente, la naturaleza misma del mito acentúa la idea de una fluctuación: sus múltiples versiones, manifestaciones de un cambio permanente, lo vinculan sin duda con la noción de transformación.

Ovidio utiliza el imaginario mítico según los distintos momentos de su escritura del destierro, de modo que la elección de los personajes adquiere connotaciones estilísticamente significativas. La inserción de personajes individualizados en estos poemas ovidianos da lugar, en efecto, a un proceso de renovación que abarca no sólo la reelaboración sino también la recepción de las historias míticas. Puesto que dicha inclusión se conjuga, en *Tristia y Epistulae ex Ponto*, con el discurso de la experiencia de Ovidio, la mitología asume su pleno valor en función de esta escritura subjetiva: a la expresión de una «verdad» del poeta se añade la «realidad» mítica de personajes en sí mismos connotados desde un punto de vista emocional y subjetivo.

La figura emblemática de Medea es interesante en este sentido¹⁵, ya que ejerció

¹³ Cf. P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P. U. F., 1996 (13 ed.), p. XXIII et XXIV; J. FABRE-SERRIS (1995), p. 285.

¹⁴ La inserción del registro mítico dentro de un relato en primera persona que intenta representar una « experiencia vivida », constituye en sí un índice de fluctuación, puesto que el plano del mito rompe, de algún modo, la continuidad del relato de una «verdad» del poeta anclada en su «realidad».

¹⁵ Un análisis exhaustivo de la presencia de Medea en las *Tristia y Epistulae ex Ponto* forma parte de nuestra tesis doctoral, en función de la idea central de 'metamorfosis poética' en estos textos.

siempre una gran fascinación sobre Ovidio, como lo revelan sus distintos textos¹⁶. Sin embargo, la Medea de las *Tristia* no es aquella de las *Metamorfosis* ni la de las *Heroidas*, sino la que se adapta mejor a las imágenes más importantes de esta escritura: ruptura, desmembramiento, antinomias paradójicas¹⁷. Ovidio recupera entonces, en *Tr.* III, 9, el episodio del mito que se refiere fundamentalmente al desmembramiento de Absirto por Medea, durante su fuga con Jasón. Ovidio asocia incluso esta escena macabra de desmembramiento a la etimología misma de su lugar de exilio: Tomis o τομή traduce la idea de separación y de ruptura violenta.

La imagen de una fragmentación incluida en este episodio específico de la leyenda de Medea constituye precisamente el punto de intersección entre el registro mítico y la experiencia de la subjetividad de Nasón en el destierro, espacio simbólico de múltiples rupturas.

OVIDIO Y MEDEA: LAS MARCAS MÍTICAS DE UN DESMEMBRAMIENTO

Directamente asociada a la ciudad del exilio ovidiano, Medea permite focalizar, a través del plano mítico, el imaginario de una fragmentación del narrador, recurrente en estos textos.

¹⁶ Cabe recordar la tragedia perdida de Ovidio sobre Medea, a la que hacen referencia Tácito (*Dial.* XII) y Quintiliano (*I. O.*, X, 98). Sobre este punto, cf. A. G. NIKOLAIDIS, «Some Observations on Ovid's Lost *Medean*», *LATOMUS* 44, 1985, p. 383-387; A. ARCELLASCHI, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome, Ecole Française de Rome, 1990, p. 247-274.

¹⁷ A. TRAINA, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici II*, Bologna, Pàtron Editore, 1991², p. 123-129, subraya, en cuanto a la *Medea* de Séneca, el alcance estilístico del nombre mismo de la heroína. Sobre el valor de los nombres propios, cf. G. PETRONE, «*Nomen / omen* : poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)», *M. D.* 20, 1988, p. 33 : «nel linguaggio letterario l'uso dei nomi propri è sempre stato un atto di creazione poetica [...] o di adeguamento del mondo reale al mondo e alla verità dell'opera [...] Identificare, classificare, significare: queste le funzioni comunicative del nome, di cui l'ultima è quella specialmente letteraria». En cuanto a los nombres míticos, G. PETRONE agrega (*ibid.*, p. 63): «se questi sin dall'inizio comprendevano in se il racconto ad esso relativo, adesso [...] non possono che assumere il senso di una antonomasia, sono ormai tra virgolette ed indissolubilmente legati a quella proprietà o qualità o azione che li fondava come personaggi».

La distancia entre el exilio y la muerte se reduce cuando el conjunto de la naturaleza contribuye a agudizar esta situación extrema. En este sentido, S. Viarre mostró la relación estrecha entre la muerte y los componentes de la naturaleza en las *Metamorphosis* de Ovidio¹⁸. En cuanto al elemento líquido, materia metamórfica por excelencia, su movimiento permanente no excluye, sin embargo, el estatismo de las sedes subterráneas, lugar de las divinidades asociadas al reino de la muerte. A este imaginario se añade la tierra, que, más allá de sus capacidades para generar la vida, se vincula también con la sepultura de los cuerpos¹⁹. Al respecto, hemos constatado que, en los poemas del exilio ovidiano, la imagen de una tierra hostil constituye, junto con aquella de un elemento líquido igualmente negativo -representado principalmente por el viaje marítimo del poeta hacia Tomis²⁰-, uno de los ejes centrales del imaginario de estos textos.

En cuanto a los alcances metafóricos que se desprenden de la tierra, las *Epistulae ex Ponto* insisten en las valencias «infernales» y fúnebres del nuevo espacio de Nasón. Las *Tristia*, por su parte, integran el elemento terrestre para enfatizar el motivo de la muerte a partir de la imagen de una fragmentación o ruptura que provoca la situación de exilio. En el curso de este trabajo nos limitaremos al análisis de la funcionalidad de esta última imagen en el primer texto del exilio ovidiano.

La figura legendaria de Medea produce entonces una serie de resonancias asociadas principalmente al motivo de un desmembramiento²¹: una elegía completa del tercer libro de *Tristia* incorpora, según veremos, un momento determinado de la historia de Medea.

¹⁸ Cf. S. VIARRE, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1964, p. 347.

¹⁹ *Ibid.*, p. 335-336 : «... la terre ... est à la fois mort et vie comme la métamorphose. Elle tue par sa dureté et sa fixité, par sa proximité avec les Enfers. Pourtant, cette dureté excite l'énergie humaine». Cf. también G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 361.

²⁰ Nos remitimos a nuestra tesis doctoral, *La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable*.

²¹ Cf. S. VIARRE, «Les aspects mythiques du pays d'exil dans les *Tristes* et les *Pontiques* de Ovide», en *Peuples et pays mythiques, Actes du V^e Colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris X*, Paris, 1988, p. 150-151. S. Viarre examina la inclusión de este mito en la descripción de Tomis como una de las imágenes recurrentes del exilio ovidiano. Sin embargo, el artículo no presenta un balance completo de las alusiones a dicho mito en estos textos.

Cabe recordar además que Ovidio había hecho referencia, a lo largo de sus textos, a diversos aspectos de esta leyenda²². Más de 400 versos de sus *Metamorfosis* la ponen en escena, en el marco de la expedición de los Argonautas (VII, 1-452). Por otro lado, una de las *Heroidas* ovidianas (XII)²³ evoca también los lamentos elegíacos de la heroína abandonada por la seducción engañosa de Jasón²⁴.

En el segundo libro de *Tristia* Ovidio se refiere a uno de los crímenes de Medea, el asesinato de sus hijos, dentro de un vasto catálogo literario que intenta justificar la importancia del tema erótico en los distintos géneros literarios²⁵:

Tr. II, 387-388:

*Tingeret ut ferrum natorum sanguine mater,
Concitus a laeso fecit amore dolor.*

(El dolor provocado por un amor ofendido indujo a una madre a teñir la espada con la sangre de sus hijos.)²⁶

La *Heroida* XII se limita a sugerir dicho crimen, a través de un anuncio alusivo

²² Cf. C. E. NEWLANDS, «The Metamorphosis of Ovid's Medea», en J. J. CLAUSS AND S. I. JOHNSTON, *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton University Press, 1997, p. 207 : «like a cubist painter, ... rejecting organic form in favor of a certain degree of thematic fragmentation and dislocation, Ovid offers us not one canonical Medea but many perspectives ... In the *Metamorphoses* Ovid adds complexity to the story of Medea by juxtaposing it with stories that are simultaneously similar and different».

²³ Con respecto a la autenticidad de esta epístula, cf. P. E. KNOX (1986 b), p. 207-223.

²⁴ *Her.* XII, 11-12; 91-92; 175-178. Cf. A. R. BACA, «The Themes of *Querela* and *Lacrimae* in Ovid's *Heroides*», *EMERITA* 39, 1971, p. 195-201.

²⁵ *Tr.* II, 361-362 : *Denique composui teneros non solus amores : / Composito poenas solus amore dedi.* (Enfin, je ne suis pas seul à avoir chanté les tendres amours; mais seul j'ai été puni de les avoir chantés); cf. también *Tr.* II, 363 y ss.

²⁶ Las traducciones son nuestras, salvo indicación contraria, y han sido realizadas a partir del texto de la edición de C. U. F. Ovide, *Tristes*, Texte établi et traduit par J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

del mismo²⁷; éste es brevemente mencionado en 4 versos de las *Metamorfosis* (VII, 394-397)²⁸. Finalmente, como observa S. Viarre, Medea «se impone al poeta cuando llega a Tomis, entre los Getas, no lejos de la tierra de la heroína ... Ovidio nos la muestra como una *barbara mater* y subraya la armonía de este personaje con el carácter del país de exilio ...»²⁹.

Un segundo crimen focaliza aún más el aspecto criminal de Medea: el desmembramiento de su hermano Absirto en vistas de retrasar la persecución de su padre Aetes³⁰, episodio que se vincula, por su extrema violencia, con el carácter «mons-

²⁷ *Her.* XII, 211-212 : *Viderit ista, deus, qui nunc mea pectora uersat. / Nescio quid certe mens mea maius agit.* (Que se ocupe de esto el dios que ahora perturba mis sentimientos. Sin duda mi mente trama algo más grande que ignoro.). S. HINDS, «Medea in Ovid : Scenes from the Life of an Intertextual Heroine», *M. D.* 30, 1993, p. 41-42, observa el aspecto metaliterario de este último dístico de la *Heroida* XII. El verbo *agit* implica, por un lado, connotaciones teatrales que anticipan el rol trágico de Medea; por otro lado, la expresión *Nescio quid ... maius ...* designa una suerte de « progresión genérica » (generic escalation) de la elegía a la tragedia. Cf. Ovidio, *Am.* III, 1, 67-70; 15, 17-18; *Prop.* II, 34, 65-66. El crimen de Medea es explicitado en *Met.* VII, 396-397: *Sanguine natorum perfunditur impius ensis / Vltaque se male mater Iasonis effugit arma* (La impía espada se cubre con la sangre de sus hijos y, después de haberse vengado en forma abominable, la madre escapa de las armas de Jasón.)

²⁸ *Met.* VII, 394-397:

*Sed postquam Colchis arsit noua nupta uenenis
Flagrantemque domum regis mare uidit utrumque,
Sanguine natorum perfunditur impius ensis
Vltaque se male mater Iasonis effugit arma.*

²⁹ Cf. S. VIARRE (1964), p. 167.

³⁰ Sobre las fuentes antiguas de este crimen, cf. J. N. BREMMER, *Why did Medea kill her brother Apsyrtus?*, en J. J. CLAUSS and S. I. JOHNSTON (1997), p. 83-88: el relato más detallado del crimen, entre las fuentes griegas, es el de Apolonio de Rodas (4, 452-476): Jasón propone a Medea asesinar a su hermano, para que pueda así partir con él en lugar de quedarse en el templo de Artemisa de una de las islas. Es entonces el mismo Jasón el que desmiembra a Absirto en este relato. El mitógrafo Pherecides presenta, por su parte, una versión distinta de esta muerte (*Fgr Hist* 32 F 3). Según Pherecides, Medea se apoderó de Absirto cuando los Argonautas abandonaron Colchis. Para retrasar la persecución de su padre Aetes, la maga desmiembra el cuerpo de su hermano y arroja sus restos a un río. J. Bremmer señala (ibíd., p. 85-86) que «los autores romanos, incluido Ovidio, combinaron las diversas versiones del mito de maneras innovadoras. (*Tr.* III, 9, 21-34; *Her.* VI, 129 y ss.; XII, 131 y ss.) ... En los relatos más antiguos (Pherecides, Eurípides), es sin embargo Medea quien desmiembra el cuerpo de su hermano, tradición que fue retomada por fuentes posteriores (Calimaco *Fr.* 8 Pf. -probablemente-; Estrabón, 7, 5, 5; Heródotos 2, 28, 31, 35; *Argonautica Orphica* 1033 ...)».

truoso» de la tierra del exilio de Nasón. Con respecto a dicho episodio, cabe señalar que, más allá de esta referencia en las *Tristia*, la única alusión a Absirto aparece en las *Metamorfosis* (VII, 51-52); el desmembramiento es también evocado en la *Heroida* XII, pero el texto no lo describe :

Her. XII, 113-116:

At non te fugiens^P sine me, germane, reliqui;

Deficit hoc uno // littera nostra loco;

Quod facere ausa mea est, ^P non audet scribere dextra;

Sic ego, sed tecum, // dilaceranda fui..

(Pero a ti, hermano, al huir incompleta; lo que yo no te dejé sin mí. Sólo en este punto mi carta está mi mano osó hacer, ella no osa escribirlo; de la misma manera yo, pero contigo, he debido ser desmembrada.)

Si el acto que Medea no se atreve a describir es sólo sugerido por el último pentámetro de este pasaje (*Sic ego ... dilaceranda fui*), el libro III de *Tristia* se ocupa de completar este espacio: 34 versos presentan el relato de dicho desmembramiento³¹. La palabra pentasilaba que abre, en la *Heroida* XII, el segundo hemíepes del verso 116 (*dilaceranda*)³², anuncia la amplitud de la violencia sobre la que insiste el primer texto del exilio ovidiano. La inclusión de este tema en las *Tristia* se justifica aún más por la relación, que plantea la *Heroida* XII, entre este crimen y el exilio mismo de Medea (*fugiens; reliqui*)³³.

El exilio ovidiano se asocia entonces naturalmente al imaginario de una fragmentación mítica: el despedazamiento de Absirto se produce en la tierra que ha dado lugar a la ciudad de Tomis. Como señala A. Videau, «si otros mitógrafos ven en Tomis el

³¹ M. AROUMI, «Ovide écartelé», R. E. A. 94, 1992, p. 374, observa que «le choix d'Ovide entre les différentes versions du mythe ... est déjà éclairant». Esta selección se inscribe incluso en el proyecto global de las *Tristia*, «chants isolés dans l'espace temporel, et 'semés' eux aussi sur l'océan» (p. 375).

³² La expresividad «profética» de esta palabra es aún mayormente acentuada por el contraste que ésta genera con los dos monosílabos del primer hemistiquio (*Sic ... sed*), que traducen visualmente en el verso la imagen de los miembros diseminados de Absirto.

³³ El léxico de los versos que preceden esta escena confirma este aspecto: *patriamque reliqui* (109); *cum cara matre relicta soror* (112); *peregrini praeda latronis* (111).

lugar en donde el padre de Absirto habría reunido y dado sepultura a los restos de su hijo, Ovidio hace de Tomis el teatro mismo del desmembramiento»³⁴. Estos elementos míticos permiten así traducir la imagen de un viaje que conduce al poeta de su *domus* al universo de sus *membra disjecta*³⁵.

Una paronomasia analógica³⁶ ilustra dicho trayecto (*d omus*³⁷ / *T omis*) marcado por una fonosinonimia que subraya la diseminación propia del estado del poeta exiliado. La imagen fúnebre, garantizada por el discurso del mito, se instaura en el centro del cambio de condición que provoca el destierro: el cuerpo desmembrado de Absirto se asocia al de Nasón, de modo que el intertexto mítico-literario se superpone al relato del poeta.

Tr. III, 9, 5-6:

<i>Sed uetus huic nomen positaqu(e) antiquius urbe</i>	DSDS
<i>Constat ab Absyrti caede fuisse loco.</i>	DS

(Pero consta que el nombre antiguo del lugar, anterior a la fundación de la ciudad, deriva del crimen de Absirto.)

Tomis debe su origen a un acto de violencia que sugiere, en el pentámetro, el sustantivo *caede*. Vinculado con el verbo *caedo*, dicho sustantivo subraya la idea de «cortar»³⁸, de modo que permite evocar la condición del poeta de *Tristia*, cuya integri

³⁴ Cf. A. VIDEAU, *Les «Tristes» d'Ovide et l'épique romaine. Une poétique de la rupture*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 29.

³⁵ La alusión a Medea es pertinente en este contexto debido a que, como señala S. HINDS (1993), p. 46: «... her story is from the beginning a story of fragmentation: the innocent girl who is also the all-powerful witch; the defender of the integrity of the family who is also the killer of her own brother and children. Fragmented by her story, fragmented by her constant reinscription in new texts, in new genres, in new eras, Medea will always in the end elude her interpreters».

³⁶ A. VIDEAU (1991), p. 150-176, muestra las relaciones entre estos dos espacios, basadas principalmente en la antítesis, la metonimia y la sinécdoque.

³⁷ Este término es recurrente en los textos ovidianos del exilio (34 casos en *Tristia* y 32 en *Epistulae ex Ponto*). Sobre el uso de *domus* como «patria», cf. M. BONJOUR, *Terre natale. Etudes sur une composante affective du patriotisme romain*, Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. 50-56.

³⁸ Cf. A. ERNOUT-A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1959. El verbo *caedo* aparece en la *Her. XII* para designar otro desmembramiento asociado a la historia de Medea, el de Pelias, rey de Iolcos (*Quid referam Peliae natas pietate nocentes /*

dad corporal se ve amenazada, como veremos, por su desplazamiento espacial. El cuerpo mutilado de Absirto focaliza la dispersión de Nasón, quien, ya lejos de Roma - lugar de la unidad- se ubica en el punto intermediario de un pasaje entre dos espacios y dos estados opuestos.

Esta impresión de dualidad ambivalente es acentuada por el esquema de uno de los hexámetros que abren la elegía, DS₁DS₂-DS (v. 5): la estructura doblemente repetida de la cláusula (DS) crea, a su vez, un doble efecto, cuyo alcance es aún más amplio debido al predominio de dicho esquema en la totalidad de los hexámetros de *Tr. III, 9* (30 %) ³⁹: por un lado, esta combinación rítmica puede expresar, por su disposición en alternancia, la idea de una binaridad; por otro, esta misma disposición es propia también de una escritura solemne ⁴⁰. En el episodio de Medea dentro de las *Metamorfosis* (VII, 1-424) este esquema interviene en las secuencias argumentativas y, asociado a otros recursos, como la anáfora, insiste en la imagen de un ritual codificado en las ceremonias mágicas ⁴¹.

Las 5 recurrencias del esquema DS₁DS₂-DS en *Tr. III, 9* se cargan entonces de valencias interesantes: tres de ellas se distribuyen en la secuencia de la elegía que precede el crimen de Absirto (v. 5; 9; 15) y evocan, junto con los orígenes de Tomis, la fuga de la *impia* Medea (*impia fugiens Medea*) así como la conciencia que tiene la heroína de sus intenciones criminales (*Conscia ... Colchis*). Los dos últimos hexámetros que presentan un esquema DS₁DS₂-DS se encuentran al final de la elegía, en donde se lleva a cabo el fratricidio (v. 29; 31). El carácter premeditado o ritual que traducen estos dos versos -que contrasta a su vez con lo irracional del crimen en sí mismo ⁴²-, es

Caesaque uirginea membra paterna manu ?).

³⁹ Los esquemas DSSS, DSSD, DSDD representan, cada uno, 18 % de los hexámetros de *Tr. III, 9*; los esquemas SDSS et DDDS representan sólo un 6 % de la totalidad.

⁴⁰ J. COLLART, «Sentences et formules monastiques chez Virgile et Horace. Quelques observations de métrique», en *Mélanges P. Boyancé*, Roma, 1974, p. 205-212.

⁴¹ Cf. *Met.* VII, 183; 260; 261. Este esquema DS₁DS₂-DS es también frecuente en las comparaciones de este pasaje de *Met.* VII (79-80; 107-108; 126). A la dualidad de los dos términos de la comparación se agrega la dualidad misma del ritmo.

⁴² J. DANGEL, «Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique», en *Le poète architecte. Ars métriques et Art poétique latins*, Louvain-Paris, Peeters, 2000, (en prensa), observa, con respecto a un pasaje en hexámetros de la *Medea* de Séneca (v. 110-115), la potencialidad expresiva similar que presenta el esquema DS₁DS₂: «Les schémas d'un formulaire de solennité et leur variantes libres conjuguent leurs effets dans un hymne tout à la fois rituel et

acentuado por dos subordinadas finales que ponen en escena los planes de Medea:

(29) – *Ne pater ignoret, scopulo proponit in alto* DS DS

(31) *Vt genitor luctuque nouo tardetur et, artus* DS DS

Una disposición de dáctilos y espondeos propia de una rítmica ritual contribuye entonces a resaltar, en una suerte de oxímoron, la irracionalidad «monstruosa» del crimen de Absirto, que Medea ha cometido en los versos inmediatamente precedentes (25-28):

Tr. III, 9, 25-28:

Protinus ignari nec quicquam tale timentis

Innocuum rigido // perforat ense latus

Atque ita diuellit ^P diuulsaque membra per agros

Dissipat in multis // inuenienda locis

(Entonces ella atraviesa con su rígida espada el costado inocente de su hermano, que nada sabía y nada temía; luego arranca y esparce a través de los campos los miembros que serían encontrados en muchos lugares...)

La repetición del verbo *diuello* de cada lado de la cesura ^P (27) es enfatizada, en el hexámetro, por la palabra *membra* que designa el cuerpo despedazado de Absirto. La mutilación corporal del hermano de Medea no excluye, a su vez, una dispersión de los «miembros» silábicos de la escritura: el prefijo *di-*, explotado doblemente por el políptoton *diuellit* / *diuulsaque*, abarca también el verbo *dissipat* del pentámetro. El valor semántico de dicho prefijo, expresión de una dispersión, parece incluso generar la disociación sintáctica entre *multis* y *locis*, hipérbaton que sugiere la amplitud espa-

émotionnel». El alcance heroico y solemne de los versos 111 y 112 de este pasaje crea tonalidades contrarias con respecto a la tipología de los versos 110 y 113 (DDS-DDS / DSS-DSS) que son «l'avens et le revers l'un de l'autre: ils servent à dire le thyrses et le fescennin selon un principe de réversion qui n'est pas étranger aux rituels magiques. Du rituel célébrant, on passe alors aux forces efficaces d'un irrationnel secret».

cial del desmembramiento⁴³. La palabra que abre el segundo hemistiquio del pentámetro (*inuenienda*) establece una resonancia con aquella que, en la *Heroida* XII, sugiere el desmembramiento de Absirto⁴⁴: *Sic ego, sed tecum, // dilaceranda fui*. La correspondencia es aún focalizada por un mismo empleo participial (-nd) que sugiere la ineluctabilidad del acto de Medea. Se añade a esta puesta en escena textual de la fragmentación una inversión fónica de las palabras que cierran el verso 27 (*membra per agros*): los sonidos finales del término *membra* (-ra) se hallan diseminados en la unidad fónica siguiente (*per agros*), del mismo modo que el cuerpo de Absirto, mutilado por Medea, es diseminado a través de los campos (*per agros*).

Los versos que cierran la elegía III, 9 de *Tristia* constituyen el punto culminante de la referencia a los orígenes trágicos de la ciudad, ya que insisten en la imagen de los *membra disjecta* de Absirto: estos se integran, a partir de ecos sonoros insistentes, en la representación misma de un desmembramiento (*Membra ... fratris*):

Tr. III, 9, 33-34:

Inde Tomis^T dictus^P locus^{D3} hic^H, quia fertur in illo

Membra soror fratris // consecuisse sui.

(porque -se dice- una hermana cortó ahí los miembros de su hermano.)

El verbo que traduce la mutilación (*consecuisse*) retoma el principio estructural de una fragmentación fónica, dentro de la alusión al hermano de Medea (*consecuisse / sui*). Una vez más⁴⁵, el pentámetro en el que se inscribe la mutilación introduce una palabra pentasilaba al comienzo del segundo hemiepes (*consecuisse*), de modo que esta forma prosódica, estilísticamente marcada, permite insistir en la amplitud monstruosa del crimen llevado a cabo. Al respecto, es interesante examinar la frecuencia de este tipo de palabras en la totalidad de la elegía III, 9 de *Tristia*: ésta presenta 16 palabras largas en 14 versos, es decir, 42 % sobre el total. Entre dichas palabras, 63 % se ubica en los pentámetros, de los cuales 6 ilustran, en una suerte de progresión, la

⁴³ La ejecución métrica de este dístico refuerza finalmente la imagen del cuerpo desmembrado: a una primera división trocaica de las sílabas breves del primer biforme, en el hexámetro que introduce la ciudad del exilio (*Inde Tomis* v. 33), se añade la repartición de breves en el pentámetro, (*consecuisse sui*).

⁴⁴ *Supra*, p. 8.

⁴⁵ Cf. *dilaceranda* (*Her.* XII, 116) e *inuenienda* (*Tr.* III, 9, 28).

atrocidad del crimen que culmina con la mutilación (*inhumanae*, v. 2; *barbariae*, v. 2; *attonitae*, v. 18; *pallentesque*, v. 30; *sanguineumque*, v. 30; *consecuisse*, v. 34). Si el primer pentámetro de la elegía anuncia la monstruosidad del acto (*inhumanae / barbariae* v. 2), el verso que cierra la última escena insiste, a partir de la palabra larga⁴⁶, en los efectos de esta barbarie (*pallentesque / sanguineumque* v. 30), enfatizada por el oximoron que se desprende de la imagen del cuerpo desmembrado: el color de las manos de Absirto (*Pallentesque manus*) contrasta, en efecto, con el de su cabeza ensangrentada (*sanguineumque caput*). Desde el punto de vista sintáctico, una disociación (*membra ... fratris ... sui*) entrelaza los términos *soror / consecuisse*, de modo que dicha disposición permite acentuar la imagen del cuerpo diseminado a lo largo del verso: privado de unidad, éste se halla dispersado en la representación de una fragmentación en la que se superponen dos identidades, la del poeta y la del mito.

El espacio terrestre del exilio contribuye entonces, a partir de sus rasgos míticos, a focalizar el imaginario de una dispersión corporal propia del cambio de estado del poeta, fundado en múltiples disociaciones. Como veremos, una red de correspondencias sinonímicas entre el relato de la partida de Ovidio (*Tr.* I, 3) y el del crimen de Medea (*Tr.* III, 9) completa, a través de una misma imagen de mutilación, estos resultados.

Un motivo recurrente asocia las dos elegías (I, 3; III, 9), ubicadas respectivamente en dos libros de *Tristia* en donde predominan el viaje hacia el exilio (I) y la imagen de la muerte (III): una misma ruptura física conjuga el registro del poeta y el del mito. Esta simetría basada en una misma insistencia corporal es aún más significativa por el hecho de que Medea es también, como lo hemos señalado, el emblema de una exiliada⁴⁷.

La imagen de un desmembramiento constituye el centro del relato de *Tr.* III, 9 y concierne también el momento crucial de la partida de Nasón hacia el destierro. La inserción de una referencia legendaria acentúa este imaginario: el desmembramiento

⁴⁶ Hemos constatado también que la elegía III, 9 de *Tristia* presenta una recurrencia importante de palabras molosas (- - -), cuya expresividad propia es aún enfatizada por su posición en los versos: sobre un total de 12 versos que incluyen una palabra de este tipo (36 % sobre el total de los versos), 8 están ubicadas en los hexámetros, fundamentalmente antes de la cesura P (7 sobre 8); los 4 molosos en el pentámetro cierran, en una suerte de simetría antes de la juntura central, los primeros hemistiquios.

⁴⁷ *Supra*, p. 8.

del poeta es comparado con los sufrimientos de Metus, personaje mutilado entre dos carros tirados por cuatro caballos, por haber traicionado a los romanos⁴⁸.

Tr. I, 3, 73-76:

Diuidor haud aliter quam si mea membra relinquam

Et pars abrumpi corpore uisa suo est

Sic doluit Mettus, tunc c(um) in contraria uersos

Vltros habuit proditionis equos.

(Soy dividido como si dejara mis miembros y parece que una parte se separara de mi cuerpo – así sufrió Mettus cuando los caballos vengadores de su traición se lanzaron en sentido contrario.)

La transición del poeta de *Tristia* es entonces vivida como una forma de ruptura violenta, que enfatiza el uso del verbo *relinquo*, que se vincula, en la leyenda de Medea⁴⁹, según las versiones de Ovidio, con la imagen de un exilio (*fuga*). Dos pruebas concretas permiten observar la correspondencia entre las dos elegías: la insistencia en las partes corporales y el uso de ciertos verbos que designan, con sus prefijos, la separación (a-; di-) y la intensidad del desmembramiento (per-):

	Tr. I, 3 (102 versos)	Tr. III, 9 (34 versos)
Verbos	<i>Diuidor</i> (73) <i>abrumpi</i> (74) <i>auelli</i> (non potes)	<i>perforat</i> (24) <i>diuellit</i> , <i>diuulsaque</i> (27) <i>dissipat</i> (28) <i>consecuisse</i> (34)
	3 oc.	5 oc.

⁴⁸ Ovide, *Contre Ibis*, 279-280; Tito-Livio, I, 28.

⁴⁹ *Her.* XII, 109 (... *regnum patriamque reliqui*); 110 (*Munus, in exilio quodlibet esse, tuli.*); *Met.* VII, 52 (*Et natale solum, uentis ablata, relinquam* ?); 55 (*Maximus intra me deus est. Non magna relinquam* ...). Ennius había también consagrado una tragedia (*Medea exul*) a este aspecto del mito de Medea. Sobre este mismo, cf. A. ARCELLASCHI (1990), p. 241; 287.

Sustantivos	<i>Oculis</i> (3) <i>membra</i> (3) <i>manus</i> (2) <i>pectora</i> (2) <i>corpore, corpus</i> (2) <i>ore, ora</i> (2) <i>uulnera</i> (1) <i>genas</i> (1) <i>pes</i> (1) <i>umeris</i> (1)	<i>membra</i> (2) <i>manus</i> (2) <i>pectora</i> (1) <i>ore</i> (1) <i>uultus</i> (1) <i>caput</i> (1) <i>lumina</i> (1) <i>artus</i> (1) <i>latus</i> (1)
	18 oc.	11 oc.
Total	21 (= 20,59 %)	16 (= 47,06 %)

Cabe señalar que la elegía que presenta la partida de Nasón hacia el destierro está construida sobre una red de tiempos verbales que sugiere, como M. Aroumi ha señalado⁵⁰, la dualidad que subyace a la disociación de este momento de transición. La elegía I, 3 de *Tristia* presenta así un «corte» a partir de la variedad del eje temporal: éste acentúa las fluctuaciones de un relato retrospectivo, en el que el presente de la enunciación se conjuga con el pasado de los acontecimientos para subrayar, en la estructura textual, la impresión de una discontinuidad. En la elegía de Medea (*Tr.* III, 9), la dualidad deriva de la coincidencia entre un tiempo que corresponde a los hechos del narrador y el tiempo mítico: estos dos referentes temporales se entrelazan para producir nuevas resonancias ambivalentes en el exilio del poeta. Las dos elegías incluyen finalmente ciertos «fragmentos» de discurso directo: en *Tr.* I, 3 hemos constatado un total de 26 versos (es decir, 26 % del total)⁵¹; en *Tr.* III, 9, 5 versos (o sea 15 %)⁵² presentan esta forma de discurso que permite introducir otra forma de ruptura dramática en el tejido de la narración, permitiendo así la entrada de lo humano en lo circunstancial. Dicha dualidad responde a la red de rupturas corporales (y textuales) que implica el exilio de Nasón, tanto en el momento de su partida como en el espacio de su exilio.

⁵⁰ M. AROUMI (1992).

⁵¹ *Tr.* I, 3, 31-40; 51-52; 61-68; 81-86.

⁵² *Tr.* III, 9, 12; 19-20; 23-24.

A partir de los elementos que pone de manifiesto el personaje de Medea en las *Tristia* de Ovidio, hemos constatado entonces dos aspectos centrales que implica la incorporación de dicha figura mítica.

En primer lugar, la selección del episodio del desmembramiento de Absirto, dentro de los diversos puntos de esta leyenda, responde a ciertas marcas estilísticas propias de la poética de las *Tristia*. La noción de un desmembramiento se adapta a la situación de ruptura que genera la situación del exilio. En este sentido, la expresión recurrente de una corporalidad fragmentaria permite el entrecruzamiento entre el universo mítico y el universo del narrador.

En segundo lugar, hemos observado que la imagen de desmembramiento se instaaura en el discurso mismo de Nasón: la superposición de planos, las fragmentaciones fónico-sintácticas y la ejecución métrico-verbal que se desprende de la inserción del mito de Medea, se conjugan para mostrar, en una forma de *hypotiposis*, los *membra disjecta* del poeta exiliado.