

Representación de Teseo desde la mirada de Ariadna, según Catulo y Ovidio

Anahí Yamile Albornoz¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Tucuman, Argentina
anahialbornoz501@gmail.com

María del Rosario Corbalán

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Tucuman, Argentina
mery.cassiopeia@gmail.com

Recibido el 15 de abril de 2024, aprobado el 14 de junio de 2024

Resumen: el mito de Ariadna y Teseo ha sido fuente de inspiración y escritura para distintos autores a través del tiempo. Nuestro trabajo aborda la reelaboración realizada por Catulo de su *Carmen 64* y por Ovidio de su *Heroida X*, a fin de profundizar en la perspectiva de la voz de la heroína, Ariadna, y en la construcción del héroe realizada a través de la mirada femenina. Los autores mencionados pertenecen a dos momentos históricos y culturales diferentes de Roma, la República y el Imperio, respectivamente, por lo que consideramos relevante su contraste para analizar en qué se complementan o distancian las versiones adoptadas por cada uno.

Para referirnos a las fuentes míticas de los textos, seleccionamos los aportes teóricos de Lía Galán (2003) y Pierre Grimal (1989). A su vez, para complementar el análisis comparativo del corpus seleccionado, nos apoyamos en la interpretación de Galán sobre el *Carmen 64* y en el análisis realizado por Claudia Lobo (2009) sobre las *Heroidas*, focalizado en los reclamos de la heroína por el amado ausente. En el presente trabajo buscamos proporcionar una nueva mirada sobre el pasado mítico-literario, para presentar un héroe y una heroína alejados del ideal de la tradición épica.

Palabras claves: Catulo, Ovidio, Ariadna, Teseo, Heroidas, representación.

Representation of Theseus from the Perspective of Ariadne, According to Catullus and Ovid

Abstract: The myth of Ariadne and Theseus has been a source of inspiration for different authors throughout time. Our work engages with the reworking carried out by Catullus in his poem *Carmen 64* and for Ovid in his production on *Heroida X*, in order to delve into the perspective of the voice of the heroine, Ariadne, and how the hero figure is built through her gaze as a woman. These authors belong to two different historical and cultural moments in Rome, the Republic and the Empire, respectively. Therefore, we consider it relevant to contrast them, so it's possible for us to analyze how the versions

¹ Con aval de la Profesora Claudia Elizabeth Lobo, Universidad Nacional de Tucuman, Argentina.

adopted by each one complement or distance themselves from one another.

For our mythical sources we selected the theoretical contributions of Lía Galán (2003) and Pierre Grimal (1989). Also, to complement the comparative analysis of the selected corpus, we rely on Lía Galán's interpretation of *Carmen* 64 and Claudia Lobo's (2009) analysis of the *Heroides*, focusing on the heroine's claims to her beloved. In this work we try to provide a new point of view on the mythical-literary past, in order to introduce a hero and a heroine that are far from the epic tradition ideal.

Keywords: Catullus, Ovid, Ariadne, Theseus, *Heroides*, representation.

Introducción

Durante el proceso de conquista y expansión del Imperio Romano, diferentes culturas fueron asimiladas, destacándose entre ellas la cultura helénica. Uno de los aportes relevantes del pueblo griego estuvo relacionado con su tradición mítica, la cual fue tomada como eje de nuevas creaciones artísticas por distintos autores romanos. Cristóbal (2015) señala que el mito, en su primera fase, es la voz del pueblo: folclore, tradición, relato transmitido que es ajeno a toda autoría. Sin embargo, al hacerse literatura viene acompañado de una vestimenta que lo disfraza y lo adapta a modas más civilizadas, es decir, sufre una crisis, mutación o manipulación que implica todo tratamiento literario y que será una decisión del nuevo autor que lo selecciona, retoma y recrea (p. 364).

En el ámbito literario, poetas y escritores utilizan narraciones míticas para otorgarles un nuevo estilo y recreación propia, acordes a sus deseos y ambiciones artísticas. Siguiendo esta línea, nuestro trabajo se focaliza en las reelaboraciones literarias del mito perteneciente al ciclo cretense realizado por Catulo en *Carmen* 64 y por Ovidio en *Heroida* X, donde Ariadna, la heroína, toma la palabra para hablar e imprecar al héroe, Teseo, develando una figura contraria a la enaltecida por sus hazañas. Ambos poetas pertenecen a distintos momentos históricos de Roma: Catulo a la República y Ovidio al Imperio, lo que lleva a que el tratamiento del mito realizado por ambos sea diferente. Cristóbal (2012) destaca el hecho de que Ovidio tomó como fuente para el argumento de su carta el *Carmen* 64 de Catulo (p. 34). Por lo tanto, Ovidio fue lector de Catulo². A raíz de esta afirmación, resulta interesante revisar qué

² Al retrotraer, en el presente trabajo, el concepto de intertextualidad, la posición adoptada es más afín a la sostenida por García Jurado (2021), donde el hipotexto ya no existe como tal, sino que pasa a ser una materia prima que se metaboliza en la nueva obra. Entonces, el hipotexto pasa a ser dinámico

elementos mantiene o completa el autor, para contrastar las dos perspectivas adoptadas sobre el tratamiento de la heroína mítica.

Como antecedente temático, mencionamos el trabajo de la autora Adriana Carlos González (2023): “Ariadna: una comparación entre Ovidio y Catulo”, donde realiza un abordaje comparativo de los textos de ambos escritores con el objetivo de analizar la relación existente entre ellos, centrándose en la figura de Ariadna. Sin embargo, consideramos que este análisis se fija en los tópicos del mito, en los elementos que lo estructuran y en cómo lo trabaja cada autor, dejando de lado el análisis del discurso que realiza la protagonista sobre el héroe, aspecto que abordamos en nuestro trabajo.

Basándonos en el análisis del corpus, en el presente trabajo buscamos confirmar nuestra hipótesis de que, a través del discurso de la heroína, se logra desmitificar la figura del héroe: entendiendo desmitificación como un despojo de la imagen idealizada de Teseo, para contemplarlo desde su dimensión más humana y pasional; e indagar si la representación del personaje femenino cambia o se mantiene en su faceta tradicional.

Contexto histórico de producción

Las producciones poéticas de Catulo pertenecen al período de fines de la República, el cual estuvo atravesado por la crisis de las guerras civiles y por la convergencia de corrientes filosóficas de corte individualista (estoicismo, epicureísmo y, en menor medida, pitagorismo), que provocaron la desvalorización de los *negotia publica* en el patriciado y de los intelectuales. A causa de esto, el *otium* (el ocio) continúa en esa línea individualista y se establece como un centro de gravedad de la cultura, manteniendo al margen la vida cívica y política donde se formaba a los ciudadanos para la construcción de un estado justo y moderado. El ocio, para los poderosos, se relaciona con el lujo y la vida mundana, mientras que para los estratos sociales inferiores significa fiestas públicas y un estilo de diversión comunitaria. Tal como lo expresa Catulo en *Carmen* 51, el *otium* implica un nuevo tipo de vida dedicada por entero al amor y a la poesía (Galán, 2008, p. 8). En su obra se encuentran los *Carmina Maiora* (poemas mayores), textos de gran extensión e influenciados por los poetas helenísticos. Incluido en este grupo, el *Carmen* 64 es “considerado un exponente de la especie épica denominada *epilio*, definida como un cuadro heroico de medianas dimensiones en el que se tratan episodios extraídos de un antiguo ciclo épico y renovados con detalles

y variable.

de gusto refinado” (Galán, 2008, p. 32). Por otro lado, Erro (2011) amplía la definición con la siguiente aclaración:

El *epyllion* se destaca en la historia de la literatura por su interés en las figuras femeninas, en oposición a la épica tradicional, que privilegia la perspectiva masculina ... esta variedad del género viene a llenar los espacios vacíos en los mitos, contando historias colaterales de las grandes proezas heroicas. (p. 37)

Ovidio recibió una educación en retórica, sin embargo elige desempeñarse en el ámbito literario. Su producción artística se encuentra dividida en etapas: la primera vinculada a la temática del amor, la segunda relacionada a la épica y a la poetización de las fiestas romanas y la tercera con escritos realizados durante su exilio. Las *Heroidas*, obra de interés para el presente trabajo, se encuentra ubicada en la primera parte. Cristóbal (2012) señala que se las considera una contaminación de elegía y epístola (p. 41).

El género de la elegía en Roma ... es aquél en que se utiliza el dístico elegíaco en composiciones de mediana extensión (entre el epigrama y el poema elegíaco) para tratar fundamentalmente sentimientos descritos en primera persona, como pueden ser los amorosos en todas sus variantes, los patrióticos, o los del dolor causado por la pérdida de un ser querido o el exilio. De ahí que el género suela a su vez ser subdividido —desde el punto de vista temático— en elegía erótica, elegía patriótica, elegía fúnebre o elegía de exilio. (Alvar Ezquerro, 1997, p. 194)

Ovidio, a su vez, introdujo innovaciones en el género; no solo se centró en la manifestación amorosa subjetiva, sino que lo combinó con el género epistolar, mencionado anteriormente, y con una impronta didáctica. *Heroidas* es una obra compuesta por un total de 21 epístolas. Las 15 primeras (llamadas *Heroidas* simples) son escritas por mujeres, sin una respuesta del amado. Las restantes son conocidas como *Heroidas* dobles: tres cartas con sus respectivas respuestas. Las epístolas se caracterizan por ser escritos íntimos

y, en esta obra, las emisoras de las cartas modifican la distancia física a través de la escritura, pues gracias a ella se hace presente el receptor y se le puede decir todo aquello que se desea (Lobo, 2009, p. 130). La escritura de Ovidio adquiere una faceta polémica debido a que, por un lado, expone sentimientos y deseos de mujeres, los cuales solo podían ser manifestados en el ámbito privado. Y por otro lado, para alcanzar su objetivo provoca una ruptura del género elegíaco, creando una hibridación, en una época moderada y de corte tradicional: “fue escrita a mediados del siglo I, época en que Augusto a través de su programa cultural trataba de revalorizar las costumbres tradicionales, el *Mos maiorum*, de la sociedad romana, tradiciones que estaban quedando en el olvido” (Lobo, 2009, p. 130).

Al entender el contexto de producción de cada autor, es posible ahondar en el análisis de cada obra de manera individual y comparativa.

Frontera de textos y voces

Como punto de partida del análisis comparativo, consideramos que ambos textos utilizan como base el mito de Teseo y Ariadna. Grimal (1989) y Galán (2003) nos sitúan en esta historia, refiriendo que como consecuencia de la muerte de Androgeo, su padre el rey Minos, exige a los atenienses un tributo de siete jóvenes y siete doncellas cada nueve años como banquete para el Minotauro. Teseo al escuchar los reclamos del pueblo contra su padre, el rey Egeo, se ofrece para ir en el contingente. En su partida, Egeo le otorga dos velas negras y dos blancas, ambas funcionan como un mensaje: las primeras indican que Teseo no regresó con vida de su empresa y las segundas que salió victorioso. En Creta, Ariadna conoce a Teseo, se enamora de él y (antes de que ingrese al laberinto) ambos realizan una alianza: Ariadna le entrega un ovillo de lana para que Teseo pueda salir del laberinto. A cambio, él se casaría con ella y la sacaría de su patria. El héroe, según Grimal (1989), mata al Minotauro a puñetazos, logra escapar y huye junto a Ariadna y el contingente de jóvenes atenienses. En una escala en la isla de Naxos, Ariadna es abandonada y posteriormente rescatada por el dios Dionisio, quien se casa con ella.

La manera de narrar el mito en ambas obras literarias es diferente. Catulo en el *Carmen* 64 lo estructura dentro de otro mito, referido a las bodas de Tetis y Peleo del ciclo de los argonautas (Galán, 2003), donde la historia se encuentra bordada en una manta del tálamo nupcial. A su vez, la narración se encuentra atravesada por varias voces: una voz narradora en tercera persona que contextualiza los hechos precedentes, refiere a las hazañas del héroe y nos presenta la situación de Ariadna, contrapone al mismo tiempo

el mundo heroico de Teseo con el mundo pasional de la heroína, para, con posterioridad, cederle paso la voz principal. Por último, tenemos la voz de Egeo. Ovidio, por su parte, al utilizar el formato epistolar, centra su narración en una emisora particular, Ariadna, brindando una única perspectiva de los sucesos. Este rasgo lo diferencia de Catulo. Si bien en el *Carmen* 64, Ariadna adquiere presencia y humanidad, y despliega en primera persona sus angustias interiores (Galán, 2003, p. 26), no es la figura central: Ariadna existe en tanto dependencia de Teseo, a modo de ejemplo, en lo referido a las bodas de Tetis y Peleo, mientras que en la *Heroida* solo podemos confiar en los sentimientos que atormentan a la heroína.

En lo relativo a la instancia de enunciación de la voz femenina, contemplamos que en *Carmen* 64 ocurre en el momento presente del abandono, mientras que en *Heroida* X, el héroe está ausente y la heroína escribe en la vorágine de sentimientos que la interpelan durante la instancia del abandono. Cabe aclarar que, en general, el discurso en las cartas simples de las heroínas mantiene un tono melancólico y doloroso. Fulkerson (2009) señala que:

The letters from Penelope, Phyllis, Briseis, Oenone, Hypsipyle, Dido, Deianira, Ariadne, Medea, Laodamia, and Sappho have as their primary subject the discussion of a relationship that is seemingly over, so their overall tone is more plaintive than the first set³. (p. 79)

El estado de la figura femenina coincide en ambos poemas, al ser representada como dominada por un furor pasional, propio del enamoramiento profundo que sufre por el héroe.

La representación de Teseo en la voz de Ariadna

Teseo se consagra como héroe y salvador de Atenas, ya que logra vencer al Minotauro. Galán (2003), en su análisis sobre el *Carmen* 64, sostiene que la *virtus* heroica de Teseo lo lleva a múltiples enfrentamientos con seres primitivos e inhumanos y se destaca como matador de monstruos, en contraposición con Aquiles, el gran matador de hombres en la guerra (p. 24). Teseo es heroico en cuanto a la fidelidad a su patria y a su familia.

³ “Las cartas de Penélope, Filis, Briseida, Enone, Hipsípila, Dido, Deyanira, Ariadna, Medea, Laodamia y Safo tienen como temática principal la discusión de una relación que aparentemente ha terminado, por lo que su tono general es más penoso que el del primer conjunto” [traducción del Comité editorial de *Nota al margen*].

Sin embargo, articulando con lo propuesto también por Galán, Teseo manifiesta la *virtus* propia del héroe a expensas de su dimensión pasional (p. 38). Esto lo coloca en un perfil cruel e incluso inhumano, mostrándose indiferente al sufrimiento de Ariadna. Representación que la voz femenina configura a través de su discurso:

*Sicine me patriis auectam, perfide, abaris
 perfide deserto liquisti in litore, Theseu?
 Sicine discedens neglecto numine diuum,
 immemor, ah, deuota domum periuria portas?
 nullane res potuit crudelis flectere mentis
 consilium? tibi nulla fuit clementia praesto
 immite ut nostri uellet miserescere pectus? (C. 64, vv. 132-138)*

¿Así, pérfido, separada de los altares paternos,
 me abandonaste en la orilla desierta, pérfido Teseo?
 ¿Así, marchándote, sin cuidar el numen de los dioses,
 desmemoriado, ¡ay!, llevas devotos perjuros a tu casa?
 ¿Nada pudo doblegar la determinación
 de tu alma cruel? ¿Ninguna clemencia hubo en ti
 para que quisiera apiadarse de nosotros tu impío pecho?⁴
 (pp. 165-167)

En el *Carmen* 64, Ariadna abre su diálogo reclamando el abandono a Teseo e introduce la palabra “pérfido” para referirse a él, palabra que repite en versos posteriores, realizando su condición de traidor. Lo cataloga como una persona inclemente a su sufrimiento, simbolizado en el sintagma “impío pecho”. Teseo no solo la traiciona hacia, sino que también falta a su promesa con los dioses, falla en su *pietas*: “¿así, marchándote, sin cuidar el numen de los dioses, desmemoriado, ¡ay!, llevas devotos perjuros a tu casa?” (Galán,

⁴ La traducción corresponde a L. Galán. *Poesía completa*, pp. 152-191, Colihue, Buenos Aires. Aclaración: la edición del texto latino consultada por Galán corresponde a Mynors, R. A. B. (1958). *C. Valerii Catulli Carmina*.

Todas las traducciones siguientes, relativas al *Carmen* 64, provienen de esta fuente.

2003, pp. 165-167). De acuerdo con Alvar Ezquerro (1997):

En la elegía ... el encuentro entre un hombre —el poeta— y una mujer —la amada— da lugar a una unión pactada mutuamente (aunque sin ningún valor legal) bajo la protección de los dioses, tal y como sucedía con el tratado entre los pueblos: es el *foedus amoris*, que refiere Catulo en su poema 87. Por tanto, quien rompe el pacto incurre en una *perfidia* y en un sacrilegio, pues acaba con algo sagrado. (p. 206)

Por lo tanto, el reclamo de Ariadna encuentra cierta justificación. La *perfidia* tiene eco en el texto Ovidiano (vinculación que lo une con el *Carmen* de Catulo):

*Non ego te, Crete centum digesta per urbes,
aspiciam, puero cognita terra Ioui.
Nam pater et tellus iusto regnata parenti
prodita sunt facto, nomina cara, meo,
cum tibi, ne uictor tecto morerere recuruo,
quae regerent passus, pro duce fila dedi,
cum mihi dicebas: "Per ego ipsa pericula iuro,
te fore, dum nostrum uiuet uterque, meam".
Viuimus, et non sum, Theseu, tua, si modo uiuit
femina periuri fraude sepulta uiri.
(Ov. Her. 10, vv. 67-76)*

No te volveré a ver, Creta, repartida en cien ciudades, tierra bien conocida por Júpiter niño. En efecto, mi padre y la tierra gobernada por mi justo padre, / nombres queridísimos, fueron traicionados por mi acción cuando a ti, para que vencedor no murieras en el intrincado laberinto, te di por guía el hilo que debía regir tus pasos,

y tú me dijiste: “Por estos mismos peligros juro que tú, mientras uno y otro de nosotros viva, serás mía” / Vivimos, y no soy, Teseo, tuya, si es que vive una mujer enterrada por el engaño de su perjuro esposo⁵.
(p. 72)

En el fragmento, la *perfidia* del héroe queda en evidencia ante la falta de palabra con los votos matrimoniales. Al citar de forma directa la promesa realizada por Teseo, Ariadna le otorga mayor veracidad o peso al reclamo. Su amor es pagado con traición y abandono, esto trae como consecuencia un estado mayor de vulnerabilidad: la heroína es una mujer exiliada, sin posibilidad de regreso al núcleo familiar.

En el ejemplo citado de la *Heroida*, Ariadna en su discurso califica a su padre como un gobernante justo, contrario a lo sostenido por el *Carmen* de Catulo; ya que en el v. 75, la voz en tercera persona, califica a Minos como un *injusto rey*. Aparece una digresión marcada entre los textos: la Ariadna de Ovidio presenta una perspectiva individual, mientras que en el texto Catuliano se contraponen la voz del narrador con la de Ariadna.

Siguiendo la línea del exilio, se observa que ambos autores, en sus textos, mencionan la posible condición de insepulta de la heroína. En la *Heroida*, Ariadna apunta a que al ser abandonada por Teseo (en la isla de Naxos), su cuerpo no recibirá las honras fúnebres debidas.

*Ergo ego nec lacrimas matris moritura uidebo,
nec, mea qui digitis lumina condant, erit;
spiritus infelix peregrinas ibit in auras
nec positos artus unguet amic manus;
ossa superstabunt uolucres inhumata marinae.*
(Ov. Her. 10, vv. 119-123)

Así, yo no veré al morir las lágrimas de mi madre, // ni habrá quien cierre mis ojos con sus dedos; mi espíritu desgraciado vagará a través de extranjeras auras y una mano amiga no ungirá mis compuestos

⁵ La traducción corresponde a F. Moya del Baño (Trad.), *Heroidas*, pp. 69-76, Editorial CSIC, Madrid. Aclaración: la edición al texto latino consultada por Moya del Baño corresponde a W. Cantón (Ed.), *Heroidas* (pp. 60-65).

Todas las traducciones siguientes, relativas a *Heroida X*, provienen de esta fuente.

miembros. Las aves marinas se posarán sobre mis huesos no enterrados
(p. 74)

En el *Carmen* 64, la heroína, al igual que en la carta, enfatiza en la imposibilidad de ser sepultada. Sin embargo, el discurso emplea un estilo basado en la crudeza, ya que menciona el desmembramiento del cuerpo por parte de las fieras salvajes y las aves.

*Pro quo dilaceranda, feris dabor alitibusque
praeda, neque iniecta tumulabor mortua terra.* (C. 64, vv. 152-153)

Por él, para ser despedazada, seré dada a las fieras y a las aves
como presa y, muerta, no me cubrirá tierra amontonada. (p. 167)

En el *Carmen*, Ariadna habla de una promesa matrimonial de los *deseados himeneos* y resalta el perjurio en las palabras del héroe, ya que a fin de obtener lo que su *corazón codicioso* anhela es capaz de crear promesas vanas. La heroína se refiere a la utilización de una *amable voz*, técnica de persuasión de la cual se sirve Teseo para encubrir los motivos reales en su actuar:

*At non haec quondam blanda promissa dedisti
uoce mihi, non haec miserae sperare iubebas,
sed conubialaeta, sed optatos Hymenaeos,
quae cuncta aerei discerpunt irrita uenti.* (C. 64, vv. 139-142)

Pero no fueron estas las promesas que en otro tiempo me hicieras
con amable voz, ni esto ordenabas esperar a la mísera,
sino las felices bodas, sino los *deseados himeneos*:
cosas que, juntas, los éteres vientos se llevan como vanas. (p. 167)

Relacionado con lo mencionado anteriormente sobre las palabras vanas; en el fragmento de la carta citado a continuación, la importancia radica

en el despliegue de juramentos vacíos por parte del héroe:

*Dextera crudelis, quae me fratremque necauit,
Et data poscenti, nomen inane, fides,
In me iurarunt somnus uentusque fidesque;
Prodita sum causes una puella tribus. (Ov. Her. 10, vv. 115-118)*

Diestra cruel, que ha matado a mí y a mi hermano, y tú también, palabra de compromiso, palabra vana, que me diste al pedírtela. Contra mí se han conjurado el sueño, el viento y la palabra de compromiso; una sola muchacha ha sido traicionada por tres cosas. (p. 74)

En la cita, también adquiere relevancia el simbolismo de su mano al perpetuar la violencia, ya no solo física como matador de monstruos, sino emocional, al provocar un dolor irreparable en la heroína. Ariadna menciona que los aliados de Teseo, en su huida, fueron el sueño, ya que cuando ella se quedó dormida él pudo huir; la promesa que le hizo para que confiara en su palabra y el viento, que sopló el barco alejándolo de ella.

En el ejemplo se observa que una de las causas clave del abandono es el sueño. Ambos textos hacen una mención de este, pero el tratamiento es diferente. La Ariadna de Catulo, en su discurso, no se refiere al sueño como causa directa; quien lo menciona es la voz en tercera persona. En el v. 122, el narrador expresa que los ojos de la heroína fueron ceñidos por el sueño y, a causa de esto, Teseo logra escapar. En cambio, la Ariadna de Ovidio culpa directamente al sueño como el causante de sus desgracias, otorgándole una personificación. Hardy (2023) señala que “es este sueño, concebido como un agente externo y no como algo propio, al que en última instancia la heroína culpa por su abandono, no a quien, sin embargo, se aprovechó de su estado” (p.6).

Ariadna, en el *Carmen* 64, utiliza la palabra *desmemoriado* para caracterizar a Teseo, rasgo que no es visible en las *Heroidas*. El héroe olvida la promesa de votos matrimoniales y todo lo que la heroína arriesga para salvarle. Ariadna, guiada por el dolor, solicita a las Euménides el castigo del héroe, pero quien asiente a su pedido es Júpiter. Erro (2011) señala que Ariadna al aceptar su propia falta con relación a su familia, legitima el reclamo y hace

posible el castigo de Teseo, quien pagará olvido con olvido (pp. 46-47). Teseo no cambia las velas al regresar de su viaje y esto provoca la muerte de Egeo ya que, al creer que su hijo no volvió con vida, se suicida. De esta manera, Catulo articula la muerte de Egeo con la venganza de Ariadna. Si bien, como señala más adelante Erro, ella también ha quebrantado la *pietas*, merece ser rescatada y obtiene el amor de un dios, sin embargo, Teseo no muestra ninguna reflexión sobre la huida y el abandono (p. 47):

*Ibis Cecropios portus patriaque receptus,
cum steteris turbae celsus in ore tuoe
et bene narraris letum taurique uirique
sectaque per dubias saxea tectauias,
me quoque narrato sola in tellure relictam.
Non ego sum titulis subripienda tuis. (Ov. Her. 10, vv. 125-130)*

Llegarás al puerto de Cécrope y serás recibido en tu patria; cuando estés de pie, erguido, en presencia de una multitud que te rodea, y haya narrado con detalle la muerte del hombre-toro, y la morada de piedra cortada por inciertos caminos, cuenta también que he sido abandonada en una tierra desierta. / ¡No debo ser suprimida de tus títulos! (p. 75)

En el ejemplo citado, la *Heroida* se refiere de forma diferente a un rasgo no visible en el *Carmen*: la altanería del héroe. Tradicionalmente, relatar las hazañas, luego de un viaje o una aventura, se considera un requisito necesario para la construcción heroica. Ariadna, en la carta, lo desafía a narrar todas sus vivencias, sin ninguna omisión, en especial, en lo referido a ella. Podría pensarse que, si él cuenta la versión completa de la historia, su figura heroica se vería fracturada.

Consideramos que la desmitificación es posible en la lectura de ambos discursos de la heroína, pero quien lo logra acabadamente es Ovidio. Su texto tiene como único eje la voz de Ariadna, beneficiado en gran medida por el género híbrido que escogió: la elegía y la epístola. Lobo (2009) habla de que estas cartas llegan al lector de la época y le permiten pensar el sentimiento amoroso desde otra perspectiva: la mirada de la mujer (p.

138). Por el contrario, si contemplamos la construcción del *Carmen* en su totalidad, el mundo heroico de Teseo parece contraponerse al mundo pasional de Ariadna, justificando el proceder del héroe. La finalidad que estimamos busca Catulo con su epilio, como señala Galán (2003), es la de contraponer los tiempos antiguos con los modernos, para destacar la impiedad e injusticia contemporáneas a su tiempo de producción (p. 16).

El retrato de Ariadna

Las mujeres de la antigüedad grecolatina, desde su nacimiento, se encuentran bajo la tutela de un hombre, ya sea su padre o marido. Reciben una educación tradicional, referida a la contención de los sentimientos y de sus deseos sexuales, para evitar la caída en la irracionalidad, al dejarse desbordar por el *furor*.

Ariadna es hija del Rey Minos y de Pasífae (hija de Febo), pertenece a la nobleza, por lo que se entiende recibió una educación tradicional. A la luz del análisis realizado y de la lectura de los textos literarios, contemplamos que la figura femenina muestra una ruptura con lo establecido: ayuda al enemigo, traiciona a su familia y a su patria por Teseo. No obstante, son estas mismas acciones las que la condenan al exilio y a la soledad; no puede volver a la tierra de su padre y tampoco tiene un esposo. Si bien se muestra una faceta rupturista, los autores no la sacan del foco tradicional e intentan justificar la idea de que la mujer necesita la tutela de un hombre, sino caerá presa del *furor*, tal como sucede con Ariadna. Esta representación se encuentra tanto en Ovidio como en Catulo: una Ariadna enloquecida y presa de su dolor.

Aun así, también es pertinente referir una digresión en la figuración de hasta cuánto es capaz de aceptar la heroína por amor. En el *Carmen* 64, Ariadna muestra incluso la posibilidad de seguir al héroe en condición de esclava, siendo capaz de aceptar tal cambio (el dejar de ser una princesa):

*Si tibi non cordi fuerant conubia nostra
saeua quod horrebas prisca praecepta parentis,
attamen in uestras potuisti ducere sedes,
quae tibi iucundo famularer serua labore,
candida permulcens liquidis uestigia lymphis
purpureaue tuum consternens ueste cubile.*

(C. 64, vv. 158-163)

Si a tu corazón nuestras bodas no habían llegado
 porque temías los crueles preceptos de tu anciano padre,
 pudiste, sin embargo, conducirme a tus moradas
 como esclava, para que en labor alegre te sirviera,
 acariciando tus blancos pies con aguas claras,
 o tendiendo tu lecho con manto púrpureo. (p. 169)

En la *Heroida*, en cambio, Ariadna se muestra temerosa ante la posibilidad de caer en dicha condición por su linaje noble. Ovidio le confiere dignidad en su carácter de princesa y mujer.

*Tantum ne religer dura captiua catena
 neue traham serua grandia pensa manu,
 cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,
 quodque magis memini, quae tibi pacta fui.* (Ov. Her. 10, vv. 89-92)

Sólo desearía no ser atada, esclava, con una firme cadena / ni tener que hilar con mi mano de sierva grandes cantidades de lana, yo que tengo por padre a Minos y que es mi madre la hija de Febo y, lo que nunca olvido, que fui prometida a ti. (pp. 72-73)

Los finales en ambos textos son diferentes, Ariadna en el *Carmen* culmina casada con Baco, consumando su destino pasional con el dios del furor, a propósito, Galán (2003) apunta que:

En Ariadna, la agitación de este *furor* concuerda con su naturaleza y se desarrolla en un sostenido movimiento pasional desde el momento mismo en que ve a Teseo; persiste después del sueño y el abandono, y se establece definitivamente en la unión con Baco. (p. 38)

Por el contrario, en la *Heroida*, no existe la alusión a una imagen salvadora

de ningún Dios, el destino de Ariadna es incierto, pues nos encontramos con la carta que ella escribe, pero no con la respuesta.

Conclusión

En el presente trabajo nos hemos focalizado en el discurso de Ariadna, con el fin de repensar la figura del héroe y la construcción de la propia heroína. Para realizar el análisis comparativo tomamos como corpus literario dos textos en los cuales se reescribe el mito cretense: *Carmen* 64 de Catulo y *Heroida* X de Ovidio.

A la luz de los resultados obtenidos, consideramos que es a través del discurso de la heroína que se logra la desmitificación de la figura heroica. Ariadna caracteriza a Teseo como un hombre impío, desmemoriado y traidor, sobre todo porque falta a su palabra y la abandona en una isla desierta, consciente de lo que esto implicaría en su condición de mujer exiliada. A su vez, este discurso y la descripción que realiza cada poeta permiten obtener una representación de la heroína que, si bien muestra una mínima ruptura, mantiene en gran medida la configuración de la mujer tradicional.

Ambos textos se encuentran atravesados por el contexto de producción en el cual se halla inmerso cada poeta, por lo que la forma de retratar a Ariadna es diferente. Al pertenecer a géneros distintos de la épica, la voz femenina puede expresar sus sentimientos y, a través de este discurso, alejar a Teseo de la construcción heroica tradicional.

Finalizamos planteando la posibilidad de que a futuro se pueda reflexionar sobre figuras pertenecientes a ciclos heroicos desde una perspectiva diferente. El análisis abordó el lado femenino, con la revisión de una voz desapercibida en la Antigüedad clásica.

Referencias

- Alvar Ezquerro, A. (1997). La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto. En C. Codoñer (Ed.), *Historia de la literatura latina*, 191-206. Cátedra.
- Carlos González, A. G. (2023). Ariadna: una comparación entre Catulo y Ovidio. En *Nexo 19: revista intercultural de arte y humanidades de la sección de estudiantes y jóvenes investigadores y creadores del IEHC*, (19), 3-8. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9000733>
- Catulo, C. V. (2008). Introducción. Vida y obra de Catulo. En L. Galán (Trad.), *Poesía completa*, pp. 5-36. Colihue.

- Cristóbal, V. (2015). Lavinia de Úrsula K. Le Guin, una novela virgiliana. En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15, (2), 362-376. https://doi.org/10.5209/rev_CFCL.2015.v35.n2.51105
- Cristóbal, V. (2012). Biografía de Ovidio. En *Ovidio*, pp. 13-19. Gredos.
- Cristóbal, V. (2012). Ovidio y la poesía elegíaca. En *Ovidio*, 31-44. Gredos.
- Erro, M. G. (2011). Justicia y evaluación en el Carmen 64 de Catulo. *Auster*, (16), 49-65. En *Memoria Académica*. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5346/pr.5346.pdf.
- Fulkerson, L. (2009) Chaptersix. The heroides: Female Elegy? En P. Knox (Ed.), *A Companion to Ovid*, p. 79. Blackwell Publishing Ltd. <https://es.singlelogin.re/book/107295/a9dc16/a-companion-to-ovid.html>
- Galán, L. (2003). El carmen 64 de Catulo, 13-47. Igitur. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.10/pm.10.pdf>
- Grimal, P. (1989). Definición de Teseo. En F. Payarols (Trad.), *Diccionario de mitología griega y romana*, 533. Paidós. <https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologc3ada-griega-y-romana.pdf>
- Hardy, J. A. (2023). Ariadna se duerme: sueño e incapacidad erótica en la Heroida 10 de Ovidio. En *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 6, (20), 1-21. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965028/>
- Lobo, C. E. (2009). Reclamos al amado ausente en Heroidas I, III, VII, X. En E. Assis de Rojo (Comp.), *Letras del mundo clásico*, 129-142. Universidad Nacional de Tucumán.
- Mynors, R. A. B. (1958). C. Valerii Catulli Carmina. En L. Galán (Trad.), *Poesía completa*, 152-191. Colihue.
- Ovidio (2021) X: Ariadna y Teseo. En F. Moya del Baño (Trad.), *Heroidas*, 69-76. Editorial CSIC.
- Ovidio, P. N. (1950) Ariadne Theseo. En W. Cantón (Ed.), *Heroidas*, pp. 60-65, UNAM, México.