

Presencia de la mujer
en la
poesía de Catulo

TESIS DOCTORAL

Lía M. Galán

1985

INDICE DE CONTENIDOS

- Prefacio	p. 1
- Introducción	p. 3
<u>Primera Parte: Cármenes breves</u>	
- Los poemas polimétricos	p. 9
- Los epigramas	p. 51
<u>Segunda Parte: Cármenes extensos</u>	
- La mujer divina	p. 64
- El Carmen 63 - Attis y Cibeles	p. 76
- El Carmen 64	p. 114
- Attis y Teseo. Dos respuestas frente a lo femenino	p. 137
- El Carmen 66 - Berenice	p. 155
- El Carmen 68 - Laodamía	p. 167
- El Carmen 68- Otros personajes femeninos	p. 181
- La mujer y el matrimonio en la poesía de Catulo	p. 188
- El Carmen 61	p. 196
- El Carmen 62	p. 204
- El Carmen 67	p. 209
Conclusión general	p. 223
Bibliografía	p. 227

PREFACIO

El fin que se pretende alcanzar con este estudio es el análisis y la exposición del tema de la presencia femenina en la poesía de C. Valerio Catulo. El desarrollo se realiza atendiendo los dos grandes sectores de la obra catuliana: los cármes breves (poemas 1-60; 69-116) y los cármes extensos (poemas 61-68). Esta tradicional división, establecida a partir de una distinción formal, contempla igualmente diferencias de contenido y modos expresivos; por esta razón, se ha considerado la más adecuada para la organización del estudio, dada la correspondiente diferencia de los personajes femeninos que se advierte en uno y otro sector.

Las mujeres de los cármes breves aparecen directamente relacionadas con la realidad inmediata del poeta y, casi sin excepción, se encuadran en las pautas del contexto histórico-social catuliano. Por el contrario, los cármes extensos proponen tipos femeninos más ideales y abstractos, enlazados con la actualidad del poeta de manera más mediata y compleja.

Los cármes breves, a su vez, han sido subdivididos en dos secciones: a. composiciones breves en metros diversos, i.e. poemas polimétricos (cármes 1-60); b. epigramas en dísticos elegíacos (cármes 69-116). Siguiendo esta distinción, se han seleccionado los poemas que más elementos de análisis presentan en función de la temática propuesta.

Los cármes extensos se tratan en su totalidad, ya que su campo de significación ha resultado más extenso y profundo. Sin exclusión, todos presentan figuras femeninas de relevancia - muchas de ellas procedentes de la mitología - insertas en un especial sistema de relaciones, cuya significación ha debido considerarse de modo integral, en un intento por determinar, con la mayor precisión posible, el sentido de su inclusión. Consecuentemente, en algunos casos ha sido necesario detenerse en los personajes masculinos, a fin de establecer el enlace de ideas, imágenes y perspectivas en el que se inscribe la figura femenina.

El personaje de Lesbia no es, en el presente trabajo, motivo de análisis especial. Esto podría parecer, a primera vista, sorprendente, si se tiene en cuenta su marcada preeminencia en la obra de Catulo. Por esta misma razón, ha constituido la más habitual materia de estudio, y resultaría reiterativo abordar directamente su tratamiento. No obstante, Lesbia es el ineludible punto de referencia al que se recurre a los efectos de completar e integrar los variados aspectos del tema en cuestión.

La bibliografía presentada no es exhaustiva; en ella se mencionan aquellos trabajos que han significado algún aporte para este estudio. En general, se ha evitado la discusión sobre visiones críticas opuestas, haciendo únicamente constar la discordancia existente y desarrollando con más detenimiento un punto de vista diferente cuando el caso lo impone.

Una gran parte del estudio se ha llevado a cabo en el Instituto de Filología Clásica y en el Instituto "Antonio Nebrija" - Consejo Superior de Investigaciones Científicas - de la Universidad Complutense de Madrid, con el asesoramiento del Dr. Sebastián Mariner Bigorra, y gracias a la generosa asistencia del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (C.O. N.I.C.E.T.) de la Argentina.

El texto de Catulo que se cita es:

C. Valerii Catulli Carmina. Ed. R.A.B. Mynors. Oxford, Oxford University Press, 1984. (Reimpr. de la 1ª ed., 1958).

Las abreviaturas de las publicaciones periódicas son las que presenta L'Année Philologique.

INTRODUCCION

Reconstruir el papel de la mujer en la cultura latina es una tarea difícil y compleja. Variados problemas se interponen en la búsqueda de una visión clara y global de la cuestión; al respecto, es necesario destacar lo siguiente:

1. La situación de la mujer a lo largo de la historia romana está sujeta a variaciones y cambios, lo cual impide tratar la cuestión en bloque y hace necesaria la referencia epocal que encuadre las posibles afirmaciones.
2. La mayoría de los testimonios conservados acerca de las mu je re s se refieren a familias nobles, lo cual obstaculiza la ge ne ra liz ac ió n, ya que poco se sabe de los hábitos y conductas de las mujeres plebeyas o de los niveles sociales más bajos.
3. Asimismo, los testimonios suelen ser predominantemente urba nos; la provincia parece haber sido notablemente más conserva-
dora que Roma, lo cual implica que la situación de las mujeres en uno y otro lado debe haber sido distinta. En general, sólo es posible intentar una reconstrucción urbana, ya que de la provincia hay escasa documentación.
4. Los testimonios de los escritores antiguos no siempre ofrecen la objetividad necesaria en cuanto a la realidad que se tra ta. Grimal (1) destaca dos causas fundamentales que, si bien no invalidan tales testimonios, al menos obligan a considerarlos con cautela: a. la complacencia de los moralistas romanos en denunciar los vicios de su tiempo, que incluyen consideraciones acerca de la mujer y su conducta; b. la polémica de los escritores cristianos que multiplican los testimonios desfavorables de una sociedad no iluminada por la revelación, y construyen un cuadro de elevada inmoralidad.
5. El estudio de la situación femenina en la antigüedad ha representado un tema de interés para el movimiento feminista del 70 y este hecho, si bien ha significado un valioso aporte a la cuestión, no ha estado libre de inexactitudes y prejuicios. Desde la asimilación de la mujer romana a la griega en la imprecisa denominación de mujer grecolatina, hasta la excesiva

insistencia en el sojuzgamiento de las mujeres o la visión de muchos de los cambios - especialmente en tiempos de la República - como precoces precursores del feminismo de "fin du siècle", el meritorio intento de revisión de la temática se ha enturbiado con una cierta parcialidad (2).

Las antiguas leyendas romanas muestran una elevada consideración hacia la mujer; hay un respeto hacia ella que no se encuentra en los poemas homéricos. Quizás haya influido, en tal sentido, el matriarcado etrusco; lo cierto es que, como señala Grimal, "toutes ces légendes tendent à montrer que les femmes dans la plus authentique tradition romaine, étaient entourées d'une sorte de vénération religieuse" (3).

La mujer era respetada y venerada en tanto "matrona", i.e. "mater", auténtica conservadora de la "gens". De allí que la unión de los esposos recibiera el nombre de "matrimonium", y estuviera bajo la protección de una diosa, "Iuno Iuga". No obstante, los dominios tradicionales de la mujer estaban circunscritos a la esfera doméstica. De acuerdo con el testimonio de las inscripciones funerarias, lo que más se apreciaba en ellas era el "obsequium" y el "lanificium", típica tarea de hilar la lana que ocupaba tanto a las mujeres nobles como a las plebeyas. Su intervención en la vida social y civil era prácticamente nula, al menos hasta el siglo I a.C.

Hacia el fin de la República se produce un rápido y marcado cambio de las costumbres femeninas, inscripto en el contexto de la crítica situación general; diversas causas convergen para la aparición de este fenómeno:

a. El debilitamiento de las tradiciones: i) el matrimonio se convierte, para el patriciado, en una estrategia puramente social, instrumento obligado para la obtención de privilegios políticos y económicos; las afecciones personales intervienen sólo excepcionalmente en su realización; ii) en el confuso panorama de intrigas políticas, se debilita el sentido del servicio a la "pólis" y, correspondientemente, del matrimonio como fundamento político-religioso del estado; los cónyuges, más allá de las circunstanciales conveniencias, no encuentran profundos motivos para sacrificar sus vidas en tal servicio.

- b. La fundamental influencia de los cultos orientales: especialmente bajo la influencia griega, la alta sociedad romana se interesa en la mística dionisiaca y los misterios de Eleusis a los que se suman las variadas manifestaciones religiosas venidas de Oriente; muchas de ellas traen la idea de igualdad de los seres humanos y proponen una nueva valoración de las mujeres y los esclavos, considerados tradicionalmente inferiores.
- c. La riqueza de las conquistas: éste es un lugar común de explicación, dentro de la concepción latina, que entiende que el lujo y las riquezas provocan la corrupción de los hombres y el relajamiento de las costumbres; en este contexto suelen inscribir los moralistas el cambio de la conducta femenina.
- d. Desarrollo del "demi-monde" cortesano: procedentes de ciudades helenísticas, se afincan progresivamente en Roma elegantes cortesanas que ofrecen su compañía semi-profesional sin plazos temporales delimitados, e inspiran un amor pasional - amor romántico - que se presenta separado y hasta opuesto al modo de relación hombre-mujer que significa el matrimonio. Este modelo - prestigiado por el favor masculino - altera la conducta de la mujer aristocrática romana e incide en la modificación de su comportamiento social. Sus actividades traspasan el perímetro de la "domus" y sus costumbres se vuelven más liberales. La búsqueda del nuevo ideal amoroso, romántico y extramatrimonial, también las afecta y hace que ^{se} sucedan los adulterios y divorcios.

En el filo de estos dos mundos viven Catulo y Clodia. Catulo representa el conflicto entre la austera tradición latina, aún vigente en el ámbito provincial, y los nuevos imperativos de la conducta urbana que se presentan en la convulsionada Roma del fin de la República. Clodia es el nuevo tipo de mujer, ligada por tradición familiar y situación social al "mos antiquum", y a la vez representante de los más modernos intereses femeninos. Su activa vida social, sus gustos literarios y artísticos, la ingerencia en lo político y el continuo trato con los hombres dan las pautas del cambio que más parece inquietar a moralistas como Cicerón - quien no duda en considerar su conducta como propia de una "meretrix" -. El mismo Catulo, en un principio más

liberal, termina por lanzar su condena, expresada en la hiperbólica imagen de los "trecentos moechis" (Carmen 11,17-18).

En este panorama se inscriben las figuras femeninas de Catulo. Desprendido de ambiciones políticas o económicas, el poeta circunscribe sus intereses al campo de lo personal y privado, en el que la mujer y las diversas formas de relación con lo femenino representan una problemática vertebral a lo largo de su obra cuya significación impone un análisis detallado.

NOTAS

- (1) Grimal, Pierre. L'amour à Rome. París, Les Belles Lettres, 1979, p.4.
- (2) Ejemplos de esta corriente resultan los estudios de Fau, G. L'émancipation féminine à Rome. París, Les Belles Lettres, 1978; Hallett, Judith. "The role of women in Roman elegy: counter-cultural feminism". Arethusa 6, 1973, 103-124, etc.
- (3) Grimal, Pierre. Op.cit. p.30.

PRIMERA PARTE

CARMENES BREVES

LOS POEMAS POLIMETRICOS

El término "nugae" con que Catulo define sus propios poemas en la dedicatoria a Cornelio Nepote (Carmen 1,4) parece adecuarse tan sólo a las composiciones breves, en variados metros, que integran la primera sección del "corpus" catuliano - i.e. Cármenes 1-60 -. Tal apelativo, y el especial modo poético de estas "bagatelas", que consagran lo instantáneo y cristalizan el movimiento anímico de una momentánea situación en habitual correlación con la emotividad personal, han configurado la imagen del Catulo "espontáneo", tenido en alta estima por la crítica tradicional en desmedro del poeta "doctus". Su mérito consistía en cierta facilidad poética que, unida a una ágil imaginación, parecía permitir al poeta latino volcar en verso una experiencia o suceso de manera directa, sin restricciones intelectuales o léxicas. La crítica de las últimas décadas ha desvirtuado parcialmente esta visión. La experiencia artística que revelan los polimétricos no representa una mera anotación de sucesos cotidianos llevados sin mayor control a versos que dicta el calor de la ocasión. Importantes estudios (1) han mostrado que, pese a diferencias de tono, énfasis o vocabulario, el arte catuliano presenta una profunda unidad que enlaza las distintas expresiones poéticas.

Catulo brevemente expone, en algunos poemas, ciertas líneas programáticas que pueden ser observadas en sus propias composiciones. El "labor limae", un especial gusto por el poema breve y cuidadosamente elaborado, la voluntad de grácil simpleza en la que coinciden lo refinado e ingenioso - rasgos cuya ausencia censura en poetas como Hortensio (Carmen 95), Volusio (Cármenes 36 y 95) y Sufeno (Carmen 22) - desmienten la supuesta espontaneidad catuliana modificando el enfoque de las consideraciones críticas. Sólo cuando esta espontaneidad se reconoce como voluntario rasgo de estilo puede advertirse la elaborada complejidad de muchos poemas polimétricos. Basten la sutil red de asociaciones y si-

metrías del Carmen 17, el variado engarce de situaciones, tonos y referencias del Carmen 11, o la construcción de la "flagitatio" a Aeneas del Carmen 42 para probarlo. En tal sentido, resulta acertada la observación de Kenneth Quinn (2): "the verse that the 'poetae noui' still called 'nugae' (accepting the depreciatory title as a challenge) became for them, no the marginal by-products of poetry. They clearly took it to an unprecedented and unforeseeable level of artistic quality".

Esta nueva revaloración no significa, sin embargo, que el mérito de los polimétricos sea uniforme y compartan una similar excelencia artística. Sí puede resultar lícito afirmar que en ellos se patentiza una neta voluntad estética y no una mera gracia para improvisar en verso.

Partiendo de esta consideración, Quinn establece una interesante aunque arriesgada categoría: "levels of intent", i.e. los diferentes grados de devoción hacia la tarea de hacer poesía (3). Los niveles son variados, desde las propuestas menos ambiciosas hasta las creaciones de más completa elaboración. Entre las primeras, Quinn toma como ejemplo el Carmen 59; entre las segundas, sitúa muchas composiciones breves como los Cármenes 31, 2, 8, 17, etc., los epigramas a Lesbia y los poemas extensos (4).

Es posible, en efecto, distinguir diferentes grados de complejidad en los polimétricos, y subrayar un mayor o menor éxito en el empleo de imágenes, léxico, asociaciones, figuras retóricas y recursos sonoros. Pero en todos, es advertible una lucidez estética que organiza y controla la expresión, aun en los momentos en que se revela una emotividad exaltada, seleccionando el efecto y disponiendo con eficacia el detalle en función de un todo conciso y cuidadosamente estructurado.

Los poemas polimétricos presentan, en breves y pintorescas escenas, un fresco de la Roma cesariana desde la especial óptica de un poeta joven, refinado, adherido a la "urbanitas" y consagrado a un "otium" de poesía, amor y amistad. La vivid dez de esta pintura surge de la sutil factura que realiza lo

espontáneo como efecto artístico, en donde lo nimio se constituye en fértil materia poética. Lugares, personas y situaciones desfilan en una especie de continuo presente, insertos en una sostenida atmósfera de cotidianeidad donde cobra importancia el episodio efímero o trivial.

Junto a la tutelar presencia de Lesbia, hay apariciones femeninas normalmente fugaces, que proporcionan importantes testimonios de la realidad contemporánea, y evidencian pautas de conducta y juicio que iluminan la visión catuliana de la mujer.

LAS MUJERES DE LOS POEMAS POLIMETRICOS

A. MERETRICES Y MUJERES DEL 'DEMI-MONDE'

Carmen 6

El poeta supone que su amigo Flavio pasa las noches con una mujer. El amigo guarda, al respecto, un obstinado silencio que enfada a Catullo y lo lleva a sospechar que tal mujer carece por completo de belleza física o moral. La presentación del primer verso pareciera ser favorable, pero esta impresión se deshace inmediatamente en el segundo:

Flavi, delicias tuas Catullo,
ni sint illepidae atque inelegantes,
uelles dicere nec tacere posses. v.1-3

"Deliciae" - que aparece ocho veces en el "corpus" catuliano, cinco de ellas en los polimétricos (4) - se aplica al objeto de seducción y encanto, si bien Ellis considera que el término puede ser explicado como "amante", sentido habitual en Plauto, del mismo modo que aparece en el Carmen 32,2 (5). Los adjetivos del verso 2, junto con el modo irreal de "uelles" y "posses", abren las consideraciones negativas que se sucederán a lo largo del poema. Los términos "illepidae" - i.e. negación de todo "lepos"-, e "inelegantes" - i.e. carencia de "elegancia"- forman parte del vocabulario urbano de la Roma catuliana. Palabras como "dicax", "elegans", "delicatus", "facetiae", "sal", "lepos", "venustus" son inherentes a la "urbanitas", en tanto que sus contrarias representan lo no-urbano y lo rústico. Aparecen con frecuencia en la comedia y pueden juntarse profusamente en acusaciones de exagerada urbanidad o rusticidad, pero - como señala David Ross (6)- no deben ser consideradas como parte del "sermo plebeius" sino que claramente pertenecen a un grupo restringido. Desde esta "urbanitas", Catullo enjuicia a la desconocida amiga de Flavio. La conjetura no se refiere a lo puramente físico; las cualidades que niega en ella son las que constantemente exalta en su amada: la fineza, el encanto y la elegancia.

Progresivamente, la imagen se degrada:

uerum nescio quid febriculosi
scorti diligitis: hoc pudet fateri. v.4-5

Esta es la única ocurrencia de "scortum" en los poemas catulianos. La palabra significa originariamente "cuero", "piel", y se transfiere a

las partes pudendas femeninas (7), si bien no hay testimonio de su uso como término anatómico (8). Al igual que "meretrix", significa "prostituta". No se trata de un vulgarismo; pertenece al lenguaje culto, tal como lo testimonia el uso que de ella hacen los prosistas. No obstante, parece haber sido una palabra antipoética, tal como "meretrix". Pese a no haber mayores diferencias de significación entre "scortum" y "meretrix", "scortum" presenta una más fuerte carga emotiva de signo negativo, que la vuelve más insultante y denigratoria que "meretrix" (9). Al peyorativo "scortum", Catulo añade el calificativo "febriculosum", enfebrecida por la enfermedad, un signo de consunción característico de las mujerzuelas de baja condición.

Entre las evidencias a las que recurre el poeta para respaldar su conjetura, se encuentra la característica de los perfumes:

nam te non uiduas iacere noctes
neququam tacitum cubile clamat
seris ac Syrio fragans oliuo, v.6-8

La situación se caracteriza por medio del detalle que, como en otros poemas (10), remite a lo femenino y voluptuoso.

La acusación se resume en el verso 12:

†nam inista preualet† nihil tacere.

R.A.B. Mynors(11) sigue, en este caso, el Códice V ("Codex Veronensis") mientras que en la versión Escalígero-Haupt se lee "nil stupra ualet". De ser válida esta última lectura, cabe suponer que "stupra" - única aparición en la obra catuliana- no sea un término técnico sino de índole general, en el sentido de "vicios" o "fechorías" (12). En cualquier caso, la fuerza significativa del verso recae en el infinitivo. Catulo, que por momentos usa palabras propias de los moralistas para censurar a su amigo, revela a través del reiterado "tacere" el motivo de la condena. Su burlesco enfado lo lleva a plantear un cuadro voluntariamente denigratorio, con el acento puesto en la naturaleza baja y rústica de la mujer. Con pocas pero expresivas palabras ("illepidae", "inelegantes", "febriculosi scorti") traza el más desagradable de los retratos. Sin embargo, el juicio no parece ser definitivo, tal como se desprende de los versos finales:

quare, quidquid habes boni malique,
dic nobis. uolo te ac tuos amores
ad caelum lepido uocare uersu. v.15-17

El eje del poema se halla en la oposición "tacere"- "dicere" que se establece como apoyo de las consideraciones. Las imágenes denigrato-

rias surgen del "tacere"; no de las acciones mismas de Flavio, sino del hecho de no confiarlas al poeta, lo que les vale el apelativo del verso 14 ("quid facias ineptiarum"). Así, el pedido del verso 16 muestra la posibilidad del giro hacia una apreciación positiva, implícita en "lepido...uersu", de cumplirse el pasaje del "tacere" al "dicere".

Carmen 10

"Here we have a 'conversation piece' in the purest colloquial Latin of the best period", señala W.B. Sedgwick (13) considerando este carmen como el más perfecto ejemplo de "urbanitas" de la poesía latina.

Catulo encuentra a su amigo Varo en el foro, y éste lo invita a la casa de su amiga:

Varus me meus ad suos amores
uisum duxerat e foro otiosum, v.1-2

Hay una gracia sutil en el lugar del encuentro. El foro es el centro de los más variados "negotia", y en él Catulo aparece "otiosus". Allí donde se despliega la gran actividad pública, el poeta adopta deliberadamente un modo frívolo y despreocupado, en actitud que puede considerarse desafiante (14).

A diferencia de Flavio, Varo se muestra comunicativo y deseoso de que el poeta comparta la situación. La denominación general del primer verso, "suos amores", se especifica en los siguientes:

scortillum, ut mihi tum repente uisum est,
non sane illepidum neque inuenustum. v.3-4

La presentación es ambigua. El empleo de la forma diminutiva atenúa el peso negativo de "scortum", dándole cierto aire de gracia y simpatía. Esta visión se prolonga en los adjetivos elegidos, "illepidum" e "inuenustum", limitados por "non sane". La descripción se apoya en categorías negativas, suavizadas o restringidas. El tono es, pues, condescendiente, aunque no abiertamente positivo. A la mujerzuela no parecen corresponderle atributos de tan elevado valor como "lepidum" o "uenustum" sino que, mediante el giro de negaciones, Catulo la ubica en un peldaño de mínima valoración. Sólo al cabo de la lectura del poema pueden conocerse los motivos de tal reticencia.

A la ausencia de gracia ("illepidum") que también caracterizaba a la supuesta amiga de Flavio, se une "inuenustum" como ausencia de una cualidad esencialmente urbana que sintetiza la gracia, la belleza, el encanto y el ingenio (15). Sin embargo, "mihi tum repente uisum est", la mujer no parece estar privada de tales atributos de modo total. Al

menos a primera vista.

A partir del verso 5, el poema transcribe - directa e indirectamente- el diálogo entre Catulo y la mujer. El interés de la "scortillum" se dirige directamente a las ganancias materiales:

et quonam mihi profuisset aere. v.8

La réplica de Catulo, " respondi id quod erat" (v.9), abre el juego entre verdad y mentira sobre el que gira el poema. La mujerzuela insiste en los posibles réditos materiales del viaje a Bitinia; Catulo, entonces, recurre a lo que supone una elegante e inofensiva mentira para dar a entender que, pese a no haber obtenido ningún dinero, su posición es elevada. La intención de "unum me facerem beatiorem" (v. 17) lo lleva a declarar que posee ocho lecticarios. Inmediatamente queda manifiesto que el interrogatorio femenino no ha sido desinteresado:

hic illa, ut decuit cinaediorum,
"quaeso", inquit "mihi, mi Catulle, paulum
istos comoda: nam uolo ad Serapim
deferri"...

v.24-27

El adjetivo "cinaediorum" marca el pasaje a la abierta denigración de la "scortillum" (16). Su desvergüenza se evidencia en lo inmediato del pedido, subrayada por la rápida e interesada confianza ("mi Catulle") con que trata a quien apenas conoce. La gracia de la situación radica en que la "inurbanitas" de la joven, con su impertinente rapidez, pone al descubierto la mentira urbana de Catulo.

La alusión al templo de Serapis hace pensar en una enferma (17), en cuyo caso esta "scortillum" y la "febriculosi scorti" del Carmen 6 compondrían similar cuadro de sordidez.

Finalmente, el poeta argumenta una confusión graciosamente torpe, que no lo salva del bochorno, y su enojo se descarga abiertamente sobre la mujerzuela:

sed tu insulsa male et molesta uiuis,
per quam non licet esse neglegentem". v.33-34

La imagen femenina se mueve entre dos pares de calificativos: "non sane illepidum neque inuenustum" / "insulsa male et molesta uiuis". En primera instancia resultan contrapuestos, pero, en definitiva, son correspondientes: el inicial reparo y la concesión del "non sane" se retiran y lo que queda es la apreciación absolutamente negativa. Como los del verso 4, los calificativos finales forman parte del lenguaje urbano en tanto negación de valores pertenecientes a la "urbanitas". Como la Quintia del Carmen 86, la "scortillum" carece de "sal", de oportuna picardía y gracia urbanas. Su conducta es rústica, propia de

una provinciana, como el "insulsissimus homo" del Carmen 17,12. Pese a provocar una humorística situación, magistralmente compuesta por el poeta, esta gracia es grosera y comete la falta de poner en total ridículo al huésped. La acusación se rubrica con el "molesta", referido a las desagradables molestias de la indiscreción, con el mismo sentido con que aparece en Carmen 68,137, en donde el poeta sobrelleva los "rara furta" de su amada con urbana discreción "ne nimium simus stultorum more molesti".

Como en el Carmen 6, también aquí la desfavorable visión de la mujerzuela surge de las circunstancias y su repercusión negativa en la subjetividad del poeta. En la instancia, se seleccionan las características que más fuerza denigratoria ofrecen para Catulo.

Carmen 32

El poema es un ruego humorístico a una mujer, probablemente una "meretrix", para que invite al poeta a su casa. Su nombre ha sido retablecido por conjetura y no hay absoluto acuerdo sobre él (18). El amable saludo a la joven busca la rápida persuasión. En él aparecen los términos elogiosos del lenguaje urbano:

Amabo, mea dulcis Ipsitilla,
meae deliciae, mei lepores, v.1-2

Sin embargo, la extensa primera oración - ocho versos- encuentra su expresión en la obscenidad de la última palabra, "fututiones", creando un marcado contraste con la delicada gracia de los apelativos iniciales. El neologismo "fututiones", como observa Lateiner (19) produce una tensión entre el simple y básico acto denotado, y el humor polisilábico de la palabra misma. Con lúdica malicia, Catulo se mueve entre la ponderación y el insulto, poniendo de relieve la condición de "meretrix" de la mujer (20). El poema se cierra con una imagen final obscena, subrayada por el verbo "pertundo" (21).

Carmen 35

Catulo reclama la presencia de su amigo Cecilio - "poetae tenero, meo sodali", según se dice en el primer verso-, quien permanece en Como retenido por su amada (22). Para explicar la demora de Cecilio en aquella ciudad y disculpar de antemano la posible falta de respuesta a su pedido, el poeta presenta a la amada de su amigo en el gesto

exageradamente trágico de retenerlo:

quamuis candida milies puella
euntem reuocet, manusque collo
ambas iniciens roget morari. v.8-10

Hay una ostentosa emotividad en ella, que se traduce en la agresividad física del gesto (23). Inmediatamente, tal actitud queda explicada:

illum deperit impotente amore.
nam quo tempore legit incohatam
Dindymi dominam, ex eo misellae
ignes interiorem edunt medullam. v.12-15

Según Ellis (24), este poema muestra, además del creciente interés por el mito de Cibeles y el intercambio de ideas literarias, el cultivo de las mujeres en tiempos de Catulo. En efecto, hacia el siglo I a. C. y por influencia del helenismo en boga, las mujeres se habían integrado en sectores de la vida cultural que antes les estaban vedados. No se las consideraba aptas para la filosofía, pero sí para la literatura (25). Protegían e inspiraban a poetas, tenían salones literarios y aun ellas mismas escribían. No obstante, a juzgar por el posterior testimonio de Ovidio ("Sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae, / altera non doctae turba, sed esse volunt". *Ars Am.* II, 281-82), el grupo no era muy numeroso. Las cortesanas griegas habían introducido en Roma modos sofisticados de seducción, que incluían los conocimientos de música y poesía. La conjetura de Ellis, consecuente con el clima de la época, se desdice, sin embargo, por el tono hiperbólico que emplea el poeta. Cierta recurrencia léxica, junto con el burlesco matiz afectivo del diminutivo "misellae", hacen pensar en una versión paródica de las apasionadas mujeres de los poemas extensos (26).

El tono se mantiene en los siguientes versos, en donde la hipérbole llega a su culminación:

ignosco tibi, Sapphica puella
musa doctior;... v.16-17

La joven no sólo tiene una exquisita sensibilidad estética sino que resulta aun más "docta" que Safo. La exageración es patente y puede, por consiguiente, ser interpretada en forma irónica (27). La excelencia del poema ha bastado para enamorarla; "incohatam Dindymi dominam" ha actuado como poderoso estimulante erótico, como de manera análoga ocurre en el *Carmen* 50. Akbar Khan (28) encuentra una exacta situación paralela en Aristófanes (*Las Ranas*, 52-54) en donde Dionisos explica a Heracles que, leyendo la *Andrómeda* de Eurípides concibió una especie

de magia simpatética, aunque en este caso las consecuencias son malas.

La afición literaria de la joven resulta, pues, un ambiguo aunque elegante cumplido. La desproporción del "Sapphica puella musa doctior" podría sugerir, incluso, que la idea subyacente es la contraria. Dado que "incohata" (versos 13 y 18) sugiere un poema bellamente comenzado - "venuste...incohata Mater", v.17-18 - pero abandonado (29), quizás Catulo insta a Cecilio a desplazarse a Verona para atender intereses literarios. Consciente de su talento, Catulo urge a su amigo para que retome el quehacer poético, sabiendo que su demora en Como nada tiene que ver con la poesía (30).

El adjudicar intereses literarios a la mujer, introduciendo un giro humorístico en el poema, no es un recurso extraño en Catulo. Al respecto, el siguiente Carmen del "corpus" (Carmen 36) muestra similitudes técnicas (31). El poeta ha reducido a términos literarios una disputa de índole aparentemente personal. Lesbia, atacada por los "truces...iambos" (v.5) de su amante, ha propuesto una reconciliación y la quema de "electissima pessimi poetae / scripta" (v.6-7). La intención de la mujer no parece ser la de llevar a cabo un escrutinio poético en pos de hallar al peor de los poetas, sino la de destruir los poemas que la atacan. Es el agravio personal lo que la lleva a juzgar a Catulo como "pessimus poeta", no los defectos estrictamente literarios de su obra. Humorísticamente, entonces, Catulo introduce a Volusio declarándolo "pessimus poeta", y así transforma el sentido del juicio pronunciado por Lesbia: ya no es la expresión de una emotividad personal herida, sino un imparcial pronunciamiento estético. En el Carmen 35 se advierte un similar pasaje de planos. Ante la posible pasión de la joven, nacida de lo puramente emotivo y sensual, Catulo eleva, con galante "venustas" no exenta de ironía, el movimiento hasta convertirlo en una poderosa pasión literaria.

El Ciclo de Ameana: Cármenes 41, 42 y 43

Siguiendo las conjeturas de Ellis, Lenchantin de Gubernantis y otros, Forsyth (32) demuestra, con alto grado de verosimilitud, que los poemas 41, 42 y 43 constituyen un ciclo. De acuerdo con esto, el Carmen 42 aparece como una "flagitatio" a la misma Ameana - "decoctoris amica Formiani"- de los cármenes que lo siguen y anteceden.

Ameana es llamada "decoctoris amica Formiani" (Carmen 41,4; Carmen 43,5), con evidente alusión a Mamurra, el protegido de César a

quien Catulo ataca en muchas de sus composiciones (33). Cuál sea la relación o interés del poeta por esta Ameana ha suscitado distintas conjeturas que pueden reducirse, obviando diferencias menores, a dos variantes interpretativas: a) Ameana es el instrumento mediante el cual Catulo ataca a Mamurra; el poeta ridiculiza a la amante de su enemigo político, empleándola como indirecto medio de insulto⁽³⁴⁾; b) contrariamente, Ameana ha tenido relaciones sentimentales con el poeta, pero lo ha abandonado por Mamurra, según lo cual estos poemas serían el testimonio de un despecho amoroso. Los insultos hacia el formiano y su protector no resultarían, así, ideológicos, sino fruto de un problema estrictamente personal (35). Cualquiera sea la causa, hay en estos poemas una notoria intención de destacar los rasgos exclusivamente sórdidos, desagradables y mezquinos de la mujer, recurriendo aun a lo insultante y obsceno.

Ya el primer verso del Carmen 41 marca el tono dominante del ciclo:

Ameana puella defututa

El calificativo, cargado de obscenidad, también se aplica - no menos injuriosamente- a Mamurra en el Carmen 29,13, siendo éstas sus dos únicas ocurrencias en la obra catuliana. De esta manera, se coloca en un destacado primer plano la condición de "meretrix" de la mujer, que luego ejemplificará el poema.

Hay una breve anécdota - verdadera o ficticia - que se presenta como ocasión de esta composición: Ameana ha solicitado al poeta, a cambio de sus favores meretricios, una suma de dinero insólitamente elevada, en ridícula desproporción con sus pobres atributos. El hecho se resume en un verso:

tota milia decem poposcit v.2

La cantidad requerida es la misma que aparece en el Carmen 103,1, pero esta coincidencia no implica que necesariamente deba tratarse del mismo caso; quizás pueda indicar la existencia de un precio fijo cobrado por las prostitutas de refinada categoría.

Ameana exige un pago que, a los ojos del poeta, de ninguna manera merece. A la sordidez moral del "defututa" se une la fealdad física, resumida despectivamente en un único rasgo ejemplificador:

ista turpiculo puella naso, v.3

Esta breve enumeración de características desfavorables se rubrica con lo que puede resultar el dato más negativo: Ameana es "decoctoris amica Formiani" (v.4), con el que queda asociada a la baja condición

de Mamurra.

De lo dicho por el poeta se desprende que Ameana era de tan baja condición que, pese a sus relaciones con el protegido de César, comerciaba a muy alto precio sus favores con otros hombres. Esto no debe considerarse, necesariamente, el reflejo de una realidad histórica. La anécdota puede ser una invención catuliana para denigrar a Ameana o, en la hipótesis extrema de Marilyn Skinner (36), la misma Ameana puede haber sido una invención catuliana para atacar a Mamurra. En uno u otro caso, lo que indudablemente se pone de relieve es la fatua vanidad del personaje femenino, equivalente a la del formiano. Como Mamurra, la mujer se coloca en un rango que no le corresponde; cegada por su relación con dudoso personaje público, ha olvidado su verdadera condición de prostituta vulgar y barata. Aun siendo la estable compañera de lecho de un malversador provinciano, no ha abandonado su profesión de "meretrix". Únicamente ha encarecido su precio con presuntuosa impertinencia. Frente a tal desvarío, Ameana es ilatada finalmente a mirarse en el espejo para certificar su fealdad (37).

El Carmen 42 consiste en una "flagitatio" a una mujer que niega al poeta la devolución de ciertos codicilos. Presumiblemente se trata de la misma Ameana de los Cármenes 41 y 43, dada su ubicación en el "corpus" y el tono insultante y denigratorio de los calificativos, que concuerdan con los aplicados a Ameana. En la negación a devolver unos poemas se sustenta la hipótesis de la relación amorosa entre esta mujer y el poeta: la reiterada asimilación de Ameana a una prostituta es, para Deroux (38), el castigo infligido a una amiga a quien un día se escribiera. La conjetura, si bien verosímil, escapa a toda posibilidad de prueba.

Previo llamado a los "hendecasyllabi" (v.1-2), la mujer es presentada como "moecha turpis" (v.3). Seis únicas veces aparece la palabra "moecha" en los poemas catulianos: cinco de ellas ocurren en esta composición; la restante, en el Carmen 68,103, referida a Helena. La forma no se encuentra atestiguada antes de Catulo, pero el correspondiente "moechus" aparece ya en Plauto (39) normalmente con la significación de "adúltero". El lenguaje culto mantiene posteriormente tal significado y, en primera instancia, éste es el sentido con el que se emplea la palabra en el Carmen 68, en donde el poeta se refiere a Helena como adúltera. Pero en lenguaje coloquial o vulgar su significa-

ción es menos precisa y puede aproximarse, como en el caso del Carmen 42, a la de "scortum" (40).

Sobre el apelativo "moecha" recae todo el sentido de la composición. Después de su mención en el verso 3 - en este caso con el adjetivo "turpis"-, la palabra reaparece en un bloque con el adjetivo "putida" - ya antepuesto, ya pospuesto- y ambos constituyen la parte de mayor expresividad en el estibillo:

"moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!" v.11-12; 19-20

La naturaleza vulgar de la mujer, tal como corresponde a una "moecha turpis", se sintetiza unos pocos detalles caracterizadores. En los versos 8-9, aparecen dos rasgos de tipificación:

turpe incedere, mimice ac moleste
ridentem catuli ore Gallicani.

El modo de andar pone de manifiesto la índole de una mujer: el detalle del pie, en el Carmen 68,70-72, confirma la visión de la amada como "diva"; su andar es suave, armónico y refulgente, como corresponde a una diosa. Por el contrario, en vano podría tratar la "moecha" de disimular su condición ya que el "turpe incedere" la delata (41). El segundo rasgo, relativo a la boca y al reír, se completa con la expresión del verso 17, "ferreo canis...ore". La forma "mimice" alude a la grotesca gesticulación de los mimos y, junto con "moleste", compone un cuadro de marcada vulgaridad en el que todo encanto urbano está ausente. A esto se une la sugerencia de provincialismo, i.e. "inurbanitas", implícita en "Gallicani". El "mimice ac moleste ridentem" - marcadamente opuesto al "dulce ridentem" de Lesbia, en el Carmen 51,5 - se hace más desagradable aún por la gran boca de la mujer, semejante a la de un perro. La forma de reír, pues, puede considerarse un rasgo importante de la belleza femenina, traduciendo el encanto o convirtiéndose en manifiesta nota de fealdad, tal como igualmente observa Ovidio (42).

Los apelativos del verso 13 - "o lutum, lupanar,"- confirman la naturalidad no-técnica de "moecha", ya que "lupanar" lleva a pensar más en una baja prostituta que en una adúltera.

Preparados por las expresiones del verso 13 - "non assis facis?"-, de los versos 16-17 -"quod si non aliud potest, ruborem / ferreo canis exprimamus ore."-, y del verso 21 - "sed mil proficimus, nihil mouetur."-, los versos finales dan a la "flagitatio" un irónico giro:

mutanda est ratio modusque uobis,
 siquid proficere amplius potestis:
 "pudica et proba, redde codicillos." v.22-24

La retractación resulta aún más insultante. El pedido no ha variado pero sí "ratio modusque". Sin lugar a dudas, con airada insistencia, el poeta ha centrado el reclamo en lo que la mujer es: una "moecha". Lo que conlleva el término da lugar a las variaciones del poema. Finalmente, y viendo que de nada sirve apelar a la mujer por lo que es, el poeta ensaya su opuesto, lo que no es: "pudica et proba". En tal contexto, los nuevos calificativos no disminuyen la ofensa sino que toman un carácter burlescamente injurioso sugiriendo, además, la vanidosa hipocresía femenina.

Como en el Carmen 6 y en el Carmen 10, apreciación y circunstancia van estrechamente unidas en los cármenes 41 y 42. De la circunstancia surge el ofuscado juicio del poeta acerca de la mujer en cuestión, y a la vez este juicio explica la circunstancia. Sin embargo, sería erróneo considerar un poema como el Carmen 42 una pieza emotiva surgida de la momentánea indignación de Catulo. Hay en ella una cuidadosa selección de efectos que producen el tono de enfado, mostrando la impotencia y el creciente enojo del poeta frente a la negativa femenina: imperativos, preguntas y exclamaciones, palabras e imágenes fuertemente expresivas. No menos elaborada es la estructura, balanceada por la aparición del sonoro estribillo que remite, en otro tono, a composiciones como el Carmen 45 o el Canto de las Parcas en el Carmen 64.

En el caso del Carmen 43, no hay duda de que se trata de la misma Ameana del Carmen 41, ya que el apelativo empleado es el mismo: "decoctoris amica Formiani" (Carmen 43,5; Carmen 41,4). A diferencia de los cármenes precedentes, el disgusto de Catulo no proviene de una acción o actitud de la mujer, sino de una opinión generalizada acerca de ella: la provincia la considera bella, y es comparada con Lesbia. Esto, no obstante, sólo se sabe al final.

El poema comienza con un saludo a la joven, seguido por una enumeración de sus rasgos negativos:

Salve, nec minimo puella naso
 nec bello pede nec nigris ocellis
 nec longis digitis nec ore sicco
 nec sane nimis elegante lingua,
 decoctoris amica Formiani.

v.1-5

La mujer refleja, por negación, las actitudes y valores contemporáneos de Catulo: una sociedad que aprecia el atractivo ("venustas"), la "elegancia", la picardía ("sal") y el metropolitanismo ("urbanitas") (43). El detalle de la nariz - "nec minimo...naso"- se corresponde con "turpiculo...naso" del Carmen 41,3. El pie es otro elemento de la evaluación estética y puede asociarse al "turpe incedere" del Carmen 42,8. Entre los romanos parece haber sido apreciada la oscuridad de las pupilas como rasgo de belleza, del que Aemeana carece. Las referencias a "ore" y "lingua" admiten dos posibilidades: puede tratarse, como conjetura Ellis (44), de un rasgo físico o quizás de algún gesto grosero e infemenino, que concordaría con modos adscritos a la mujer del Carmen 42 ("mimice...ridentem catuli ore Gallicani", v.8-9); Fordyce (45) apunta ambas posibilidades - la falta de refinamiento puede estar en el modo de hablar o en lo que ella dice-, en tanto que D.H. Rankin (46), siguiendo a Kroll, estima que se trata de un detalle físico con significación moral.

En conjunto, la primera parte del poema configura una paródica "laudatio", en la que la enumeración de atributos de belleza aparece precedida por el reiterado "nec". Sólo un rasgo no lleva la negación antepuesta: "decoctoris amica Formiani". Como en el Carmen 41, el apelativo cierra la oración y, en ambos casos, se constituye en la peor de las características, inevitable suma de todo lo anterior.

Después de haber declarado la evidente fealdad de Aemeana, surgen las razones de tan negativo retrato, en forma de sorprendidas e incrédulas preguntas:

ten prouincia narrat esse bellam?
tecum Lesbia nostra comparatur? v.6-7

El término "prouincia" alude a una provincia romana en la Galia y esto puede constituir un dato más de asociación con la mujer del Carmen 42 ("Gallicani", v.9). Si el ámbito natural de la "urbanitas" es Roma, i.e. la "urbs" por excelencia, la "prouincia" representa aquí su correspondiente negación, lo "inurbanum" y "rusticum". Sólo el rústico criterio provinciano puede considerar bella a Aemeana. Frente a tal valoración, Catulo se afirma en su posición netamente urbana, en la que la figura paradigmática es Lesbia. Su amada representa la suma de todas las cualidades que hacen a una mujer "formosa" y "pulcherrima", poseedora de la máxima "venustas", como se expresa en el Carmen 86.

Los versos 6-7 proporcionan los datos para entender que la descripción de Ameana es la réplica del poeta ante un juicio y comparación que resultan oprobiosos. Merrill (47) conjetura que quizás el mismo Mamurra habría inflamado la vanidad de Ameana, comparándola con una destacada belleza urbana. Como fuere, hay correspondencia entre el hecho de considerarse "bella" del Carmen 43 - juzgado fatuo y ridículo por el poeta - y el de requerir una elevada suma de dinero por los servicios de meretriz, del Carmen 41, producto de una autoapreciación equivocada - la misma que en el Carmen 43 avala el torpe juicio provincial-.

Como en el Carmen 41, hay también en el Carmen 43 una concentración de elementos negativos que subrayan la fealdad de Ameana, pero el tono procaz y ofensivo se ha borrado. Quizás sea lícito suponer que, en este caso, Catulo quiera producir la impresión de una mayor objetividad, de pronunciamiento ecuánime frente a tal litigio estético, actuando como una especie de juez de belleza femenina. Así, retira toda sombra de animadversión y hasta esboza, con el saludo, una ligera nota de simpatía para hacer más rotunda la negatividad del retrato.

La apreciación personal se presenta al final del poema mediante un ingenioso recurso:

o saeclum insapiens et infacetum! v.8

La exclamación tiene un burlesco tono grandioso que se corresponde con el "salus" de la apertura. Catulo no condena ya a Ameana sino al mismo "saeclum" por haber permitido una comparación tan desatinada y oprobiosa. En "infacetum" aparecen negados todo "lepos" y "venustas" cuyo desconocimiento provoca el calificativo "insapiens".

Carmen 45

Tal como señala David Singleton (48), el poema ha sido frecuente centro de controversias en los últimos años. La visión tradicional casi unánime ha sido la pintura de un amor feliz. Ellis estima que en este poema se presenta un balance bilateral (simétricos estornudos de Amor y simetría en las declaraciones de los enamorados) que marca la gradación creciente del amor, que finalmente alcanza su completa plenitud (49). Esta línea de apreciación se ha prolongado en nuestro siglo y puede sintetizarse en el juicio de Fordyce (50) acer

ca de esta composición: "The picture is whole and complete and it is a picture of perfect felicity".

No obstante, si bien David Ross en nuestros días señala a Sheridan Baker como único precursor del moderno giro interpretativo (51), ya en 1928 J.B. Edwards (52) advertía: "Though the piece is referred to the Catullus' last unhappy year, it is ironical without being bitter".

El poema presenta los rasgos esenciales de la estructura amebea (53): hay réplicas en igual número de versos que componen un balance de marcada simetría en torno al estribillo. Así, se tiene una estructura de versos 7-2-7-2 / 2-2-2-2 (v.1-7: Septimio; v.8-9:estribillo; v.10-16: Acme; v.17-18: estribillo; / v.19-20: Acme y Septimio; v.21-22: Septimio; v.23-24: Acme; v.25-26: Acme y Septimio, con clusión).

El nombre de Acme, frecuente en las inscripciones, es común de las libertas griegas; el de Septimio hace referencia a una familia romana, y la alusión del verso 22 probablemente indica su condición de soldado:

mault quam Syrias Britanniasque:

Se encuentra aquí, además, un decisivo dato para determinar la fecha de composición del poema: César conduce su primera expedición a Britania mientras Craso marcha a Siria. Ambos sucesos ocurren en el año 55 a.C. Septimio, frente a la posibilidad de tomar parte en estas campañas, rechaza la tradicional "virtus" heroica de la vida militar y hace votos de permanecer junto a su amada, entregado al "otium" amoroso. Con Acme entre los brazos, Septimio promete amor eterno:

tenens in gremio "mea" inquit "Acme,
ni te perdit amo atque amare porro
omnes sum assidue paratus annos,
quantum qui pote plurimum perire,
solus in Libya Indiaque tosta
caesio ueniam obuius leoni."

v.2-7

El personaje de Acme es un tipo habitual en la Roma catuliana. La institución de las cortesanas tiene su origen en las ciudades helénicas entre los siglos IV y III a.C. y se instala en Roma hacia mediados del siglo II a.C. Todavía en Plauto no resultan familiares, ya que las confunde con prostitutas comunes. Pero en el siglo I a.C. esta sociedad de semiprofesionales aumenta notablemente, dando lugar a un sofisticado "demi-monde" de cortesanas refinadas (54). Como co-

responde a un miembro de tal sociedad, Acme hace su correlativa declaración al amado con un cuidado lenguaje de sabor alejandrino:

"sic", inquit "mea uita Septimille,
huic uni domino usque seruiamus,
ut multo mihi maior acriorque
ignis mollibus ardet in medullis." v.13-16

Tanto la descripción de los enamorados como sus respectivas declaraciones configuran el cuadro de un amor romántico que revela los nuevos valores de la época. Si se considera el testimonio de los poetas elegíacos (55), estas actitudes resultan frecuentes. Los viejos valores - asociados con el matrimonio legal, la paternidad y la "virtus" militar - se dejan de lado y se prefiere la pasión no-matrimonial con cierta cuota de exotismo. En tal sentido, las relaciones del romántico Marco Antonio con Cleopatra pueden considerarse paradigmáticas. En este poema, Acme es el modelo de cultura y placer que puede atraer a un joven de la generación catuliana. La mutua correspondencia ("mutuis animis amant amantur", v.20), el gozoso amor del romano y la "fidelis" cortesana, configuran la idílica situación que provoca la consideración final:

quis ullos homines beatiore
uidit, quis Venerem auspiciorem? v.25-26

Cabe aquí apuntar algunas observaciones acerca del sentido global del poema. Tal como se ha señalado, su composición se sitúa en el 55 a.C., y esta fecha coincide con la del Carmen 11, con el cual se cierra el ciclo de los poemas a Lesbia. Es decir que ambas composiciones pueden contarse entre las últimas escritas por el poeta. En este sentido, no parece desacertada la opinión de Sheridan Baker, quien estima poco probable que Catulo, al final de su amarga experiencia amorosa, hiciera tan sólo una pintura idílica, "a simple, charming lyric about unmarried passion" (56). Acme y Septimio traducen, en lenguaje amoroso convencional, votos de amor feliz y perpetuo similares a los que, en el Carmen 109, intercambian Lesbia y Catulo ("Iucundum, mea uita, mihi proponis amorem...perpetuumque fore", v.1-2; "...liceat nobis tota perducere uita / aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.", v.5-6). A la luz del Carmen 11, puede comprobarse lo insustancial y vano de tales promesas. Quizás quepa suponer que las de Septimio y Acme correrán la misma suerte. Tampoco resulta demasiado coherente que Catulo, en una composición tardía tan alejada del "uiuamus" del Carmen 5 y tan próxima a los elogios nupciales de los cár

menes 64, 61 y 62 - a los que puede añadirse la recurrente alusión al matrimonio en el Carmen 68, e ideas que lo sugieren en los poemas dedicados a Lesbia -, proponga, como modelo de felicidad amorosa, la romántica y "uerbosa" pasión de un soldado de familia noble por una elegante cortesana griega. Lo que el poeta propone en el Carmen 11, i.e. alejarse hacia los confines extremos de Oriente y Occidente - con la misma mención de "Britannos", v.12 - es lo que su enamorado personaje rechaza para permanecer eternamente junto a la amante. Quizás Catulo ha querido reflejar en el Carmen 45 todo lo perfecto, sincero y feliz que puede resultar el amor en un momento de exaltación pasional, tal como alguna vez a él mismo se le presentó, según testimonian algunos de sus poemas. Pero en su trasfondo, resuenan los amargos ecos de las palabras de Ariadna (Carmen 64, 145-148) y la escéptica afirmación del Carmen 70:

dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
in uento et rapida scribere oportet aqua. v.3-4

Carmen 55 (57)

Catulo busca en vano a su amigo Camerio y esto da lugar a una "peregrinatio" frecuente en la comedia (58). Se presenta una breve reseña de los lugares romanos probablemente más concurridos y al menos dos de ellos parecen sitio habitual de meretrices y cortesanas. El primero es el Circo (v.4) y, a juzgar por el testimonio de Ovidio ("Multa capax populi commoda circus habet", Ars Am. I,136), resultaba un lugar muy propicio para trabar rápido trato con las mujeres. En los juegos - especialmente en el Circo - hombres y mujeres se ubicaban en asientos contiguos y quizás algo similar haya podido suceder en el teatro, dada la ley promulgada por Augusto en la que se dictaminaba que las mujeres debían allí colocarse en los últimos asientos (59).

El segundo lugar mencionado incluye un esperado encuentro:

in Magni simul ambulatione
femellas omnes, amice, prendi,
quas uultu uidi tamen sereno.
[auelte], sic ipse flagitabam,
Camerium mihi pessimae puellae.
quaedam inquit, nudum reduc...
"en hic roseis latet papillis." (60) v.6-12

Se refiere aquí al Pórtico de Pompeyo, que terminaba en el teatro

del Campo de Marte que Pompeyo había hecho construir en su segundo consulado. Tanto Propertio (IV,8,75) como Ovidio (Ars Am. I,65 y ss.) lo mencionan como lugar habitual de meretrices. Sin embargo, del citado pasaje de Ovidio ("sera et sapientior aetas") tal vez pueda inferirse que eran profesionales veteranas de bastante baja condición. El diminutivo catuliano - "femellas"- tiene un matiz despectivo (quizá equivalente al de "mujerzuelas") que se rubrica en el "pessimae puellae" (61). Consecuente con el apelativo resulta el procaz gesto con el que responde la mujer, evidenciando su carencia de refinamiento.

La siguiente conjetura es más benigna:

nunc te lacteolae tenent puellae? v.17

El adjetivo "lacteolae" probablemente tiene una significación próxima a "candidae", con lo que se crea la oposición entre "pessimae puellae"- "lacteolae puellae". Después de haber buscado infructuosamente a Camerio entre vulgares prostitutas, el poeta se pregunta si será retenido por bellas cortesanas. Como en el Carmen 6, los reclamos se hacen al silencio del amigo. El "dic nobis" del Carmen 6, 16, se corresponde con la del Carmen 55,15 ("dic nobis ubi sis futurus...") y la observación que le sigue:

si linguam clauso tenes in ore,
fructus proicies amoris omnes.
urbosa gaudet Venus loquella. v.18-20

No obstante, el poeta da a Camerio una nueva opción: puede callar si así lo desea, "dum uestri sim particeps amoris" (v.22).

Carmen 59

Ellis y Kroll coinciden en señalar una correspondencia entre la expresión inicial del Carmen 59 y la inscripción pompeyana "Rufa ita uale quare bene felas" (Inscrip. Pomp. 2421) que evidencia la intención catuliana de componer su obra a la manera de "ein Pasquill" (62). Este tono se subraya por el "uidistis" (v.3) que comporta una especie de llamado general (63).

De acuerdo con la citada inscripción, Rufa parece más un nombre propio que un adjetivo, aunque la forma quizá pueda incluir una alusión al color de los cabellos que muchas veces se adjudica a las esclavas (64).

La referencia del verso 2 ("uxor Meneni") anula la real posibi-

lidad de que se trate de una esclava, restringiendo los supuestos alcances de "rufa" como adjetivo a una nota de asociaciones denigrantes. La condición de "uxor" alude a una "matrona", situación de indudable privilegio vedada a las esclavas (65).

El poema aparece cargado de cifradas referencias, cuya elevada concentración - tres en dos versos: "Bononiensis Rufa", "Rufulum", "uxor Meneni", v.1-2 - revela la voluntad de señalar a tales personajes con marcada precisión. Sin otro contexto, resulta imposible de terminar quiénes sean los aludidos y, correspondientemente, la situación que suscita el procaz ataque. Así se admita que "Rufulus" pueda ser M. Celio Rufo, la alusión permanece igualmente oscura.

Siguiendo a esta primera referencia, surge un breve cuadro de extrema sordidez:

...saepe quam in sepulcretis
uidistis ipso rapere de rogo cenam,
cum deuolutum ex igne prosequens panem
ab semiraso tunderetur ustore.

v.2-5

El poeta hace de esta Rufa una "bustirapa" tratando de saquear la pira en donde se creman los difuntos. La situación se vuelve marcadamente sórdida por el hecho de que la mujer no trata de expoliar los cadáveres en busca de posibles riquezas (alhajas, monedas u otros objetos de valor) sino que, movida por el hambre, roba con torpeza la "daps" ("deuolutum ex igne...panem") ofrecida a los Manes.

Si bien por lo dicho en el verso 1 puede pensarse en una "meretrix", o en una mujer que se comporta como tal (por lo dicho en el verso 2) - no hay evidencias para suponer, como propone Guarino, que se trate de una "lena" -, el acento está puesto en la miseria, a través del detalle picaresco que manifiesta la baja condición del personaje.

B. LA AMBIGUA SIMPOSIARCA

El Carmen 27 es una breve composición de reminiscencias anacreónticas, con la correspondiente exaltación del vino puro y el rechazo del agua, "uini pernicies" (v.6). El poeta se sitúa imaginariamente en un simposio del que han sido excluidos los "seueri" y, con el modo imperativo que la ocasión reclama, expulsa a las aguas y soli-

cita más vino para su copa (66). Con este pedido comienza el poema:

Minister uetuli puer Falerni
inger mi calices amariore,
ut lex Postumiae iubet magistrae
ebrioso acino ebriosioris.

v.1-4

En general, la crítica coincide en afirmar que "Postumiae...magistrae" hace referencia a una mujer de la época, en la que quizás pudiera reconocerse a la esposa de Servio Sulpicio Rufo - cónsul en el 51 a.C. -, famosa por sus vicios y protagonista de numerosos escándalos, aunque esta asociación carece de suficiente evidencia.

La mujer actúa como simposiarca, lo cual indica un rasgo de libertinaje para la época. No obstante, esto no significa que se trate de la habitual *ἑταίρα* (67) ya que tal función podía ser cumplida por una moderna matrona de costumbres liberales. Cortesana o matrona, dicha mujer no sólo tomaba parte en el simposio, sino que actuaba de "dictatrix"; en su condición de "arbiter" o "magister", prescribía la cantidad de vino a beber (68).

La disipada liberalidad de Postumia se manifiesta, además, en la expresión "ebrioso acino ebriosioris", que corresponde a su decreto de beber el vino casi puro ("amariore", i.e. que no está mezclado con agua). De allí el mandato a las aguas ("abite, lymphae, / uini pernicies", v.5-6) para que sólo quede "merus...Thyonianus" (v.7).

Si bien Ellis (69) considera difícil encontrar en "lex Postumiae...magistrae" una alusión a la antigua ley del rey Numa, Putnam (70) ofrece una ingeniosa y verosímil interpretación. De la "lex Postumia" se conocen, por Plinio (H.N. 14,88) dos provisiones: 1) "vino rogum ne respargito"; 2) "eadem lege ex imputata vite libare vina dis nefas statuit". Catulo retomaría aquí la "lex Postumia" haciéndola diferente, en una humorística vuelta al pasado: su imperativo es para más vino, no para menos. Putnam encuentra un doble juego de personalización: "uetuli...Falerni" y "Postumiae...magistrae". Se trata de un simposio ofrecido por el viejo Falerno, con la autoridad de una restaurada "lex Postumia" como simposiarca. Ya se aluda a una mujer de la época o se realice la personificación de una vieja ley, el poema testimonia una frecuente función femenina, propia de refinadas cortesanas o de mujeres de la aristocracia que, en el rápido y notorio cambio de costumbres producido en el

siglo I a.C., imitaban su comportamiento. A esta conducta de las matronas puede aludir el Carmen 37 con sus injuriosos apelativos a "Salax taberna uosque contubernales" (v.1) provocados por la amada que, desdeñando a Catulo, "consedit istic" (v.14).

C. LA ESPOSA

El vasto cuadro de personajes que presentan los poemas polimétricos soslaya, casi absolutamente, el de la esposa. El tono humorístico, burlesco, procas o imprecatorio de estas obras parece resultarle esencialmente inadecuado. En tal sentido, Catulo respeta y reverencia la tradicional figura de la matrona o la desposanda, que merecen un tratamiento exclusivamente serio, como el del Carmen 61 y Carmen 62. Sólo la transgresión de la ideal condición de "uniuira" puede dar lugar a una composición de tono satírico como el Carmen 67, pero el hecho es infrecuente. Catulo prefiere las mujeres más dudosas y vulnerables del "demi-monde" para sus "Carmina Minora".

En este contexto, el Carmen 17 puede considerarse, de alguna manera, excepcional. Se plantea aquí una situación de comedia que recorre la literatura de todos los tiempos: el marido física o temperamentalmente senil, vitalmente apático y envejecido, y su joven y bellas esposa.

Colonia (70) y su inseguro "ponticulus" sirven de marco para el cuadro humano que motiva la burla del poeta:

munus hoc mihi maximi da, Colonia, risus. v.7

A un vecino de Verona ("municipem meum", v.8) se le desea un grotesco y humillante destino:

...de tuo uolo ponte
ire praecipitem in lutum per caputque pedesque,
uerum totius ut lacus putidaeque paludis
liuidissima maximeque est profunda uorago. v.8-11

Siguiendo una habitual técnica de suspensión, las causas de tan desgraciada suerte se expresan en los versos siguientes: este "insulsi-sissimus...homo" (v.12) tiene una muy joven esposa a la que se presenta - en contraste con la marcada fealdad que expresan las imágenes anteriores - con sutil picardía, en términos de graciosa belleza:

cui cum sit uiridissimo nupta flore puella
 et puella tenellulo delicatior haedo,
 adseruanda nigerrimis diligentius uuis, v.14-16

La gracia descriptiva proviene de las imágenes y el léxico, con el efectivo uso del diminutivo y la concurrencia de los superlativos. Estas expresiones contranstan con las de los versos anteriores y establecen la central oposición del poema: "insulsissimus homo" - "uiridissimo flore puella". La comparación del verso 15, sin embargo, puede insinuar un segundo sentido, tal como propone H. Akbar Khan (71): "delicata" es un término técnico para las prostitutas de clase alta en Roma. No sería incoherente, dada la situación, que el poeta perfile la sombra del adulterio sugiriendo - con una fineza no exenta de malicia - la posible promiscuidad de la esposa. Esta idea se refuerza en el siguiente verso, puesto que el esposo:

ludere hanc sinit ut lubet, nec pili facit uni, v.17

Los comentaristas coinciden en la significación erótica de este "ludere" - habitual en Catulo-, en una construcción que recuerda la invitación al goce sensual hecha a los esposos en el Carmen 61, 206 (-211), "ludite ut lubet". La mujer, pues, disfruta de las mayores libertades frente a la indiferente permisibilidad de su marido.

El peligroso atractivo de la joven y la apatía del hombre se ilustran en dos comparaciones vegetales. A la ya citada del verso 16, se corresponde la de los versos 18-19:

nec se subleuat ex sua parte, sed uelut alnus
 in fossa Liguri iacet supernata securi,

En primera instancia, es posible encontrar aquí una variante humorística de las imágenes nupciales del Carmen 61 y del Carmen 62. La unión ideal de esposos y esposa se compara, en el Carmen 61, 102 (106) y ss. ("lenta sed uelut adsitas / uitis implicat arbores", etc.), con la vid y el árbol. Contrariamente, en el Carmen 62, 49-55, la vid separada del olmo ilustra la esterilidad de una doncella prolongada más allá de lo debido. El Carmen 17 presenta una imagen paralela y a la vez contraria de esto último: la esposa es una vid de pingües frutos, pero el marido no cumple su función de árbol sino que yace como un álamo derribado.

Los cuatro versos finales retoman el motivo de los versos 8-11, completando la intención de la burla:

nunc eum uolo de tuo ponte mittere pronum,
 si pote stolidum repente excitare ueternum,
 et supinum animum in graui derelinquere caeno,
 ferream ut soleam tenaci in uoragine mula. v.23-26

La caída, pues, no resulta una mera condenación sino que busca despertar al hombre de su necio letargo.

Hay una evidente correspondencia léxica entre la alegre Colonia, que desea celebrar fiestas y danzas sobre un largo puente - "O Colonia, quae cupis ponte ludere longo," (72) v.1 -, y el "ludere" de la joven esposa. Colonia desea estas cosas, pero su débil y rainoso puente apenas alcanza a sostenerse sobre sus inseguros pilares y teme "ne supinus eat cauaque in palude recumbat" (v.4). Correlativamente, la imagen del inepto "ponticulus" coincide con la del esposo. Akbar Khan (73), concordando con una afirmación de Ellis (74), encuentra una connotación obscena en el "nec se subleuat" del verso 18 (75) y señala una variada gama de doble-sentidos en el poema. El análisis léxico lo lleva a concluir que la propuesta del poeta es la siguiente: si el marido deja de apreciar las deseables cualidades de su bella esposa, entonces que se vaya con una baja prostituta (76). La hipótesis, si bien arriesgada, es sugestiva. Este último doble-sentido podría objetarse por cuanto el hombre parece altamente indiferente a todo contacto femenino y ni siquiera el encanto seductor de la bella joven despierta su viril interés. Pero, desde otro punto de vista, puede resultar aceptable que el provinciano, en tanto se lo caracteriza como "insulsissimus" - i.e. carente de urbana "sal", rústico - requiera una relación más burda, menos sutil, y una excitación más directa, como la de una prostituta profesional.

D. LAS MUJERES MITOLOGICAS

Si se excluye el Carmen 34, íntegramente dedicado a Diana, puede afirmarse la ausencia de figuras míticas de relevancia en la sección de los polimétricos. Su mención se limita a expresiones formularias (Carmen 1,9), o alusiones de carácter principalmente ornamental (por ejemplo, el mito de Atalanta en el Carmen 2-b).

La diosa más referida - casi con exclusividad ya que, exceptuando a Diana, no se menciona a otras - es Venus, a quien se alude die

cisiete veces en todo el "corpus" catuliano con este nombre, cinco de las cuales aparecen en los polimétricos (frente a once menciones en los cármes extensos, y una - Carmen 86,6 - en los epigramas). En tres, de estas cinco ocurrencias, el nombre de la diosa se presenta asociado al de Cupido, en singular - "Veneri Cupidini que", Carmen 36,6 - y en plural - "Veneres Cupidinesque", Carmen 3, 1; Carmen 13,12 -. La referencia tiene un carácter profano, indicando los ideales de erótica urbanidad y sensibilidad refinada, normalmente implícitos en "venustas". Similar connotación presenta en el Carmen 55,20 - "verbosa gaudet Venus loquella" -, y en la mención del Carmen 45,26 - "quis Venerem auspicatiorem?" - resulta una imagen de "amor". Debe destacarse, además, que en los poemas polimétricos Venus se asocia con el amor galante y romántico; en ellos se elide su segundo aspecto (Venus = "bona dea"), recurrentemente invocado en los poemas extensos, como el Carmen 61.

Relacionada con la expresión del verso 3, en los versos 11-17 del Carmen 36 Catulo realiza, - en un contexto humorístico - una larga invocación a la diosa siguiendo los modelos rituales. Se mencionan su origen y los lugares que habita; finalmente, se le ruega la aceptación de tales votos "si non illepidum neque inuenustum est" (v.17), con lo que se define su ámbito, y el pasaje se integra a la común significación de Venus en los polimétricos.

Por única vez, en el Carmen 50,20, aparece una referencia a Némesis. Fuera de los polimétricos, se la menciona en el Carmen 66, 71 como "Ramnusia uirgo", y quizás en el Carmen 64,395, aunque - tomando la lectura de Baehrens que sigue Mynors - parece preferible aquí "Amarunsia uirgo". La función de Némesis es imprecisa, pero se presenta relacionada tanto con el castigo de la soberbia cuanto con la venganza de amores desdeñados (77).

Carmen 34

El poema, que aparece en los manuscritos con el título de "Carmen Dianae", puede haber sido sugerido por alguna festividad de la diosa. Ellis (78) estima que podría tratarse de la que en los Idus de marzo se celebraba en el Aventino.

La composición respeta la estructura formal del himno: a) un "proemium" en el que los devotos que realizan el canto se definen como "puellae et pueri integri" (79), v.2; b) la invocación a la

diosa según su progenie (v.5-12); c) ámbitos y funciones correspondientes al dominio de la diosa; tareas suscriptas bajo su protección (v.13-20); d) ruego a la diosa para que permanezcan sus favores (v.21-24).

La tradicional Diana romana estaba originariamente asociada a los bosques ("siluarumque", v.10), pero Catulo toma una versión más literaria, con una divinidad de más amplios dominios, fuertemente ligada a la Artemisa griega. Así, pues, ella no sólo es "montium domina" (v.9) sino también "Lucina-Iuno" (v.13-14), dada la relación de la luna con los partos, y "Triuia" (v.15), diosa de las encrucijadas - título de Hécate- que a su vez alude al triple dominio de cielo - Luna-, tierra - Diana-, e infierno - Hécate/ Proserpina -.

La fórmula final ("sis quocumque tibi placet / sancta nomine", v.21-22) es el ruego propiciatorio que previene las posibles iras de la diosa ante el olvido de alguno de sus nombres divinos.

Por su contenido, el Carmen 34 resulta marcadamente disímil al resto de los polimétricos y, en general, a todos los poemas del "corpus" catuliano. Sólo pueden establecerse algunas analogías estructurales y léxicas con el himno a Hymen del Carmen 61 (80). Si bien se encuentran alusiones de cuño griego, el color completo de la composición, como observa Fordyce (81), es netamente romano.

CONCLUSIONES

Ya se ha indicado, en el prefacio a este estudio, la exclusión de varios poemas que integran el grupo de composiciones tradicionalmente denominado "ciclo de Lesbia". Lesbia es, sin duda, la figura prominente, no sólo de los poemas breves - polimétricos y epigramas - sino aun de los extensos, y constituye el centro de gravedad, el núcleo más esencial de la poesía catuliana. Puede afirmarse que gran parte de la estima que ha merecido la obra de Catulo y la consideración que se le ha dispensado se originan en esta singular presencia. La crítica ha dirigido su interés hacia esta figura femenina, y en ella se ha centrado la más alta proporción de estudios sobre el poeta. Según los tiempos, se han in-

vestigado los distintos aspectos de la identidad Lesbia-Clodia, se han intentado reconstrucciones cronológicas y analizado las posibles concomitancias políticas, se han desmenuzado las alternativas de una situación con instancias públicas y privadas (82). Sin duda, la Clodia de Catulo y de Cicerón es una de las mujeres más interesantes y enigmáticas que surge de la literatura latina. De allí la abundancia de estudios dedicados a diseñar su perfil, por momentos evanescente. Porque, de la mujer histórica, sólo se sabe lo que nos dicen el joven poeta enamorado - efímero amante, finalmente frustrado en sus expectativas amorosas - y el severo jurista, no ajeno al encanto de la mujer, que hábilmente compone su degradado retrato en favor de un personaje que la historia recuerda como intrigante e inescrupuloso.

La crítica más moderna ha reinstalado la cuestión de la Lesbia-Clodia catuliana, sin por ello prescindir radicalmente del contexto histórico-social en que se inserta. Lesbia es, ante todo, una figura poética, una auténtica creación de Catulo surgida de cierta inefable síntesis que, en excepcionales casos, producen la experiencia personal, la tradición cultural, la singular configuración de ideales individuales en correlato con los de una civilización, la particular sensibilidad en donde todos estos elementos resuenan. Pero, por sobre todo, es la realización de una lengua, no como mero vehículo de expresión de tal complejo, sino a la vez forjadora de nuevas visiones y modos del decir, centro de conjunción de lo antiguo y lo inexpressado, de lo afianzado por la tradición y lo que de original o extraordinario se intenta plasmar. Toda esta temática ha merecido diversos estudios (83) y no pretende ser aquí retomada.

Tal como puede observarse en el análisis precedente, se hace necesario, aun en poemas no referidos a Lesbia, establecer relaciones de léxico o expresión con composiciones que le están dedicadas o que aluden a ella. Esto se debe a que, directa o indirectamente, puede advertirse su presencia como parámetro esencial, íntimo núcleo de referencia al que el poeta - tácita o expresamente - se remite. Al respecto, son acertadas las observaciones de Kenneth Quinn, dirigidas específicamente a los cármes breves: los poemas

a Lesbia crean la base y el soporte para las restantes composiciones, y así se origina una estructura de contrastes entre los modelos normales de la sociedad y todas las imágenes que proporciona el ciclo dedicado a la amada; de este modo surge "a kind of contrapuntal structure" entre los distintos motivos y "the result is a complex, cohering structure whose organizing principle is ironic, selective exploration" (84).

En un intento por diseñar el cuadro femenino que se ofrece en los poemas polimétricos, pueden hacerse las siguientes observaciones:

1. Ninguna de las mujeres presentadas tiene valor por sí misma, si no en tanto aparece relacionada eróticamente - real, conjetural o imaginariamente - con uno o más hombres, incluido el propio poeta. Así, en el Carmen 6 se alude a una amiga de Flavio; en el Carmen 10, a la de Varo; en el Carmen 17, a la esposa del provinciano; en el Carmen 32, a una "amica" del poeta; en el Carmen 35, a la de Cecilio; en los Cármenes 41, 42 y 43, a Ameana, amiga de Mamurra y en relación con el poeta; en el Carmen 45, a la cortesana y el romano; en el Carmen 55, a prostitutas y cortesanas en posible relación con Camerio; y en el Carmen 59, a la Rufa de Rufulo, esposa de Menenio. Postumia, del Carmen 27, está en circunstancial relación con el poeta y los restantes simposistas por su condición de "magistra".

2. Una gran parte de ellas se pone en relación, siguiendo variantes diversas, con el círculo de amigos catuliano, y constituyen la convencional "liason" de los "otiosi". Son las efímeras "deliciae" de los "urbani", que se convierten en motivo de burla o de ataque para el poeta. Como señala Quinn (85), el cerrado mundo de hombres jóvenes al que pertenece Catulo se vigila mutuamente, estableciendo "a kind of mutual protection society". Este mundo tiene sus tácticas leyes de "urbana fides" y sobre ellas se apoyan muchos reclamos del poeta. El "otium", uno de cuyos básicos componentes son las "amicae", exige ser compartido. De allí que la censura que aparece en ciertos casos con el tradicional léxico de la reconvención moral, se transforme finalmente en el llamado a un código distinto. La supuesta amante de Flavio (Carmen 6) es tratada de "scortum" porque el amigo ha faltado al deber de la confidencia; la in-

excusable desaparición de Camerio hace pensar que se encuentra con las "pessimae puellae". La deseable conducta urbana requiere, para un hombre, una compañía "uenusta" que con la necesaria discreción se integre al grupo. Pero esto solo no basta: también la introducción de la ocasional "amica" en este selecto grupo debe estar atendida a las leyes de la urbanidad. Varo (Carmen 10) cumple con el principio del no-ocultamiento, pero su amiga no se atiene al papel que le corresponde: se introduce abiertamente en el mundo masculino apartándose de los límites que se le imponen, y así transgrede el estricto código urbano con su imprudencia, y por ello recibe los ataques del poeta. El trato dado a Cecilio y su amiga (Carmen 35) es diferente ya que el reclamo, en este caso, es literario. La "candida puella" constituye la contrapartida de la "febriculosi scorti" de Flavio, pero no puede decirse que haya una profunda diferencia de valoración. La burla permanece, ya no como injuriosa denigración, sino como fina ironía. En un caso (Carmen 6) la ridiculización actúa hacia lo peor; en el otro (Carmen 35), hacia mejor y la "puella" se presenta como más docta que Safo.

Los amores de los "otiosi" están signados por la frivolidad y no merecen, en suma, ninguna seria consideración. Sus mujeres son los obligados personajes de ocasión que este "otium" superficial impone, un "divertimento" al que se adscriben los humorísticos escarnios del poeta.

3. Otras mujeres están en relación con hombres excluidos del grupo por su "inurbanitas", como Mamurra, o sin aparente relación con él, como Rufulo y Menenio del Carmen 59. Los ataques y la censura se vuelven encarnizados y no admiten la posibilidad de ser graciosamente revertidos - en el caso del Carmen 42, la ofensa por el pasaje de "moecha putida" a "pudica et proba" no disminuye, sino que crece en mordacidad -. Se asocia a estas mujeres (Ameana y Rufa) al nivel de más baja y sórdida prostitución, constituyendo verdaderos exponentes de la miseria moral y material. Para tales efectos, se seleccionan unos pocos rasgos de poderosa significación - el robo de la "daps", la manera de gesticular, un defecto físico - para sugerir el cuadro en su totalidad.

4. Hay un neto predominio de mujeres de conducta liberal, que pue

den ubicarse en el sector que va desde la refinada cortesana o la semi-profesional, a la prostituta de más baja condición. Dado que Catulo hace un uso subjetivo y ocasional de los rasgos que identifican a estos tipos femeninos, en muchos casos con la intención de injuriar por medio del insulto o el ridículo, sólo es posible extraer una serie de características tipológicas que encuadran la visión urbana del poeta. Una mujer apasionada y sensible a la poesía merece una benévola consideración, y el "ignosco tibi" (Carmen 35,16) del poeta respresenta la condescendiente aceptación de la amiga de Cecilio. Aun cuando en el Carmen 35 puedan detectarse ciertos rasgos de ironía, el elogio de la cortesana culta resulta auténtico; esta sensibilidad literaria es la que la equipara a Lesbia y, por lo tanto, una nota positiva en la mujer. El poeta disculpa la demora de Cecilio si ésta se debe a tan exquisita amiga - aunque sutilmente expresa sus dudas al respecto-. Acme (Carmen 45) resulta la más acabada expresión de este tipo de "demi-mondaine": sus gestos suaves y apasionados, y su expresión cuidada, con literarios votos de amor perpetuo, sintetizan el ideal femenino de los "urbani". La codicia, la miseria, la enfermedad, la impudicia, la promiscuidad sexual y la ebriedad, la vanidad y la procacidad en el trato con los hombres, son los rasgos que caracterizan el mundo de las "scorta".

5. El mundo de los polimétricos excluye casi absolutamente a las "matronae", cuya figura resulta ajena al espíritu de estos poemas. Sólo cuando la situación insinúa (Carmen 17) o evidencia - real o ficticiamente - (Carmen 59) el adulterio, puede ser tema de una composición. Así, la joven esposa del provinciano se asocia a una atractiva cortesana, mientras que la torpe Rufa se incluye en la categoría de las misérrimas prostitutas.

6. En directa relación con lo anteriormente puntualizado, debe observarse que una baja proporción de mujeres aparece con nombre propio. El único caso que no ofrece dudas es el de Ameana. Rufa puede tratarse de un burlesco apelativo surgido de la asociación Rufus-Rufulus; Postumia presenta la ambigüedad ya señalada con el nombre de la ley. Difícilmente Ipsitila pueda ser un nombre propio; aún conjeturando variadas procedencias, resulta un apelativo bastante típico de las meretrices. Acme, como ya se ha señalado,

es un nombre genérico con el que Catulo parece estar caracterizando a la libertina griega. De las restantes, se da la nota tipológica: la forma recurrente es "puella", pero su amplio alcance hace necesaria la delimitación (86). La apreciación puede ser positiva, como en los casos de la "uiridissimo flore puella" y de la "candida puella", o negativo, como en el de las "pessimae puellae". Los restantes apelativos - "scortum", "scortillum", "moecha" - son unívocamente denigratorios. Todo esto conduce a suponer que pocas veces hay, en Catulo, un interés individual por sus personajes femeninos. Como seres individuales, las mujeres resultan irrelevantes; las prostitutas, las cortesanas y "puellae" en general con las que se relacionan sus amigos urbanos son pasajeras y cambiantes, por lo que no hace falta detenerse demasiado en ellas. Mejores o peores, responden a una limitada gama de posibilidades que se repiten. Si bien Catulo le imprime su nota personal, los polimétricos juegan con un código de referencias comunes cuyo manejo comparten los lectores. No es necesario saber quién es la ocasional amiga de Varo, o de Cecilio: "scortillum" o "candida puella" lo dicen todo. En tal sentido, el poeta refleja no sólo lo que pueden ser usos y hábitos de su tiempo sino, por sobre todo, un procedimiento típico de la comedia.

En el trasfondo de estos cuadros femeninos, retomando la afirmación de Quinn, subyace la paradigmática figura de Lesbia. Todo el mundo de mujeres que se presenta en los polimétricos es, al menos inicialmente, ajeno al de la amada. Pero, si bien hay una sola comparación explícita - Ameana, en el Carmen 43-, puede, en la mayoría de los casos, advertirse una mediatizada relación. En primera instancia, existe un básico abismo entre Lesbia y las "scorta", "moechae", etc. El ámbito de Rufa, Ameana o Ipsitila respresenta el máximo polo de oposición frente a lo que Lesbia significa. Tampoco la amada puede asociarse a las comunes "amicae" de los "otiosi": los contrastes de léxico y de tono evidencian la oposición. Catulo comparte el mundo de sus amigos "urbani" en donde resulta familiar la libertina o la "meretrix", y a la vez respeta el juego de frivolidades inherentes a este mundo, pero no deja de imponer su distinción. Su amada no es una vulgar "amica" y por lo tanto no entra en tal juego. La realidad, no obstante, parece rechazar las

diferencias que en vano pretende imprimirle el poeta. También los polos en los que se mueve la imagen de Lesbia se encuentran en los poemas polimétricos: la Lesbia divina del Carmen 51, y su abyecta transformación, en el Carmen 58 y el Carmen 11. Si Ameana o Ipsitila representan la máxima oposición de la Lesbia del Carmen 51, la de los cármenes 58 y 11 es su igual. La división ha sido ilusoria. Dolorosamente, el universo de los "amores" se comprueba fatuo, tan sólo construido de palabras; el idílico cuadro del Carmen 45 bien puede ser su ejemplo.

NOTAS

(1) Si bien pueden citarse abundantes estudios que, hasta nuestros días, reafirman la moderna posición crítica con cuidadosos análisis de los poemas catulianos - particulares y generales -, se estiman de relevante importancia las obras de Kenneth Quinn (en especial The Catullan Revolution. Cambridge, Heffer and Sons, 1969), John P. Elder ("Notes on some conscious and subconscious elements in Catullus' poetry". HSCP 60, 1951, 101-136), Stéele Commager ("Notes on some poems of Catullus". HSCP 70, 1965, 83-110).

(2) Quinn, Kenneth. The Catullan Revolution. Cambridge, Heffer and Sons, 1969, p.24.

(3) Quinn, Kenneth. Op.cit. p.32.

(4) El concepto de "levels of intent" empleado por Quinn resulta lícito si se lo adscribe a su propósito de combatir la vieja idea de que Catulo escribe buena poesía cuando no lo intenta, y, cuando lo intenta, hace mala poesía. El peligro de tal categorización es el de asociar demasiado estrechamente los conceptos de "intención" y "logro", deduciendo estrictamente el primero del segundo. Si bien el planteo de Quinn significa un fértil aporte a la crítica catuliana, y resulta altamente verosímil en su desarrollo, no impide que permanezcan ciertos márgenes de dudas cuando se trata de determinar algo tan complejo como la "intención" de un poeta, sin más testimonio que sus poemas.

(4^a) C.2,1; C.3,4; C.6,1; C.32,2; C.45,24. También en C.68,26; C.69,4; C.74,2.

(5) "...a sense common in Plautus, found in Cicero, e.g. Divin.I, 36,79: 'amores ac deliciae tuae Roscius...'. Hence it seems better to explain as = 'amores'." (Ellis, Robinson. A commentary on Catullus. London, Garland P.I.,1979, p.20. Reimpr. de la edición de Oxford, Clarendon Press, 1889).

(6) Ross observa su aparición en la comedia y aclara: "but they are not common enough to be considered a part of 'sermo plebeius': they clearly belong to a restricted group".(Ross, David O. jr. Style and tradition in Catullus. Cambr.-Mass., Harvard U.P.,1969, p.106.

(7) "Abdomen in corpore feminarum patiens iniuriae coitus scortum dicitur". Donat. Ad Terenc.Eun.424.

(8) Se da tal denominación a las prostitutas "more particularly because an association was felt between the working of leather and sexual intercourse". (Adams, J.N. "Words for 'prostitute' in Latin". RhM 126, 1983, p.323).

(9) "'Scortum' was the more pejorative word, as can be deduced from the collocations in which the two terms were used... 'Meretrix' was more neutral and unemotived tone (que 'scortum')... 'Scortum' was not a vulgarism. The difference between 'scortum' and 'meretrix' was one of emotive content; both had a place in educated Latin". (Adams, J.N. Op.cit. p.325-326). La palabra es poco frecuente en poesía, quizás por considerársela antipoética. Cfr. "'Scortum': raro in amatorio sermone inuenitur. Cat.6,5; 10,3; Ps.Tib. IV,10,4" (Pichon, René. Index verborum amatorium. Hildesheim, G. Olms, 1966, p.260 - 1ª ed. París, 1902-). Más frecuente es su aparición en la prosa; cfr. Cic. Phil.II,105; Pro Mil.55; Cat.II,24, etc.

(10) Cfr. C.13,11; C.61,135 (142); C.64,87; C.66,78; C.68,144.

(11) "inista preualet" V; "ni ista preualet" O; "mi praeualet ista" Aldina; "nil ista ualet" Lachmann; "nil stupra ualet" post Scaligerum Haupt; "mi ista ipse ualet" post Bernardum Schmidt Baehrens. (cfr. C. Valerii Catulli Carmina. Recogn. R.A.B. Mynors. Oxford, Oxford U.P.,1984 - 1ª ed. 1958 -, p.5).

(12) La versión Escalígero-Haupt es la preferida en las ediciones españolas. Con respecto a "stuprum", Pichon anota: " 'stuprum': aliquando indignum facinus est, sicut adulterium, perfidia, venalis amor, etc...Denique 'stupra' iocose dicuntur amores: Cat.VI, 12" (Pichon, René. Op.cit. p.269). Cfr. " 'Stuprum': propie coitus lege vetitus" (Rambach, Carolus. Thesaurus eroticus linguae Latinae. Stuttgart, Paulus Neff, 1833, p.274). El término aparece con alta frecuencia en Cicerón. En caso de considerarse esta versión en el Carmen 6,12, "stupra" parece más continuar el tono humorísticamente airado y condenatorio que ha motivado la expresión "febriculosi scorti", que ser un mero sinónimo de "amores".

(13) Sedgwick, W.B. "Catullus X: a rambling commentary". G&R 16, 1947, p.108.

(14) Charles Segal ("Catullan 'otiosi': the lover and the poet". G&R 17, 1970, p.28) sostiene que el encuentro de Varo con el "oti osus" Catulo en el foro no es un mero accidente o un dato anecdótico de pintoresco realismo, sino un acto de desafío a la actividad ("negotia") romana.

(15) Susan Wiltshire ("Catullus venustus". CW 70, 1977, p.320) encuentra aquí una simple referencia al aspecto físico, igual que en el Carmen 89,2, siguiendo el modelo de Plauto: "specie venusta, ore atque oculis pernigris"(Poenul.1113); pero el ulterior comportamiento de la mujer más bien sugiere una referencia a cualidades urbanas.

(16) En el tono peyorativo del poema, es difícil aceptar que "cinaediorem" no tenga matiz ofensivo y signifique meramente "imprudente", como propone Sedgwick (Op.cit. p.113). La observación de Ellis (Op.cit. p.36) acerca de esta palabra resulta más adecuada: "the more prevailing connotation of the word, at least in Roman writers, seem to be 'impudent', whence its frequent combination with 'improbus'". Kroll (C. Valerius Catullus. Stuttgart, Teubner, 1968 - 1ª ed.1922-, p.22) cita el ejemplo de Marcial 6,39,12, - "cinaeda fronte"- y anota: "hier ganz abgegriffen 'frech'". Las restantes apariciones de este término en Catulo, por otra parte, tienen un sentido inequívocamente injurioso: "cinaede Furio" (C. 16,2); "cinaede Thalle" (C.25,1); "cinaede Romule" (C.25,5 y 9); "cinaede fili" (C.33,2); "improbis cinaedis" (C.55,1 y 10).

(17) Así como "uisum" (generalmente con la preposición "ad") es usado particularmente para la visita a enfermos (Cfr. Fordyce, C. J. Catullus. A commentary. Oxford, Clarendon Press, 1965, p.124), también "ad Serapim" puede estar indicando enfermedad. A la divinidad egipcia Serapis acudían los enfermos para solicitar el alivio de sus males, por lo que quizás se encuentre aquí una referencia al estado de la mujerzuela. No obstante, y dada la conexión entre los cultos de Isis (divinidad venerada especialmente por libertas y cortesanas) y de Serapis, puede este último nombre resultar inclusivo de ambas divinidades, destacando sólo la condición de "scortillum" de la mujer. Al respecto, Rambach (Op.cit. p.274) anota: " 'Serapis': Deus Aegyptiorum, qui et Apis et Osiris: sacra eius libidinibus famosissima. Auctore Strabone, continuo ad 'Sera-

pidis' templum navigabant cymbae plenae viris mulieribusque impudenter canentibus. Roma coli coepit, post Pisonem...".

(18) "Hypsothilla" (Escalígero); "Ipsimilla" (Baehrens); "Hipsiphylla" (Palmer); "Ipsililla" (Lenchantin); Kroll interpreta "Ipsitilla" (= "Püppchen") - lectura seguida por Mynors - e igualmente Ellis, quien anota: "If 'Ipsithilla' ('Ipsitilla') is rightly elicited from the various spellings of the MSS of this poem, it is doubtful whether the name is an actual one, or coined, on the analogy of actual names, from a word that might suggest the woman's profession" (Ellis, Robinson. Op.cit. p.113).

(19) Lateiner, Donald. "Obscenity in Catullus". *Ramus* 6, 1977, p. 20.

(20) Con respecto a otro posible indicio de la condición de "meretrix" de esta mujer, Ellis (Op.cit. p.114) alude a la referencia de Baehrens sobre v.5 y ss.: "Baehrens suggests, 'tabellam' may express the single wooden panel of which the 'aedicula meretricia' consisted. When no admittance could be given to any but the favoured lover, it was usual to write on the door the notice that the lady was engaged".

(21) El verbo puede admitir connotaciones procaces. Rambach (Op.cit. p.282) señala: " 'Pertundere': In obscenis. Forare. 'Nemo istum ventrem pertundet'. Lucil. *Fragm.*30".

(22) Frank O. Copley ("Catullus 35". *AJPh* 74, 1953, p.155) interpreta que se trata de una segunda invitación, ya que un previo rechazo haría más inteligible la frase "si sapiet uiam uorabit" (v. 7).

(23) Akbar Khan ("Catullus 35 - and the Things Poetry Can Do to You!". *Hermes* 102, 1974, p.480) considera que se trata de una violenta manifestación física de la emotividad.

(24) Ellis, Robinson. Op.cit. p.120.

(25) "Les Romains ont toujours conservé un préjugé défavorable à l'égard des lettres, des arts, et n'ont vu aucun inconvénient à concéder aux femmes cette occupation jugée inférieure". Fau, G. L'émancipation féminine à Rome. Paris, Les Belles Lettres, 1978, p.30.

(26) Cfr. C.64,92-93: "cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis exarsit tota medullis"; C.66,23: "quam penitus maestus exedit cura medullas!"; C.68,81: "coniugis ante coacta noui dimit-

tere collum". También aparece una expresión similar en boca de Acme: "ignis mollibus ardet in medullis" (Carmen 45,16).

(27) Cfr. Copley, Frank O. Op.cit. p.157.

(28) Akbar Khan, H. Op.cit. p.483.

(29) Copley (Op.cit. p.152 y ss.) conjetura que Cecilio ha enviado a Catulo un borrador del poema, o una copia que consideraba definitiva, y Catulo estima que la obra es prometedora pero necesita correcciones.

(30) J.M. Fisher ("Catullus 35". CPh 66, 1971, 1-5) interpreta, de manera diversa, que Cecilio ha comenzado "uenuste" un epilio sobre Cibeles, pero lo ha interrumpido para escribir poesía amorosa; por lo tanto, Catulo lo insta en forma amistosa a retomar el epilio.

(31) Cfr. también Forsyth, P.Y. "The lady and the poem: Catullus 35-42". CJ 80, 1984, 24-26.

(32) Forsyth, P.Y. "The Ameana cycle of Catullus". CW 70, 1977, 445-450.

(33) Mamurra acompañó a César en muchas expediciones, en calidad de "praefectus fabrum", y obtuvo ganancias - probablemente ilícitas - desde su privilegiada posición de protegido de César. Catulo une, a la acusación de malversación y ganancias ilegales, la de promiscuidad sexual. En el Carmen 115,8, dice acerca de él: "non homo, sed uero mentula magna minax"; y, en el Carmen 29,10, lo califica de "impudicus et uorax et aleo".

(34) Fordyce, C.J. Op.cit. p.191; cfr. también Skinner, Marilyn. "Ameana, puella defututa". CJ 74, 1978, 110-114.

(35) Cfr. Deroux, C. "Catulle et Ameana". Latomus 28, 1969, 1060-65.

(36) Marilyn Skinner (Op.cit. p.112) observa que la conducta de Ameana deriva de abundantes situaciones literarias, especialmente de la comedia. Cuando ella solicita dinero por sus favores y es rechazada, resulta un ejemplo reconocible del perenne objeto de ridículo: la prostituta disponible pero poco atractiva que es despreciada por el fastidiado varón.

(37) Con respecto a "aes imaginum" del v.8, Ellis (Op.cit. p. 147) aclara: "copper was often used for mirrors... 'Imaginum' seems to refer to some kind of mirror in which the face would be

multiplied a great many times". Kroll (Op.cit. p.76) lee "solet esse imaginosa" e interpreta que se trata de un estado alucinatorio: "imagnosus ist, wer unter Wahnvorstellungen leidet".

(38) Deroux, C. Op.cit. p.1061.

(39) Poen. 862; Mil.1398.

(40) "There is often no distinction made in a language between adultery...and fornication" (Adams, J.N. Op.cit. p.350-51).

(41) Refiriéndose a Clodia, dice Cicerón (Pro Cael. 49): "...si denique ita sese gerat non incessu solum, sed ornatu atque comitatu, non flagrantia oculorum, non libertate sermonum, sed etiam complexu, osculatione, actis, nauigatione, conuiuuis, ut non solum me retriix, sed etiam proterua meretrix procaxque uideatur...". También en Séneca resulta un rasgo significativo: "argumentum morum ex-minimis quoque licet capere: impudicum et incessus ostendit". (Ep. 52,12).

(42) Quis credat? discunt etiam ridere puellae,
quaeritur atque illias hac quoque parte decor.
Sint modici rictus paruaeque utrimque lacunae,
et summos dentes ima labella tegant;
nec sua perpetuo contendant ilia risu;
sed leue nescio quid femineumque sonet!
Est quae peruerso distorqueat ora cachinno;
cum risu fusa est altera, flere putes;
illa sonat raucum quiddam atque inamabile: ridet,
ut rudit a scabra turpis asella mola.

Ouidio, Ars Am. III,281-290

(43) Cfr. Fordyce, C.J. Op.cit. p.197.

(44) " 'Lingua' refers not so much to what she was in the habit of saying as to some unfeminine movement, perhaps an inmodest protrusion of the tongue" (Ellis, Robinson. Op.cit. p.151).

(45) Fordyce, C.J. Op.cit. p.197.

(46) Rankin, H.D. "Catullus and the 'Beauty' of Lesbia (Poems 43, 86 and 51)". Latomus 35, 1976, p.4; Rankin sigue la apreciación de Kroll (Op.cit. p.79): "'Elegante lingua' kann nicht auf die Gestalt ihrer Zunge gehen, sondern nur auf ihre Art zu reden ('lingua melior' = 'eloquentior'. Verg. Aen.XI,338)".

(47) Merrill, Elmer T. (ed.). Catullus. Cambr.-Mass., Harvard U.P., 1951, p.75 n.

(48) Singleton, David. "Form and irony in Catullus XLV". G&R 18, 1971, p.180.

- (49) Ellis, Robinson. Op.cit. p.163.
- (50) Fordyce, C.J. Op.cit. p.202.
- (51) Ross, David O.jr. "Style and content in Catullus 45". CPh 60, 1965, p.256; Baker, Sheridan. "The irony of Catullus' Septimius and Acme". CPh 53, 1958, p.110-112.
- (52) Edwards, J.B. "The irony of Catullus 45". TAPhA 59, 1928, XXIV.
- (53) Cfr. Singleton, David. Op.cit. p.185.
- (54) Cfr. Lyne, R.O.A.M. The latin love poets. Oxford, Clarendon Press, 1980, p.10 y ss.
- (55) Cfr. Propert. 2,7,13-14 y 19-20.
- (56) Baker, Sheridan. Op.cit. p.112.
- (57) No hay acuerdo acerca de si los cármenes 55 y 58-b son dos poemas independientes con un mismo destinatario (así aparecen en la edición de Mynors) o si el Carmen 58-b debe ser incluido como parte del Carmen 55. En este último caso, tampoco hay coincidencia acerca de dónde deba ser intercalado: Guarino lo inserta después del verso 12; la edición romana de 1475, seguida por Lachmann, Haupt y Postgate, lo coloca después del verso 13; Schwabe y Ellis, siguiendo a Fröhlich, lo ubican después del verso 14.
- (58) Cfr. Condorelli, Sebastiano. "I due carmi a Camerio". Helikon 5, 1965, p.467. Tanto Ellis (Op.cit. p.188) como Condorelli (Op.cit. p.465) se refieren a la similitud de este poema con Plauto, Amphitr. 1009-1014.
- (59) Cfr. Castillo, A. del. "The position of women in the Augustean age". LCM 2, 1977, p.168. No obstante, Ovidio (Ars Am. I,89-90) advierte: "Sed tu praecipue curuis uenare thatris: / haec loca sunt uoto fertiliora tuo".
- (60) El texto de la primera parte del verso 9 está fuertemente corrupto. Ellis (Op.cit. p.191) lee "auellent ipse"; Kroll (Op.cit. p.97), siguiendo a Munro, defiende la interjección, "a uel te"; la edición de Mynors sigue la lectura de C.J. Fordyce - "auelte" - quien rechaza las reposiciones de Munro, Riese y Avancio por ser poco convincentes (Cfr. Fordyce, C.J. Op.cit. p.228).
- (61) "There can be little doubt that 'femella' at Catull.55.7 has a contemptuous sense; it is applied to 'pessimae puellae' (cf.10) who are parading in the colonnade of Pompey, a place where girls could be picked up" (Adams, J.N. Op.cit. p.354).

(62) Ellis, R. Op.cit. p.205; Kroll, W. Op.cit. p.101.

(63) Ellis (Op.cit. p.205) considera que quizás éste fuera un tipo de composición para ser puesta en la pared, pero la conjetura parece poco probable en una poesía como la de Catulo, que desdeña el público general y no calificado. Por otra parte, un recurso similar aparece en el Carmen 42,7: "quae sit, quaeritis? illa, quam uidetis". Si bien "uidistis" del Carmen 59,3 no ofrece precisiones, cabe pensar que estaba dirigido a un "uos" restringido que podía entender la alusión "Bononiensis Rufa Rifulum...".

(64) Cfr. Ellis, R. Op.cit.ibid.

(65) Una esclava sólo tenía la posibilidad de convertirse en concubina; siendo liberta, podía aspirar a un matrimonio plebeyo, pero no le estaba permitido desposarse con un noble, ya que las uniones entre personas de distinta condición social estaban prohibidas. Cfr. Clark, Gillian. "Roman women". G&R 28, 1981, p.195 y ss.

(66) Según Ellis (Op.cit. p.89), Catulo desarrolla aquí unos versos de Diphilus, Mein.Com.Frag.IV,402 (II,560,Kock), imitados también por Marcial (IX,93; XI,36). Fordyce (Op.cit. p.158) señala que estas expresiones tienen su contraparte en los Frag.43-D y 27-D de Anacreonte.

(67) Cfr. Damalis y Lide en Horacio, Od.I,36 y II,11.

(68) Merrill (Op.cit. p.50) anota que su función consistía exclusivamente en determinar la proporción de agua que debía mezclarse con vino.

(69) Ellis, R. Op.cit. p.89.

(70) Putnam, Michael. "On Catullus 27". Latomus 28, 1969, 850-857.

(70^a) No hay coincidencia en cuanto a la identificación de este lugar. Las versiones van desde "colonia" como Verona, hasta su localización como la actual Cremona, o Colonia, un pequeño pueblo en las cercanías de Verona.

(71) Akbar Khan, H. "Image and symbol in Catullus 17". CPh 64,1969. p.94.

(72) Niall Rudd defiende la lectura "ludere" en el verso 1, siguiendo a Ellis y Merrill, y observa:"...it is noticeable that the other words describing Colonia's enthusiasm are not wholly innocent:'cupis'...'salire'...'libidine'".(Rudd, Niall. "Colonia and her bridge: a note on the structure of Catullus XVII". TAPhA 90, 1959, p.241.

(73) Akbar Khan ("Image and symbol in Catullus 17". CPh 64, 1969, p.91.) encuentra aquí una alusión a la falta de actividad sexual del marido.

(74) Ellis, R. Op.cit. p.64.

(75) Esta connotación se refuerza también con el doble sentido de "fossa". Cfr. Glenn, Justin@ "'Fossa' in Catullus'simil of the cut tree (17,18-19)". CPh 65, 1970, 88-89.

(76) En el citado artículo sobre el Carmen 17 (p.94 y ss.), Akbar Khan interpreta que las imágenes del pantano - "lacus", "vorago", "putida palus"- son símbolos característicos de "pudenda muliebria". En tal sentido, también merece observarse que Catulo aplica el término "lutum" a la "putida moecha" del Carmen 42.

(77) Cfr. Ovidio, Met.III, 406 y ss.

(78) Ellis, R. Op.cit. p.116.

(79) "'Integer' is a conventional adjective to express the 'castitas'", tal como aparece en el Carmen 61,36. Cfr. Fedeli, Paolo. Catullus' Carmen 61. Amsterdam, J.C. Gieben, 1983, p.44.

(80) Fedeli, Paolo. Op.cit. p.52.

(81) Fordyce, C.J. Op.cit. p.171.

(82) Entre los de las últimas décadas, merecen citarse los estudios de Luigi Pepe (Studi Catulliani. Nápoles, Armani, 1963); Jean Granarolo (Catulle, ce vivant. París, Les Belles Lettres, 1976); T.P. Wiseman (Catullan Questions, Leicester, Leicester U.P.,1969).

(83) Se destacan, entre muchos, los estudios de Godo Lieberg (Puella Divina. Amsterdam, P. Shippers, 1962); Kenneth Quinn (The Catullan Revolution. Cambridge, Heffer and Sons, 1969; Catullus: an commentary. London, B.T. Batsford, 1972).

(84) Quinn, Kenneth. Catullus: an commentary. London, B.T. Batsford, 1972, p.50.

(85) Quinn, Kenneth. Catullus: an commentary. p.229.

(86) El campo semántico de "puella" es amplio y Catulo no se detiene en un sector restringido de su significación, como podrían hacer pensar estas apariciones de la palabra - el frecuente "puella" o "mea puella" - para referir a Lesbia. Los devotos de Diana, en el Carmen 34, son los "puellae et pueri integri" (v.2,4); en este caso, "puellae integrae" equivale a "virgines".

LOS EPIGRAMAS

Aun quienes intepretan la poesía de Catulo como rechazo de lo romano y entusiasmo por lo griego, en especial por los precedentes literarios alejandrinos, no pueden soslayar el reconocimiento del entronque catuliano con la tradición epigramática latina (1). Al menos una generación antes, los epigramistas romanos han consolidado este tipo de composición en su propia lengua, y el joven poeta encuentra una forma ya prestigiada que retoma asimilándola a su personal modo de expresión. Su práctica, como lo evidencia el "corpus", no es exclusiva sino que alterna con las más variadas formas de composición, al punto de producir una impresión - posiblemente cierta - de experimento poético, de intento por dar a cada pensamiento y emoción su corporización más pertinente.

Las similitudes temáticas entre los epigramas y los poemas polimétricos surge inmediatamente a la vista y, al respecto, no puede decirse que haya temas de relevancia exclusivos de uno u otro grupo. El amor, con sus alegrías y tormentos, los reclamos de la amistad, el ataque y la censura a personajes contemporáneos, aparecen reiteradamente en ambas secciones. Las grandes figuras - Lesbia, Mamurra, Juventio, César, etc.- están tanto en una como en otra. No obstante, si bien no se puede hablar de diferencias temáticas profundas, lo que se para a epigramas y polimétricos radica en el modo de tratamiento de estos temas comunes.

Catulo encuentra, en el epigrama, una estructura fuertemente pausada aun en la tradición latina. Pero tal legalidad, lejos de constituir un obstáculo, representa una facilidad que la expresión tradicional le brinda para la patentización de su visión poética. Quizás sea lícito afirmar que los movimientos interiores del poeta coinciden netamente con la estructura epigramática, y esta íntima correspondencia produce, como señala Lyne (2), la serie más original de sus poemas: los epigramas a Lesbia.

Entre los rasgos básicos del epigrama se encuentra su esencial naturaleza analítica, que normalmente recurre a la antítesis como medio de expresión de ideas y sentimientos. En los epigramas a Lesbia, Catulo convierte esta posibilidad en minucioso autoanálisis de su pro-

blemática personal, eviscerando sus más íntimos ideales y emociones en la forma poética más apta para expresar la contradicción. Una y otra vez Catulo vuelve sobre su conflicto interior con sus especulaciones e intentos de definición. Este probablemente sea uno de los más importantes motivos de la menor presencia de ocasionales personajes femeninos en los epigramas, frente a un mayor número en los poemas polimétricos.

LAS MUJERES DE LOS EPIGRAMAS

A. MERETRICES Y MUJERES DEL 'DEMI-MONDE'

El ciclo de Aufilena

El nombre de Aufilena, asociado con el norte de Italia (3), se menciona en tres epigramas; en dos de éstos, la mujer toma el papel protagónico.

Su primera mención ocurre en el Carmen 100, pero los datos que de ella se ofrecen son escasos y difícilmente precisables. Un tal Quintio - originario de Verona, a quien algunos comentaristas identifican con el Quintio del Carmen 82 que recibe las súplicas del poeta para que no le quite "quid carius est oculis", v.2,4,(4) - ama a Aufilena, mientras que Celio (5) ama a Aufileno. Catulo establece una relación de parentesco: Celio y Quintio aman "hic fratrem, ille sororem" (v.3), componiendo un "fraternum uere dulce sodalicium" (v.4). Se presenta aquí, pues, una simple alusión secundaria en la que quizás pueda encontrarse un indicio para la identificación de esta Aufilena con la del Carmen 111, a quien se acusa de incesto.

Aparentemente la misma Aufilena reaparece en el Carmen 110. Dirigiéndose a ella, el poeta comienza definiendo la conducta propia de las "bonae amicae":

Aufilena, bonae semper laudantur amicae:
accipiunt pretium, quae facere instituunt. v.1-2

La palabra "amica" admite, en tiempos de Catulo, una significación cercana a la de "meretrix", desplegando una posibilidad ya implícita en la comedia (6). Este significado se confirma con la mención de un "pretium", estableciendo la sinonimia "amica" = "meretrix" - i.e. de "mereor", recibir un pago a cambio de favores-. La relación se hace explícita en el verso 7 - "meretricis"- en donde el término se emplea con ajustada precisión técnica.

Aufilena no ha cumplido con lo estipulado, y el poeta declara:

tu, quod promisti, mihi quod mentita inimica es; v.3

Haciendo un ingenioso juego de significados, Catulo atrae el adjetivo "inimica" - i.e. "non amica"- hacia el campo semántico de "amica" como sustantivo, según se enuncia en el verso 1, componiendo sutiles

oposiciones entre "amica" ("amicitia", "bona fides"; y a la vez en sentido erótico) e "inimica" ("inimicitia", "perfidia"; negación de lo implícito en "bona amica"). La aparición del adjetivo "inimica" no anula la significación de "amica"="meretrix", sino que hace de Aufilena una "mala amica", una "meretrix auara" - o más bien, algo peor - puesto que no cumple lo prometido.

La acción de la mujer constituye una "fraudatio" ("fraudando", v.7) anticipada ya por la expresión "facinus facere"(7). Su actitud no corresponde a ninguna posible opción de honestidad:

aut facere ingenuae est, aut non promisse pudicae,
Aufilena, fuit:... v.5-6

El término "ingenua" (8) supone un respeto a la "fides" que exige el cumplimiento de las promesas realizadas; pero, en tanto lo prometido atañe a favores con precio propios de una "meretrix", el acto de "promisse" es incompatible con la condición de "pudica". Se establece aquí la misma relación que en el Carmen 42: "pudica" opuesto a "moecha" - "meretrix" en el Carmen 110 -.

Dado que ninguna de las alternativas corresponde a la conducta de Aufilena, el poeta finalmente declara:

sed data corripere
fraudando officiis, plus quam meretricis auara <est>,
quae sese toto corpore prostituit. v.6-8

Merece destacarse la variedad de intentos expresivos que ostenta Catulo frente a temas de similares características. El Carmen 41 despliega un tono airado e injurioso hacia la mujer que ha solicitado una desmesurada suma de dinero a cambio de sus favores. La situación del Carmen 110 resulta, en comparación, más grave, puesto que hay una perfidia por parte de la mujer. Sin embargo, en este último caso, el poeta no recurre a un tono de ofensivo enfado sino que, de modo casi didáctico, ilustra a Aufilena con parsimoniosa lógica cuál es la conducta apropiada y en qué consiste su "facinus". Hay en este poema una denigración más sutil - aunque tal vez menos expresivamente lograda - que la de Ameana. Con el "ingenua", el poeta alaba la especial honestidad de las meretrices, como antes ha dedicado su "laudatio" a las "bonae amicae". Pero Aufilena ni siquiera alcanza no ya la honorabilidad de una "meretrix" sino la pésima condición de "meretrix auara". El tono del poema se va haciendo progresivamente más injurioso, sin que por ello el poeta se in-

cline hacia una expresión emotiva. Las pautas formales del epigrama, en gran medida, propician este modo expresivo.

La actitud de mesurada reconvención, de pedagogía burlesca, reaparece nuevamente dirigido a Aufilena en el Carmen 111. Su composición repite el modelo del Carmen 110.

En el primer dístico, el poeta enuncia aquello que considera laudable:

Aufillena, uiro contentam uiuere solo,
nuptarum laus ex laudibus eximiis: v.1-2

La forma "laudantur" del Carmen 110,1, se ha convertido en el giro "laus ex laudibus eximiis". Pero, mientras que en el Carmen 110 Aufilena era movida a observar la correcta conducta de sus pares - "bonae amicae"-, aquí se presenta como modelo la imagen de la "uniuira". Catulo hace motivo de la más elevada "laudatio" a la fiel esposa, con una expresión - "uiro contentam...solo" - muy similar a la usada para Lesbia en el Carmen 68,135 - "uno non est contenta Catullo" -, en donde el "non" excluye toda posible alabanza.

Esta vez la censura hecha a Aufilena tiene un centro distinto, y el poeta actúa como testigo crítico, ya no participe de la situación, como en el Carmen 110. Aufilena no es aquí una "meretrix" sino una "nupta", cuya inicialmente laudable condición de "uniuira" se envilece con el incesto. No hay un acuerdo absoluto de la crítica en cuanto al significado de la expresión del verso 4 - "quam matrem fratres ex patruo" -; podría referirse a la unión de tío y sobrina, consideradas incestuosas hasta el siglo IV d.C., momento en el cual fueron aceptadas por la ley (9), si bien las alusiones del Carmen 100 sugerirían una unión entre hermanos.

B. LA 'FORMOSA' QUINTIA

Siguiendo la ceñida estructura epigramática, el Carmen 86 se compone de tres dísticos que presentan como eje, formal y conceptual, la palabra "formosa". El pensamiento se desarrolla con estricta lógica, apoyado en la tres expresiones que lo sustentan: a) "Quintia formosa est" (v.1); b) "formosa nego" (v.3); c) "Lesbia formosa est" (v.5).

Esta comparación, que da como resultado el primer par de opues-

tos (Quintia-Lesbia), está en directa correlación con, por un lado, la opinión generalizada y común que encuentra a Quintia "formosa", y, por el otro, con el discordante juicio del poeta, que no comparte plenamente esta opinión. Así surge el segundo par de opuestos que estructura el poema: "multis"- "mihi", "ego".

Como en el caso de Ameana, Catulo comienza por trazar un breve retrato de la mujer, sin rasgos de evidente animadversión y evidenciando una objetiva ecuanimidad:

Quintia formosa est multis, mihi candida, longa,
recta est: haec ego sic singula confiteor. v.1-2

Si en el Carmen 43 el poeta hacía una enumeración de características negativas sin adscribir tales enunciados a alguien en particular, actuando como si se limitara a reproducir la imagen que tiene ante los ojos sin más alternativas, aquí procede, contrariamente, a escindir dos apreciaciones en apariencia coincidentes. En primera instancia, la cualidad "formosa" parece desplegarse en los atributos decididamente positivos que le siguen, todos ellos referidos a la belleza de la complexión física. El adjetivo "candida" es recurrente en Catulo y ocurre normalmente en contextos elogiosos, en donde se intenta sugerir una nota de belleza (10). Los siguientes, "longa" y "recta", aluden a estatura y porte, rasgos tradicionales de hermosura en la mujer (11). La expresión "singula confiteor" significa un reconocimiento de cualidades inobjetables para el poeta. Sin embargo, el "mihi" del primer verso anticipa el desacuerdo con la idea comúnmente aceptada de belleza, que de inmediato se expresa:

totum illud formosa nego: nam nulla uenustas,
nulla in tam magno est corpore mica salis. v.3-4

El adjetivo "formosa", muy usado por los elegíacos, es infrecuente en Catulo. El término se desarrolla tardíamente y bajo la influencia griega (12). Si bien Cicerón lo aplica a palabras abstractas como "uirtus", en general el campo de atribución de "formosus" parece preferentemente material. La ingeniosidad del epigrama radica en este juego semántico: el primer "formosa" tiene significación física y el poeta confirma la pertinencia de tal atributo en esta acepción; pero el "formosa" siguiente ya ha cambiado de significado, y el "nam" introduce su redefinición. Para Catulo, "uenustas" no sólo implica belleza externa sino que alude a una hermosura interna e inmaterial que se manifiesta en lo físico (13).

La nota de "tam magno corpore" - que se corresponde con "longa" y "recta" - no constituye en sí misma un defecto (14) pero se convierte en tal por su absoluta falta de gracia y seducción.

"Venustas" y "sal" marcan la profunda diferencia entre lo que es "formosa" para "multis" y lo que significa para el poeta. No se trata aquí de establecer si Lesbia tiene más bellos rasgos físicos que Quintia, como en parte sucede con Ameana en el Carmen 43. La diferencia es de otra índole, y ninguna abundancia de excelencias meramente externas puede salvarla. Así:

Lesbia formosa est, quae cum pulcerrima tota est,
tum omnibus una omnis surripuit Veneres. v.5-6

Tal como "formosa"="pulcerrima tota" se opone al "formosa" que la generalidad adscribe a Quintia, también la expresión del verso 6 como máxima condición de auténtica belleza se contrapone a "nulla uenustas" del verso 3.

Si en el Carmen 43 Catulo expresa su depurada visión urbana frente a la rusticidad provincial que no entiende de valores estéticos, en el Carmen 86 impone la sutil valoración de una "élite" refinada, que no comparte los criterios comunes sino que admira en la mujer algo más que la sola belleza física.

CONCLUSIONES

Como ya ha sido observado, Catulo no parece tener un personal y serio interés en las ocasionales mujeres que participan de su mundo (15). Su relación con ellas aparece como frívola y superficial, mediata en algunos casos, o circunstancialmente inmediata en otros, pero nunca ligada a un compromiso profundo de sus afectos. Frecuentemente, la cadencia natural de los poemas polimétricos se acerca al ritmo normal del discurso latino y, en tal sentido, estas composiciones buscan desplegar el tono afectivo o espontáneo que las formas permiten. Los epigramas, por el contrario, desarrollan una secuencia de pensamiento más cerradamente lógica, con una cuota de mayor intelectualidad pero de menor dramatismo que la de los polimétricos.⁽¹⁶⁾ El poeta presenta su burlesco enfado frente a la conducta de algunas mujeres, su elogio humorístico o su procaz insinuación, pero ninguna de ellas alcanza la resonancia interior

que la convierta en motivo de más detenida consideración.

De los personajes más importantes - excluyendo, obviamente, el de Lesbia- que presentan los epigramas, Quintia y Aufilena, el primero puede incluirse decididamente en el ciclo de Lesbia. Aufilena, pues, constituiría una presencia casi singular en el cuadro de los epigramas. Los dos poemas que se le dedican directamente (Cármenes 110 y 111) están lejos de representar un modelo de excelencia dentro de la forma epigramática. La pobreza del último dístico del Carmen 110 desbarata la prometedora ingeniosidad de los dos primeros. Más allá de una curiosidad cultural, o un mínimo dato ilustrativo de la mentalidad del poeta, el Carmen 111 no ofrece mayores méritos. Usando un gastado tópico de la crítica catuliana, aquí pareciera resultar válido el dictamen de que se trata de un mero ejercicio o juego literario.

Quintia y la Aufilena del Carmen 110 recuerdan a Ameana de los poemas polimétricos; la primera a la Ameana del Carmen 43, la segunda a la Ameana del Carmen 41.

El primer binomio ofrece una situación marcadamente próxima: Quintia y Ameana son comparadas con Lesbia. Pero, tras la similitud, hay destacables diferencias que se pueden añadir a las oportunamente señaladas. La comparación Ameana-Lesbia se refiere como objetiva y así lo evidencia el "comparatur" (Carmen 43,7). El poeta se centra en Ameana y enfatiza su fealdad física y moral. La comparación Quintia-Lesbia representa un cotejo interior del poeta, una confrontación personal de mujeres y conceptos de belleza que se resuelve a favor de Lesbia, con el final reconocimiento de su excelsa "uenustas". En el Carmen 86 Catulo parece estar realizando su encomio de la auténtica hermosura; importa quizás más su conclusión, su juicio acerca de Lesbia, que la figura de Quintia. El proceso intelectual del epigrama contribuye a decolorar a esta "Quintia formosa", a hacerla todo lo insulsa y carente de "mica salis" que el poeta estima. La forma de expresión elegida revela la estrategia poética: la vanidad provincial y la fatuidad de Ameana impone el tono de los polimétricos; la opacidad de Quintia, el del epigrama. Podría suponerse, en el Carmen 43, un análogo procedimiento analítico, de similares características al que se emplea en los versos iniciales del Carmen 86; sin embargo, los datos que se presentan en los cuatro primeros versos del Carmen 43

están encabezados por el "salve" que evidencia su intención. No se trata, pues, de un análisis sino de una "laudatio" burlesca, en donde el tradicional saludo introduce los siguientes términos elogiosos, pero negados. La esbozada antítesis del Carmen 43,7 traduce menos un pensamiento que un sentimiento de disgusto, rubricado en el verso siguiente por la hiperbólica exclamación. Consecuente con el tono de la primera sección del "corpus", el acento del Carmen 43 está colocado en el ataque y la censura, en tanto que las apreciaciones del Carmen 86 concuerdan con el tono reflexivo de los epigramas sobre Lesbia.

En el caso de Aufilena (Carmen 110) y Ameana (Carmen 41), los nexos son menos evidentes pero es posible establecer algunas coincidencias. En ambos casos se las presenta como bajas prostitutas; la fuerza sintetizadora y expresiva del neologismo con que se presenta a Ameana - "puella defututa" - supera en efectividad el ingenioso juego semántico del Carmen 110, quizás por las mismas restricciones léxicas del epigrama (17). El poeta alude a un principio de trato comercial con ambas, a cambio de sus favores meretricios. Pero en ambos casos el trato se frustra: Ameana pide un pago desmedido; Aufilena toma y no da. Consecuentemente, merecen la censura del poeta. Esta se lleva a cabo mediante técnicas distintas: la del Carmen 43 lograda, a mi juicio, con gran efectividad; la otra, menos exitosa, debilitada por un juego que se alarga y no se resuelve con justeza. Podría objetarse que se trata de una apreciación subjetiva pero hay, para el caso, dos evidencias aparentemente innegables. La primera, en el Carmen 110 mismo: la supuesta antítesis de "plus quam meretricis auarae" (v.7) no remite más que a una indefinición, sin capacidad sugestiva. La segunda, en la sección de los epigramas: si se considera que el Carmen 86 forma parte del ciclo de Lesbia - excluido de este análisis -, las dos únicas composiciones que presentan una figura femenina de importancia (frente a su mayor número en los poemas polimétricos) dan muestras de que Catulo prefirió un tipo de expresión distinto del epigramático para tales cuestiones, por encontrarlo más preciso y adecuado a sus intenciones. Y volvemos al punto de partida. Sólo la mujer amada suscita las profundas consideraciones del poeta y, correlativamente, sus logros poéticos en la forma epigramática. Para las restantes mujeres no vale la reflexión: ni al p_o

eta parece interesarle, ni ellas parecen merecerlo. De allí su presencia en los polimétricos, en donde Catulo puede desplegar más libremente su exuberancia imaginativa y léxica siguiendo burlescos movimientos emotivos. Cabe hacer, al respecto, una afirmación algo riesgosa pero en cierta medida inevitable: fuera de Lesbia, ninguna mujer reclama el interés profundamente personal de Catulo y todas, en definitiva, le merecen un frívolo desdén; pero, contrariamente, la imaginación poética encuentra en esta cotidiana galería de presencias fugaces, materia pingüe para relevantes realizaciones estéticas. Los epigramas a Lesbia, como Lyne ha señalado, pueden ser apreciados en su alta originalidad; pero también los cuadros femeninos de muchos poemas polimétricos pueden considerarse obras de equivalente calidad artística.

NOTAS

- (1) Cfr. Wheeler, A.L. Catullus and the Traditions of Ancient Poetry. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1964.
- (2) Lyne, R.O.A.M. The Latin Love Poets. Oxford, Clarendon Press, 1980, p.21 y ss.
- (3) Cfr. Ellis, R. Op.cit. p.387.
- (4) Cfr. Ellis, R. Op.cit.ibid.; Merrill, E.T. Op.cit. p.214.
- (5) Podría tratarse de Q. Celio Rufo, según lo cual el poema tendría un carácter decididamente irónico, aunque el obstáculo para tal asociación radica en que el Celio histórico no parece haber tenido relación alguna con Verona. Cfr. Forsyth, P.Y. "The irony of Catullus 100". CW 70, 1977, 313-317.
- (6) En este mismo sentido se refiere Cicerón a Clodia: "ea quam omnes semper amicam omnium" (Pro Cael. 32), y así lo usa Catulo en el Carmen 72,3. Cfr. también Horacio, Epist. I,15,21.
- (7) "Facinus", como derivado de "facere", significa en primera instancia "acción, hecho"; con un adjetivo como "bonum" puede equivaler a "hazaña", como en el Carmen 66,27 - "bonum...facinus" -. Sin embargo, en unión con "facere", i.e. "facinus facere", adquiere la significación de "delito". Catulo así lo emplea en este pasaje, y en el Carmen 81,6 - "...nescis quod facinus facias?" -. Cicerón usa la palabra en expresiones como "rectissimum facinus" (Phil.XIII,36); "facinus facias" (Fin.II,95) del mismo modo que Catulo, aunque también "facinus" solo puede significar "delito", como en Verr.2,5,66.
- (8) Fordyce (Op.cit. p.399) anota de "ingenuae": "as often, the adjective, properly meaning 'freeborn', refers to the proper feeling which may be supposed to go with good birth". R. Pichon (Op.cit. p.169) da las siguientes definiciones: "modo ad conditionis et indolis dignitatem pertinet"; "modo ad probitatem in servanda fide exhibitam".
- (9) Cfr. Balsdon, J.P.V.D. Roman women. Westport-Gonnet., Greenwood P., 1962, p.205.
- (10) Cfr. "candida...puella" (C.35,8); "candida diua" (C.68,70); también Horacio, Sat.I,2,123.
- (11) "'Longus' ad corporis staturam saepe pertinet" (Pichon, R.

Op.cit. p.191); "'rectus' ad staturam habitumque corporis saepe pertinet" (Pichon, R. Op.cit. p.251). Cfr. Propercio, II,34,46: "despicit et magnos recta puella deos".

(12) Cfr. Fordyce, C.J. Op.cit. p.378. En Plauto aparece una sola vez, frente a treinta y dos apariciones de "pulcer", que abarca lo físico y lo moral.

(13) En poesía, sólo Catulo hace frecuente uso de esta palabra, que no reaparece en Horacio, Ovidio o los elegíacos. Es habitual en Cicerón, referida a las virtudes del discurso, como en De Orat. 1,92 - "sermonem urbanum et uenustum"-; cfr. igualmente De Orat.1, 17; 2,327.

(14) Propercio, por el contrario, usa similares términos para elogi^{ar} a Cynthia (II,2,5). La idea de "magno corpore" - "nonnumquam corporis excelsam staturam significat" (Pichon, R. Op.cit.p.194)- y "longa" son aquí análogas.

(15) No se ha tratado el Carmen 96, en el que se menciona a Quintilia, esposa - o quizás amante - de Calvo, por considerársela una figura sin relevancia. Se advierte, en la sección de los epigramas, una total ausencia de personajes mitológicos femeninos.

(16) Cfr. Lyne, R.O.A.M. Op.cit. p.44.

(17) John Elder (X"Notes on some conscious and subconscious elements in Catullus'poetry". HSCP 60, 1951, p.112) señala sólo cinco "hapaxlegómena" en los epigramas, frente a cincuenta en los poemas polimétricos, y afirma: "Catullus was highly conscious of the traditional elements in the epigram".

SEGUNDA PARTE

CARMENES EXTENSOS

LA MUJER DIVINA

La proyección de la imagen de la mujer amada en el plano divino es una actitud persistente a lo largo de los cármenes catulianos, si bien los modos de tal proyección varían de un poema a otro (1). Este rasgo no resulta privativo de un determinado grupo de composiciones, sino que aparece tanto en los polimétricos cuanto en los cármenes extensos, con las variantes impuestas por la diversidad de formas poéticas empleadas (2).

Parece haber poca duda de que el Carmen 51 sea el primero de los poemas correspondientes al ciclo de Lesbia (3). En deslumbrante epifanía, Lesbia aparece como una diosa que virtualmente deifica a quien está junto a ella. "Ille" se exalta a un estado no sólo equiparable, sino casi superior - "si fas est" (v.2) - al de los dioses. La caracterización de la divina felicidad se concentra en el "dulce ridentem" (v.5), en tanto esta felicidad "identidem" (agregado catuliano que no se encuentra en el poema de Safo) pertenece con propiedad al ámbito de los dioses (4). "Otium" (v.13-15) compendia esta situación (5): "otium" y amor están profundamente ligados - esto se convertirá en el credo de los poetas elegíacos - y sus potencias son igualmente grandiosas.

Catulo contrapone, en este poema, las posibilidades de un mismo estado: "ille" puede alcanzar la felicidad más excelsa; el poeta, separado de la mujer divina, percibe el potencial destructivo de este "otium" en el que el amor se despliega. Tal "otium" amoroso posee un poder análogo a la fuerza sobrenatural de la pasión que en sí concentra, y esta desmesurada potencia es capaz de destruir reyes y "beatas urbes" (v.15-16).

Las idealización de la mujer amada como divinidad, que a su vez entabla un amoroso diálogo con quien es su semejante, es clave para comprender los términos en los que se desarrollan las imágenes posteriores.

La equiparación con divinidades parece ser frecuente en el diálogo poético-amoroso de los amantes, y así lo evidencian algunos epigramas. Los dísticos iniciales de los Cármenes 70 y 72 nos presentan a una Lesbia digna de Júpiter - nótese el potencial de "petat" en el Carmen 70,2 -. La idea de desposarse con el "pater di-

uum" significa poner a la mujer amada a la altura de la máxima de las deidades; indirectamente, el poeta superaría a los dioses - como el "ille" del Carmen 51, al menos en la supuesta declaración hiperbólica de la amada - ya que sobre él recaería la elección, habiendo sido rechazado el mismo Júpiter. Sin embargo, el planteo primero de la felicidad divina aparece quebrado: "nunc te cognoui" marca la distancia que separa el Carmen 72 del Carmen 51.

Las más claras imágenes de divinización se encuentran en el Carmen 68 (6). La amada aparece como "candida diua" (v.70), brillante como la luz y, sugiriendo a la misma Venus, acompañada por un igualmente refulgente Cupido. La comparación se desmesura hasta la ironía: Lesbia puede ser infiel, pero su infidelidad no es un común acto humano. Ella es infiel como Júpiter, y Catulo, correspondientemente, tolerante como Juno. La fuerza hiperbólica de la comparación se contrarresta con el moderado tono del verso 141:

atqui nec diuis homines componier aequum est,

Es posible observar que en varias composiciones no sólo la imagen de Lesbia se implanta en el plano sobrenatural sino también el poeta mismo se desplaza hacia tal esfera. Como se ha señalado, resulta evidente la idea de que la singular fascinación percibida ante la mujer amada es referida a una naturaleza sobrenatural. Pero, además, el deseado diálogo amoroso deifica igualmente al poeta. Por esta vía se intenta explicar poéticamente lo no convencional de esta relación amorosa: no se trata de algo encuadrable en habituales conductas humanas; la legalidad es otra y debe ser redefinida.

La especial paridad implícita en esta equivalencia divina pretende definirse como "sancta amicitia" (cfr. Carmen 109,6). Si bien, como señala Ross (7), "amicitia" no significa matrimonio - aunque no puede ignorarse la imagen conyugal en la comparación Júpiter-Juno, o en la forma "nubere" del Carmen 70,1 -, tampoco significa "amistad" en el sentido habitual. "Amicitia" es una relación entre iguales y, en términos tradicionales, no puede ser aplicada a la relación hombre-mujer. Ya Aristóteles señala esta igualdad como condición de la amistad, y desecha la posibilidad de que ésta se entable entre el hombre y la mujer ya que la relación, en tal caso, es de superior a inferior, no cumpliéndose el presupuesto básico de su establecimiento (8). Para un romano, la palabra

"amicitia" tiene, además, un especial valor político y representa un compromiso de "benevolentia", "benefactum", etc., con la necesaria garantía de "fides" y "pietas" que la sustenta.

Siguiendo esta línea de tradición, la definición de una relación amorosa en términos de "amicitia" pareciera más bien extravagante, apenas justificada por la inserción de los amantes en un mismo plano sobrenatural. Pero, paralelamente, el léxico latino admite la palabra "amica" para designar a la amante (9). Catulo hace, pues, una especial síntesis de las posibilidades:

- i. "amica" como amante; aquella mujer con la que se establece una relación relativamente permanente basada en el "amor", i.e. una relación de carácter pasional.
- ii. "amicitia" como relación especial "inter pares".
- iii. "amicitia" como alianza política, compromiso de fundamento religioso, de profunda significación romana.

El primero de los conceptos, parcialmente inadecuado para una "matrona" como Lesbia, mantiene su significación pasional pero adquiere nuevos matices al ser referido a "amicitia". Esto se hace explícito en el Carmen 72,3 - "dilexi tum te non tantum ut uulgus amicom" - donde no ha sido rechazado totalmente el término (no es un absoluto "non", sino "non tantum"), pero se lo ha integrado a una nueva esfera de significación, integración inobjetablemente lícita dada la identidad etimológica de "amica" y "amicitia".

Los procesos resultan complementarios: la equiparación invocada en el concepto de "amicitia" se verifica en el plano sobrenatural por una divinidad análoga.

Una ecuación entre mujer-amor-divinidad conduce casi naturalmente a la imagen de Venus. Tal es lo sugerido en la compleja visión retrospectiva del Carmen 68.

El testimonio de Cicerón concurre a convalidar la identificación, refiriendo la especial devoción de la Clodia histórica hacia Venus, cuya estatua guardaba (10). Si bien, como apunta Grimal (11), no hay acuerdo entre los historiadores modernos acerca de cuáles han sido las funciones primitivas de la diosa, una de las más antiguas y recurrentes parece la de haber presidido las relaciones amorosas. A Venus no sólo corresponde el dominio del amor sino también el de la belleza. En el Carmen 61, además de propiciar el amor de los es

posos, la diosa también les confiere hermosura:

...nihilo minus
pulcer es, neque te Venus
neglegit.

v.190-192 (197-199)

Esta belleza es algo más que una cualidad física. El "pulcer" del Carmen 61,191(198) puede considerarse equivalente al "pulcerrima" - sinónimo de "formosa" - que se aplica a Lesbia en el Carmen 86, 5. Como ya se ha observado, "formosa" puede incluir los atributos de "candida", "longa" y "recta" pero no se agota en tales rasgos corporales. "Formosa", "pulcerrima", es, por sobre todo, "uenusta", especial encanto que nace de una cualidad "venusina", de índole más espiritual que física. "Venustas" y sus derivados aparecen con elevada frecuencia en Catulo, especialmente relacionados al mundo de Lesbia. El campo de referencia de "uenustus" está en el plano de "Veneres Cupidinesque" (12) e integra las ideas de encanto erótico, belleza, gracia y atractivo intelectual. Los versos finales del Carmen 86 confirman tal apreciación.

La identificación Lesbia-Venus parece haber representado el primer intento de definir el modo divino percibido en la mujer amada. Ya ha sido señalada la explícita identificación con una diosa en el "candida diua" del Carmen 68,70. Esta asociación con Venus se refuerza con la doble implicación que tiene Cupido en v.133-134:

quam circumcursans hinc illinc saepe Cupido
fulgebat crocina candidus in tunica.

Cupido aparece normalmente asociado a Venus - cfr. "Veneres Cupidinesque" de C.3,1 y C.13,12 - pero además, como observa Sarkissian (13), la "crocina...tunica" sugiere al dios Hymen, quien también se presenta directamente relacionado con Venus en el Carmen 61 (aquí Venus en calidad de "Bona Dea").

El especial detalle en el andar propociona una simbólica evidencia:

quo mea se molli candida diua pede
intulit et trito fulgentem in limine plantam

Carmen 68,70-71

El "incessus" manifiesta la naturaleza de la mujer. El "turpe incedere" delata a la "moecha" del Carmen 42; por el andar Eneas descubre la verdadera identidad de Venus (14).

En un comienzo, Lesbia es identificada con Venus y todos los detalles concurren para configurar esta imagen. En su estudio sobre

el Carmen 68, John Sarkissian considera este poema como de elevada madurez, culminación del "corpus" catuliano y, cronológicamente, uno de los más tardíos (15). Admitiendo que esta obra sea una puesta en perspectiva de la relación con Lesbia y una exploración del conflicto entre el mundo que el poeta puede crear con su arte y el mundo en el cual él debe vivir, resulta indudable que, en primera instancia y como ilusorio intento de coordinar ambos mundos, la mujer amada fue idealizada al punto de equiparársela poéticamente a Venus.

El reconocimiento de la relación como un especial lazo matrimonial se insinúa en los abundantes detalles rituales del encuentro que el Carmen 68 rememora. El uso de la palabra "domina" (v.68), con un juego entre las implicaciones eróticas del término y su correlato con "domus", ponen la situación a manera de desposorio (16). A la vez, lo no humano de las nupcias se sugiere en las proyecciones míticas: Júpiter-Juno, Hércules-Hebe. Pero igualmente resulta claro que tal supuesto matrimonial difícilmente se ajusta a la ortodoxia tradicional, aunque en un principio la imaginación poética del enamorado se haya esforzado por adecuarle muchos de sus rasgos. El encuentro trata de traducirse en términos nupciales pero sus diferencias se van poniendo, paso a paso, en evidencia.

No obstante, por ser éste "a love of a gentleman for a Roman 'matrona', not the conventional passion of the young man for a 'meretrix'" (17), i.e. una relación con idea de igualdad al menos social, no deja de haber una cierta pertinencia en la visión. Cabe recordar que las leyes matrimoniales eran estrictas acerca de la necesaria igualdad de rango social para que las uniones pudieran tener reconocimiento jurídico. La idealizada imagen de correspondencia "inter pares" que presenta Catulo se va construyendo por diversas vías, con elementos confluyentes de variado orden. "Amicitia", matrimonio y equiparación en el plano divino suministran estos indicios de igualdad.

Toda esta propuesta, sin embargo, parece progresivamente contradicha por la realidad y ninguno de los intentos encuentra adecuada correlación: pese a su validez abstracta, estos conceptos resultan inaplicables al mundo fáctico. Su no-correspondencia hace que el planteo se vuelva insostenible, dada la fragilidad

esencial de su fundamento. El supuesto matrimonio carece de garantías, la supuesta "amicitia" resulta unilateral (y obviamente imposible), la ausencia de "fides" conduce todo al irremediable fracaso. El proceso va desde la condescendencia hacia los inevitables devaneos divinos - los "furta" de Júpiter y Lesbia - a la irrecuperable pérdida de la estima.

Aun cuando la imagen de la mujer amada entra en una pendiente de progresiva degradación, llegándose en muchos casos a cuadros de auténtica sordidez, persiste en el poeta la insoslayable sujeción al "amor". La pura pasión, que parece potenciar aún más su fuerza con la disminución de la estima, hace que la imagen divina de la mujer no pierda, en definitiva, su vigencia.

También el Carmen 68 aporta a la cuestión un elemento de importancia. Lesbia es llamada "era" en el v.136. No puede tomarse como un simple sinónimo de "domina", ya que "era" parece siempre haber sido una palabra más fuerte, con más preciso uso, aplicada generalmente a los propietarios de esclavos, y a las diosas (cfr. "erae" en el Carmen 63,18, y "era" en el mismo carmen, v.92, aplicados a Cibeles). La amada ha sido llamada "diua" en el v.70 y esto puede considerarse una extensión de la idea. Pero al llamarse la "era", la relación toma un giro especial: "the relationship is that of an inferior to one who has absolute power over him"(18). "Era" delata la sujeción pasional, aquello que hace que lo inicialmente imaginado como beatífica igualdad se convierta en una relación esencialmente desigual: la de deidad-devoto.

Así planteada la cuestión, la primitiva paridad de la relación se transforma y retraduce en una relación de desigualdad entre la mujer-diosa y el poeta-devoto.

Aun en tales términos, la identificación Lesbia-Venus pareciera conservar su vigencia. Pero ¿hasta qué punto es correcta esta ideal identificación? En el Carmen 68 el poeta hace referencia a las penas causadas por la "duplex Amathusia" (v.51), la doble Venus-Afrodita del amor (19). Por un lado, la diosa pasional (Afrodita Pandemos), diosa de la voluptuosidad, y por el otro la "Bona Dea" (Afrodita Urania), la Venus que se invoca en el Carmen 61 como protectora del "bonus amor", el amor lícito, religiosa y legalmente constituido. Esta figura puede resultar primariamente adecuada para inscribir en ella la imagen de la mujer

amada, tal como se la concibe en la idealidad poética. Lesbia encarna lo pasional, es Afrodita Pandemos; pero a la vez, tanto en la situación especial del encuentro como en la concepción matrimonial implícita en la imaginación del poeta, Lesbia es la divina esposa cumpliendo simbólicamente el ritual nupcial. Esta asociación diosa-nupcias reclama igualmente la imagen de Venus como representante del amor conyugal.

Esta primera identificación Lesbia-Venus, sin embargo, resulta progresivamente inadecuada. El poeta parece consciente de ello en esta retrospectiva del Carmen 68, dada la continua ambivalencia de léxico e imágenes.

La figura de Venus tiene una elevada e insoslayable significación para el romano, y Catulo, pese a cualquier admiración por poetas helenísticos o griegos, no puede suponer tal divinidad exenta de sus valores profundamente romanos. Ya se ha aludido a las posibles funciones de la diosa en la antigüedad como protectora de las relaciones amorosas. No obstante, también en sus orígenes Venus aparece como una divinidad netamente propiciatoria. De allí que dos palabras de evidente filiación venusina, "uenerari" y "uenia" - el llamado a la divinidad y la respuesta al orante - representen los dos movimientos complementarios de la actitud religiosa. Tal idea de reciprocidad se expresa en la Venus *besquens* - cuyo santuario es erigido en el 295 a.C.-, quien responde al "obsequium" de los fieles. Schilling (20) interpreta el pasaje de un neutro abstracto "uenus" al nombre de la deidad femenina, como la personificación de una cualidad esencialmente ligada a la mujer: el encanto, en su sentido mágico-religioso. En sucesivas etapas, Venus entra en conjunción con la Afrodita griega, y se une indisolublemente a la leyenda troyana. Su papel tutelar ilustra la virtud propiciatoria y se convierte en certeza doctrinal para los romanos.

A partir de la segunda mitad del siglo II a.C. aparece en Roma un gusto por las reivindicaciones genealógicas, a través de las cuales busca captar el más alto prestigio de la "gens" (21) - el caso más conocido es el de la "gens Iulia"-. Progresivamente, Venus se convierte en la diosa de la Victoria: Mario elige su patronazgo con el nombre de "felix"; pero es su rival victorioso, Sila, quien exalta el valor de tal protección divina. Así:

jusqu'alors, la protection de Vénus avait été revendiquée par la nation romaine, au titre de la légende troyenne; plus récemment, par des "gentes", au nom de prétentions généalogiques. Cette fois-ci, un homme seul se proclamait le protégé privilégié de Venus. (22)

Esta iniciativa de Sila influye en la religión general de Venus; se confirma la legitimidad de la asimilación Venus-Afrodita (idea troyana por excelencia) y Roma se consagra como la gran favorita de esta diosa, que interviene a su favor en la batallas como antes intervino a favor de los troyanos. En época aún de Catulo, Pompeyo erige un templo a Venus Victrix (.55 a.C.) ligando a la diosa los conceptos de "honos", "uirtus", y en general las virtudes de tipo militar. César proclama a Venus Genetrix y, en todos los casos, la diosa es garantía de buena suerte y logro. Ya no es sólo una deidad amorosa sino un principio cósmico, generador de vida y grandeza y, conjuntamente, una activa potencia material y política.

Catulo bien podía cifrar en Venus la conjunción mujer-amor, pero no podía despojar a una divinidad tan arraigada de su fuerte connotación afirmativa. Mucho se ha escrito acerca de la tendencia catuliana a modificar los mitos, transformándolos de acuerdo con sus propios requerimientos expresivos; pero tal procedimiento resulta tal vez lícito en el caso de mitos menos conocidos, de historias que no comprometen esencialmente la sensibilidad y las creencias romanas. Venus es "sancta" (cfr. Carmen 68,5) para todo ciudadano y sus "benefacta" nutren la historia romana desde los mismos inicios.

En términos tradicionales, hay una inherente justicia en la relación del devoto y la deidad. Esto se encuentra no sólo en los favores propiciatorios de Venus, sino que es el fundamento sobre el que se asienta el plan jurídico de la "Fides". La piedad del devoto encuentra eco en el favor de los dioses puesto que la justicia divina está atenta a los actos de la "pietas" humana. Catulo da ejemplos de ello: éste es el caso de Júpiter escuchando las súplicas de Ariadna - "non ingrata tamen frustra munuscula diuis / promittens tacito suscepit uota labello.", Carmen 64,103-104 - rogando por el éxito de Teseo en la empresa de matar al Minotauro. Tales son los votos de Berenice en el Carmen 66 - "atque ibi me cunctis pro dulci coniuge diuis / non sine taurino sanguini

ne pollicita es," v.33-34 - y, en un plano ya personal, éste es el presupuesto que alienta la plegaria del Carmen 76. El devoto puede, pues, lícitamente, aguardar una respuesta positiva de los dioses, en tanto su ruego se fundamente en la observación de una conducta piadosa por parte del ser humano. No habiendo violado el "foedus" sagrado, siendo "pius", ejecutando "bona" y habiendo llevado "uita puriter", es posible reclamar con justicia la atención divina. El poeta entiende haber cumplido su parte y este cumplimiento constituye la base propiciadora - "pro pietate mea"- de la favorable respuesta de los dioses. Aun cuando puedan encontrarse en el Carmen 76 elementos de ironía o desesperanza, el enunciado conserva su valor virtual: hay un auténtico despliegue de la "Fides", de estricto espíritu condicional que expresa la contrapartida propuesta a cambio de la demanda (23).

La mujer amada no parece corresponder en ninguno de los sentidos a la divinidad tradicional romana, difícilmente abstraible en una pura Afrodita Pandemos, dada su significación cultural. Si bien quizás en un primer peldaño de idealidad puede representar la imagen femenina positiva, se vuelve inadecuada para expresar lo predominantemente oscuro percibido en la mujer. Venus no puede representar ya lo exclusivamente pasional: se ha vuelto urbana, civilizada, propiciadora de grandeza y de cultura, dadora de innumerables bienes, símbolo de fertilidad, de conquista y de victoria. La progresiva imagen de Lesbia poco tiene que ver con esta diosa. Su conducta hacia el devoto amante no se atiene a la esperable gratitud de los dioses; no hay "misereri" en favor de la piedad amorosa humana, ni respeto hacia ningún tipo de "foedus", i.e. todo aquello que pudiera esperar el devoto, confiando en la alianza sagrada divino-humana de la "fides".

Ya no se trata, pues, de un acuerdo no convencional (y, poéticamente, no humano) entre seres semejantes. Tampoco puede definirse la cuestión en los términos tradicionales de la "deuotio", ya que "fides" y "pietas" resultan desdeñadas. Necesariamente, la imagen de la relación debe ser desplazada, y encontrar una nueva y más ajustada expresión.

NOTAS

(1) Sería tentador hablar de un cambio progresivo, pero la falta de una cronología precisa impide probarlo fehacientemente. No obstante, y dada la certeza que existe acerca de la ubicación temporal de algunos poemas claves, se admite conjeturalmente, y con un alto grado de verosimilitud, una fuerte coherencia en la variación de tales imágenes.

(2) "Catull hat seine Geliebte Lesbia wesentlich als 'diva' erlebt. Er hat geglaubt, die Tiefe ihrer Liebe zu ihm nur dadurch adäquat ausdrücken zu können, daß er sie zu den Gestalten des Mythos, zu den Göttern überhaupt, in Beziehung setzte". Lieberg, Godo. Puella divina. Amsterdam, P. Schippers, 1962, p.82-83.

(3) Cfr. Horváth, I.K. "Chronologica Catulliana". AAntHung 8,1960, 335-368; Frederickmeyer, Ernst. "The beginning and end of Catullus'longus amor". SO 58, 1983, 63-88, etc.

(4) "In der Begegnung mit der einzig Geliebten findet sich Catull in eine Sphäre versetzt, wo der mythische Urzustand der Menschheit wiederzukehren scheint, ein Zustand, der die Götter in innigen Verkehr mit den Menschen sieht" (Lieberg, Godo. Op.cit.ib.).

(5) Se trata del "otium" privado, ajeno a la vida pública y política; no el "otium" relacionado con la "dignitas", según Cicerón (Pro Sest.138), sino el que se asocia con la "voluptas". Cfr. Balsdom, J.P.V.D. "Auctoritas, dignitas, otium". CQ 10, 1960,43-50; Frank, R. "Catullus 51: 'otium' vs. 'virtus'". TAPhA 99,1968, 233-239; Akbar Khan, H. "Observations on two poems of Catullus". RhM 114, 1971, p.161 y ss.

(6) Para un detallado análisis de esta temática, confróntese el citado estudio de Godo Lieberg, parcialmente objetado por Jean Granarolo (L'oeuvre de Catulle. Paris, Les Belles Lettres,1967).

(7) Ross, David O.jr. Style and Tradition in Catullus. Cambr.-Mass., Harvard U.P., 1969, especialmente p.80 y ss. Ross señala que el único ejemplo latino de asociación "amicitia"-matrimonio se encuentra en Estac.Silv.2,2,144-145 (p.81).

(8) Aristóteles (Política, 1254 b 13-14; Ethica Nicomachea 1157 a 36) expresa esta concepción; "the result of the inequality is

that there can be not true friendship between a man and a woman. Equality is an essential part of the friendship. But the relation of man to woman must always be that of superior to inferior, ruler to ruled (según Aristóteles)" (Geddes, Anne. "The philosophic notion of women in Antiquity". Antichthon 9, 1975, p.37).

(9) La palabra "amica" difícilmente es aplicable a una "matrona"; si bien su significación en Plauto se presenta como predominantemente positiva, contiene ciertos matices sensuales potencialmente desfavorables. Su evolución negativa se evidencia en la aplicación del término que Cicerón hace a Clodia (Pro Cael.32), despreciativamente empleado. Hay una deteriorización de los aspectos semánticamente favorables de la palabra (cfr. Adams, J.N. "Words for 'prostitute' in Latin". RhM 126, 1983, p.349). De este hecho proviene la aclaración de Catulo en el Carmen 72,3 - "dilexi... ut uulgus amicum" - donde se advierte el peso del elemento negativo. Es interesante, en este caso, señalar también el velado ata que encierra esta apreciación catuliana: la nobleza de la relación proviene de la actitud del poeta, de su especial modo de consideración, dado que la mujer se presta a ser equiparada con una "meretrix". Confróntese lo que aquí se insinúa con la anterior referencia de Cicerón, y con el Carmen 58, descarnada visión en la que Lesbia "nunc in quadriuiis et angiportis / glubit magna nimi Remi nepotes" (v.4-5), que igualmente se corresponde con las estrofas finales del Carmen 11. La fuerte nota degradatoria del Carmen 72 está, además, en "uulgus", ya que las mujeres que trataban con el vulgo eran consideradas de la más baja categoría.

(10) Pro Cael.34; Ad Att.XII,36.

(11) Grimal, Pierre. L'amour à Rome. Paris, Les Belles Lettres, 1979, p.49.

(12) Cfr. Saeger, R. "'Venustus', 'lepidus', 'salsus': notes on the language of Catullus". Latomus 33, 1974, 891-894. Sobre "uenustus" y derivados de "uenus", véase: Schilling, Robert. La religion romaine de Vénus. París, E. de Boccard, 1954 - especialmente, pp.30 y ss-.

(13) Sarkissian, John. Catullus 68. Leiden, Brill, 1983, p.17.

(14) Aen.I,404-5; cfr. Zarker, John. "Lesbia's charms". CJ 68, 1972-73, p.115.

(15) "Thus the poem that represents the beginning of the genre of Latin love elegy is also the culmination of the poetry of the Catullan corpus. Regardless of where poem 68 stands chronologically and in relation to poem 64, it must be viewed as the poet's most important poem, in that it constitutes his fullest and most probing examination both the major theme of his poetry, namely his love for Lesbia, and of his position in the world as a creative artist" (Sarkissian, John. Op.cit. p.41).

(16) Existe una larga discusión acerca de "domina" en el Carmen 68,68. La edición de Mynors mantiene la corrección de Froehlich, quien lee "dominae", lectura seguida también por Kroll. Fordyce desecha esta corrección y repone "dominam", siguiendo a Schmidt, Ellis, Munro y Postgate. A esto se agrega la discusión acerca de quién sea la "domina" aludida en el verso 68 y 156. Existen, al respecto, dos posibilidades: a) que "domina" se refiera a Lesbia, en cuyo caso Catulo es el primer poeta latino que llama así a su amada; b) que aluda a una discreta "domina" encargada de la casa en donde se reúnen Catulo y Lesbia. Cfr. Wilkinson, L.P. " 'Domina' in Catullus 68". CR 20, 1970, 290; Baker, Robert J. "'Domina' at Catullus 68,68: mistress or châtelaine?". RhM 118, 1975, 124-129; Shipton, K.M.W. "A house in the city: Catullus 68,68". Latomus 42, 1983, 869-76.

(17) Copley, F. "Emotional conflict and its significance in the Lesbia-poems of Catullus". AJPh 70, 1949, p.22.

(18) Sarkissian, John. Op.cit. p.32.

(19) Cfr. Lieberg, Godo. Op.cit.p.137.

(20) Schilling, R. Op.cit. p.61.

(21) "Certaines familles vont essayer de capter à leur profit personnel le prestige d'une divinité en vogue. Elles donneront le signal de ces véritables 'accaparements religieux' qui sont le trait dominant du Ier. siècle" (Schilling, R. Op.cit. p.271).

(22) Schilling, R. Op.cit. p.273.

(23) "...le culte de 'Fides' établit les rapports des hommes et des dieux sur le plan juridique du respect des engagements. C'est un changement radical du climat religieux: à la spontanéité religieuse succède l'esprit de marchandage" (Schilling,R. Op. cit. p.58.

EL CARMEN 63 - ATTIS Y CIBELES

En 1947, John Elder (1) señalaba que el Carmen 63 muy raramente había sido tratado como poesía original, con dos excepciones en cerca de un siglo: W.Y. Sellar (The Roman poets of the Republic. Oxford, 1863) y G. Allen (The Attis of Caius Valerius Catullus. Londres, 1892). El juicio de Wilamowitz decidió por casi medio siglo el destino del poema, conjeturando - en "Die Galliamben des Kallimachos und Catullus". Hermes 14, 1879, 194-199 - que se trataba de la traducción de un poema de Calímaco, del cual se conservan sólo dos versos. Aun cuando en 1924 Wilamowitz modifica parcialmente su visión admitiendo una cierta originalidad en la obra (2), el juicio general de la crítica apenas sufre variaciones. Esta corriente pervive, incluso, más allá del giro crítico que se produce hacia mediados de este siglo; estudios de importancia como el de David Ross jr. (3) no tratan este poema.

La moderna visión del Carmen 63 como obra altamente original, iniciada por Elder y Quinn, se ha ido reforzando progresivamente con nuevos estudios que reexaminan el poema sin el viejo prejuicio de Wilamowitz.

La obra presenta un económico soporte narrativo. Las acciones son pocas y lineales: Attis llega a las costas frigias movido por su exaltada devoción a Cibeleles; allí se castra en demencial frenesí y asciende junto con sus "comites" al santuario de la diosa; el sueño los vence y, al despertar, Attis descende a la costa tomando consciencia de sus acciones y arrepintiéndose de ellas; enterada Cibeleles de esta deserción espiritual, envía uno de sus leones para intimidarlo y devolverlo a su devoción; Attis queda, finalmente, al servicio definitivo de la diosa.

Argumentalmente, es ineludible observar la especial versión del mito poetizado por Catulo. En tal sentido, puede decirse que la historia presentada no tiene reconocibles precedentes. El mito puede ser rastreado en fuentes diversas (4), con numerosas variantes entre cada una de ellas: ninguna corresponde a

la catuliana. Sin embargo, ciertos rasgos son comunes en tales fuentes, manteniéndose pese a las marcadas variaciones. Todas se refieren a hechos orientales y presentan una cierta atmósfera exótica. Cibeles - en algunos casos asimilada a Agditis - se enamora de Attis, quien en algunos casos es un ser humano y, en otros, una divinidad; la diosa le exige su virginidad y fidelidad; Attis no cumple con esta exigencia y comete infidelidad - ya con una ninfa, ya con la hija del rey de Pessinos (5)-; Cibeles, entonces, lo castiga con la castración (6).

Elder supone que Catulo debió de ser impresionado por los rituales observados en su viaje a Bitinia (7) o por las celebraciones romanas que anualmente se realizaban en la ciudad durante el equinoccio primaveral. Este espectáculo probablemente fuera familiar para los romanos hacia el fin de la República, si bien el culto frigio del árbol sagrado parece haber sido incorporado posteriormente al ritual romano, en el siglo I d.C., por el emperador Claudio (8).

El culto a la Magna Mater frigia había sido introducido en el 204 a.C. siguiendo una profecía de los libros Sibilinos según la cual un enemigo extranjero sería arrojado de Italia si la diosa oriental era llevada a Roma. La piedra negra que representaba a la divinidad fue solemnemente traída de Pessinos e instalada en el templo de la Victoria del monte Palatino. Sin embargo, este culto parece haber tenido como elemento central la muerte y resurrección de Attis - relacionado con el sentido de renovación de la naturaleza en la época primaveral -, inexistente en la obra de Catulo. Que el poeta haya sido impresionado por cualquiera de estas manifestaciones es una posibilidad que no puede exceder el límite de la conjetura.

Hay, por otra parte, algo ciertamente verificable en la obra misma del poeta: las historias de la diosa oriental eran de interés literario entre los poetas del círculo catuliano. El poeta Cecilio ha comenzado un poema a la diosa del Dindimo - "...incohata / Dindymi dominam...", Carmen 35,13-14 - que Catulo elogia - "...est enim uenuste / Magna Caecilio incohata Mater", Carmen 35,17-18 -. Más allá de la posibilidad de que el poema catuliano fuera sugerido por rituales frigios o romanos, es lícito

afirmar la existencia de un interés artístico por el tema de la diosa, que no resulta puramente personal, si bien Catulo le imprime una particular significación ejercitando, además, su brillante y original virtuosismo técnico (9).

Para una más detenida consideración del poema, se seguirá la división propuesta por A. Guillemin (10):

- Primera sección: versos 1-38
- Segunda sección: versos 39-73
- Tercera sección: versos 74-90

Guillemin no se ocupa del pasaje final, de elevada importancia, que comprende la súplica final a Cibeles, en los versos 91-93.

El prólogo de esta "tragedia en tres actos" (11) lo constituyen los cinco primeros versos, donde con magistral economía expresiva se sintetiza toda una situación. Attis ha atravesado el mar para alcanzar las costas frígias; el proceso se resume en el verso de apertura:

Super alta uectus Attis celeri rate maria v.1

Un solo verso basta para presentar la situación en sus notas esenciales: "uectus" - cfr. Carmen 101,1 - y "alta" insinúan la extensión de la travesía, en tanto que "celeri", cualidad de la nave, introduce la nota de rapidez y ansiedad que distingue esta sección del poema. La maestría narrativa del poeta se evidencia en la disposición de las acciones: el lector ignora de dónde ha venido Attis, cuál es su origen, cómo ha sido su vida. La elisión de estos datos - incluidos luego en la segunda sección - abstrae de toda distracción y concentra vigorosamente la atención en el estado actual del personaje.

Las ideas de rapidez y ansiedad se refuerzan:

Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit v.2

El adverbio "cupide" da el tono distintivo de esta sección. El adjetivo correspondiente aparece normalmente en Catulo en contextos eróticos, muchas veces aplicado a sí mismo, de manera directa o indirecta - cfr. "cupidam mentem", C.61,32; "cupida aure", C.61,54; "cupido lumine", C.64,86; "cupidae mentis", C.64,146; "cupido amanti", C.70,3; "cui cupido", C.107,1; "mi cupido", C.107,4; "cupido (mihi)", C.107,5; - los cuatro últimos ejemplos se refieren directamente al poeta -. El frenesí de

Attis no es meramente religioso sino que incluye una importante carga erótica, un "furor" pasional que lo impulsa hacia la diosa. Este "cupide" liga a Attis con el "cupidus maritus" de los "epithalamia" y al "cupidus amans", estableciendo una unión pasional a manera de desposorio místico (12).

El adjetivo "citatus" aparece cuatro veces en esta sección - versos 2,8,18 y 26 - y marca iterativamente la agitación, contribuyendo al acelerado "crescendo" narrativo que culmina en la castración. Es interesante consignar la observación de Gerald Sandy (13): "citatus" se encuentra por primera vez en Accio como descriptivo de caballos y siempre es usado en este contexto, resultando más apropiado para animales que para humanos. Igualmente es significativo que la forma verbal correspondiente - que expresamente aparece en el verso 93 - Cicerón la usa para referirse a las "perturbationes animi" provocadas por la "intemperantia", entre las que se encuentran "cupido" y "libido" (14). Correlativamente con lo observado por Sandy, también puede verse en Cicerón una referencia a la ausencia de "ratio" que equipara a hombres y animales en similar "furor", resumida poéticamente por Virgilio - "in furias ignemque ruunt: Amor omnibus idem.", Georg. III,244 -. Estas pocas palabras bastan, pues, para la eficaz presentación del personaje, poseo por una poderosa agitación irracional con connotaciones eróticas.

En el mismo verso 2 aparece el segundo de los datos de más alta significación en el poema: inserta en el demencial estado de Attis, se encuentra la referencia al lugar de arribo. El "Phrygium nemus" no sólo será el "locus" material de las acciones sino que, por sobre todo y especialmente, constituirá el núcleo simbólico escenográfico de la tragedia. Su importancia se hace evidente en la ampliación del verso 3: de los cinco versos en los que apretadamente se resumen las acciones de Attis hasta la castración, la presentación del lugar ocupa un verso y medio. La oscuridad de estas boscosas regiones, presente en "nemus", se refuerza en "opaca loca" y "siluis redimita"; "opaca" reaparece en el verso 32, directamente aplicado a "nemora".

El verso 4 vuelve a Attis con una descripción extensiva de su estado de ánimo:

stimulatus ibi furenti rabie, uagus animis,

En este contexto, resulta igualmente coherente la aplicación del adjetivo "stimulatus", el mismo "stimulare" que Cibeles produce en el león, v.77 (15). "Furor" y sus derivados aparecen con alta frecuencia en la poesía catuliana - en este caso, "furenti rabie"- . En los cármenes extensos, se lo halla normalmente en contextos eróticos, indicando pasiones exacerbadas; está en la presentación misma de Ariadna - "indomitos in corde gergens Ariadna furores", C.64,54 - e igualmente atañe a Laodamia - "sed tu horum magnos uincisti sola furores", C.68,129 - .

El adjetivo "uagus", que nuevamente se aplica a Attis en el verso 31, indica el extravío del "furor". Tal extravío se extiende a los "Gallae", dibujando en ellos similar irracionalidad equiparada a lo animal - cfr. "uaga pecora", v.13 - . Pero más significativa aún es la atribución de "uagus" en el verso 86: esta vez es el león de Cibeles quien "uadit...uago pede" - cfr. con "uaga uadit", v.31 - al encuentro de Attis, después que la diosa le ha ordenado

"agendum", inquit "age ferox <i>, fac ut hunc
{furor <agitet>},
fac uti furoris ictu reditum in nemora ferat,
v.78-79

Es posible comprobar, pues, en estos primeros versos, una fuerte concentración de elementos de poderosa significación, cuyo despliegue, ampliación y relación se irá produciendo progresivamente hasta completar la sutil coherencia de todos sus contenidos.

El movimiento alcanza rápidamente el climax; en el verso 5 se alude breve y concisamente a la castración:

deusit ili acuto sibi pondera silice,

Paolo Fedeli habla de "il rito orgiastico che si conclude con la sua evirazione (vv.1-11)" (16). Esto, según el testimonio de Luciano, parecía ocurrir en las celebraciones sirias de la diosa, cuyo ritual orgiástico - que incluía el característico acompañamiento musical - culminaba con la castración del devoto como forma de iniciación (17). Pero en el Carmen 63 la situación se presenta, de alguna manera, invertida: la castración marca el comienzo de los ritos orgiásticos. Es entonces

cuando se inicia la música y Attis hace su discurso excitando a los "Gallae". Este hecho parece poner de manifiesto una intención catuliana: la de distinguir su Attis de otras formas míticas y rituales conocidas. Tanto en la versión oriental como en la romana, las ceremonias orgiásticas precedían y preparaban la castración. En las celebraciones romanas, esta ocurría al tercer día, el "sanguen" o "dies sanguinis" (18). Si Catulo, como suponen muchos críticos, se ha inspirado en las celebraciones de Bitinia o de Roma, evidentemente no intenta reflejarlas siguiendo su preciso orden ritual: esta alteración manifiesta un propósito bastante alejado de lo documental o meramente descriptivo de una realidad cultural.

Hay algo que pareciera desprenderse de este cambio, y que puede enunciarse a manera de conjetura. Colocada al final y como culminación de las danzas y cantos de frenesí orgiástico, la castración subrayaría más lo colectivo, lo indiferenciado e impersonal, es decir, una especie de demencia colectiva que conduce casi inconscientemente y masivamente al acto sangriento. El furor de una orgía generalizada fundamentaría, casi inmediatamente, la acción de Attis. Por el contrario, la disposición de las acciones del Carmen 63 tiende a subrayar la fuerte individualidad del personaje, marcadamente separado de sus "comites". La castración se escinde del rito orgiástico; se la separa manifiestamente de todo sentido colectivo, resaltándose en ella su naturaleza de acto personal e individual. No es la orgía apoyada por la frenética música de címbalos y tambores, sino otro "furor", más lejano, el que posee a Attis con especial singularidad y lo impulsa a un acto no justificable por conductas colectivas.

Los restantes versos de este primer pasaje narrativo que llega hasta el verso 11 traen dos elementos de importancia: a) el cambio de género - de masculino a femenino - correspondiente a la transformación de Attis en "notha mulier"; b) la primera mención de los "comites", introducidos abruptamente en el verso 11, sin ninguna descripción especial; tal aparición refuerza el enclave solitario de Attis en la presentación de los primeros versos.

El sonar del tímpano da la nota orgiástica que será la dominante hasta el verso 34. Pero quizás el detalle más interesante se encuentre en el verso 9, donde se dice:

typanum tuum, Cybele, tua, mater, initia,

El nombre de Cibeles aparece sólo dos veces en vocativo, en todo el poema: aquí y en el verso 91, i.e. en la súplica del poeta a la diosa, que cierra la obra. Correspondiendo a esta invocación, se encuentran las dos formas del posesivo de segunda persona. Por un instante, la perspectiva ha cambiado: la narración impersonal da un rápido y breve giro hacia el personalizado "tú" que esboza la presencia de un "yo" en tal invocación. Ese "yo" es el narrador en Attis identificándose en conjunción, una conjunción que se disolverá - al menos formalmente - en los tres versos finales, con la separación que establece quien por segunda vez invoca a Cibeles (19). El dato tiene elevada importancia para la interpretación general del poema.

El primer discurso de Attis ocupa la parte central de esta sección. Se compone de dos extensas oraciones encabezadas por las formas imperativas de verbos de movimiento - "agite", "ite", "sequimini" -. La introducción de elementos nuevos es mínima: el discurso de Attis retoma todos los elementos de la narración precedente y los amplía con la explícita fuerza de la personalización. Lo que empieza como un relato objetivo, progresa en la insinuación personal del verso 9 y alcanza el más fuerte grado de expresividad en la primera persona de Attis, de quien parten expresiones estrechamente similares a las del narrador de los versos 1-11. La repetición del vocabulario, por otra parte, es evidente. Nuevamente puede observarse una reiterada insistencia en el lugar - "ad alta...nemora", v.12; "Phrygiam ad domum Cybebes, Phrygia ad nemora dea", v.20 -, los bosques frígios de la diosa, al que se ha llegado después de un agitado viaje por mar - "super alta maria" del v.1 es, en boca de Attis, "rapidum salum tulistis truculentaque pelagi", v.16 -. El adjetivo "uagus" del verso 4 se ha extendido a los "comites" quienes resultan "Dindymenae dominae uaga pecora" (v.13) y "diuae... uaga cohors" (v.25): Pero, dentro de esta comunidad "uagus" / "uaga", el mismo Attis expresamente señala la diferencia que fue

ra sugerida narrativamente en el pasaje anterior:

sectam meam exsecutae duce me mihi comites v.15

Attis no es uno más sino el "dux" de los "Gallae", el pastor del extraviado rebaño, pero un pastor tan extraviado como el rebaño mismo. El ha actuado como guía de la situación, no como un participante más.

El cuadro se va componiendo con el agregado de pequeños detalles: la acción de Attis, enunciada con singularidad en la introducción narrativa, se ha multiplicado. Los "Gallae" han imitado los actos de su conductor. Han atravesado el mar como "sectam meam"; y, luego, "corpus euirastis" (v.17), noticia que - dado el orden de presentación de los sucesos - se corresponde con lo que fuera mostrado como hecho único en el verso 5. Así, nuevamente puede advertirse la intención de presentar no un fenómeno colectivo, sino las acciones y pensamientos de un solo personaje, claramente desprendido de la multitud. También la música de los "comites" se acoplará a la que inicia el tímpano de Attis, y así como a partir del verso 6 se pasa del masculino al femenino, también los "comites" serán "Gallae", "exsecutae comites" (v.15) (20).

Cuando Attis alude a la castración de los "Gallae" en el verso 17, allí mismo agrega:

et corpus euirastis Veneris nimio odio;

Súbitamente y por única vez, en un contexto aparentemente extraño y ajeno, aparece la referencia a Venus. Donde cabría esperar, siguiendo la lógica interna de los sucesos, una expresión del tipo de "Cybeles nimio amore" como causa de la acción ritual, se presenta un dato insólito, sin anteriores alusiones ni antecedentes míticos reconocibles.

La contraposición Venus-Cibeles no remite a ninguna polaridad tradicional y, tanto en su origen como en su desarrollo, ambos mitos se encuentran decididamente separados. Inmediatamente, esto recuerda la violenta contraposición del Carmen 85: "odi et amo". Si bien no hay nada explícito acerca de "amor Cybeles" en el poema, existe un "furor" pasional en la relación con la diosa - un "furor" que puede relacionarse con el "amare" = "impensius uror" del Carmen 72 -, tal que resultaría adecuada la relación "odi"- "amo" con Venus-Cibeles. No obstante, es sig-

nificativo que se prefiera la explicación negativa "Veneris odio", y no la inicialmente positiva de consagración a Cibele. La situación resulta así una especie de insurrección en contra de Venus, como señala Granarolo (21), en tanto se considere que "Veneris" es un genitivo objetivo. Pero la forma es ambigua: también puede tratarse de un genitivo subjetivo, en cuyo caso todo el "furor" encontraría impulso en la acción paralela de dos divinidades - el "stimulare" de Cibele y el "odisse" de Venus. La falta de mayores datos hace imposible una decisión segura al respecto (22). Pero lo que sí resulta lícito concluir de esta alusión es lo siguiente: a) hay una puesta en relación Venus-Cibele; b) así se trate de una acción provocada por Venus o por odio hacia ella - la misma ambivalencia puede ser voluntaria -, las dos divinidades femeninas están ligadas a los hechos.

Catulo pone en boca de Attis dos referencias a Cibele que atraen importantes relaciones. En el verso 13 se refiere a ella como "Dindymenae domina"; una forma similar a la usada en la súplica final ("domina Dindymi", v.91), invocada por la primera persona del poeta, como en el verso 13 está en la primera persona de Attis. Si bien no es definitivamente probatorio, puede decirse que la palabra "domina" parece tener un campo de aplicación bastante circunscripto. Aparece de igual manera en el Carmen 35,14 - "Dindymi dominam", la Magna Mater del poema de Cecilio -; en el Carmen 3,10 se refiere a Lesbia en tanto dueña del gorrión - "ad solam dominam usque pipiabat" -; en el Carmen 34,9, Diana es "montium dominam"; en el Carmen 61,31 alude a la esposa - "ac domum dominam uoca" -; en el Carmen 66,76, a Berenice - "a dominae uertice" -. Las dos apariciones restantes se encuentran en el Carmen 68,68 y 156. Excluyendo estas últimas, se tiene que la palabra refiere siempre personajes prominentes y de importante significación protagónica: divinidades (Diana y Cibele), la mujer amada, la arquetípica esposa cantada en el Carmen 61, y la mítica Berenice. Si se acepta la tesis de Wilkinson, su uso en el Carmen 68 sería indudablemente excepcional, ya que por única vez se referiría a un personaje secundario, anónimo, vagamente aludido en su oscura función de dueña de la

"domus" en donde tiene lugar el encuentro de los amantes. Si, por el contrario, se entiende que la "domina" de ambos versos no es otra que la amada del poeta, todos los usos de la palabra alcanzan coherente correspondencia. En tal caso, sería también lícito poner en relación el "domina" de Attis y el "domina" del poeta en el Carmen 63 con las restantes, fundamentalmente con las del Carmen 68.

La apelación de Cibeles como "era" en el verso 18 no ofrece dudas: como ya se ha dicho, el término se refiere a deidades femeninas o "matronae" en tanto poseedoras de esclavos. Se llama "rapidi Tritonis era" (Carmen 64,395) a Atenea, y "uerecundae ...erae" (Carmen 68,136) a Lesbia - ¿diosa? ¿poseedora de esclavos? -. El "era" de Attis es retomado en el "era" del poeta suplicante (v.92); la misma voz poética que llama "era" a la amada.

En relación con lo observado en el verso 2 acerca de "cupide", se encuentra la expresión "Phrygiam ad domum Cybebes" del verso 20, que irónicamente - según el curso posterior de los sucesos, y por la ambigua condición de Attis - sugiere el "deductio ad domum" de la fórmula epitalámica (23). Hay insinuada una confusa situación nupcial en la que las funciones se manifiestan alteradas.

El fervor orgiástico de Attis va en aumento, y el frenesí musical de la segunda parte del discurso anticipa las notas más distintivas del siguiente pasaje narrativo (24).

El mismo "simul" que ha articulado las dos secciones del discurso de Attis, reaparece en el pasaje que describe el frenético ascenso al monte de la diosa (versos 27-34). Tal como observa Fedeli (25), los ocho versos de la sección se estructuran en dos oraciones de cuatro versos cada una, ambas encabezadas por el respectivo "simul" (v.27 y v.31). En la primera, el verso inicial se refiere a Attis y los tres restantes al coro de "Gallae"; en la segunda, la relación se invierte: tres para Attis y uno para el coro. Ni aún en esta frenética y desordenada carrera se desbarata la distinción, y por dos veces se reitera su condición de conductor - "dux", v.32; "ducem", v.34 -. Hasta en el momento de más exaltada turbulencia, su protagonismo queda subrayado;

Attis es, desde el comienzo, el promotor de las acciones, no un participante más de un ritual multitudinario.

Nuevamente se observa una reiteración de los elementos que ya han sido señalados en los versos anteriores. Apoyada por el estrepitoso y excitado resonar de los instrumentos, aparece la insistencia en la rapidez del ascenso - "citus adit", v.30; "rapidae", v.34 -, que se corresponde igualmente con la demencia anímica - "furibunda simul anhelans uaga uadit animam agens", v.31 -. Otra vez se destaca la oscuridad del lugar con similares palabras - "per opaca nemora", v.32 -; persisten las fuertes imágenes de animalidad (26) que culminan en la comparación del verso 33:

ueluti iuuenca uitans onus indomita iugi;

Justin Glenn conjetura que se trata del yugo sexual y que tal comparación es un simbólico restablecimiento de la castración, asociando "onus" con "pondera" del verso 5 (27). "Iugum" aparece siempre, en Catulo, como sinónimo de unión matrimonial (28), y en tal sentido podría verse una referencia irónica a la unión de Attis y Cibeles, sin excluir la propuesta de Glenn: Attis, por la castración, estaría huyendo de un tipo de yugo para atarse inevitablemente a otro, para ligarse inevitablemente a Cibeles en nupcias perpetuas (29).

Si bien la sección narrativa se extiende hasta el verso 49, en el verso 38 hay un evidente corte. El "crescendo" orgiástico de v.27-34, se aplaca en la llegada al templo, y, en el pasaje de v.35-38, el exhausto coro cae vencido por el sueño. Un marcado cambio sobrevendrá a partir de estos versos, anticipado en la fuerte contraposición del verso 38, que resume la polaridad anímica:

abit in quiete molli rabidus furor animi.

Subrayando la transición, se volverá con insistencia sobre la misma imagen que repite la contraposición de estados:

ita de quiete molli rapida sine rabie v.44

El pasaje de la primera sección, caracterizada en las expresiones "rabidus furor animi"= "rapida...rabie", a la segunda, cuya primera nota introducen los "quiete molli", se apoya en dos elementos altamente significativos. El primero es el sue-

ño, con el que concluye este primer acto. Esto parece confirmar la observación hecha a propósito de la disposición de los sucesos iniciales: se advierte una notoria desatención por cualquier tipo de ortodoxia ritual. Si antes no ha habido ceremonias previas a la castración, tampoco éstas se realizan después. Todo se agosta en un rápido y confuso ascenso al templo en donde Attis y los exhaustos "Gallae" sólo atinan a dormirse. Resulta evidente la falta de interés en lo ritual; la atención se centra obsesivamente en el "rabidus furor animi" que caracteriza la primera parte, proyectado en un entorno (geográfico, musical, etc.) que simbólicamente lo respalda y le da el apoyo de las imágenes.

El sueño es la culminación del "furor" y a la vez su agotamiento. Es la oscuridad final, la total pérdida de consciencia en el especial juego en donde esta pérdida es la de la alterada consciencia previa y, por lo tanto, del "furor". Se trata de una doble negación: el significado negativo de este "somnum sine Cerere" (v.36) - equivalente simbólico de la muerte, negación de lo consciente y correlato nocturno de lo sombrío de los "nemora" - recae sobre la inconsciente demencia de Attis, sobre su falta de "ratio" y su frenética enajenación. La equivalencia negativa de "furor" y "somnum" termina, en definitiva, por producir un resultado ambiguamente positivo: el aplacamiento del ánimo y la recuperación de la lucidez.

En esta especie de prólogo con que se inicia la siguiente sección (v.39-43) se encuentra el segundo de los elementos significativos a los que anteriormente se ha hecho alusión: el sol,

sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis
lustravit aethera album, sola dura, mare ferum,
pepulitque noctis umbras uegetis sonipedibus,
ibi Somnus excitam Attin fugiens citus abiit;
trepidante eum recepit dea Pasithea sinu.

Queda aquí explícita la función ambivalente del sueño: él huye, "citus abiit", como "citus adit" llegó Attis a las costas frigias, como "citus abiit" irán sus quejas a los oídos divinos (v.74). El "trepidante sinu" recuerda las "trepidantibus linguis" (v.28) del coro orgiástico.

Este sueño, que ha sellado el "furor" como ausencia total de

la consciencia, ha suprimido, a la vez, todo el movimiento del alma; al alejarse, en rápida huída, aparta todo lo anterior, de forma tal que quien despierta es, en cierta medida, un nuevo Attis. El sol no es un mero elemento natural sino que su significación se inserta en el mismo plano de los "nemora". La acción de "lustrare" trae el sentido de purificación, acompañado de imágenes que subrayan la luminosidad contrapuesta a lo sombrío que se desplaza. Aun cuando anteriormente no se ha dicho nada al respecto, aquí se enuncia algo previamente sugerido: las frenéticas acciones han ocurrido durante la noche - en la paralela nocturnidad del ánimo - y ahora el sol lleva su luz a todos los ámbitos (30), arrojando las "noctis umbras".

En tal sistema de paralelismos (noche natural = noche de la consciencia / día natural = X) cabe esperar la aparición del último término: la consciencia de Attis. El cambio de situación se anticipa en el verso 42, ya con un "excitum Attin". La imagen del sol se ubica, pues, en la parte central del poema como eje de rotación de los sucesos, articulando el precedente ascenso con el movimiento descendente que se iniciará en el verso 45.

Separando la sección descriptiva del sol, la narración propiamente dicha de esta segunda parte comienza con una referencia muy cercanamente similar, como se ha dicho, a la del cierre de la primera parte. El término esperado se presenta inmediatamente, y la asociación sol = consciencia de Attis se cumple en los v.45-46:

simul ipsa pectore Attis sua facta recoluit,
liquida mente uidit sine quis ubique foret,

"Liquida mente" refleja en el plano humano el "lustrare" del sol. Attis ha recuperado su capacidad reflexiva ("recoluit"), su "ratio" con su poder para iluminar los confusos sucesos de la primera parte. Pero la paz y la nitidez de la reflexión no producen la calma anímica paralelamente contrapuesta a la demente exaltación precedente: el primitivo "rabidus furor animi" con que llegó desde el mar a las costas frigias se ha transformado en el "animo aestuante" (v.47) con que vuelve a ellas, esta vez en dirección contraria.

La contemplación del mar (31) introduce los lamentos en los

que prorrumpe Attis en agitada conmoción anímica - si bien esencialmente distinta de la anterior agitación del "furor"-:

ibi maria uasta uisens lacrimantibus oculis,
patriam allocuta maestast ita uoce miseriter.

v.48-49

El mar remite a la imagen del primer verso del poema y a los "rapidum salum...truculentaque pelagi" del v.17. Como las precedentes referencias a la naturaleza, también ésta tiene un profundo contenido simbólico, dentro de una composición signada por la fuerza de una economía expresiva que prescinde de toda digresión ornamental. El mar es lo inter-puesto, lo que está entre dos cosas uniéndolas y separándolas a la vez, símbolo de transición, pasaje y cambio, del camino que conduce de una situación a otra generalmente opuesta.

La magistral técnica narrativa de Catulo dispone las acciones de modo tal que el punto de llegada se antepone al punto de partida: la revisión de Attis en su segundo discurso recupera la elisión inicial allí donde su inserción resulta más eficazmente expresiva. La circunscripción al punto de llegada produce una concentración de potente expresividad por haberse reducido al mínimo los detalles del viaje.

Pero, además, es posible suponer otra razón para este curso de los sucesos, con la abrupta introducción "in medias res" con que comienza la obra. Según se ha observado, la descripción de la salida del sol en v.39 y siguientes, señala explícitamente el paso de la noche al día, remarcando lo nocturno de las acciones anteriores. Mediante la elisión de todo dato previo al arribo a los "opaca loca deae", a su oscuro bosque, los hechos pueden ocurrir en una sola noche simbólica, sin dispersiones temporales, configurando un único bloque de oscuridad que prepara la contraposición con la luz solar. De este modo, tal concentración refuerza en el nivel temporal lo sombrío de lo espacial y lo anímico.

Especialmente significativo, por lo extraordinario de su aparición en el contexto del pensamiento catuliano, debe considerarse el hecho de que la inmediata alocución de Attis se centre en la patria, cuya invocación - anticipada en el verso 49 - encabeza su segundo discurso:

patria o mei creatrix, patria o mea genetrix v.50
 En el "otiosus" Catulo, voluntariamente desprendido de la preocupación por el turbulento tema de la República, no parece pertinente. Los datos posteriores indican que la patria aludida es Grecia, específicamente la "pólis" ateniense. Como la crítica ha observado, éste es el cambio más marcado de la versión catuliana del mito: todas las fuentes hablan de un Attis frigio, no griego. Esta procedencia se ha usado como argumento indicador de la supuesta traducción o imitación de un original alejandrino. La falta de tales supuestos originales y una observación de Robinson Ellis hacen lícito el desplazamiento del campo conjetural. Ellis anota que sólo en muy pocos griegos puede encontrarse "that intense admiration of the perfect male" (32). Quizás pudiera esto representar una nota más romana que griega.

Admitiendo como presupuesto la originalidad catuliana (33), cabe preguntarse por qué: 1º) Attis no resulta ser frigio; 2º) Attis no resulta ser romano sino griego - pues, si de cambiar se trata, las posibilidades no-frigias de Attis son innumerables y quizás la más inmediata podría haber sido la romana -. Los elementos que aparecen en el segundo discurso del personaje bien pueden, por otra parte, asimilarse directamente a lo romano sin ninguna violencia.

La primera pregunta admite una respuesta similar a la dada para las especiales alteraciones de la sección primera y para explicar los recursos expresivos: Attis no es el personaje tradicional ni se trata aquí de una reedición del mito conocido. Un mismo propósito de distinción ha guiado las modificaciones: este Attis es esencialmente otro - incluso también distinto de sus "comites" - y, por lo tanto, es otra su significación.

La segunda pregunta puede encontrar terreno adecuado de respuesta en la imagen romana de la "res-publica" y en la agitada política de los fines de la República. Llamar "patria" a Roma hubiera significado, inevitablemente, insertar el término en un marco de preocupaciones estatales que tenía como claro representante a Cicerón. La cuestión de la "pólis", además, era el mundo de los "negotia", o de un "otium" atento - tal como se vio en Cicerón - a la constitución y funcionamiento de las instituciones que conforman el estado. Una "patria" a la que volverá

Virgilio, con clara comprensión de sus significaciones y resonancias. Pero Catulo está apartado de este tipo de especulaciones. Su "domus", tal como lo expresa en el Carmen 68, 34-35, es Roma - "quod Romae uiuimus: illa domus, / illa mihi sedes, illic mea carpitur aetas;" -. Pero Roma en tanto lugar de máxima "urbanitas", como "urbs uenusta", ciudad de múltiples posibilidades para los "otiosi", y centro cultural e intelectual del Lacio. Como en otros casos, Catulo no puede escindir las palabras de su significación tradicional, de las resonancias acuñadas por la larga historia de una "gens" en tránsito hacia la constitución del mayor imperio occidental de los tiempos antiguos.

Las sucesivas luchas de facciones políticas que llevaron a la guerra civil habían provocado una especie de crisis espiritual, manifiesta en muchos poetas que, como Catulo, buscaron en reducidos ámbitos privados los beneplácitos que la vida pública no parecía ofrecerles. Grecia, por el contrario, significa una idealidad intelectual libre de tradición afectiva, separada de las complejidades anímicas ligadas a lo romano como irrecusables manifestaciones de la pertenencia al lugar. La imagen "patria" - Roma no hubiera podido, en Catulo, administrarse con precisión, adaptándose con justeza a la significación que el poeta deseaba imprimir en ella. Es posible, pues, que Catulo buscara un análogo más abstracto e intelectualmente domesticable para expresar su personal sentido de patria. En Grecia encuentra la idealidad cultural urbana desligada de contextos históricos y políticos, el "lepos" ciudadano que será uno de los motivos de la añoranza de Attis. No obstante, todo el tono de la evocación es romano y refleja el mundo que una y otra vez reaparece en los cármes breves.

Este segundo discurso de Attis es uno de los más importantes centros de gravedad conceptual dentro del poema, un centro en el que la palabra más reiterada y distintiva es "ego" (34). Si el anterior discurso reclamaba con insistencia la segunda persona plural - i.e. los "Gallae" -, aquí Attis concentra la presión de su conmoción anímica en sí mismo, en movimiento típicamente reflexivo. En estos "ego", además, radica la tragedia

dad de la situación, intencionalmente preparada desde la inicial modificación del mito. Como bien señala Forsyth (35), Attis debe actuar con su propia libertad para convertirse en una figura trágica. No ha sido la diosa, como en las versiones tradicionales del mito, quien ha buscado al joven movida por el amor. Attis mismo ha abandonado la patria, ha afrontado los peligros del mar, ha sido el "dux" de la situación y sujeto protagónico de las acciones. Entonces, es lícito que Attis diga:

(patria) ego quam miser relinuens, dominos ut erifugae
famuli solent,... v.51-52

La expresión "ego quam miser relinuens" inmediatamente recuerda la de otro personaje catuliano poseso por "indomitos furores", quien se lamenta con similar dramatismo frente al mar: Ariadna, diciendo "an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui..." (Carmen 64,180). Los paralelismos entre ambos personajes son abundantes (36).

La comparación de los versos 51-52 se articula sutilmente con dos contextos: retrotrae a una comparación anterior - Attis como la "iuuena uitans onus indomita iugi", v.33 -, y anticipa lo que primero será expresado interrogativamente - "...Cybeles famula ferar?", v.68 - para después convertirse en definitiva afirmación - "ibi semper omne uitae spatium famula fuit", v.90-. Attis ha huido como lo hacen los esclavos de su amo, en aparente búsqueda de libertad y rechazando su condición de "famulus" frente a un "dominus". La ironía insinuada en la comparación del verso 33 se enlaza a esta nueva comparación: Attis ha ejecutado un acto de pretendida libertad y no sujeción (indomita) como el de los "erifugae famuli", para alcanzar al cabo una servidumbre inmutable (37).

Inmediatamente, en el mismo verso 52, reaparece el destacado motivo de los "nemora", integrado aquí a la polaridad bimestre que sostiene la totalidad de los contenidos del discurso:

...,ad Idae tetuli nemora pedem,
ut aput niuem et ferarum gelida stabula forem,
et earum omnia adirem furibunda latibula,
ubinam aut quibus locis te positam, patria, reor?

v.52-55

Dos pasajes remarcando la negatividad del presente estado de

Attis (v.52-58; v.68-72) encierran la parte central donde se evoca con dolorosa nostalgia la galante vida de la "pólis". Las múltiples oposiciones del poema (38) se resumen, finalmente, en la polaridad "nemora" (naturaleza salvaje, oscuridad y "furor") - "patria" (civilización urbana, claridad y "non-furor"); en lo que Ellis llama "the passion of unnaturalness" (39).

La consciencia de Attis reconoce lo irreversible de la situación. La evocación de la patria está precedida por tal explícito reconocimiento:

cupit ipsa pupula ad te sibi derigere aciem,
rabie fera carens dum breue tempus animus est.

v.56-57

El verso 57 claramente anticipa el acto final, con la aparición de Cibeles. Attis sabe que la lucidez será momentánea, que el regreso es imposible, no por razones materiales, sino porque el "animus" volverá a caer, a corto plazo, en la "rabie fera" del comienzo, aquel "stimulatus...furenti rabie" (v.4) que lo impulsó a las costas frigias y a la castración. Las abundantes preguntas que aparecen en este pasaje discursivo son estrictamente retóricas: Attis conoce su exacta respuesta.

La polaridad señalada se sintetiza en el verso 58:

egone a mea remota haec ferar in nemora domo?

La palabra "domus" ha sido empleada ya dos veces anteriormente - "Phrygiam ad domum Cybebes", v.20; "domum Cybebes", v.35 - como sinónimo de "nemora" y siempre referida a los dominios de Cibeles. Gracias al "mea", el término pasa ahora a oponerse a los "nemora" de la diosa. La consciencia de Attis ha operado la traslación. Al comienzo, su "furor" lo llevaba a afincarse en la "domus" de Cibeles buscando en ella la voluntaria morada; alejado el "furor", Attis reconoce lo equivocado de la identificación, ya que su verdadera "domus" es la que dejó atrás, no las selváticas regiones de Frigia. En el concepto de "domus" - una "domus" que parece el equivalente afectivo de "patria", con alcances similares a los del Carmen 68,34 - se integran los elementos más distintivos de la vida urbana:

patria, bonis, amicis, genitoribus abero?
abero foro, palaestra, stadio et gymnasiis? v.59-60

A continuación se presenta el recuerdo de la etapas vividas en la patria (40); e, inmediatamente, las imágenes de un pasado luminoso:

mihi floridis corollis redimita domus erat,
linquendum ubi esset orto mihi Sole cubiculum.

v.66-67

La expresión del verso 66 retrae, por contraste, a la primera imagen de la "domus" de Cibeles, en el verso 3 - "opacā siluis redimita loca deae" -. Pero, además, la vida urbana de Attis se describe como eminentemente diurna: desdeñando los placeres galantes de la noche, Attis abandonaba el lecho "orto...sole", y así ha llegado a ser "gymnasi flos" y "decus olei" (v.64).

El segundo discurso sigue aproximadamente el esquema de avance y retroceso que tiene como centro el doloroso recuerdo de la vida pasada. El movimiento seguido (consciencia de los hechos como falta personal - situación actual en los "nemora" - evocación de la vida urbana) inicia, a partir de este centro, su retroceso: a las nuevas consideraciones sobre el actual estado (v.68-72) sucederá la consciencia de la falta que produce el dolor y el arrepentimiento:

iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet." v.73

El "paenitet" sella no sólo este segundo discurso, sino también la segunda sección del poema y en general toda la trayectoria protagónica de Attis, cumplida desde el primer verso. A partir de aquí, la acción abandonará provisoriamente a Attis y cambiará de escenario, desplazándose hacia quien ha estado desde el comienzo en el horizonte de los sucesos: la diosa Cibeles.

Los versos 74-75 con los que se abre la tercera sección,

roseis ut huic labellis sonitus <citus> abiit,
geminas deorum ad aures noua nuntia referens,

no sólo contienen la transición hacia el plano divino (41), sino que a la vez indican la especial lejanía de los dioses. Ellos no aparecen en atenta contemplación del género humano; por el contrario, en alguna distante morada, sus "aures" reciben las noticias de los hombres. Cibeles se ha limitado a escuchar pasivamente las palabras de Attis, sin intervenir en los hechos. Ni siquiera parece haber sentido el menor interés en contemplar a tan fervientes devotos. Como señala Guillemin, no ha sido

ella quien ha solicitado la consagración; las relaciones con sus seguidores son frías y lejanas (42).

El anuncio de la deserción de Attis, no obstante, suscita una cólera tan rápida como despótica. La aparente falta de interés en una directa búsqueda de consagrados a su servicio no equivale a un desentendimiento de la consagración. Tax consagración, llevada a cabo voluntariamente, ha sido tomada en cuenta por Cibeles, pese a su displicente distancia.

Su cólera no modifica la situación: evidentemente decidida a no mezclarse con los humanos, envía su león para amedrentar a un Attis que repudia demasiado abiertamente su propio acto consagradorio.

Esta Cibeles está tan alejada de las versiones conocidas del mito como lo está Attis. Su irritada reacción proviene del viraje operado en el ánimo del devoto, no de un acto de infidelidad concreto como lo era el amor de Attis por otra mujer (43). Como en el mito de Teseo y Ariadna, también aquí Catulo ha eliminado el motivo de los celos. Cibeles tampoco castiga personalmente al joven, ni se presenta el igualmente recurrente motivo de su muerte. En la versión catuliana, la irascibilidad de la diosa parece indicar más una idiosincrasia despótica, que no tolera la menor insubordinación de sus servidores, que una afición especial por este devoto. El de Attis es un caso menor: con enviarle un león basta. Los versos 76-77 presentan la acción:

ibi iuncta iuga resoluens Cybele leonibus
laeuumque pecoris hostem stimulans ita loquitur.

Trasladadas a otro escenario, reaparecen imágenes y términos ya empleados, que sugieren todo un sistema de relaciones. El león es liberado del "iugum", tal como Attis lo ha hecho en el verso 33, para retraer al insubordinado devoto al "iugum" de un irrenunciable servicio - "ministra et Cybeles famula", v.68 - al que, por otra parte, se ha consagrado voluntariamente. Un "iugum" que Attis creyó evadir con su consagración.

Como ya se indicó a propósito del verso 4, la cólera de la diosa actúa sobre el león en el mismo sentido que el "furor" en Attis: "stimulans", aquí en su sentido más originario. La irascibilidad de Cibeles se refleja en la correlativa ferocidad del

animal que la acompaña, quien es definido como "pecoris hostem" (v.77); anteriormente, el coro de devotos ha sido llamado "uaga pecora", y Attis comparado con una "iuuena".

El "iugum" parece actuar de manera contraria en la fiera y en el hombre. La natural ferocidad del león, aplacada por el dominio de Cibeles, estalla cuando ella lo libera momentáneamente del yugo y entonces, estimulado por el furor, se despliega como esencial "pecoris hostis". El hombre, inspirado por Cibeles, cae en una exaltada "rabies" animal - pero animal naturalmente servil - que lo somete con el yugo del "furor", liberado momentáneamente del cual retorna a la calma y a la lucidez. La diosa administra el juego activando los antagonismos cuando la situación así lo requiere. El humano liberarse del yugo reclama otra correlativa liberación para el restablecimiento de la servidumbre. Sólo esta servidumbre parece interesar a la diosa, como lo muestran sus órdenes al animal:

"agedum", inquit "age ferox <i>, fac ut hunc furor
<agitet>,
fac uti furoris ictu reditum in nemora ferat,
mea libere nimis qui fugere imperia cupit.
age caede terga cauda, tua uerbera patere,
fac cuncta mugienti fremitu loca retonent,
rutilam ferox torosa ceruice quate iubam." v.78-83

Cibeles no tolera la deserción - que alguien desee "mea...fugere imperia" -, presentándose en toda su magnitud de "domina" frente a la que Attis se ha manifestado efectivamente "dominos ut erifugae / famuli solent" (v.51). Lo que referido a la deserción de la patria era una comparación, referido a los "imperia" de la diosa se convierte en descarnada realidad, desde el momento en que Attis es, definitivamente, "famula". Y también Cibeles es "era": no se trata de una especial atención a Attis, cuyo nombre no se menciona, sino de alguien - "qui...cupit" - que busca huir de la servidumbre, un esclavo rebelde que intenta conducirse como un hombre libre (44).

El esclavo es un ser de condición demasiado baja como para que la diosa misma lo enfrente. Y la circunstancia, si bien indignante, resulta bastante sencilla. Así lo revelan las instrucciones al león: unos cuantos golpes de cola, muy estruendosos rugidos y una amenazante sacudida de melena bastarán para termi

nar con la rebeldía del humano.

El pasaje final de esta tercera sección muestra la feroz carrera del león hacia la costa, el encuentro con Attis y su huída ante la amenaza. La fiera, posesa de un "furor" que corresponde a su naturaleza y es a la vez análogo al de su dueña, "ipse sese adhortans rapidum incitat animo," (v.85) y "uadit...pede uago" (v.86), repitiendo imágenes que, en la sección primera, fueron similarmente aplicadas a las rápidas e irracionales acciones de Attis y los "Gallae". La diferencia está en que el "furor" del animal conviene esencialmente a la ferocidad de su naturaleza, a su salvaje e irracional condición de fiera, mientras que en los personajes humanos este "furor" anula la condición de hombre, despojándolos de la esencial "ratio" y precipitándolos en la animalidad.

Llegado el león a la costa, encuentra a un "teneramque... Attin" (v.88) y la historia se resuelve rápidamente:

facit impetum. illa demens fugit in nemora fera;
ibi semper omne uitae spatium famula fuit. v.89-90

El "demens" indica que el breve tiempo de lucidez de Attis ha concluido en tanto la fiera, representante de Cibeles, cumple la función de reactualizar el "furor" en el devoto. Su destino de servidumbre está sellado.

Los sucesos de esta tercera sección en la que se produce el desenlace presentan significativos rasgos de contraste con todo lo precedente. La sección inmediatamente anterior se caracteriza, como señala Fedeli (45), por el estilo solemne y elevado, de alta retórica y léxico notoriamente arcaico. La primera sección ha tenido la vigorosa exuberancia de lo dionisiaco. Attis ha sido primeramente exaltado "dux", el potente conductor de sus compañeros, quienes responden unánimemente a los continuos imperativos de sus mandatos. Libre de la demencia, Attis adquiere, en la segunda sección, una solemne grandeza trágica donde convergen nobleza de tema y elevación de estilo. No sin ironía y una buena cuota de sarcasmo, la tercera sección propone un desenlace en términos de comedia: el infiel esclavo apaleado. Todas las imágenes anteriores - el poderoso "dux", la pretérita "gymnasi flos" y "decus olei" - se

desbaratan ante la tan colérica como desdeñosa respuesta que la diosa da a Attis, mostrándole implacablemente su verdadera condición. Toda la grandiosidad del personaje se diluye en el casi grotesco final de un Attis asustado, corrido a golpes de cola por el león (46).

El discurso de la diosa tiene un tono similar al que Attis pronuncia en la primera parte, con una fuerte presencia de imperativos y recurrencia léxica. Pero, mientras que en el humano las palabras y los hechos correspondían a una decisiva situación vital que marca definitivamente su existencia, la diosa parece estar tratando un desagradable tema menor. Más allá de las similitudes que enlazan ambos discursos, pues, hay causas y circunstancias profundamente distintas que hacen que expresiones paralelas tengan diferente resonancia. Esta diferencia puede advertirse, igualmente, en la extensión que abarcan los respectivos discursos.

Resulta notable, además, el rápido y breve desenlace - algo más de dos versos - de quien ha sido el centro del poema, y cuyos actos y emociones ocupan las tres cuartas partes de la obra. El cierre corresponde, por una parte, a una técnica habitual en Catulo: concentración de situaciones en unas pocas palabras. Esa, como se ha observado, es la técnica del comienzo. Pero aquí, y especialmente en los versos 89-90 donde se relata la huida del león y la definitiva servidumbre, los sucesos se presentan desprovistos de imágenes, sin la rica adjetivación que caracterizó el resto del poema. La huida de Attis está precedida por la breve visión del verso 88:

teneramque uidit Attin prope marmora pelagi,

El adjetivo "tener" aplicado a Attis - de quien también se ha dicho que tiene "teneris...digitis", v.10 - puede contener un rasgo de afectividad hacia el personaje, una muestra final de esa visible simpatía con la que Catulo presenta a quien por último va a condenar, como acertadamente señala Guillemín (47). Lo que quizás no sea exacto es que tal proceso signifique "la figuration de l'attitude première des civilisations antiques en face de la mystique venue d'Orient" (48). Pues también puede conjeturarse que la visión del verso 88 es la breve recupe

ración del Attis que se abandonó al final de la segunda sección, actualizada en función de hacer más efectivo el contraste con los descarnados versos que muestran su huída y reducción. En estos últimos hay una especie de frialdad cronística que bien puede equivaler al desafecto o a la condena. El poeta, que en un principio se asimiló a la emoción de Attis, se desprende del personaje aceptando como única realidad válida la depreciación de Cibeles: el fervoroso "dux", la "gymnasi flos", no es otra cosa que un mísero y temeroso esclavo, confinado por el resto de su vida a los bosques salvajes en imponente servilidad.

El alto mérito del giro que Catulo imprime a los sucesos en la tercera parte, mediante el establecimiento de un nivel distinto de consideración, radica en la efectividad con que procede a abolir todo rasgo heroico o trágico en el personaje. Esta situación de comedia, por lo contrastante, tiene el poder de poner las notas de crueldad y humillación que subrayan aún más lo terrible del destino de Attis: no se trata de una noble epopeya, ni de una grandiosa tragedia; el protagonista resultó ser "el esclavo", el antihéroe, un auténtico personaje de novela.

Los versos finales (91-93) contienen el ruego final del poeta a la diosa:

dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymi,
procul a me tuos sit furor omnis, era, domo:
alios age incitatos, alios age rabidos.

Según se aprecie su relación con la historia anterior, estos versos pueden integrar el sentido general del poema (49). El vocabulario repite las formas más significativas ya emplazadas: hay una triple invocación a Cibeles como "dea"; se reiteran los apelativos de "domina Dindymi" y "era"; reaparece el más importante motivo de las acciones en "furor", "incitatos" y "rabidos"; nuevamente ocurre el imperativo "age", antes empleado por Attis y Cibeles; esta vez se pone en boca del poeta la expresión "a mea...domo", anteriormente en boca de Attis (v.58) en la misma posición métrica.

Señaladas tales similitudes, cabe buscar el significado de tal ruego. Una primera lectura parece indicar que el poeta, co

mo espectador de la catástrofe de Attis, suplica que esto nunca le ocurra, esperando mantenerse siempre alejado del "furor" de la diosa. En estas expresiones encuentra Guillemin el juicio de Catulo acerca de las nuevas religiones venidas de Oriente, cuya mística sólo puede traer la ruina de la familia, el estado y el individuo (50). Pero esta aseveración se contradice, en parte, con la "simpatía" advertida del poeta hacia Attis, con las formas de invocación a la diosa y con el tono personal del ruego, ya que se pide que el "furor" de Cibeles no recaiga sobre "mea domus" sino que se desplace a "alios". No parece haber una referencia a oposiciones culturales - romano opuesto a oriental -, sino una oposición particular - "ego" opuesto a "alii" -. En general, la última crítica, atenta a la especial forma de expresión catuliana, tiende a ver aquí no una evaluación religiosa global, sino una profunda participación personal del poeta en lo narrado. También en esto, hay diferencias marcadas de apreciación (51).

En la primera sección se observó la estrecha proximidad entre el poeta y el personaje, con la súbita aparición del pronombre de segunda persona que marca la identificación. En el ruego final, por el contrario, el poeta ejecuta su personal separación: él no parece ser el personaje; Attis es lo distinto, pertenece a la categoría de los "alii", aquellos que pueden ser "incitatos" y "rabidos". Hay, pues, una contradicción entre ambas actitudes, si bien se mantiene un semejante trato reverencial hacia la diosa y un reconocimiento cabal de su poder.

Estas aparentes contradicciones no son extrañas a Catulo. Es muy significativo que un poeta cuya originalidad le lleva a modificar libremente los modelos que pueda traducir, haya hecho su versión del poema de Calímaco sin dejar de lado el siguiente pasaje - si es que se trata realmente de una traducción -:

nunc uos, optato quas iunxit lumine taeda,
 non prius unanimis corpora coniugibus
 tradite nudantes reiecta ueste papillas,
 quam iucunda mihi munera libet onyx,
 uester onyx, casto colitis quae iura cubili.
 sed quae se impuro dedit adulterio,
 illius a mala dona leuis bibat irrita puluis:
 namque ego ab indignis praemia nulla peto.

Tan vigorosa censura se opone al entusiasmo por los "furtivos ...amores" (Carmen 7,8), a los "rara...furta" (Carmen 68,136), en fin, a todo el ciclo de los poemas de amor hacia Lesbia. También el canto al "bonus amor" del Carmen 61, con su alusión a las " uos bonae senibus uiris / cognitae bene feminae" (v.179-180 - v.186-187-), a las "integrae / uirgines" (v.36-37), a Hymen como "dux bonae Veneris, boni / coniugator amoris" (v.44-45), no parece estar representando al mismo poeta que exhortaba al "uiuamus" del Carmen 5. Estos ejemplos buscan establecer un campo de conjetura: el poeta puede referirse a un tema apreciándolo desde una óptica que no corresponde - y hasta resulta contraria - a su situación personal y a su relación emotiva con la misma temática.

Señalada esta posibilidad, pueden proponerse explicaciones para una contradicción inserta en un mismo poema, no ya surgida de la confrontación de poemas distintos. Considerando la relación de la plegaria del poeta con las expresiones de Attis, quizás cabría adjudicarles similar grado de irrealidad. El personaje parece ubicarse continuamente en un plano que no se ajusta a la realidad. Entusiásticamente alcanza los bosques frigos y se consagra a la diosa huyendo del yugo: tal es su creencia en una especie de sueño demente. Con la luz del sol, descubre el equívoco. Nada de lo que lo ha inspirado concuerda con las inhóspitas circunstancias en las que se encuentra. En el segundo discurso, el juego de irrealidad es más complejo. El profundo amor a la patria, a la "domus" urbana, parece más un punto de referencia ideal - y, dada la situación, irreal - al que re trae un repudio de la realidad, que una afección auténtica y constante. Attis ha abandonado la patria con bastante rapidez, sin ser arrastrado por nadie - por el contrario, él es quien ha arrastrado a los "comites" -, sin obedecer mandatos superiores ni ofrecer la más mínima resistencia al abandono de algo supuestamente tan valorado. La descripción de la vida urbana está igualmente signada por la irrealidad, en tanto ella pertenece a un pasado irrecuperable. En suma, Attis tiende a desligarse de la realidad, sea cual fuere, para instalarse en una situación distinta, de rasgos irreales. Es posible ir siguiendo tales fluctuaciones a lo largo de la historia, ya que los polos

de oposición en los que se mueve el poema están explícitos; al cabo, puede saberse qué es lo ilusorio y qué lo real.

Dentro de toda esta estructura de relaciones, es necesario incluir la súplica final del poeta. La primera impresión, como se ha observado, es la de que sus palabras provienen de una circunstancia opuesta a la del protagonista; sin embargo, la marcada proximidad con las palabras de Attis hacen sospechar que también él esté manifestando una irrealidad semejante. La diferencia se hallaría en la elisión del término real. El poeta aparentemente proclama que el "furor" de Cibeles está alejado de él, "procul a mea...domo", y ruega por que así se mantenga, volcándose eventualmente hacia otros. No obstante, anteriormente ha dado muestras de compartir el "furor" de Attis. Es lícito suponer, pues, que tal súplica sea ilusoria, ya que un "furor" análogo no le es ajeno. Esta suposición no sólo puede respaldarse con los datos internos del poema sino también, según se ha visto, con la modalidad catuliana de variantes contrastadas de apreciación en torno de una misma temática. Quizás ya sea imposible soslayar el "furor" pues, como señala Rubino (52), la "divina dama" ya ha vencido y esta fútil invocación donde se reconoce su poder llega demasiado tarde.

Si bien resulta innegable, en el Carmen 63, el protagonismo de Attis, el estudio de sus movimientos anímicos, y el análisis del impulso humano hacia un ideal ante el cual se fracasa, el fondo del poema está dominado por la mujer divina. Aun sin intervenir directamente en los sucesos, Cibeles está presente en ellos desde el comienzo: la llegada a las costas frías significa la instalación de Attis en sus dominios.

Es interesante destacar que los orígenes de la conducta de Attis, a los que escasamente se alude, significan una respuesta ante lo femenino que aparece como doble: si la celeridad de su viaje y lo "stimulatus" de su ánimo remiten inequívocamente al "furor" de Cibeles, pareciera que este impulso pasional encuentra cabida por un paralelo "Veneris nimio odio" que proporciona una especie de causa negativa de las acciones. El nombre de Venus no vuelve a mencionarse, ni Attis hace referencia al-

guna a ella en su evocación de lo griego. El dato queda flotando sin explicaciones. Sin embargo, tal vez pueda inferirse una asociación Venus-patria - notablemente más adecuada que Afrodita-patria - cuyo rechazo, expresado en "dominos ut erifugae / famuli solent", impulsa la búsqueda de su opuesto en la correspondiente polaridad Cibeles-"nemora". Dos mundos dominados por lo femenino enmarcan, de esta manera, el proceso de Attis. Ambos dominios tienen características distintas. Tal como ya se ha dicho, Venus ha llegado a enraizarse profundamente en lo romano como gran protectora de la "urbs" y como divinidad ligada a la grandeza de Roma, en un proceso de racionalización de su imagen que, hacia el tiempo de Catulo, ya parece cumplido. Por el contrario, Cibeles representa lo oriental, lo no ajustado a las fundamentales pautas de la civilización que son la esencia de lo grecolatino, el mundo "bárbaro", Frigia y la naturaleza salvaje. Ella es la "mater...ferarum" de Lucrecio (53) y como tal se liga directamente a lo irracional.

Attis se mueve entre estos dos mundos, y dentro de las múltiples polaridades que en ellos se resumen. Ahora bien, ¿cómo o por qué pasa Attis de uno a otro? Bastaría la explicación del "Veneris nimio odio", o del "furor" de Cibeles como fuerzas que asaltan al protagonista, conducido, a la manera de un personaje euripídeo, por los poderes divinos; pero el segundo discurso de Attis deja en claro que sus acciones han respondido a su misma voluntad personal. El ha sido quien ha rechazado un modo de vida y deseado otro. La pregunta sigue vigente: ¿por qué?, y el poeta no brinda ninguna respuesta. Y tal vez no la da porque él mismo no la tiene; un planteo similar al del Carmen 85: "quare id faciam fortasse requiris. / nescio, sed fieri sentio et excrucior.". Es posible que la respuesta a la causa más íntima de las acciones de Attis sea la misma, "nescio".

Según se ha observado, la naturaleza en el poema no es meramente ornamental sino que adquiere un alto grado de significación simbólica. La atmósfera que domina Cibeles y a la que responde Attis, contiene rasgos de lo tradicionalmente femenino:

a. dominio de lo nocturno, de la oscuridad de una noche

equivalente a la ausencia de lo racional y que constituye el polo de oposición de sol-"ratio" como símbolo de lo masculino.

- b. dominio de lo selvático y boscoso; la oscuridad propia del bosque se remarca por el recurrente "opacum" que también se asocia naturalmente a la oscuridad de la noche; lo irracional está además subrayado por la presencia de fieras a las que alude Attis (v.53;72) y rubricada por la aparición del león.
- c. el mismo mar, con sus implícitas nociones de misterio y peligro (cfr. v.16), se convierte en prefiguración de lo femenino.

La travesía marítima, el afincamiento en los bosques y los rituales nocturnos marcan la entrega a la diosa, máxima expresión de lo irracional-pasional, i.e. la voluntaria sujeción a lo femenino en su manifestación más primitiva. La definitiva inserción de Attis en el ámbito de lo puramente femenino se produce en la castración, que lo convierte en "mulier", en acuerdo con sus nuevas moradas, un ser más en el oscuro mundo de la mujer divina. Pero la fuente del drama está en el calificativo de "notha", puesto que lo masculino-racional de Attis no se destruye por la conversión, sino que pervive como impotente centro de rebelión, como elemento racional extraño y decididamente opuesto al imperio de lo pasional-femenino del que inevitablemente forma parte.

Catulo administra una serie de recursos, según lo señalado, para distinguir a su personaje del resto de los "Gallae", y su trayectoria se presenta posteriormente como única, en tanto se yergue como el "qui fugere...cupit" singular que rehuye el servicio de la diosa. El coro de "Gallae" acompaña sus primeros movimientos, participa de la consagración, pero es una multitud despersonalizada que no sólo se subordina a Cibeles en calidad de "Dindymenae dominae uaga pecora", sino también a Attis como "sectam meam exsecutae...comites". Todo, así, converge a la creación de una polaridad singular Attis-Cibele: el hombre en un principio asimilado voluntariamente al dominio de la diosa, y la deidad-mujer esencialmente irracional, símbolo de la oscura potencia femenina. Si a esto se añade, además, la marca

da modificación del mito - y del rito - que aleja considerablemente la posibilidad de que el poema sea un balance cultural, reflejo estético de un nuevo fenómeno religioso al que se busca presentar en su exotismo, se tiene que el poeta ha elaborado de tal modo los materiales a su alcance, que los ha transformado en simbólicos representantes de su problemática más íntima: la relación hombre-mujer. Y así como en un momento del poema la voz del poeta se une a la de Attis para luego reconocer, en la invocación final, el implacable poder de su "furor", también la diosa refleja a la amada divina por excelencia: Lesbia. Este quizás sea el punto final del proceso que comienza con el Carmen 51, cuyo estadio intermedio se testimonia retrospectivamente en el Carmen 68, y cuyo desenlace encuentra en Cibeles su final adecuación simbólica.

Resulta pertinente asociar imágenes notoriamente significativas y, por tanto, concluir con Forsyth (55) que Cibeles es como Lesbia se le aparece a Catulo, la mujer cuyo "furor" conduce al amante a la locura. Pero igualmente es necesario dejar asentado que no se trata de un mero reflejo de la realidad histórica, es decir, que no es la simple conjunción resultante de Clo-dia-Lesbia-Cibeles - como pretende Harkins - sino la traducción estético-mítica de imágenes de cuño interior en las que se fusionan la idealidad apriorística y los datos que la realidad suministra como conocimientos "a posteriori", es decir, con el apoyo concreto de la experiencia. Lesbia, como la Cibeles de Catulo, son verdaderas creaciones del poeta, figuras poéticas que plasman la compleja vivencia interior en la que convergen lo real-histórico en su resonancia interna, el ideal femenino y los principios ideales de la relación amorosa, y la fundamental tradición literaria, mítica y cultural, con la poderosa fuerza de sus modelos. Por consiguiente, Lesbia o Cibeles son los resultados de una verdadera alquimia poética, la conjunción vital-interior de numerosos elementos destilada en símbolos.

El Carmen 63 presenta la versión rectificada de un proceso ya advertido desde los primeros poemas: la divinización de la mujer amada. Pareciera existir en Catulo un movimiento interno que lo impulsa a buscar la imagen divino-femenina de mayor precisión, a intentar el hallazgo de la expresión más exacta para realida-

des internas y externas en movimiento. Y, a la vez, una tendencia a establecer continuos y experimentales lazos e relación entre su propia creación, Lesbia, y el patrimonio común de representaciones que le proporciona la tradición, con personajes como Laodamia, o deidades como Juno, Venus o Cibeles. Hasta casi es posible seguir un proceso de prueba y error en esta marcha hacia la definición precisa, que no sólo intenta expresar su concepción divinizada de la mujer en términos de vaga deidad, sino que persigue una identificación más particular. Lesbia no es meramente una diosa, sino que es una diosa determina da.

Cibeles, como se ha visto, viene a traducir aquello que Venus ya no puede traducir, y en este sentido resulta sintomático el "Veneris nimio odio", que refleja una alternativa descartada. Se reiteran, además, convenientemente adaptadas, una serie de temáticas recurrentes en el resto de los poemas, al punto de que es posible decir que el Carmen 63 representa, no un balance cultural general, sino un verdadero balance interior de la visión femenina. Estas temáticas son las siguientes:

1) El tema del matrimonio. Ya Sandy, en su estudio sobre el Carmen 63 (56), ha destacado los abundantes motivos matrimoniales que aparecen en la obra. Pero aquí se muestra lo que podría llamarse la resaca del ideal. Antes se había propuesto una unión con la mujer amada (Lesbia-Venus) en términos de "aeternum hoc sanctae foedus amicitiae". Desde que la mujer resulta una despótica "era", el ideal de "amicitia" deja de tener vigencia. Pero persiste el especial "foedus", no con la divina Venus (la Bona Dea) sino con la feroz Cibeles en una relación igualmente eterna, un "aeternum foedus" en lo irracional que en vano tratará de rehuir Attis, frente a una divinidad que no tolera la "infides". La situación matrimonial resulta entonces invertida: ya no es la mujer-diosa yendo al encuentro del humano amante que la espera como esposo - tal como se presenta en el Carmen 68 - sino el hombre transformado en "sponsa" que llega con su frenético cortejo "ad domum Cybebes" para la unión eterna con la dio sa.

2) El tema del "amor". La palabra "amor" no aparece en el poe-

ma, pero sí su expresión más extrema: el "furor". Tal como se ha señalado, "furor" se encuentra normalmente en situaciones de fuerte conmoción erótica, con sentido de violencia pasional. Representa el sentimiento de Ariadna y de Laodamia, o es la expresión de la exaltada sensualidad del poeta, quien no puede conciliar el sueño, "indomitus furore" (Carmen 50,11), después de una velada con Licinio.

Para ubicar estrictamente el campo de significación de "amor" -"furor", es necesario recordar la característica oposición catualiana "amare"-"bene uelle". "Bene uelle" remite al mundo de la "ratio", de la luz, de la comprensión racional, de los tradicionales valores en donde palabras como "amicitia", "benevolentia", "fides", etc. adquieren su más noble significado. "Amor", por el contrario, representa lo pasional no sujeto a ningún control de la "ratio", al punto de anular las posibles restricciones racionales y crecer con un impulso equivalente al decrecimiento de tales controles racionales. En suma, la paradójica situación planteada en el Carmen 72:

cogit amare magis, sed bene uelle minus. v.8 (57)

Attis aparece movido por el "furor" pasional que lo empuja a la demente consagración a la diosa, un servicio ansiado en la noche de la razón y repudiado en términos diurnos. Tal servicio ha conllevado el abandono de todo un ideal de vida, la deposición de un mundo que es parte inherente de la propia identidad y está ligado por esencia a la "ratio" humana, de modo que sólo anulada ésta puede desaparecer aquél. Pero, en tanto hombre, Attis no deja de tener su intermitente racionalidad que le muestra su dramática situación. Este proceso consagradorio, dolorosamente reconocido como voluntario, recuerda al temprano Catulo exhortando: "uiuamus, mea Lesbia, atque amemus" del Carmen 5. El movimiento pasional, la progresiva sumisión servil ante la poderosa imagen femenina, se expresan simbólicamente en la trayectoria de Attis.

El binomio Attis-Cibeles resume, de esta manera, la propia posición del poeta frente a la imagen de la mujer por excelencia, la mujer amada. Ella representa la síntesis de lo abismal, lo oscuro, y lo irracional que se concentran con singular fiera za, una fiera casi animal cuya esencia es el "furor", capaz

de atraer a aquellos que se han desligado de la "sancta Venus" y convertirlos en esclavos obedientes, sin voluntad propia ni grandeza.

NOTAS

- (1) Elder, John. "Catullus' Attis". *AJPh* 68, 1947, 394-403.
- (2) Wilamowitz-M., U. Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos. Berlín, 1924.
- (3) Ross, David jr. Style and tradition in Catullus. Cambr.-Mass., Harvard U. Press, 1969.
- (4) Diodoro Sic., III,58-59; Pausanias, VII,17,10-12; Luciano, De dea Syria, 49-51; Ovidio, Fas.Iv,243; Lucrecio, De R.Nat., II,598 y ss.; etc.
- (5) Pausanias, VII,17,10-12.
- (6) En algunas versiones, la diosa provoca un "furor" que lleva a Attis a autocastrarse (Ovidio, loc.cit.), y en otras, la diosa misma mutila al infiel Attis (Luciano, loc.cit.).
- (7) Elder, John. Op.cit. p. 396.
- (8) James Frazer (Adonis- Attis- Osiris. New York, University Books, 1961, p.266-67 n.) interpreta que se trata del emperador del siglo I d.C. y no de Claudius Gothicus, emperador en el 268 d.C.
- (9) Este virtuosismo técnico, de evidente dificultad formal, es desestimado parcialmente por Glenn Most, quien observa: "...it is impossible to imagine any motivation other than the emulation of a Greek model that might have induced Catullus to compose ninety-three verses in a meter so alien to the nature of the Latin language" (Most, Glenn W. "On the arrangement of Catullus' carmina maiora". *Philologus* 125, 1981, p.113). No obstante, Most no declara que se trate de una servil imitación.
- (10) La más tradicional y recurrida división del poema es la propuesta por Otto Weinreich ("Catulls Attisgedicht". En: Catull. Herausgeg. von Rolf Heine. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p.334), quien se atiene al movimiento alternante de narración y discurso, dando la siguiente estructura que remite más especialmente a lo formal: 1) narratio (v. 1-11); 2) oratio (v.12-36); 3) narratio (v.37-49); 4) oratio (v.50-73); 5) narratio (v.74-77); 6) oratio (v.78-83); 7) narratio (v.84-90); 8) plegaria del poeta (v.91-93). Sin embargo, en esta división no aparece claramente distinguido el

especial hiato en los sucesos que se produce entre los versos 38 y 39, por lo que se ha preferido la división de Guillemín, A. "Le poème 63 de Catulle". REL 27, 1949, p.153.

(11) Guillemín, A. Op.cit.ibid.

(12) Francesco della Corte dice, refiriéndose al Carmen 63: "a suo modo vale per un carne nuziale, che trae occasione da un 'hieros gamos'" (Personaggi Catulliani. Firenze, La Nuova Italia, 1976, p.318).

(13) Sandy, Gerald. "The imagery of Catullus 63". TAPhA 94, 1968, p.390.

(14) Cic.Tusc.IV,9,22.

(15) Sandy señala que "stimulatus" se usa aplicado a bestias que se aguijonean, especialmente bueyes y caballos (Sandy, G. "The imagery of Catullus 63". p.391).

(16) Fedeli, Paolo. "Struttura e stile dei monologhi di Attis nel carne 63 di Catullo". RFIC 106, 1978, p.39. Weinreich, al respecto, señala: Das rapide Tempo der Erzählung ignoriert sogar an sich notwendige Details des Kultes. Denn wir wissen, da auch im Attiskult wie in so machen dem Ethnologen wohlbekanntem Fällen von ekstatischen Kulte die "rabies" vorbereitet wird durch Handlungen: Fasten, erregende Musik, Tanz" (Weinreich, Otto. Op.cit. p.334).

(17) Luciano, De dea Syria, ibid.

(18) Ellis, Robinson. Op.cit. p.259.

(19) Similar recurso aparece en el Carmen 64,69; el poeta describe a Ariadna en la costa de Día viendo alejarse a Teseo, y la creciente emoción hace surgir la segunda persona y el vocativo: "illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,...".

(20) Este femenino de "Gallae" aparece en el Cap.12,3 del Enchiridion de Hephéstios, uno de los textos usado por Wilamowitz en 1897 para demostrar que se trataba de una traducción. Para su refutación, véase: Mulroy, David, "Hephaestion and Catullus 63". Phoenix 30, 1976, 61-72.

(21) Granarolo, Jean. "Catulle ou la hantise du moi". Latomus 37, 1978, p.378.

(22) Ambas palabras reaparecen en la traducción catuliana del poema de Calímaco (Carmen 66). En C.66,15, se lee: "estne no-uis nuptis odio Venus?". Aquí se está refiriendo a las "falsis

...lacrimulis" (v.16) que derraman las desposandas en la ceremonia de boda, tal como se describe en el Carmen 62.

(23) Cfr. Sandy, Gerald. "Catullus 63 and the theme of the marriage". *AJPh* 92, 1971, p.190 y ss.

(24) La mención de "Maenades" en el verso 23 (que vuelve en el segundo discurso de Attis - "ego Maenas", v.69 -) pone el pasaje en relación con el furor dionisiaco, con notas similares a las del Carmen 64,255-264.

(25) Fedeli, Paolo. "Dal 'furor' divino al rimpianto del passato. *Tecnica e stile di Catull.63,27-49*". *GIF* 29, 1977, 40-49.

(26) Cfr. Sandy, Gerald. "The imagery of Catullus 63". p.392 y ss.

(27) Glenn, Justin. "The yoke of Attis". *CPh* 68, 1973,59-61.

(28) Cfr. "iunxere" (C.62,29); "iugandum" (C.64,20); "iugum" (C.68,118).

(29) "Veneris nimio odio" sugiere la posibilidad de que se trate del yugo de Venus, asociado a la "urbs" y sus tradiciones.

(30) Las tres regiones mencionadas (aire, tierra y mar) significan la totalidad de la realidad.

(31) La situación es, en algunos aspectos, semejante a la de Ariadna. Ambos personajes, presos del "furor", hacen sus lamentos frente al mar.

(32) Ellis, R. *Op.cit.* p.260.

(33) En general, la crítica de las últimas décadas, a partir del citado estudio de John Elder, tiende a demostrar, con progresivo acopio de pruebas, la originalidad del Carmen 63.

(34) La forma "ego" aparece quince veces en v.50-73, y, en total, hay en este pasaje veintidós formas pronominales de la primera persona singular.

(35) Forsyth, P.Y. "Catullus: the mythic persona". *Latomus* 35, 1976, p.560.

(36) Ambos han abandonado la "patria" presos del "furor"; quedan en un lugar inhóspito y salvaje; despiertan de un sueño a una trágica situación; se lamentan frente a un mar que inexorablemente los separa de todo lo querido, etc.

(37) Antes ha llamado "domina" a Cibeles; aquí "dominos" se relaciona con el término "patria".

(38) Carl Rubino establece distintos niveles de oposición den-

tro del poema, a partir de una oposición fundamental: varón-mujer, desde la que se irradia: 1) Oposición político-cultural: cultura-naturaleza; oeste-este; dominio-esclavitud; 2) Oposición biológica: humano-animal; varón-mujer (diosa); 3) Oposición psíquica: sanidad-locura; calma-disturbio; 4) Oposición epistemológica-ontológica: realidad-ilusión; 5) Otras: luz-oscuridad; tierra-mar. (Rubino, Carl. "Myth and mediation in the Attis poem of Catullus". Ramus 3, 1974, p.157-158).

(39) Ellis, R. Op.cit. p. 260.

(40) La significación de "mulier" en la enumeración del verso 63 ha sido ya discutida desde Wilamowitz. Actualmente, J. Evrard-Gillis (La récurrence lexicale dans l'œuvre de Catulle. Paris, Les Belles Lettres, 1976, p.83-84) trata el problema y lo resuelve como una serie temporal apoyada en "ego": presente = yo estoy privado de mi virilidad; pasado = yo he sido un hombre en toda la acepción de la palabra; futuro = yo tendré una vida disminuida. Esta puede resultar, al menos, una solución aproximada.

(41) Cibeles está entre "deorum", aunque hay dudas acerca de la lectura de esta palabra.

(42) Cfr. Guillemin, A. Op.cit. p.155.

(43) En Ovidio (loc.cit.) Attis se enamora de una ninfa, y en Pausanias, de la hija del rey de Pessinos.

(44) El adverbio "libere" no sólo significa "libremente" sino también "a la manera de un hombre libre".

(45) Fedeli, Paolo. "Struttura..." p.47.

(46) Ellis cita los pasajes de Plin.VIII,49 y Luc.I,208, según los cuales la cola agitada del león es la más distintiva expresión de fiereza. (Ellis, R. Op.cit. p.255).

(47) Guillemin, A. Op.cit. p.156.

(48) Guillemin, A. Op.cit. p.157.

(49) Hay distintas interpretaciones al respecto. John Elder ("The art of Catullus'Attis",XXXIII.) considera estos versos una plegaria sincera a manera de himno; consecuente con su propuesta interpretativa para la totalidad del poema, Henri Bardon (Propositions sur Catulle. Bruselas, Latomus, 1970, p.96) entiende que Catulo se dirige a la diosa para que aleje su deseo de autocastración - interpretación que comparte Jean Gra-

narolo; véase "Catulle ou la hantise du moi", p.378 y ss.-; Harkins ("Autoallegory in Catullus 63 and 64". TAPhA 90,1959 p.111) encuentra conexiones entre estos versos y la plegaria del Carmen 76, y observa un atisbo del retorno al frenesí pasional del poeta en la invocación final a la diosa; Carl Rubino ("Myth and mediation..." p.174-75) los considera la admisión y capitulación catulianas ante el poder de la divina dama; asimismo, cfr. la ya citada interpretación de Guillemin.

(50) Guillemin, A. Op.cit. p.157.

(51) Cfr. nota 49, donde se refieren las interpretaciones de Bardon, Granarolo, Elder, Harkins, Rubino.

(52) Rubino, Carl. Op. cit. p.171.

(53) Luc.II,598.

(54) Cuando Attis recupera la consciencia, retoma el género masculino, pero esto ofrece algunas dudas de lectura, por lo cual no se pueden hacer afirmaciones rotundas.

(55) Forsyth, P.Y. Op.cit. p.559.

(56) Cfr. Sandy, Gerald."Catullus 63 and the theme..." p.185 y ss.

(57) Si bien "furor" aparece como un equivalente de "amor", n debe entenderse necesariamente como un opuesto de "bene uelle quizás esta oposición sólo puede perfilarse en el "furor" de Ariadna.

EL CARMEN 64

Después de documentar el interés griego y romano en el tema de las bodas de Thetis y Peleo, por una parte, y en la historia de Ariadna abandonada por Teseo y unida a Baco, por la otra - tanto en la literatura como en las artes plásticas -, Robinson Ellis señala que ambos eran motivo de habitual tratamiento artístico, y concluye: "This would alone suffice to explain the main defect of the poem, the loose connexion of its parts" (1). Este juicio representa la común opinión acerca del Carmen 64, que se extiende aun en las primeras décadas de nuestro siglo. Hasta la aparición de una nueva perspectiva crítica, que cobra decidido y vigoroso impulso con el estudio de Michael Putnam (2) y efectúa el giro de apreciación que, sin excesivo éxito, habían intentado algunos valiosos trabajos anteriores (3), el Carmen 64 no era estimado en su calidad de obra orgánica y original. Su falta de mérito - encuadrada en el marco de una indiferencia general hacia los cármes extensos - radicaba en: a) no tratarse de una creación original, sino de la traducción de uno o varios poemas, probablemente alejandrinos (4). Progresivamente - y ante la falta de toda evidencia de estricta traducción, los críticos han analizado el posible grado de originalidad del poema, confrontando una amplia variedad de fuentes en las que Catulo podría haberse inspirado. Esta tarea ha sido fructífera, quizás en un sentido inesperado: las abundantes y variadas resonancias que presenta el Carmen 64 tienden a confirmar que Catulo, lejos de ceñirse a obras preexistentes, ha tomado giros, imágenes y motivos tradicionales, recreándolos libremente y de acuerdo con sus propias necesidades expresivas, integrándolos con elementos de incuestionable originalidad, al punto de componer una obra nueva, distinta de todo lo precedente. b) la falta de unidad percibida en el poema. Boucher (5) cita un juicio de Couat (1875) según el cual es imposible encontrar en esta obra una idea dominante, un movimiento de conjunto, como tampoco puede advertirse en ella inspiración ni unidad

algunas. Después de cincuenta versos de lo que aparece como la historia principal - los amores de Thetis y Peleo -, se inicia la digresión sobre los motivos del cobertor - i.e. la historia de Ariadna y de Teseo, y el posterior advenimiento de Baco - cuya extensión, intensidad y aparente falta de conexión con los sucesos en los que se encuadra, ha suscitado juicios como el ya citado de Ellis, que puede tomarse como la apreciación dominante del siglo XIX y de la primera parte del siglo XX. Lentamente, estudios como el de Georges Romain (6) y Clyde Murley (7) inician la refutación de estas consideraciones negativas. Junto a la revisión de la obra catuliana bajo nuevos puntos de vista, crece el aprecio por el modo compositivo, y la pregunta por la unidad del Carmen 64 genera respuestas menos apresuradas y simplistas. Con el correr del siglo, el poema gana el interés de la crítica hasta convertirse en un centro de relevancia de los estudios catulianos. A tal efecto ha contribuido, también, la crítica biográfica y psicológica que, desbordando el tradicional perímetro de los poemas breves, ha encontrado significativos datos en los poemas extensos como personal variante de la interioridad de Catulo.

Habitualmente el Carmen 64 ha sido considerado un exponente de la especie épica denominada epilio (8), que Waltz, siguiendo a Lafaye, (9) define como un cuadro heroico de medias dimensiones, en el que se trata un episodio extraído de un antiguo ciclo y renovado con detalles de gusto refinado. Glenn Most anota una hipótesis tentadora: las referencias conocidas a otros "epyllia" de poetas contemporáneos y próximos a Catulo llevaría a pensar en un pequeño grupo de jóvenes unidos por la edad y los comunes principios estéticos, que publican un solo "liber", en el que se combinan un único epilio con poemas líricos y dísticos elegíacos, más algunas composiciones de mediana extensión en metros variados (10).

El primer tema narrativo aborda los amores de Thetis y Peleo, y su posterior boda, propiciada por el mismo Júpiter, a la que asisten hombres y divinidades. Una extensa sección del poema se dedica a la descripción del palacio de Peleo, con el

lecho nupcial que ostenta el cobertor en el que se presenta la historia de Ariadna. La celebración nupcial culmina con el canto de las Parcas, quienes profetizan el nacimiento de Aquiles, sus glorias guerreras y su muerte heroica. Los versos finales del Carmen contraponen los tiempos antiguos a los modernos, destacando la impiedad e injusticia contemporáneas.

La totalidad del poema admite diversos modos de consideración en la organización de sus secciones, muchos de ellos surgidos de una forma particular de interpretación. (11). Resulta obvia - sin entrar aquí en el problema de relaciones y significados - la presencia de dos historias en el poema, una incluida casi abruptamente en la otra. Así, en líneas generales, puede diagramarse la siguiente estructura (12):

1. Prólogo: viaje de la nave Argos, enamoramiento de Peleo y consentimiento de la boda.
2. Bodas de Thetis y Peleo:
 - a. llegada de los huéspedes humanos
 - b. tapicería: la historia de Ariadna
 - c. partida de los huéspedes humanos y llegada de los di-vinos
 - d. canto de las Parcas
3. Epílogo: contraposición de tiempos antiguos y modernos.

No hay proporción en la extensión de las distintas partes al menos en esta primera división sugerida. La sección 2.b. es más extensa que la suma de las restantes secciones.

Los primeros versos (1-30) encuadran las bodas y sirven de introducción a las celebraciones. El poeta presenta el coro de las Nereidas, entre las que se destaca inmediatamente Thetis, sorprendidas ante la imponencia de la nave Argos. La súbita visión de la deidad marina provoca el rápido enamoramiento de Peleo, descrito con un léxico ya recurrente en Catulo (13):

tum Thetidis Peleus incensus fertur amore, v.19
Mientras que en este verso se resume el deslumbrado amor del mortal por la diosa, en el siguiente se refiere la correspon

diente actitud de la Nereida:

tum Thetis humanos non despexit hymenaeos, v.20
La forma "non despexit" es adecuada en Thetis por cuanto se trata de una diosa que accede a las bodas con un mortal.

La breve solución catuliana no se ajusta a la tradicional versión de la conducta de la Nereida: Thetis rechaza la unión con Peleo y trata de huir de él, recurriendo a variadas metamorfosis (14). Catulo no menciona este rechazo, pero tampoco habla del enamoramiento de Thetis; sólo se alude a una aceptación que se presenta bajo la forma especial de la doble negación.

El verso 21 completa sintéticamente el mito:

tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.

Las nupcias cuentan con el beneplácito divino. La idea se retoma en los v.26-27, en donde se vuelve a hacer referencia al consentimiento de Júpiter:

Thessaliae columen Peleu, cui Iuppiter ipse,
ipse suos diuum genitor concessit amores;

Putnam observa que este episodio representa el correspondiente mítico de la unión de los esposos en el Carmen 61 (15).

Catulo ha soslayado, con esta breve solución, la problemática anexa que presenta tradicionalmente esta unión, simplificando y reduciendo la historia a un pequeño cuadro de amor correspondido (16).

En la celebración heroica (v.22-33) con que se cierra esta parte introductoria, el poeta saluda a los héroes en general y en especial a Peleo. Un vago "finito tempore" (v.31) da paso a las escenas de los festejos nupciales sin precisar qué tiempo se ha cumplido, aunque dando a entender que Peleo ha concluido sus trabajos heroicos. La ausencia de todo dato concerniente a las funciones específicamente heroicas de Peleo pareciera indicar la intención de enfatizar la figura de Peleo amante-esposo, desestimando al Peleo argonauta.

El poema abandona a Thetis, de quien sólo se encuentra una referencia en el verso 47:

puhuinar uero diuae geniale locatur

La magnificencia del palacio de Peleo culmina en el espléndido lecho, digno de una diosa, sobre el que aparece el admirador

ble cobertor. Los versos 50-51 introducen el detalle de sus escenas; éstas se extienden hasta los versos 265-66 que, correspondientemente, representan el nexu para el restablecimiento del relato de las bodas.

Los huéspedes humanos, que han penetrado en el palacio aun hasta contemplar el mismo tálamo nupcial y admirar el cobertor, se retiran y hacen su entrada los divinos. Thetis es recordada al mencionarse la ausencia de Apolo y Diana (17):

Pelea nam tecum pariter soror aspernata est,
nec Thetidis taedas uoluit celebrare iugalis.

Curran (18) interpreta esta ausencia, junto con la aparición de Prometeo - "extenuata gerens ueteris uestigia poenae" (v. 295) -, como símbolo de discordias cósmicas que arrojan una sombra de desdicha en este cuadro de felicidad nupcial:

El canto de las Parcas está precedido por una descripción de las deidades con las que Catulo ha sustituido las tradicionales figuras de Apolo y las Musas. El reemplazo parece explicarse en la expresión "ueridicos...cantus" (v.306), idea que se repite en los v.321-322 (18):

talia diuino fuderunt carmine fata,
carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas.

En general los críticos coinciden en atribuir un marcado realismo a esta presentación. No deja de haber algo de grotesco en sus figuras (19). Su senilidad se manifiesta en el vacilante movimiento de los cuerpos:

cum interea infirmo quatientes corpora motu v.305
his corpus tremulum complectens undique uestis
v.307

El cabello blanco subraya esta vejez y, si se atiende la ingeniosa interpretación de Pierre Flobert (20), el verso 309 contendría la nota de decrepitud en lo rosado de la calvicie. También en la labor de las Parcas se anota el detalle realista de la lana:

laneaque aridulis haerebant morsa labellis, v.316

Thetis es apenas mencionada en esta parte del poema; el canto se dirige especialmente a Peleo quien recibe el "tu" de las Parcas. Ellis (21) señala como probable que "decus

eximium" (v.323) aluda al especial honor que tiene Peleo en desposarse con una diosa, más que a la gloria de la estirpe Eácida a la que pertenece "though this is a particularly Roman idea", advierte acerca de esta última posibilidad.

Ambas ideas no parecen excluyentes sino complementarias. Así como en la introducción se perfila al Peleo enamorado de la Nereida en el marco de su actividad heroica (22), en el canto nupcial se celebra la doble dignidad de Peleo: pertenecer a una nobles estirpe de héroes, y haber consumado - con los auspicios divinos y el consenso humano - su amor con una diosa. Peleo encarna la síntesis de dos mundos, el heroico y el erótico, cuya asociación armónica no resulta habitual en la concepción catuliana.

Los versos 328-332 presentan a la esposa con las imágenes y el léxico característico de los poemas de bodas:

adueniet tibi iam portans optata maritis
Hesperus, aduenit fausto cum sidere coniunx,
quae tibi flexanimo mentem perfundat amore,
languidulosque paret tecum coniungere somnos,
leuia subternens robusto brachia collo.

La aparición del astro vespertino recuerda las imágenes del Carmen 62 - "Vesper adest", etc.-; y, asimismo, resuenan ecos del Carmen 61 - cfr. Carmen 61,33; 108-109/104-105 -.

En los siguientes versos se exaltan el amor y la concordia conyugales:

nulla domus tales umquam contexit amores,
nullus amor tali coniunxit foedere amantes,
qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.

La "domus" no es meramente el escenario material del amor, sino además símbolo de la unión misma, que implica un "foedus", i.e. el compromiso profundo e indisoluble sellado en el matrimonio (23).

La sección más extensa del canto corresponde a la profecía sobre el futuro hijo de Peleo y Thetis y su gloria guerrera (v.338-371), después de la cual reaparecen las imágenes tópicas del epitalamio:

quare agite optatos animi coniungite amores.
accipiat coniunx felici foedere diuam,
dedatur cupido iam dudum nupta marito. v.372-74

Esta alusión final a la felicidad amorosa de los cónyuges

incluye la reiteración de su nota distintiva: el "foedus" matrimonial se establece entre un mortal y una diosa.

Las acciones de Aquiles constituyen el tema central del canto de las Parcas. Las hazañas del héroe se resumen en la expresión del v.348, "egregias uirtutes clara factaque", que recuerda el saludo a Peleo - "decus eximium magnis uirtutibus augens" (v.323) - y las palabras que introducen el cobertor - "heroum mira uirtutes indicat arte" (v.51) -.

Los "clara facta" responden al tradicional código heroico en el que resuenan ecos homéricos. Sin embargo, la interpretación de este pasaje del poema es polémica. Por un lado, la línea más tradicional de la crítica ha sostenido el sentido recto en el cual deben ser tomadas las sucesivas imágenes de crueldad y muerte que despliegan estos versos. Así, Aquiles se elogia como gran matador y terrible guerrero, cuya gloria queda sellada con su muerte y consagrada por el sacrificio de Polixena (24). Desde otro punto de vista, algunos críticos han observado que, si bien este código heroico resulta adecuado en Homero, no concuerda con la sensibilidad posterior - Eurípides y los alejandrinos (25) - y parece muy alejado de la catuliana (26). A partir de esta perspectiva, la muerte de Aquiles y el sacrificio de Polixena resultan motivos poco adecuados para celebrar una feliz unión matrimonial (27). Así, el pasaje estaría signado por una poderosa ironía según la cual las "egregias uirtutes clara factaque" no serían tales, sino la sombría manifestación de una crueldad capaz sólo de engendrar destrucción y muerte (28). Tratando de explicar tan opuestas visiones, algunos críticos han encontrado en el poema un balance entre felicidad e infelicidad, alegría y dolor, en el alternante movimiento al que está sujeta toda situación humana (29).

La profunda significación de estos versos, a mi entender, sólo puede ser aprehendida en relación con los restantes componentes del poema. Sobre ello se volverá más adelante, ya que se requiere antes analizar la historia incluida de Teseo y Ariadna. Por el momento, conviene observar lo siguiente:

a. Aquiles es modelo máximo de "uirtus" guerrera, i.e. del

heroísmo en la batalla. Esto lo distingue, en parte, del tipo de heroísmo que ostentan Peleo y Teseo, desarrollado de modo diverso. La "uirtus" heroica de Teseo lo lleva a múltiples en frentamientos con seres primitivos e inhumanos, erigiéndolo como matador de monstruos. Aquiles, por sobre todo, es el gran matador de hombres en la guerra:

non illi quisquam bello se conferet heros, v.343

La imagen del segador ilustra su acción en el campo de batalla:

namque uelut densas praecerpens messor aristas
sole sub ardenti flauentia demetit arua,
Troiuenum infesto prosternet corpora ferro, v.353-55

Aquiles representa el descarnado heroísmo bélico, un ser que, "expers terroris" (v.338), encuentra su realización en la guerra, por y para la que existe, exclusivo medio en el que se patentiza su "areté" esencial. Catulo no pone en él ningún rag go de humanidad, ningún indicio de afectividad - sea patrióti ca y familiar como en Teseo, sea erótica y personal como la de Peleo -.

b. El sacrificio de Polixena sellará, después de su muerte, la trayectoria heroica de Aquiles. Los "nueos perculsae uirginis artus" (v.364) serán la consagración del guerrero. Sólo en este momento irrumpe el elemento femenino que, en la versión catuliana, se halla radicalmente separado de la vida de Aquiles (30). Estas especiales bodas completan el complejo cuadro de si tuaciones nupciales - o pseudo-nupciales - que caracterizan el Carmen 64.

Los versos que introducen el motivo del cobertor, con la historia de Ariadna y Teseo, hacen referencia a la naturaleza de las escenas presentadas:

haec uestis priscis hominum uariata figuris
heroum mira uirtutes indicat arte. v.50-51

A eso responden los versos finales, subrayando la magnificencia de tales imágenes:

talibus amplifice uestis decorata figuris
puluinar complexa suo uelabat amictu. v.265-66

Inicialmente, cabría esperar una serie de hazañas llevadas a cabo por algún héroe; pero el relato toma un curso aparentemente distinto y sorprendente al centrarse en Ariadna, lo cual obliga a repensar las palabras de la presentación.

La relevancia del personaje femenino es tan marcada, que ha suscitado juicios como el de Francesco della Corte (31): "La figura che campeggia nel c.64 è in ultima analisi la sola Arianna". Y, en efecto, es muy difícil disentir con esta afirmación. Frente a las difusas figuras de Thetis, Peleo, o a las breves apariciones de otros personajes, Ariadna se yergue con un vigor y una grandiosidad ausentes en todos ellos. Es, además, el único personaje que deja oír su propia voz interior, en el que se revelan los convulsos movimientos de la emotividad (32). Las demás figuras - con la sola excepción, en parte, de Egeo - se presentan desde afuera, desde una perspectiva exterior. Por el contrario, Ariadna se abre desplegando sus angustias interiores, con un dramatismo equiparable sólo al de Attis en toda la obra catuliana.

A estos efectos concurre la especial técnica a la que Catullo ha recurrido para componer su personaje (33), consecuente con el hecho de que se trata de las imágenes de un tapiz. Pero las escenas no se resuelven en un simple y logrado estatismo plástico - pictórico o escultórico -: progresivamente la figura de Ariadna se anima, cobra movimiento, se agita en el desierto paisaje, hasta que finalmente el cuadro alcanza un clímax "a tutti" con el estallido musical de Baco y su cortejo.

Sin embargo, la innegable cualidad de Ariadna como centro de gravedad emocional del poema en general, y del tapiz en especial, no debe conducir al error de considerársela, igualmente, el fundamental centro de gravedad conceptual. A mi entender, esta asimilación es el origen de muchas aparentes confusiones que se han señalado en el poema.

Ariadna es, sin duda, uno de los agonistas del drama, que sólo se produce a partir de la decisiva presencia de Teseo, sobre quien recae una gran parte del peso conceptual del poema. Una primera consideración sobre la totalidad de los versos de la sección evidencia su importancia: más de la mitad de estos versos están dedicados, directa o indirectamente, a Teseo. Esto concuerda con las palabras ya citadas que introducen el cobertor y lo señalan como protagonista (34).

La tradicional importancia de Ariadna ha coincidido, modernamente, con la relevancia que le otorga la crítica biográfica y psicológica. En muchos casos, la historia de Ariadna y Teseo es la de Catulo y Lesbia en una casi compulsiva proyección, como ilustración directa e inmediata de la infeliz experiencia catuliana (35). La cuestión llega al extremo de producir una identificación Lesbia-Teseo, sin advertir los fuertes obstáculos que presenta esta asimilación (36).

Para una mejor comprensión del sentido global de la historia, es conveniente analizar la interrelación de sus personajes considerando que, si bien el acento de lo emocional recae sobre Ariadna y ella cumple una función coyuntural en el relato, en Teseo se encuentra la significación más activa y ejemplar del poema.

La figura del héroe se presenta a través de un movimiento de alternantes perspectivas, según el cual su imagen puede ser aprehendida desde ángulos diversos. De esta manera, es posible diferenciar tres instancias: 1. Teseo y su historia en la voz del poeta que narra los sucesos; 2. Teseo en las palabras de su padre Egeo; 3. Teseo en la voz de Ariadna.

Inicialmente, cabe señalar una primera distinción entre el relato de la historia que hace el poeta, por una parte, y la imagen del héroe que proyectan los otros dos personajes, por la otra. En el primer caso, hay un voluntario atenerse a la objetividad de lo narrado, de acuerdo con la leyes tradicionales del género; en los restantes, la visión se tiñe de sentimiento y la emoción se libera de una manera claramente contrastante.

1. Teseo y su historia en la voz del poeta.

Catulo presenta en la narración un Teseo eminentemente heroico; todo lo relacionado con él tiene una estatura virtuosa que de continuo se resalta. Ya desde la elección de las tradiciones se advierte la intención de mostrar su virtud y heroísmo. Al respecto, es necesario observar lo siguiente: a) existía en la historia de Teseo y Ariadna el motivo de los celos (37), que Catulo suprime; b) Según el testimonio de Servio (38), - "Ariadnam uel consulto uel necessitate uel monitu Mercurii a Teseo relictam" - sólo la posibilidad de "consulto" parece co

rresponder al Teseo de Catulo. No hay alusión a mandatos divinos ni tampoco aparece inmediatamente clara la necesidad; además, sólo la condición de "consulta" justifica las imprecaciones de Ariadna y el castigo administrado por Júpiter. Esto, unido a la ausencia de un nuevo amor, deja en la penumbra los motivos de una acción tan cruel, si se considera que Ariadna le ha ayudado en su empresa, ha dejado su tierra y su familia, para recibir como recompensa el abandono y la ingratitud. c) Es necesario señalar, finalmente, que Catulo toma una tradición tardía, donde la imagen del héroe aparece depurada; sus rasgos más primitivos - el gran matador de monstruos y raptor de mujeres - se han suavizado. Ariadna no es raptada por el héroe, sino que ella misma lo sigue por voluntad propia - "an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui" (v.180) -.

Volviendo, pues, al relato objetivo, se puede advertir que en él Teseo recibe dos calificativos, ninguno de los cuales conlleva un valor explícitamente condenatorio. El más reiterado es "immemor", que se aplica en dos situaciones: la de Ariadna y la de Egeo. Sin embargo, la referencia del calificativo es, en el primer caso, interna y parcial, mientras que en el segundo se convierte en externa y total. Cuando el mismo Júpiter aprueba el castigo de Teseo, se dice:

ipse autem caeca mentem caligine Theseus
consitus oblito dimisit pectore cuncta,
quae mandata prius constanti mente tenebat, v.208-10

Hasta entonces, Teseo es, a la vez, desmemoriado - en lo que se refiere a Ariadna -, y tiene "constanti mente" - en lo que toca al recuerdo de los mandatos paternos; su memoria parece obedecer a una voluntaria selección de materiales.

Por dos veces el héroe es llamado "ferox Theseus": es "ferox" (v.73) al afrontar la salvación de Atenas; y es "ferox" (v.247) después de haber vencido al Minotauro, cuando regresa a su patria y surge el contraste entre la feliz victoria del valor y el luto en que se encuentra sumida la casa paterna. Sólo lejanamente se puede encontrar en este adjetivo una connotación negativa; su significación más directa es "fiero en el combate y la virtud, valeroso y audaz".

En los variados desplazamientos temporales del relato, la

fugaz visión de la nave fugitiva de Teseo (v.53 y ss.) es seguida por el relato de su llegada al reino de Minos, "quo ex tempore", y los sucesos del inicio introducidos por "olim" (v. 75). Los males que azotan a Atenas encuentran en Teseo la figura del salvador; entonces se pone de relieve su estatura heroica:

ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis
proicere optauit... v.81-82

El verbo "optauit" se corresponde con lo dicho más adelante por Egeo: el anciano no desea tan dolorosa partida, pero es la "feruida uirtus" (v.218) del joven la que busca "dubios...casus" (v.216). Esto muestra la voluntaria elección del héroe, cuyo sentido patriótico impulsa un viaje incierto y peligroso (39).

En los v.85 y ss. el narrador habla de Ariadna y su enamoramiento. Teseo aparece marginado de toda cuestión amorosa; en la empresa, sólo dos posibilidades lo reclaman:

aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis!
v.102

La opción es ajustadamente heroica.

Después del largo parlamento de Ariadna, el relato vuelve al momento de partida de Teseo; en Atenas recibe la bendición paterna en el dolorido abrazo de Egeo. Esta afección familiar es, para Catulo, el mayor modelo de nobleza (40); así se completan los perfiles heroicos de un mundo regido por la "uirtus".

2. Teseo en el discurso de Egeo

El pasaje interesa especialmente por dos razones. En primer lugar, como ya se ha señalado, completa el modelo de relación ideal padre-hijo, y da cuenta del desprendimiento generoso de ambos: Teseo de su propia vida, Egeo de algo aun más apreciable - "gnate mihi longa iucundior unice uita" (v.215) -.

En segundo lugar, Egeo se refiere a la "feruida uirtus" de su hijo, que sintetiza la idea de ardor moral que mueve al personaje y encuentra sus ecos en "ferox" como adecuado complemento.

Después de estas consideraciones, es lícito afirmar que existe una estrecha correspondencia entre los puntos 1 y 2: la imagen del héroe presentada por el narrador se refuerza en las pa-

labras de Egeo. Una y otras proporcionan los datos configurativos de este cosmos virtuoso.

Antes de abordar el tercero de los puntos señalados, es necesario esbozar el contexto en el que se instala el discurso de Ariadna. Este contexto está dado por el mismo narrador y de él conviene subrayar dos pasajes: a) en el verso 75 se dice que Teseo "attigit iniusti regis Gortynia templa"; es la llegada del héroe al mundo de Minos, el "iniustus rex", un mundo signado por la injusticia que se opone al claro orden ateniense; b) en los versos 76-79 - en estrecha relación con los v.84-85 - se dice que Cecropia era azotada por la peste cruel y, así,

electos iuvenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro. v.78-79

De acuerdo con los alcances significativos de "daps" (41), se tiene que el Minotauro recibe un espléndido banquete; c) unos versos más adelante se dice que Teseo "magnanimum ad Minoa uenit sedesque superbas" (v.85). La forma "magnanimum Minoa", explicada tradicionalmente como bloque epítético (42), puede ser entendido mejor como otro elemento irónico relacionado con "daps"; Minos es sobradamente magnánimo ofreciendo la opulenta comida al Minotauro, consistente en selectos jóvenes y lo escogido de las vírgenes atenienses.

En esta primera presentación queda claramente marcada la distancia que media entre el mundo de Teseo y el de Ariadna. En general, todos sus rasgos aparecen como opuestos. Ya desde el inicio se presentan los signos de este otro mundo. Por un lado, Ariadna aparece tocada por la mitra; esto sugiere ecos orientales y, según el testimonio de Cicerón (43), todo aquel que hubiera simplemente viajado a oriente, ya era sospechoso de costumbres blandas, cuando no corruptas. Por otra parte, Ariadna - "uirgo regia" (v.86-87 - aparece en un escenario muelle y sensual, reposando en un lecho colorido que exhala dulces fragancias y protegida por una madre de oscuras y turbulentas pasiones. Finalmente en Ariadna se muestra la contrapartida del amor filial y de la afectuosa relación entre Teseo y Egeo; ella huye de su familia, abandonándola de tal suerte que su regreso al hogar paterno se hace prácticamente imposible.

Ariadna es impulsada por el "Thesei dulcem...amorem" (v.120); Teseo, por el amor a su querida Atenas; la "feruida uirtus" se enfrenta con los "indomitos...furores" (v.54) en una oposición irreductible. A partir de este encuadre, es posible introducirse en la tercera y última de las perspectivas planteadas.

3. Teseo en las palabras de Ariadna

Desde un mundo pasional y antiheroico, Ariadna juzga a Teseo. En sus palabras, el perfil del héroe se dibuja con los contornos más odiosos; estallan los más ásperos calificativos, y es la mujer abandonada quien los pronuncia.

Al ya recurrente "immemor" se añaden "perfidus", "crudelis". Ariadna clama desde el otro mundo, el violentamente pasional, donde una incontrolada emoción persigue lo amado sin detenerse en otro valor y es capaz de sacrificarlo todo por el amado, aun entregando la vida del propio hermano y el poder de la ciudad. Frente a éste, se alza el mundo de Teseo, tradicionalmente heroico, en el que el amor se relega o aparece subordinado a la "uirtus" en forma de afecto familiar. Contra él se desata la pasión de Ariadna cuando, en su dolor, reclama las promesas de Teseo desconociendo los especiales principios del orden heroico.

En un pasaje, siguiendo la tradición de las amantes abandonadas, ella expresa su deseo de acompañar a Teseo, si no como esposa, al menos como esclava; esta posibilidad está precedida por una consideración hipotética:

si tibi non cordi fuerant conubia nostra,
saeua quod horrebas prisci praecepta parentis,

v.158-59

Este es el único indicio que aporta el relato para explicar el abandono de Teseo. Se alude a los "praecepta parentis" que, para Ariadna merecen el calificativo de "saeua" (44). Las posibles bodas entre Teseo y Ariadna, los "optatos hymenaeos", contravienen el mundo de los "praecepta" y, al menos en el poema, esto resulta explicable: si para el mundo pasional y antiheroico de Ariadna es lícito el desposorio con un enemigo de la patria y de su sangre, atendiendo únicamente el imperativo de la pasión, no resulta esto pertinente tratándose del campeón de

Atenas (45). Teseo, en el filo de los dos mundos, debe dep^oner aquello que se opone a su esencial "uirtus" y al fundamen^oto mismo del orden heroico que simboliza Atenas, a la que debe regresar.

No obstante, también lo pasional se inscribe en un orden con legalidad propia, según el cual resultan lícitos los reclamos de Ariadna.

Dos versos nos hablan de su "pietas" alentada por el fervor pasional:

non ingrata tamen frustra munuscula diuis
promittens tacito suscepit uota labello. v.103-104

En la intimidad, ya que no podría ser de otro modo, Ariadna hace ofrendas para que Teseo alcance la victoria, no por la empresa misma sino por el hombre a quien ama. Ella no es ingrata, ni hace vanas promesas como las que ella recibe de Teseo. Su piedad, como la de Berenice, es parte del movimiento amoroso-pasional, y sólo en este sentido se entiende la acusación lanzada a Teseo: "neglecto numine diuum" (v.134). Y en nombre de esta especial piedad, Ariadna finalmente reclama el justo castigo del "perfidus" y obtiene el asentimiento del mismo Júpiter. Teseo merece el castigo, sus acciones son punibles y quien vela por la justicia en su invicta divinidad, inclina la cabeza para que estos "saeua facta" reciban la pena que corresponde. Los distintos órdenes parecen equilibrarse: Ariadna padece por desconocer las leyes de la heroica "uirtus", pero Teseo será castigado por ser "perfidus coniunx". Culpa y castigo se verifican en los mismos términos: la desmemoria. Así finaliza el poeta:

sic funesta domus ingressus tecta paterna
morte ferox Theseus, qualem Minoidi luctum
obtulerat mente immemori, talem ipse recepit.

v.246-48

La parte de Teseo concluye; el relato vuelve a Ariadna en la costa y finalmente aparece Baco y su cortejo, atraído por su intensa pasión:

tu quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore. v.253

Una vez analizados los componentes de la historia, cabe la pregunta acerca de su significación.

Una primera visión muestra a un Teseo castigado por su perfidia amorosa, y a una Ariadna triunfante unida a Baco; después de muchas desdichas, se arriba a un "happy end" que concuerda con el feliz contexto nupcial del cobertor (46).

Con más detenimiento, se advierten otros detalles:

- a. Ninguno de los dos personajes es destruido por la muerte, y en este sentido se oponen al binomio Aquiles-Polixena.
- b. Ariadna pide venganza a las Euménides en los siguientes términos:

tali mente, deae, funestet seque suosque." v.201

Si "funestet" se entiende sólo como "enlutar", puede afirmarse que el pedido de Ariadna es cumplido acabadamente. Pero si se interpreta como "exponer a la muerte" o "mancillar con la muerte" (47), quizás pueda afirmarse que sólo se verifica parcialmente, ya que alcanza a Egeo y enluta a Teseo, sin interrumpir su carrera heroica. Quien atiende y administra el castigo es Júpiter, no las divinidades invocadas. Esto podría significar algo más que una simple diferencia estilística o el reconocimiento de la majestad de Júpiter por encima de las restantes deidades. El es "inuicto caelestum numine rector" (v.204). Ya en Esquilo se muestra la diferencia de estas divinidades; podría conjeturarse, pues, que Ariadna, en su arrebató pasional, solicita la total destrucción del mundo de Teseo - "seque suosque" - a las deidades que pueden llevarla a cabo y que más se acercan a su propia naturaleza (48). Sin embargo, la justicia recae en Júpiter quien administra la adecuada medida del castigo: Teseo no será destruido sino enlutado por la muerte de su anciano padre.

- c. Correspondientemente, las desgracias de Ariadna no la destruyen, como ella supone en un primer momento - cfr. v.152-53-. Baco se acerca para unirse a ella. Tradicionalmente, éste ha sido considerado un motivo triunfal, la dichosa consumación de una boda divino-humana que se asocia a la paralela felicidad de Thetis y Peleo. Como retribución por sus dolores, Ariadna se ve unida al dios del "furor". Que Baco pretenda desposar o raptar a Ariadna; que Ariadna se enamore o no de Baco, parecen cuestiones de muy difícil resolución, dada la escasez de los datos que presenta el poema (49). Wiseman (50) afirma que

que el destino de Ariadna se asemeja al de Attis y esto es ex acto en tanto: i) el coro que acompaña a Baco, y el de Attis y los "Gallae" presentan estrechas similitudes léxicas; ii) hay una evidente correspondencia entre Ariadna "saxea ut effigies bacchantis" (v.61) y Attis "ego Maenas" (v.69) (51). Con Baco, Ariadna consume su destino pasional. Ya Romain había señalado el detalle: el destino final de Ariadna se asocia al de un dios vagabundo y "furens"; que esto sea feliz o infeliz no puede decirse, pero resulta lícito afirmar que es acabadamente pertinente (52).

Ariadna y Attis son las figuras más poderosamente pasionales de la obra catuliana, con variados rasgos en común y una marcada analogía en las respectivas situaciones. Pero, más allá de las múltiples coincidencias, aparece la profunda separación entre el "furor" del hombre - que lo convierte en "notha mulier" - y el de la mujer. 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.

El Carmen 64 puede ser comprendido a partir de sus tres personajes heroicos: Peleo, Teseo y Aquiles. La problemática no es el heroísmo en sí, sino la compleja situación que origina su relación con lo pasional. Podría hablarse de dos polos de tensión en el poema: la "uirtus" heroica como símbolo de lo netamente masculino y la pasión como símbolo de lo femenino. Ambos pertenecen a lo humano y deben, de alguna manera, entrar en relación. Este es uno de los planteos fundamentales del poema: en qué medida pueden armonizarse dos órdenes tan esenciallmente diferentes, pero insoslayables en el ser humano; dos órdenes difícilmente reductibles como lo masculino y lo femenino, lo racional y lo irracional.

Sólo Peleo y Thetis parecen alcanzar una ideal y feliz armonía, aunque no absolutamente libre de acechanzas. En los restantes personajes la dualidad permanece irresuelta. Teseo y Aquiles son los representantes de la "uirtus" heroica. No hay ironía en las palabras de presentación del cobertor "heroum

uirtutes", ni en el canto de las Parcas, "egregis uirtutes clara factaque": ambos expresan la "uirtus" propia del héroe, pero la consagran a expensas de lo pasional. Tienen, sin duda, un perfil cruel y hasta inhumano, que pareciera ser el imperativo de su propia condición. La exclusiva realización de lo heroico significa la negación del mundo femenino.

En la visión catuliana, el exceso heroico puede resultar tan destructivo como el exceso pasional. Ambos producen dolor y luto. La alternativa más desarrollada es la de Teseo y Ariadna, tal vez porque significa el punto medio entre la felicidad de Peleo y Thetis, y los terribles destinos de Aquiles y Polixena. Y quizás porque en ella resuenen más cercanamente los conflictos interiores del propio Catulo.

El desmesurado heroísmo de Aquiles, que se actualiza en el poema con absoluta prescindencia de lo femenino, y que necesariamente implica su gloria y su muerte, deja paso al desmesurado "furor" que provoca la inmolación de Polixena. Esto último no desmiente sus "egregias uirtutes", sino que muestra su contrapartida. Concluida la trayectoria del heroísmo, el "furor" depuesto, pero no anulado, reclama su "praeda". Sólo en Peleo y Thetis se esboza el equilibrio y acceden a toda la felicidad posible de una situación inscripta en la contingencia de lo humano.

NOTAS

- (1) Ellis, Robinson. Op.cit. p.280.
- (2) Putnam, Michael. "The art of Catullus 64". HSCP 65, 1961, 165-205.
- (3) Entre otros: Ramain, Georges. "Catulle. Sur la signification at la composition du poème 64". RPLHA 46, 1922, 135-153; Waltz, R. "Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle". REL 23, 1946, 92-109, etc.
- (4) Estas tesis fueron sostenidas por Reitzenstein, Pasquali, Wilamowitz, etc. a comienzos de siglo.
- (5) Boucher, J.-P. "A propos du Carmen 64 de Catulle". REL 34, 1956, p.196.
- (6) Ramain, Georges. Op.cit.
- (7) Murley, Clyde. "The structure and proportion of Catullus 64". TAPhA 68, 1937, 305-317.
- (8) El término "epyllion" para esta especie épica se acuña estrictamente en el siglo XIX; cfr. Most, Glenn. "On the arrangement of Catullus'Carmina Maiora". Philologus 125, 1981, p.110-n.
- (9) Waltz, R. Op.cit.p.93.
- (10) Most, Glenn. Op. cit. p.110 y ss.
- (11) Por ejemplo - para citar dos modelos opuestos - R. Waltz (Op.cit. p.102) entiende que el plan de la obra consta de cinco partes: 1. Preámbulo narrativo - enamoramiento y decisión de las bodas -; 2. Descripción del palacio de Peleo, que incluye el cobertor; 3. Partida de los humanos y arribo de los dioses; 4. Canto de las Parcas; 5. Epílogo moral; los centros de gravedad del poema se encuentran en las partes 2 y 4, pero la clave del poema se halla en el epílogo. David Traill ("Ring-composition in Catullus 64". CJ 76, 1980, p.232 y ss.) considera que las secciones se ordenan, a partir de un centro, de la siguiente manera: prólogo - huéspedes - cobertor - Ariadna y Teseo - cobertor - huéspedes - epílogo; este centro es el asentimiento de Júpiter, que marca el giro del poema.
- (12) La propuesta es una estructura aproximadamente objetiva; simplificada, se acerca a la expuesta por T.E. Kinsey ("Irony and structure in Catullus 64". Latomus 24, 1965, p.913 y ss.).

- (13) Cfr. "incensus amore", aplicado a Baco (v.253); "incensam...puellam", a Ariadna (v.97).
- (14) Como antes Metis - Apoll.I,3,6 - y Némesis recurren a las transformaciones huyendo de Zeus, también Thetis se transforma para huir de Peleo - cfr. Pínd. Nem.III,60; Sófocl. Frag.556-Nauck -. Pareciera haber una contradicción entre el rechazo de Thetis y la feliz imagen de las bodas a las que asisten los Olimpicos, pero esto no es obstáculo para que Píndaro, en la breve extensión de diez versos, reúna ambos motivos; en la Nemea IV, 54-64, menciona a la vez, junto con la voluntad de Zeus, la presencia y los obsequios de los dioses, y la resistencia de Thetis forzada por Peleo.
- (15) Putnam, Michael. Op.cit. p.189.
- (16) Tampoco se alude a la profecía sobre Thetis, que hace desistir al mismo Júpiter del amor de la Nereida y entregarla a un mortal.
- (17) No parece haber precedentes de este desdén de Apolo y Diana - ambos están presentes en Homer.Iliad.XXIV,62-. Una explicación frecuente identifica a Apolo con el Sol, y a Diana con la Luna, no asistiendo por hallarse en el cielo, pero resulta poco convincente. Más adecuado parece interpretar esta ausencia en la misma línea explicativa que admite el reemplazo de Apolo por las Parcas en la ejecución del canto nupcial.
- (18) Cfr. Curran, Leo. "Catullus 64 and the Heroic Age". YClS 21, 1969, p.186.
- (19) Cfr. Kinsey, T.E. Op.cit. p.924.
- (20) Flobert, Pierre. "Catulle et les cheveux des Parques (LXIV, 309)". REL 54, 1976, p.142 y ss.
- (21) Ellis, Robinson. Op.cit. p.334.
- (22) El enamoramiento no parece interrumpir la empresa heroica de Peleo, si bien Catulo no proporciona datos al respecto. Hay un rápido pasaje del "incensus...amore" (v.19) de Peleo, al inicio de los festejos nupciales (v.31), pero se puede encontrar una alusión al cumplimiento de los trabajos heroicos en la expresión "finito tempore" del verso 31.
- (23) Los versos 334-36 traenecos de la genérica fórmula epitalámica de buenos augurios; cfr. Fedeli, Paolo. Catullus' Carmen 61. Amsterdam, J.C. Gieben, 1983, p.145.

(24) Al respecto, Perrotta afirma: "Questo è il solo, il vero imeneo che si poteva cantare alle nozze di Teti: un canto che invitasse gli sposi divini all'amore e poi dicesse tutta la verità sull'eroe dalla vita breve e gloriosa che sarebbe nato dalla loro unione, e sarebbe morto presto, ma non infelice gli eroi" (Perrotta, Gennaro. Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi Scritti minori I. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1972,p.96). Cfr. Giangrande, G. "Das Epyllion Catulls im Lichte der Hellenistischen Epik". Ant.Class.41, 1972,123-147, y "Catullus 64". LCM 2, 1977, 229-231.

(25) Cfr. la polémica entre Giangrande y Wiseman en el LCM de 1977 y 1978.

(26) Cfr. Curran, Leo. Op.cit. p.190.

(27) Cfr. Kinsey, T.E. Op.cit. p.915; Forsyth, P.Y. "Catullus 64: the descent of man". Antichthon 9, 1975, p.41 y ss.

(28) En general, una interpretación de esta naturaleza lleva casi naturalmente a encontrar similares notas de ironía en las palabras de presentación del cobertor "heroum...uirtutes" (v. 51).

(29) Cfr. Putnam, Michael. Op.cit.p.195; Knopp, Sherron. "Catullus 64 and the conflict between 'amores' and 'uirtutes'". CPh 71, 1976, 208 y ss.

(30) Aquiles habría estado enamorado de Polixena en vida, y la habría reclamado como recompensa después de la muerte; cfr. Higín.Fab.110.

(31) della Corte, Francesco. Personaggi Catulliani.Firenze, La Nuova Italia, 1976, p.337. (1ª ed.1951).

(32) Ariadna es la gran voz del poema; Catulo no deja oír las razones de Teseo; ni Peleo ni Thetis hablan, y el canto de las Parcas es epitalámico-oracular. Sólo en Egeo se insinúa una nota de cualidad similar, en su afectivo discurso.

(33) Sobre las cualidades plásticas y pictóricas del poema, entre otros cfr. Murley, Clyde. Op.cit. p.309 y ss.; O'Donnel, Michael. "Pictorialism and meaning in Catullus 64". Latomus 36, 1977, 746-756, etc.

(34) La importancia de Teseo ha sido perdida de vista por algunos críticos. Para ejemplificar con un estudio ya clásico sobre

Catulo, puede tomarse la división propuesta por Henri Bardon (L'Art de la composition chez Catulle. París, Les Belles Lettres, 1943, p.68). Allí se distinguen dos partes de desigual extensión: a. La desesperación de Ariadna (v.52-250); b. El triunfo de Ariadna (v.251-264). Teseo se relega a un plano netamente secundario y así la historia se circunscribe al curso emocional del personaje femenino que reconoce dos momentos de signo contrario.

(35) Tan estrecha relación no parece adecuada si se comparan las similitudes de léxico e imágenes entre algunas expresiones de Ariadna y el Carmen 30, dirigido a Alfeno.

(36) Cfr. Harkins, Paul. "Autoallegory in Catullus 64 and 64". TAPhA 90, 1959, p.113 y ss.

(37) Según Plutarco (Tes.20), Hereas - historiador megarense enemigo de Atenas - afirmaba que Pisístrato había hecho extraer del Carmen de Hesíodo un verso por complacer a los atenienses, a quienes podía disgustar el leer que Teseo había abandonado a Ariadna por el amor de Egle.

(38) Serv. Ad Georg.I,122.

(39) Como en otros casos, también aquí se escoge entre varias tradiciones ya que el viaje de Teseo no obedece a un mandato divino, ni al designio del propio Minos que había señalado a Teseo para integrar el tributo.

(40) Cfr. Carmen 72,3-4.

(41) Ante la muerte de Andrógeno, Minos ha castigado a Atenas con el tributo y éste se entrega como "daps" al Minotauro. "Daps" es originariamente un nombre litúrgico y designa la comida ritual; ella importa la idea de un sacrificio no sangrante y, como puede observarse, resulta inadecuada para la situación que presenta Catulo. El término reaparece con motivo del banquete nupcial - "dape" (v.304) - en su valor prístino. También es posible distinguir entre "daps", que en el lenguaje litúrgico representa la ofrenda abundante, y "fertum" o "struem" aplicable a comidas sacrificiales más modestas. En su extensión profana, "daps" adquiere el sentido de "banquete", "comida rica y abundante" (cfr. Schilling, Robert. Rites, cultes, dieux de Rome. París, Klincksieck, 1979, p.189).

(42) Cfr. Knopp, Sherron. Op.cit. p.210.

(43) Frigia y Asia eran asilos de molicie y corrupción; las mujeres llevaban mitra, símbolo de indolencia; cfr. Cic.Pro Mur. 12.

(44) El adjetivo se emplea referido al Minotauro (v.101, 110); Ariadna habla de su "saeua fors" (v.169-70).

(45) Cfr. Knopp. Sherron. Op.cit. p.209 y ss.

(46) Si bien Putnam (Op.cit. p.174) señala que la parte fundamental de esta sección del poema es la deserción de Teseo, y no el arribo de Baco, la aparición del dios produce el giro hacia la felicidad que prepara la vuelta a la inicial pintura del poema; así, surge un paralelo entre la alegría de las bodas de Ariadna y Baco, y las de Thetis y Peleo (Op.cit. p.187).

(47) "funesto,-as,-are: exposer à la mort, souiller par un crime, déshonorer" (Ernout A.- Meillet, A. Dictionnaire étymologique de la langue Latine. París, Klincksieck, 1939, p.403).

(48) Una tradición asimila las Euménides al cortejo de Baco; cfr. Daremberg-Saglio. Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines. Graz/Austria, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1969; - 1ª ed. París, 1919 -: "assimilation curieuse avec les Ménades du cortège de Dionysos" (p.1413), señala refiriéndose a las Euménides.

(49) Muchas veces resulta difícil decidir si el poeta suprime ciertos datos porque son francamente obvios, o si esa ausencia obedece a que el poeta insinúa una versión distinta; cfr. polémica mencionada en nota 25.

(50) Wiseman, T.P. "Catullus'Iacchus and Ariadne". LCM 2, 1977, p.178; cfr. igualmente Curran, Leo. Op.cit. p.177 y ss.

(51) Véase el capítulo siguiente.

(52) Ramain, Georges. Op. cit. p.145: "La malheureuse Ariane, sauvée de la mort contre toute prévision, se verra associée aux courses d'un dieu agité et vagabond, à ses thiasés frénétiques, à son culte sauvage: proie et victime de Iacchus, elle ne connaîtra désormais ni calme, ni repos, ni bonheur".

ATTIS Y TESEO. DOS RESPUESTAS FRENTE A LO FEMENINO.

Es habitual, para la crítica contemporánea, la referencia a los abundantes paralelos entre Attis y Ariadna, cuando se estudia alguno de estos personajes catulianos (1). En efecto, ambos tienen una importante serie de similitudes que admiten, al menos, una parcial identificación. Tales similitudes son las siguientes:

1) El "furor". Los "furores" del "sanctus puer" - i.e. Cupido, v.94-95 - encienden "corpore flammam" en Ariadna desde el momento mismo en que ve a Teseo. La pasión la lleva a desestimar todo lo que no sea el amado y la empuja a abandonar su propio mundo, en el que ocupaba un evidente lugar de privilegio, anhelando la indisoluble unión del himeneo con el héroe. El movimiento pasional no se detiene a considerar las posibles consecuencias, sólo actúa, avanza sin discernimientos racionales, y con violencia supera todo lo que pueda obstaculizar el acercamiento. Ariadna ayuda a Teseo en la empresa de matar al Minotauro - sólo más tarde, abandonada en Día, se detiene a considerar que ella ha seguido "respersum iuuenem fraterna caede" (v.181)- para preservar a quien ama, sin reparos familiares o políticos. También Attis desecha, siguiendo el irracional "furor", su posición urbana para unirse a Cibeles, sin medir el alcance de sus actos y afrontando los "truculentaque...pelagi" (v.16). Sin embargo, el "furor" de Attis se desvanece momentáneamente en el despertar que repone la consciencia y trae el arrepentimiento, esto es, la reposición de la visión racional-masculina desplazada por el "furor". Por el contrario, Ariadna permanece en un "furor" acrecentado por la evidencia del abandono que se mueve hasta su máxima expresión en el pedido de venganza. La naturaleza irracional del "furor" parece estar más esencialmente ligada a lo femenino (y la tradición clásica, en gran medida, respalda esto); de allí que esta pasión resulte constante en Ariadna, pero intermitente en Attis, en su perseguida y después inútilmente rechazada condición de "natha mulier". En definitiva, ambos personajes permanecerán para siempre en el "furor": Attis en los bosques, sirviendo a Cibeles; Ariadna unida

a Baco, un equivalente masculino de la diosa.

2) El sueño. Los personajes sufren un cambio de situación, una "peripéteia" cuyo eje de rotación se sitúa en el sueño. Ariadna, "fallaci...excita somno" (v.56), comprueba que Teseo se ha hecho a la mar, dejándola sola en la isla de Día; el despertar trae una profunda modificación de la circunstancia precedente. Similarmente, Attis -"Somnus excitam Attin fugiens" (v. 42) - despierta a una nueva situación que, en su caso, no responde a hechos externos, sino a un giro exclusivamente interior. El sueño articula, en los dos casos, el pasaje de lo ilusorio a lo cruelmente real.

3) El mar. Tanto la mirada desconsolada de Ariadna - "aciem<in> pelagi vastos protenderet aestus" (v.127), cuanto la de Attis - "ibi maria uasta uisens lacrimantibus oculis" (v.48) - se vuelven hacia el mar en el momento en que, ya despiertos, reparan en lo terrible de su situación. A través del mar han llegado ambos al lugar en que se encuentran; ese mismo mar, que ha posibilitado el viaje, es signo de separación de aquello que se ama o aprecia. Para Attis, más allá de ese mar está Grecia y su añorada vida urbana; en Ariadna, el mar trae una referencia doble: también ella está separada de una Atenas a la que se dirige su amado, la deseada ciudad de los "optatos hymenaeos" (v. 141), pero además este mismo mar la ha alejado de su vida anterior en Creta, y no sólo no puede ir ya a Atenas sino que tampoco le es posible regresar a su ciudad. En los dos casos, el viaje por mar se relaciona con el impulso pasional e irracional del "furor".

4) El confinamiento a lo salvaje. El paisaje frigio, con sus "opaca nemora" es el escenario final de Attis, condenado a habitar entre los animales salvajes y a ser él mismo parte de este mundo. Ariadna supone que, en tan inhóspito lugar - del que subraya, además, su absoluta soledad -, sólo puede esperar "dilaceranda feris dabor alitibusque / praeda..." (v.152-53).

5) La responsabilidad propia. Como ya se ha señalado, el reconocimiento que hace Attis de su propia responsabilidad en las acciones queda explícito en el comienzo y fin de su segundo discurso, con "ego quam miser relinquens" (v.51) y "iam iam dolet

quod egi, iam iamque paenitet" (v.73). La situación de Ariadna tiene un apoyo distinto, menos abstracto si se quiere, ya que sus actos están en relación con los de otro personaje humano. Si bien los resultados de apreciación finalmente coinciden, en un primer momento Ariadna no duda en culpar a Teseo - "sicine me patriis auectam, perfide, ab aris" (v.132) -; pero, en la raíz de su proceder, está la propia responsabilidad, al cabo reconocida:

an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui
respersum iuuenem fraterna caede secuta? v.180-81

6) Las bodas imaginarias. El estado de frenesí pasional lleva a ambos personajes a colocarse en situación de heterosexo matrimonio. Attis, "notha mulier", es la esposa que se dirige "ad domum Cybebes", paradójicamente acompañada por un dionisiaco cortejo. Ariadna hace una larga referencia a los deseos de matrimonio, frustrados con la huida de Teseo; ella ha imaginado la travesía como una especie de "deductio ad domum" que supuestamente culminaría con los "conubia nostra" del verso 158. De allí el reproche "...deuota domum periuria portas?" (v.135) indicando que Teseo debería haberla conducido "ad domum" como esposa y, a cambio, llevará a Atenas sus perjurios.

7) La esclavitud. Los dos personajes encarnan instancias diferentes de un mismo proceso. Ante la frustración de sus deseos nupciales, Ariadna manifiesta su anhelo de haber acompañado a Teseo al menos como esclava:

attamen in uestras potuisti ducere sedes,
quae tibi iucundo famularer serua labore, v.160-61

Tal "iucundo labore", esa condición de "famula" deseada en la impotencia del abandono, es irónicamente alcanzada por Attis en toda su crudeza. El planteo ideal de una situación servil que expresa Ariadna se verifica en la realidad que actualiza Attis, una realidad radicalmente alejada de lo "iucundum" (2).

Estas similitudes hacen posible el acercamiento de ambos personajes en tanto dan muestras de encarnar muchas de las constantes problemáticas personales del poeta, simbólicamente expresadas con rasgos análogos. Ambos remiten a similares visiones interiores en las que se imbrican, en torno al tema amoroso, la autoapreciación como amante y la imagen de la mujer ama

da.

Tales componentes se traducen, en el Carmen 63, en el binomio Attis-Cibeles como representación extrema de la concepción catuliana, es decir, la traslación poética de su autovaloración como "cupidus amans", y la síntesis de sus impresiones y vivencias acerca de Lesbia. Este binomio aparece de variadas maneras en los cármenes extensos. Si en el Carmen 63 encuentra su modo expresivo en la adaptación mítica de la pareja Attis-Cibeles, en el Carmen 68 la visión transita por distintos niveles, desde el más próximo a lo humano hasta variaciones de lo divino. Cada uno cumple la función de iluminar las diversas formas de apreciación, conteniendo significaciones aun contrapuestas. Así, el poema alude a su recurrente relación con Lesbia, y el binomio se multiplica en Alio y su amada, Laodamia y Protesilao, Juno y Júpiter, Hércules y Hebe, y Helena y Paris.

Esta función asociativa, que recurre normalmente al mito como materia expresiva de las variantes de apreciación a partir del binomio poeta-Lesbia, ha sido propuesta generalmente para explicar la historia de Ariadna y Teseo. Todo proviene, quizás, de una aplicación excesivamente mecánica de dicha función asociativa, que procede a efectuar una reducción aparentemente obvia y lógica: si el poeta se refleja en Ariadna, Teseo debe representar a Lesbia. O, si se prefiere, partiendo del Carmen 63, si la pareja Attis-Cibeles son expresión de poeta-Lesbia, y Attis y Ariadna tienen importante puntos en común, el resultado es el mismo. Esta vez Catulo ha encontrado un nuevo molde y lo ha adaptado de manera especial. La terrible y vigorosa mujer divina del Carmen 63 es, en el Carmen 64, un noble héroe ateniense; la "notha mulier", una auténtica mujer (3).

Cabe reexaminar cuáles son los supuestos sobre los que se apoya la relación Teseo= amada del poeta. Si se comparan los rasgos que llevan a esta identificación con los que la alejan de ella, estos últimos superan en gran medida los primeros. El argumento más fuerte se encuentra en la acusación de "perfidia" con el correspondiente calificativo de "perfidus", los "periu-ria", la crueldad y la desmemoria. Todo esto está en boca de la amante abandonada; como señala Forsyth (4), Catulo no pro-

porciona la versión de Teseo, aunque otros autores dan excelentes razones de este hecho. Los "blanda promissa" (v.139) arrojados al viento recuerdan las palabras "in uento et rapida scribere oportet aqua" (Carmen 70,4), referidas a Lesbia. Pero la adscripción no es tan inequívoca si se relacionan estas acusaciones con las del Carmen 30, dirigidas a Alfeno.

¿Cómo hacer compatible el heroísmo de Teseo, que el poeta no sólo no elude sino que subraya, con la idiosincrasia de la mujer amada? Tal como se ha visto, Ariadna nos muestra su visión de Teseo-amante, pero el narrador se detiene en la de Teseo-héroe. No sólo se trata de un personaje valeroso e intrépido a quien alienta el bien de la "pólis", sino fundamentalmente de un personaje ajeno a todo "furor" erótico-pasional. Así como el "furor" enlaza a Attis y Cibeles, los versos 94-102 del Carmen 64 muestran la profunda divergencia existente entre los afanes de Ariadna y Teseo. Mientras la doncella - "incensam...puellam" (v.97) - desfallece de temor por la suerte de aquel a quien ama - i.e. mientras ruega por que triunfe el enemigo de su ciudad, derramando la sangre fraterna -, Teseo sólo se muestra exclusivamente atento a su empresa:

cum saeuum cupiens contra contendere monstrum
aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis!

v.101-2

En estos términos, la figura de Teseo resulta altamente inadecuada para reflejar a quien ha sido presentada como la imagen del amor y la pasión. Se hace necesario, pues, encontrar otro campo de significación en el que interpretar al personaje.

De la confrontación de Attis y Teseo surgen interesantes relaciones. Quizás la más significativa sea la pertinencia de ambos a la que se ha señalado como ideal "pólis" catuliana: Atenas. Ella es punto de partida de un viaje que los dos atenienses emprenden por igual, abandonando la seguridad urbana para enfrentar innumerables peligros. La misma voluntad personal, sin determinaciones externas, conduce el acto, y el poeta hace hincapié en el detalle. Pero las causas del viaje son radicalmente opuestas. Teseo elige la alternativa "pro cãris... Athenis" (v.81), como un acto que entrañará su propia muer-

te o la salvación de su ciudad. Su acongojado padre le despide, temeroso por la suerte de su hijo a quien mueve la "feruida uirtus". También Attis ha partido de Atenas dejando atrás "patria, bonis, amicis, genitoribus..." (v.59), pero esta partida ha sido una especie de fuga, "dominos ut erifugae / famuli solent..." (v.51). Con similar rapidez - Teseo "naue leui nitens" (v.84), y después "celeri cum classe" (v.53); Attis "celeri rate" (v.1) - cruzan ambos el mar para llevar a cabo su empresa. La travesía marina marca el pasaje de un mundo a otro: en un extremo queda la gran civilización, la patria; en el otro extremo, su opuesto. En Attis, la oposición es clara y explícita. Conviene, pues, observar qué rasgos característicos tiene ese otro mundo hacia el cual marcha Teseo.

Ya se ha observado cómo el reino cretense, al cual pertenece Ariadna, contiene los rasgos negativos que lo oponen a Atenas. Minos es presentado como "iniustus rex" y las relaciones filiales pueden considerarse netamente opuestas a las atenienses. Mientras que las acciones del hijo de Egeo se inspiran en el respeto y amor patrióticos, todas las acciones de la hija de Minos atentan directamente contra su propia ciudad: ayuda al enemigo, contribuye a la muerte del monstruoso hermanastro, y huye con Teseo de una manera similar a la de Attis. La mitra sugiere, en Ariadna, el toque oriental; y, si bien se la presenta en un casto lecho al amparo materno, la presencia de "suavis odores" (v.87) insinúa una voluptuosidad que no tardará en desencadenarse (5).

El otro mundo al que se dirige Teseo es el del Minotauro, un mundo feroz y animal. La empresa de Teseo despliega el rasgo fundamental de su idiosincrasia, el de matador de monstruos, de oscuras figuras con notas animales. En este sentido, el héroe es el arquetipo ateniense: la fuerza de la luz, de lo racional y lo civilizado que enfrenta y destruye lo bestial, las sombrías fuerzas de lo irracional. El puede hacerlo en tanto representa lo antipasional, el "non furor". Attis, contrariamente, se equipara a las bestias mediante imágenes y comparaciones.

Si bien el mito da cuenta de bastantes personajes femeninos en relación con Teseo (6), la imagen que perfila el poeta parece casi ascética en este sentido. Así como Attis se debate entre dos divinidades, Venus y Cibele, Teseo parte bajo la protección de Atenea, según las palabras de Egeo:

quod tobo si sancti concesserit incola Itoni,
quae nostrum genus ac sedes defendere Erecthei

v.228-29

En Creta ocurre el encuentro con Ariadna. Todo indica que el héroe está muy lejos de compartir los afanes de la doncella enamorada. Sin embargo, Ariadna habla de "periuria" (v. 135), "blanda promissa" (v.139), "conubia laeta...optatos hymenaeos" (v.140) y "conubia nostra" (v.158). Las acusaciones no resultan un mero producto de la emoción; tienen una veracidad que mueve el castigo de Júpiter. Catulo, tan diestro para presentar los estados de ánimo y los movimientos psicológicos de sus personajes, evita internarse en el interior de Teseo. Con escasísimos elementos, restan sólo las conjeturas acerca de su conducta.

Inicialmente es claro que el héroe no apela a ninguna cínica actitud para ganar el apoyo de la doncella, sino que ella misma le procura la ayuda movida por su pasión. Catulo no arroja sombras de hipocresía sobre Teseo e igualmente lo degata de móviles pasionales (7). Sin embargo, hay "periuria" y promesas nupciales incumplidas, a lo que se une la nota de crueldad, al abandonar a Ariadna en un lugar tan inhóspito.

La primera posibilidad conjetural parte de la atención al calificativo "fallax" del verso 151; pero es muy especial el contexto en el cual Ariadna pone esta acusación de falsedad:

certe ego te in medio uersantem turbine leti
eripui, et potius germanum amittere creui,
quam tibi fallaci supremo in tempore dessem.

v.149-51

Con el "certe ego" Ariadna subraya su propia elección (8). Ella parte de Creta con Teseo "respersum iuuenem fraterna caede secuta"; ni en las versiones tradicionales del mito ni en la catuliana Teseo desdeña tal compañía. Entre ellos hay un lazo amoroso-pasional que justifica que Ariadna realice el viaje hacia Atenas con el héroe. El cambio de situación

se produce en D \acute{a} a - o Naxos, seg \acute{u} n algunas versiones -. All $\acute{ı}$ Teseo la abandona, ya empujado por Dionisos, por Mercurio o por un nuevo amor (9). El problema que presenta el personaje catuliano es la falta de motivos. Ariadna no es para \acute{e} l prenda de triunfo, ya que no intenta llevarla a Atenas como "serua" o "famula", cosa que la misma Ariadna hubiera aun deseado. Si sus "blanda promissa" han tenido por fin salir airoso en la empresa, pareciera m \acute{a} s l \acute{o} gico haberlos dejado incumplidos ya al marcharse de Creta, despu \acute{e} s de su triunfo. Y, sin embargo, van juntos hasta D \acute{a} a. Sin expl \acute{i} citas razones, Teseo parece entonces cambiar de idea. Como despu \acute{e} s Eneas, evita enfrentar una situaci \acute{o} n y, as \acute{i} , espera que ella se duerma para hacerse a la mar, como en una hu \acute{i} da. En un "ferox" mator de monstruos, esta conducta no deja de ser curiosa. Catullo ha compuesto un Teseo alejado del cinismo o la voluptuosidad. \acute{C} Por qu \acute{e} , pues, act \acute{u} a as \acute{i} ? Esta es la pregunta que desespera a Ariadna y a la cual responde en los t \acute{e} rminos de su mundo de "furor". Pero \acute{c} es esa respuesta v \acute{a} lida para el mundo del h \acute{e} roe? Cuando ella dice:

si tibi non cordi fuerant conubia nostra,
saeua quod horrebas prisca praecepta parentis,

v.158-59

es posible que est \acute{e} traduciendo, a su modo, los motivos de Teseo, los motivos de un mundo no-pasional entendidos desde la pasi \acute{o} n misma. As \acute{i} , "horrebas" y "saeua praecepta" muestran una apreciaci \acute{o} n notoriamente desajustada de Teseo y Egeo. Esta resulta la \acute{u} nica posibilidad de intelecci \acute{o} n del orden ateniense al cual Ariadna es absolutamente ajena.

No obstante, a \acute{u} n en su inexactitud, Ariadna est \acute{a} en efecto reflejando las razones de Teseo. Atenas es el cosmos de los "praecepta", el \acute{a} mbito de la plenitud humana en su clara racionalidad, el lugar de los h \acute{e} roeos antag \acute{o} nicos de lo animal-monstruoso; Teseo est \acute{a} \acute{i} ntimamente ligado a ella, al punto de exponer su propia vida y erigirse en su salvador. Si se ha adentrado en los dominios del "furor", de lo irracional y de lo bestial, ha sido s \acute{o} lo para destruir la humillante servidumbre que estos dominios proyectaban sobre su amada ciudad. La fuerza casi indetenible que impulsa, tanto a Attis como a

Teseo a abandonar Atenas es paralelamente opuesta: uno avanza hacia el "furor" como opositor, con el objetivo de matar al Minotauro - figura simbólica de ese otro mundo - y liberar a Atenas, "crudeli peste coactam" (v.76). Para Attis, la partida significa el desprendimiento de las pautas del mundo que deja atrás, y la sujeción a la especial legalidad de la feroz Cibele; para Teseo, la partida es el gesto de máxima afirmación de lo ateniense, de una claridad que no admite subordinarse a la oscuras imposiciones de lo monstruoso. De esta manera, Attis y Teseo resultan marcadamente opuestos.

Catulo parece haber encontrado, en estos dos personajes, casos extremos. Sin embargo, en la medida en que ambos son humanos, no pueden desprenderse absolutamente de aquello a lo que se oponen. Esto es, ni Attis, esclavizado al supremo "furor" podrá librarse de lo racional que con intermitencia le señala su error, ni Teseo, emblema del "non furor", podrá sustraerse al acecho de lo irracional-pasional. Este es el drama de ambos personajes, para el que Catulo no encuentra solución: la imposibilidad de hallar una armónica síntesis entre "furor" pasional y "ratio", la ideal "coincidentia oppositorum" que no se logra, puesto que las dos fuerzas, antagónicas por naturaleza, resultan indóciles al equilibrio y establecen una continua e irresoluble pugna por imponer la supremacía en desmedro de su contrario. Y, además, la imposibilidad de resolver la antinomia anulando uno de los términos de la oposición, por cuanto lo humano no puede sustraerse de esta dualidad. Sin embargo, el destino de Teseo resulta, en cierta medida, menos terrible que el de Attis. El héroe, aún a alto costo, puede hacer el viaje de regreso.

La trayectoria de Attis está signada por la polaridad Atenas-mujer divina. La fuerza femenina en su expresión máxima lo arrastra y él se somete a su poderosa seducción; desprendiéndose de su "domus", se entrega al "furor" de la mujer divina sin considerar el riesgo que implica el habitar sus dominios y consagrarse a su devoción. Una vez que se ha cedido a esta fuerza, no restan alternativas: el viaje de Attis no tiene regreso. La patria, el mundo de la luminosidad, ha quedado

clausurado, pero Attis no puede renunciar a su pertenencia, que es sólo lacerante añoranza, evocación que hace más cruel y terrible su nueva vida en los "opaca nemora" de la diosa.

También en el curso de Teseo hay una Atenas y una mujer a cuyo atractivo pasional el héroe no parece ajeno. Pero el movimiento es inverso: el héroe no va en pos de la mujer, sino que ella, empujada por la pasión, se liga a él y lo sigue. Y como Eneas con Dido, también Teseo aceptará la instancia amorosa. Ariadna es el precio del otro mundo y la manifestación de su poder. Teseo puede tener "feruida uirtus" y elevado valor como para salir airoso en tan riesgosa empresa pero, aún derrotadas, las abismales regiones del "furor" imprimen su marca en el héroe perturbando su regreso, empañando la victoria "multa cum laude" (v.112) (10).

Los deseados himeneos a los que alude Ariadna tienen su realidad, más allá de ser una oportuna promesa en una circunstancia de elevado peligro. Esta realidad es inherente al mundo del "furor", que toca al héroe en tanto que humano, modificando su destino. No obstante, a diferencia de Ariadna y de Attis, Teseo es esencialmente no-dionisiaco, y las fuerzas de la "ratio" representadas - igual que en el Carmen 63 - por Atenas prevalecerán en él.

Esta puede ser la explicación aproximada del episodio de Día, que a su vez encuentra profunda coherencia en todo el pensamiento catuliano: Teseo es turbado por la pasión femenina, conmovido en su virilidad, aunque no está en su naturaleza el doblegársele; afirmado en su propio orden, al que debe regresar puesto que lo ateniense forma parte de su misma identidad, intenta conjugar paralelamente el orden pasional que lo alcanza como hombre; hasta Día - es decir, mientras se encuentra todavía alejado de Atenas -, quizás Teseo cree poder hacer compatibles ambos órdenes armonizando lo racional ateniense con la presencia pasional de Ariadna. Esta ideal armonía ha sido, correspondientemente, la fundamental propuesta del poeta en su relación con Lesbia: un "foedus" sustentado en la fidelidad, piedad y lealtad, términos racionalmente comprensibles de profundo cuño tradicional, aplicados y desplegándose en el terreno de la pasión. Catulo alcanza a vislumbrar, como lo

muestra el Carmen 68, la básica irrealidad de la propuesta; como señala Rubino (11), "the creation of the elegiac 'foedus' is dependent on the violation of the real-life 'foedus', and the fact that the beloved has violated that 'foedus' and must go on violating it every moment she remains the poet's mistress is what gives the elegiac world much of its peculiar dynamic", y a propósito cita los cínicos consejos de Ovidio - Am.I,4,68-70 - a una matrona, recomendándole protegerse de su marido a fin de permanecer casta para su adúltero amante. Catulo comprende que su idílica alianza se ha apoyado sobre una base que esencialmente la contradice: Lesbia puede respetar un "foedus" sólo traicionando el "foedus" tradicional al que está obligada. En este error ha comprometido el poeta su interioridad, y el reconocimiento de tal error no aporta tranquilidad de ánimo sino que aumenta lo dramático de su situación, tal como sucede con Attis.

En Día, Teseo parece adquirir consciencia del alcance de sus compromisos nupciales. El himeneo significa la unión con la mujer en términos de una tradición que Teseo encarna, pero a la que Ariadna se opone directamente. El actuar de la mujer representa exactamente aquello que el orden ateniense rechaza: traición a la patria, traición familiar y seguimiento de lo puramente irracional-pasional. Entonces, y estableciendo otra vez un opuesto paralelo con Attis "erifuga", Teseo abandona Día "fugiens" (v.58); y como Ariadna "linquens genitoribus filia uultum, ut consanguineae complexum, ut denique matris" (v.117-18) abandona su "domus" para seguir a su supuesto cónyuge, así Teseo, "liquerit immemori discedens pectore coniunx" (v.123), abandona su peligroso lazo pasional para poder regresar a su querida "domus". Para ello debe dejar en el olvido su función de "coniunx", debe tener especialmente "immemor pectus" a fin de evitar el quedar prisionero del mundo femenino sustentado en el "furor" (12). Teseo opta, como Attis, entre dos formas de existencia, pero su decisión es la contraria. De ahí que el mar, que una vez fuera cruzado hacia las regiones del "furor", pueda ser surcado nuevamente en sentido inverso, cerrando una trayectoria que empieza y termina en Atenas. Para ninguno de los personajes pasionales

- Attis y Ariadna - es esto posible. Entonces, las palabras de presentación del cobertor que contiene esta historia no son estrictamente irónicas, como interpretan algunos críticos (13), sino que muestran una realidad: la heroica. El cobertor "heroum mira uirtutes indicat arte" (v.51), y en efecto las obras de Teseo y sus actos están guiados por la "uirtus", que en todo momento se identifica con la claridad racional y civilizada, antipasional de Atenas. En Día, el héroe adopta lo que parece ser la mejor solución y se desprende de la mujer pasional para poder seguir su curso heroico (14). Puede hacerlo porque, gracias a su claridad, no ha caído bajo el poder de lo femenino.

No obstante, también el mundo del "furor" tiene su legalidad. En los oscuros ámbitos frigios, el irascible despotismo de Cibeles no deja de ser justo: ella reacciona frente al desertor, frente a quien se le ha voluntariamente consagrado y luego repudia el servicio al que está obligado. La culpa de Teseo consiste en ignorar o menospreciar este otro poderoso orden. Con su actitud, el héroe parece estar intentando poner definitivamente a salvo su mundo ateniense de "uirtus", al comprender la amenaza de la conmoción pasional que representa Ariadna. Pero no puede evadir la condición de "coniunx" que ha adquirido en su viaje y restablecerse exclusivamente como héroe de "feruida uirtus": la mujer está allí para hacer presente algo que Teseo "immemor" no atiende, y es la justicia aun en el orden pasional. El opta por olvidar una deuda que obstaculizaría su reinsertión ateniense, intuyendo una culpa en el orden del "furor" que lo hace partir "fugiens". El gesto por anular un compromiso con lo pasional basado en sus "promissa" de cónyuge resulta vano. Teseo intentó operar una radical separación entre ambos mundos y, afincado en su "uirtus" heroica procura ajustarse a la pura legalidad de la "pólis" a la que pertenece. El mismo Júpiter atiende el pedido de Ariadna y le muestra lo contrario, que ha participado, en tanto humano, de ambos órdenes y que su repliegue en lo heroico no lo exime de su compromiso como "coniunx". Y como tales órdenes se interrelacionan, Júpiter aprueba que el castigo a la culpa cometida en uno de ellos se verifique en el

otro. El heroico Teseo regresa a Atenas con gloria; allí, Te seo "coniunx" recibe su castigo. Así como su heroísmo ha in-terferido en lo pasional - el abandono de Ariadna -, Júpiter administra la contrapartida y lo pasional vengado interfiere el mundo heroico.

Attis y Teseo representan el sondeo de una problemática esencial en el pensamiento catuliano: el hombre en su doble naturaleza racional-pasional, frente a la mujer, de naturale za más simple y peligrosa, hecha de energía pasional. Attis, Teseo y los poemas a Lesbia son posibles respuestas a una tá cita pregunta: ¿cómo responder a lo femenino con plenitud pa sional sin detrimento de la esencial racionalidad masculina? Ninguna de las respuestas trae la solución deseada; en todas hay defecto o error. La propuesta de un "sanctae foedus ami- citiae" es tan ideal como irreal, puesto que se hace incompa tible con la realidad de Lesbia. Attis representa la res- puesta puramente pasional, el hombre ateniense que en un mo- mento determinado elige realizar exclusivamente el aspecto que lo transformará en "notha mulier", o su equivalente, "mei pars, ego uir sterilis". Correlativamente, la mujer se agranda hasta la desmesura y se erige en deidad máxima, con poder absoluto sobre el hombre mutilado y reducido. De este modo, Attis-hombre se somete al dominio femenino por simpa- tía en lo irracional, a expensas de la anulación de aquello que tarde descubre que es el centro no sólo de su masculini- dad sino también de su misma humanidad.

Teseo es la otra respuesta, generada a partir de la misma dualidad, pero afirmada esta vez en el lado contrario que, junto a lo racional, coloca los más distintivos valores de la civilización clásica: el amor y el servicio a la "pólis", el respeto filial y el desprendimiento heroico. Correlativa- mente, la mujer ocupa un lugar aparentemente subsidiario y menor; ya no es el "furor" de una diosa sino la pasión huma- na de Ariadna. La natural duplicidad humana no puede dejar de manifestarse aún en Teseo. La mujer será quien despliegue el lado no atendido del héroe y haga surgir, junto al Teseo racional-heroico, el Teseo pasional. Pero, dados los funda- mentos del mundo de Teseo, su respuesta no es la entrega a

la pasión que la mujer le ofrece, que implicaría el correspondiente abandono de lo racional-heroico. Hasta Día, la actitud de Teseo frente a Ariadna parece tener puntos de contacto con el proyecto amoroso del poeta: acordar la vida pasional al modelo de alta y urbana civilización que representa Atenas. En Día, la racionalidad de Teseo le induce a descartar la opción. Todas las alternativas son malas; así lo muestra Catulo, pero el héroe quizás entiende estar eligiendo la mejor. El "fugiens" es el reconocimiento, por parte del héroe, del peligro que significa lo pasional femenino, y a la vez una especie de error trágico. La huída parece ser la única posibilidad de mantener intacta la parte más esencial de su personalidad, salvaguardando su identidad. Ante una imposible coordinación de las dos fuerzas, Teseo - como Attis - debe dejar de lado una: la elección recae en lo ateniense. Así, Teseo salva el peligro femenino por cuanto consigue evadirse del sometimiento a lo irracional; pero su lado irracional - irrecusable parte de sí - ya ha actuado, ha establecido su simpatía con la mujer y no puede ser impunemente anulado. Teseo, pues, consigue mantener incólume su identidad superando un peligro tal, que sólo puede salvarse con la huída. El puede no temer el enfrentamiento con el Minotauro ya que es una lucha en términos de "uirtus" heroica, pero el enfrentamiento con la pasión compromete la totalidad de su ser por el lado de la segura derrota. Sólo queda la fuga. Hay un "fugiens" culpable desde el momento en que se ha hecho una concesión a lo pasional, con "promissa" de por medio. Y lo que Teseo cercena para salvaguardarse, entrará en el juicio de Júpiter.

¿Hay alguna solución armónica, plena y realizable para lo pasional-femenino, una solución que permita el total despliegue de lo humano sin mutilaciones de ningún orden? La vivencia interior del poeta parece dar una respuesta personal negativa. Paradójicamente, el único atisbo de solución posible que quizás encuentra, termina siendo el inicialmente desestimado por pertenecer al mundo de los "senes seueriorum" del Carmen 5: los tradicionales "conubia" romanos que celebra el Carmen 61, reflejados en la unión de Thetis y Peleo.

NOTAS

- (1) Entre los estudios que tratan con mayor detenimiento las similitudes entre ambos personajes, merecen destacarse: Harkins, Paul. "Autoallegory in Catullus 63 and 64". TAPhA 90, 1959, p.114 y ss.; Putnam, Michel J. "The art of Catullus 64". HSCP 65, 165-205; Forsyth, P.Y. "Catullus: the mythic persona". Latomus 35, 1976, 555-566.
- (2) Refiriéndose al Carmen 64, M. Putnam dice: "the mistress/servant feeling, here experienced by Ariadne, find its heightened and extreme expression in the emasculation of Attis" (Op.cit. p.178).
- (3) Harkins (Op.cit.p.114) encuentra que Teseo es infiel como Lesbia, olvida sus palabras y sus promesas las lleva el viento; Ariadna suplica a los dioses ante el abandono de Teseo, como Catulo lo hace en el Carmen 76 para librarse de su insana pasión. Putnam (Op.cit. p.172 y ss.) realiza similar asociación, y observa que Teseo ha sido "cupidus" momentáneamente, lo cual se aplica a Lesbia - cfr. Carmen 70 y Carmen 72 -; Teseo es "perfidus" y no ha tenido respeto al "numen", acusación que el poeta dirige a Lesbia en el Carmen 76.
- (4) Forsyth, P.Y. "Catullus: the mythic...". p.560.
- (5) Los perfumes suelen estar relacionados, en Catulo, con la sensualidad y la voluptuosidad. En el Carmen 66, el perfume indica el pasaje de la casta doncellez a la vida conyugal apasionada de Berenice: "quicum ego, dum uirgo quondam fuit omnibus expers / unguentis, una uilia multa bibi." (v.77-78). También en el Carmen 13, ll-12, se habla de un perfume con similares connotaciones - "nam unguentum dabo, quod meae puellae/donarunt Veneres Cupidinesque," -. El perfume delata las "deliciae" de Flavio, en vano ocultadas - "nam te non uiduas iacere noctes / nequiquam tacitum cubile clamat / sertis ac Syrio fragans oliuo," (v.6-8) -. En el Carmen 64, esta idea se refuerza por el hecho de que Ariadna aparezca en un blando lecho - "lectulus in molli complexu matris alebat" (v.88)-; la madre que prodiga cuidados a su casta hija, según conviene recordar, es Pasífae.

(6) Además de los amores de Ariadna, la historia de Teseo incluye amores con Peribea (Plutar. Tes.29; Baquíl.Od.XVI; Hyg. Astron.II,5; Paus.I,17,2); con Egle, hija de Panopeo (Plutar. Tes.20); con Antíope - o Hipólita -, la amazona (Diod.IV,28; Hyg.Fab.30; Sén.Fedr.226,927; Paus.I,2,1, y I,41,7); con Fedra (Diod.IV,62; Euríp.Hipól.; Paus.I,22,1-2, etc.); también rapta a Helena, cuando ella tenía siete, diez o doce años (Diod.IV,63; Plutar.Tes.31).

(7) En una de las versiones, Teseo abandona a Ariadna por el amor de Egle (Plutar. Tes.20).

(8) Ariadna parece ayudar espontáneamente a Teseo, sin que esto responda a promesas previas por parte del héroe; su pasión se enciende a la primera mirada - "hunc simul ac cupido conspicit lumine uirgo" (v.86) - e inmediatamente es abrazada por la "flamma" pasional, mientras que el héroe sólo atiende su empresa heroica. La expresión de Ariadna no sólo se refiere a su intervención para salvar la vida de Teseo, recordando una deuda, sino que también subraya la decisión de Ariadna quien, en la opción, ha seguido su desatado impulso pasional dejando de lado lealtades familiares.

(9) Cfr. Plutarc. Tes.20 y ss.; también Servio, Ad Georg.I, 122.

(10) Paradójicamente, Teseo consigue obtener el triunfo definitivo gracias al "furor" mismo que hace lícita la traición en el propio mundo "iniustus" del que proviene. El auxilio de la mujer apasionada salva la vida del héroe pero a la vez la compromete, creando lo que G. Giangrande define como un caso típico de "tragische Schuld" ("Das Epyllion Catulls im Lichte der hellenistischen Epik". AC 41, 1972, p.126 y ss.), si bien explica el abandono de Teseo por intervención de Baco.

(11) Rubino, Carl. "The erotic world of Catullus". CW 68,1973, p.291.

(12) En el trasfondo de todo el Carmen 64 subyace la historia de Jasón y Medea - ya desde el viaje de Peleo y los Argonautas, hasta las notas con las que se presenta a Ariadna -. Las historia de Medea-Jasón y Ariadna-Teseo siguen motivos paralelos: el viaje, la arriesgada empresa en la que se triunfa por la pasión de la hija del rey enemigo, la muerte del hermano

y el abandono del hogar paterno por parte de la mujer apasionada, etc. Jásón muestra la catástrofe que significa la inserción de un personaje absolutamente extraño como Medea en el orden del mundo griego y la interminable serie de conflictos que ocasiona la mujer desarraigada del mundo a que pertenece. Teseo, campeón de Atenas, parece responder a una más clara visión de este peligro y su gesto podría significar la forzosa solución. La crítica ha notado, continuamente, la fuerte presencia del personaje de Medea en la composición catuliana de Ariadna; Genaro Perrotta dedica gran parte de su estudio sobre el poema ("Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici". Athenaeum 9, 1931, 370-409) a esta relación, si bien buscando determinar qué originales helenísticos han sido seguidos por Catulo.

(13) Desde los estudios de T.E. Kinsey ("Irony and structure in Catullus 64". Latomus 24, 1965, 910-931) y Leo Curran ("Catullus 64 and the heroic age". YCS 21, 1969, 169-192) hasta las modernas argumentaciones de T.P. Wiseman en polémica con Giangrande - en el Liverpool Classical Monthly de 1977 y 1978-, es frecuente la interpretación de que la expresión "heroum uirtutes" tiene un profundo sentido irónico, correlativo con los "clara facta" de Aquiles. En parcial oposición, lo que aquí se conjetura es la presencia no de tal directa ironía - i.e. que "heroum uirtutes" no sean tales - sino el sutil trazado de lo que podría considerarse una situación humana esencialmente trágica o, si se prefiere, la trágica ironía de lo humano.

(14) En su estudio sobre el Carmen 63 ("Myth and mediation in the Attis poem". Ramus 3, 1974, p.162 y ss.) Carl A. Rubino, refiriéndose al tema del viaje por dominios femeninos, trae a colación situaciones de la Odisea que también pueden ser relacionadas con la situación de Teseo. La "areté" de Odiseo está constantemente acechada y el héroe debe enfrentar situaciones que obstaculizan su regreso a la cultura y la civilización representadas por Ithaca - i.e. una "domus" como la de Teseo-; la tentación de la "areté" está representada por las distintas mujeres que se interponen entre Odiseo y su meta - Ithaca y Penélope, modelo para la esposa del Carmen 61 -. Odiseo conseguirá desprenderse de la divina Calipso y alzarse contra Cir-

ce, quien puede destruir su identidad y su humanidad desbara tando el regreso. Teseo, como Odiseo y a diferencia de Attis, consigue regresar a su "domus", pero el mundo catuliano no tiene los fundamentos épicos del homérico, sino que parece más adecuado a una perspectiva trágica. Tampoco se encuentra, en el horizonte del personaje catuliano, una conjunción armónica equivalente a la de Odiseo-Penélope que sustenta al héroe frente a las distintas manifestaciones femeninas.

EL CARMEN 66 - BERENICE

La sección que abarca los cármenes 65-68(b) del Corpus ca^u tuliano presenta una especial organicidad que, débase a Catu^l lo o a un compilador, no parece obra del azar (1). Sus más evidentes relaciones pueden resumirse así: se trata de cinco composiciones (2) que difieren de los anteriores "carmina maⁱ iora" en el metro - dístico elegíaco -, y de los siguientes poemas (69-116) en la extensión. Dos epístolas de dedicato^r ria preceden una al Carmen 66, otra al Carmen 68-b. En la parte central se ubica el Carmen 67, con el singular recurso de personificación de la "ianua". Los principales papeles co^r rresponden, por un lado, al poeta mismo: en primera persona se dirige a Ortalo (Carmen 65) y a Mallio (Carmen 68-a); es interlocutor de la "ianua" (Carmen 67), y su historia y sentimientos personales constituyen la principal materia del Carmen 68-b.

Estos poemas presentan, asimismo, un fuerte protagonismo de los personajes femeninos. El Carmen 66 aborda un tema le^g gendario, con la historia de amor y pasión de Berenice, sepa^r rada de su marido y finalmente reunida gracias a sus devotos sacrificios. En un tono contrastante, próximo al de la come^d dia, el Carmen 67 presenta de manera realista un cuadro de tortuosas relaciones familiares, en el que el adulterio de una mujer - esposa de un "Caecilius" - es la nota más caracte^r rística. El Carmen 68-b pareciera una síntesis en la que se combinan variados elementos que integran los cármenes pre^l cedentes: un relato mítico - Laodamia y Protesilao - de un matrimonio desunido por la partida del esposo que marcha ha^c cia la guerra, con el acento puesto en la pasional figura fe^m menina, y un desenlace trágico que ilustra, en forma comple^j ja, las alternativas de la relación histórica entre el poeta y Lesbia.

Así, pues, a través de prominentes personajes fem^e ninos, los Cármenes 65-68(b) se escalonan de la siguiente manera:

1. Carmen 65 ————— Epístola-dedicatoria - a Ortalo
2. Carmen 66 ————— MITO - Berenice
3. Carmen 67 ————— REALIDAD - esposa de Cecilio
4. Carmen 68-a ————— Epístola-dedicatoria - a Mallio
5. Carmen 68-b

	MITO - Laodamía
	y REALIDAD - Lesbia

De este modo, mientras Berenice encarna la fidelidad y, contrariamente, la esposa de Cecilio la infidelidad y el adulterio de más sórdidas connotaciones, en el Carmen 68-b se combinan sutilmente ambas posibilidades en la fiel Laodamía y la infiel Lesbia.

El Carmen 66 es la traducción de un poema de Calímaco. En este caso, se tienen abundantes fragmentos del original para la confrontación y, además, la afirmación del propio Catulo en la dedicatoria del Carmen 65:

sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto
haec expressa tibi carmina Battiadae, v.15-16

No obstante, el original de Calímaco (Fr.110 Pf.) que se conoce está fuertemente deteriorado, lo cual complica en muchos pasajes la confrontación. Se sabe que tenía el mismo número de versos que el poema de Catulo y para su recomposición, dado que existen numerosos fragmentos aislados, Pfeiffer (3) ha seguido un procedimiento de relativa inseguridad, si se considera que la traducción latina está hecha por un autor de marcada originalidad: se han ordenado los versos de Calímaco siguiendo los del Carmen 66 catuliano.

Avallone demuestra que Catulo tan pronto reduce como amplía las imágenes calimaqueas, y que no siempre el número de versos se mantiene correlativamente uniforme (4). Putnam estudia las significativas variantes que ofrecen los versos 75-78 del poema de Catulo frente al original de Calímaco, y estima que el pasaje de los versos 79-88 es creación original del poeta latino (5).

¿Hasta qué punto puede hablarse de una fiel traducción, y no quizás de una versión concebida con bastante libertad por

Catulo? Los versos 15-18, perdidos en el texto de Calímaco, traen abundantes ecos de los Cármenes 61 y 62; los versos 79-88, con el aviso de respeto a los ritos nupciales que remite a la historia de Laodamía - o la censura de la adúltera - que recuerda el Carmen 61 y reaparece en los cármenes breves - abordan motivos recurrentemente catulianos. La temática de la pasión, la fidelidad, la castidad, el adulterio, tiene un marcado color romano, no sólo como reiterada expresión de preocupaciones personales del poeta, sino también como tema de fuerte actualidad para la época en que fue escrito el poema latino.

La historia de Berenice permite a Catulo ejercitar su virtuosismo poético siguiendo las pautas de su admirado Calímaco. Pero no se trata de lo que pudiera considerarse un ejercicio literario (6). Resulta imposible actualmente probar que tal o cual pasaje sean agregados catulianos, como es igualmente imposible demostrar lo contrario. Sin embargo, puede conjeturarse de manera verosímil que Catulo introdujera, en su personal visión, versos o expresiones nuevas (7). El Carmen 51, con la estrofa de "otium" y sus palabras intercaladas, puede servir, en cierta medida, de modelo de elaboración poética. Pero más allá de esta conjetura, hay un hecho que resulta claramente significativo, y es la elección del tema y del original sobre el que se trabaja.

Catulo se hallaba en contacto habitual con obras de muy numerosos poetas griegos y latinos, tal como se hace explícito en el Carmen 68,33-34, en donde se refiere a "magna copia scriptorum" que ha dejado en Roma. Ante esta abundancia de posibilidades, resulta difícil suponer que la elección del poema de Calímaco sea simple producto del azar. En la dedicatoria del Carmen 65 no se alude, como se hace en el Carmen 68-a, a una restricción material que forzara a trabajar, sin muchas alternativas, en esta obra de Calímaco. Se dice, en el Carmen 68,36, "huc una ex multis capsula me sequitur", lo que en apariencia reduce las posibilidades del poeta en su estadía veronesa. La restricción argumentada en el Carmen 65 es de índole espiritual:

Etsi me assiduo confectum cura dolore
 seuocat a doctis, Ortale, uirginibus,
 nec potis est dulcis Musarum expromere fetus
 mens animi, tantis fluctuat ipsa malis-
 namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris
 pallidulum manans alluit unda pedem,
 Troia Rhoeteo quem subter litore tellus
 ereptum nostris obterit ex oculis. v.1-8

La disculpa se repite en la dedicatoria a Mallio, "ne amplius a misero dona beata petas" (Carmen 68,14), en donde el poeta vuelve sobre el duelo, al que después se sumará la desdicha amorosa. En medio de un estado fuerte emotividad, en medio del "assiduo...dolore", Catulo realiza esta versión de Calímaco dedicada a Ortalo, escogiendo un modelo con resonancias de importante significación.

La estada en Verona supone, para Catulo, un balance interior, una revisión cuyo centro de gravedad parece encontrarse en la experiencia amorosa. Este balance se asocia a la muerte del hermano. El poeta relaciona expresamente ambos temas en el Carmen 68-b; no obstante, en la dedicatoria de 68-a no se hace referencia a lo amoroso personal - salvo la inicialmente oscura alusión al "hospitis officium" del verso 12, que será desplegada en la sección b del poema -, sino que el sufrimiento se centra en la pérdida del hermano. La sección 68-b mostrará que, unido a este sufrimiento, existe otro si se quiere más profundamente amargo, ya que ha comprometido su interioridad por entero.

El Carmen 65 también se ciñe a similares términos, aunque de modo menos evidente. Sea porque la relación con Ortalo era más distante o por una deliberada manera de expresión, no hay alusiones a lo amoroso. Sin embargo, el poema que le dedica tiene por centro una historia pasional, la de Berenice, con sus múltiples puntos de contacto con la de Laodamia.

Como durante largo tiempo lo fue el Carmen 63, también el Carmen 66 ha sido tradicionalmente desatendido, no ofreciendo demasiado interés para la crítica por tratarse de una mera traducción sin rasgos de expresión personal. Pero aún en esta composición reaparecen importantes motivos que establecen una relación profunda con la personal cosmovisión catuliana.

Catulo, siguiendo a Calímaco, toma un breve pasaje de la

historia de Berenice, en el "racconto" fragmentario que hace el bucle, ya convertido en constelación. La breve línea argumental necesita ser reconstruida. Berenice es abandonada por Ptolomeo inmediatamente después de la boda; la situación se subraya con la doble aparición del adjetivo "nouus":

qua rex tempestate nouo auctus hymenaeo
uastatum finis iuerat Assyrios, v.11-12

id mea me multis docuit regina querellis
inuisente nouo proelia torua uiro. v.19-20

El reciente marido debe partir hacia la guerra. Acongojada por esta situación, Berenice ofrece sacrificios a los dioses, prometiendo un rizo de su cabellera:

idem me ille Conon caelesti in lumine uidit
e Beroniceo uertice caesariem
fulgentem clare, quam multis illa dearum
leuia protendens brachia pollicita est. v.7-10

atque ibi me cunctis pro dulci coniuge diuis
non sine taurino sanguine pollicita es,
si reditum tetulisset... v.33-35

El triunfo se alcanza y Berenice cumple con la ofrenda:

quis ego pro factis caelesti reddita coetu
pristina uota nouo munere dissoluo. v.37-38

Inmediatamente, el bucle es elevado por los aires y convertido en constelación.

Hay una breve alusión a la historia anterior de Berenice, en los versos 25-28:

at <te> ego certe
cognoram a parua uirgine magnanimam.
anne bonum oblita es facinus, quo regium adepta
coniugium, quod non fortior ausit alis? [es

Maga, rey de Cirene, había prometido a su hija Berenice a Ptolomeo III Evergetes. Al morir Maga, su esposa Apama desestima este compromiso y pretende desposar a Berenice con el príncipe macedonio Demetrio - amante de la propia Apama -. La joven se rebela contra ambos y, con quince años de edad, da orden de asesinar a Demetrio (8). Entonces puede, finalmente, desposarse con Ptolomeo.

En términos romanos, Berenice es modelo de "uniuira", y sus rasgos coinciden con los de Laodamia. Berenice representa el constante ideal femenino de Catulo, que en este caso se

manifiesta sin adscripciones personales, pero que en el *Carmen* 68 se volverá más explícito. Como "uniuira", Berenice consagra su amor y fidelidad a un solo hombre a lo largo de su vida, según lo subrayan los versos 27-28. Ella ha desafiado todos los riesgos para unirse a Ptolomeo, sin ceder a las imposiciones maternas que pretendían alejarla de él. Es necesario destacar que en esta historia, la rebelión contra los designios maternos no implica un repudio familiar, como en el caso de Ariadna, sino por el contrario la afirmación del mandato paterno, del anciano rey muerto que ha señalado un sucesor que pretende ser desplazado por los espúreos intereses de Apama.

Las acciones tienen su centro de impulso en la potencia pasional de Berenice, que se evidencia primeramente en la decisión de unirse sólo a Ptolomeo y eliminar a Demetrio, y después en el violento dolor ante la partida del esposo amado (9).

Aun presa de su exaltada pasión, Berenice permanece casta. Se hacen dos alusiones a su castidad; la primera se encuentra en los versos 13-14, en donde se refiere la partida del esposo hacia tierras asirias:

dulcia nocturnae portans uestigia rixae,
quam de uirgineis gesserat exuuiis.

Estos versos se corresponden con una segunda alusión, el imperativo del bucle en los versos 79-83:

nunc uos, optato quas iunxit lumine taeda,
non prius unanimis corpora coniugibus
tradite nudantes reiecta ueste papillas,
quam iucunda mihi munera libet onyx,
uester onyx, casto colitis quae iura cubili.

En este último caso, el ejemplo particular de Berenice proporciona el modelo de castidad que deben seguir las mujeres. Pero inmediatamente, en los versos siguientes, Catulo inserta otro motivo fundamental, que representa la contrapartida del modelo ofrecido por Berenice:

sed quae se impuro dedit adulterio,
illius a mala dona leuis bibat irrita puluis:
namque ego ab indignis praemia nulla peto.

v.84-86

La expresión "casto...cubili" prepara la marcada contraposi-

ción de "impuro...adulterio" (10). Berenice es el ideal de castidad en el doble sentido de no haber entregado su cuerpo antes de realizadas las ceremonias nupciales, y por haber mantenido casto su lecho durante el alejamiento de su marido. Ella no ha caído en "impuro...adulterio" como "malum fecit adulterium" la mujer del Carmen 67 (v.36). La veronesa representa exactamente lo opuesto de Berenice: la negación de la castidad en ambos sentidos (11) y, correspondientemente, la infidelidad.

La pasión vigorosa de la joven Berenice se resalta con la alusión a su desdén por el gesto tradicionalmente femenino frente al himeneo. La apasionada doncella no encuentra motivo de lloro en la entrega nupcial, tal como al menos parece imponerlo la costumbre:

estne nouis nuptis odio Venus? anne parentum
frustrantur falsis gaudia lacrimulis,
ubertim thalami quas intra limina fundunt?
non, ita me diui, uera gemunt, iuerint.
id mea me multis docuit regina querellis
inuisente nouo proelia torua uiro.
et tu non orbum luxti deserta cubile,
sed fratris cari flebile discidium? v.15-22

Sus llantos obedecen a la partida del esposo, no a la unión con éste (12).

La Berenice de la versión catuliana compendia los rasgos que configuran la idealidad femenina del poeta latino, cuya expresión puede encontrarse en otros poemas de reconocida originalidad:

1. La mujer casta, antes del matrimonio y, posteriormente, en el respeto a la castidad del lecho nupcial. La misma idea aparece en el Carmen 68, y en el Carmen 61; su opuesta, en el Carmen 67.
2. La mujer fiel, la "uniuira" en quien se conjugan fidelidad y castidad. El de Berenice es un caso de fidelidad máxima pues, dada la alusión a tiempos anteriores, resulta inquebrantablemente fiel aun antes de consagrarse el himeneo. En todo el ciclo de los poemas de Lesbia, la fidelidad aparece como reiterado reclamo.
2. La mujer apasionada. La idiosincrasia pasional de Berenice es paralela a la de otras heroínas míticas catulianas,

pero en ella la pasión no atenta contra la castidad, como en Ariadna, ni la lleva a trágicas negligencias, como a Laodamía.

4. La mujer devota, que atiende a lo divino por una fuerte inspiración de lo pasional-amoroso. Hay, en las más sobresalientes mujeres de los mitos que aborda Catulo, una especial relación entre devoción y pasión, que se despliega de diversos modos pero que siempre cumple una función de importancia. El movimiento pasional de Ariadna, en el Carmen 64, no se ve verifica sólo en sentido material, mediante la ayuda al héroe por el recurso del hilo, sino que paralelamente provoca una actitud emotivo-religiosa - "non ingrata tamen frustra munuscula diuis / promittens tacito suscepit uota labello" (v. 103-104) -. Esta piedad es de naturaleza eminentemente pasional y resuena en la posterior justicia celeste, que no desestima un movimiento de tal origen. Igualmente en Laodamía el motivo cobra decisiva importancia, de acuerdo con la original versión propuesta por Catulo: la negligencia en lo religioso aparece como la fuente de toda la tragedia. Berenice, por el contrario, observa una cuidadosa atención al respeto, y deposita su confianza en el favor de los dioses. A esta devoción se refiere el bucle en los citados pasajes - v. 9-10; v.33-35 -, y en los versos 89-92:

tu uero, regina, tuens cum sidera diuam
placabis festis luminibus Venerem,
unguinis expertem non siris esse tuam me,
sed potius largis affice muneribus.

Esta relación entre lo pasional y lo religioso inspira, de manera análoga, el Carmen 76, en una expresión netamente personal del poeta.

El llamado a las esposas con que concluye el poema trae el motivo de la ideal concordia matrimonial, junto con la duradera felicidad del amor conyugal:

sed magis, o nuptae, semper concordia uestras,
semper amor sedes incolat assiduus. v.87-88

Tal es la felicidad deseada a los esposos del Carmen 61 hasta la canosa vejez (v.154-156/ 161-63), realizada por las mujeres que acompañan a la nueva esposa, las "bonae senibus uiris / cognitae bene feminae" (v.179-180/ 186-87).

Thetis y Peleo representan míticamente esta concordia conyugal a la que se refieren las Parcas:

nulla domus tales umquam contexit amores,
 nullus amor tali coniunxit foedere amantes,
 qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.

v.334-36

Ambos ideales - el amor feliz y duradero - reaparecen en los poemas a Lesbia. Uno de los más representativos resulta el Carmen 109, en donde se habla de amor "iucundus" y "perpetuus" que alienta la esperanza del poeta:

ut liceat nobis tota perducere uita
 aeternum hoc sanctae foedus amicitiae. v.5-6

NOTAS

(1) La crítica de las últimas décadas ha tendido más a buscar el posible sentido interno de la organización de los cármes, que a tratar de dilucidar quién ha sido el compilador. Godo Lieberg, en su clásico estudio "L'ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmi maggiori di Catullo" (RFIC 36, 1958, 23-47), propone un análisis de las relaciones formales, temáticas y de motivos, a fin de determinar el criterio que rige el ordenamiento de los cármes mayores. Reconoce una fractura entre el Carmen 65 y los precedentes, con cambio de metro (polimétricos / dísticos elegíacos), cambio de género (epitalamio, epilio / elegía) y de carácter artístico (objetividad / subjetividad); en la primera parte predomina el tema del amor y del matrimonio, mientras que en los siguientes "non esiste nessun tema dominante" (Op.cit. p.37). Por el contrario, E. Paratore y G. Sandy encuentran en el tema amoroso y matrimonial el lazo que relaciona los cármes mayores. Como exponente de otro modo de establecer las relaciones internas de estos poemas, puede citarse el estudio de Glenn W. Most, "On the arrangement of Catullus' carmina maiora" (Philologus 125, 1981, 109-125), quien considera centro de los cármes mayores al Carmen 64, en torno al cual se ordenan los restantes en pares: Carmen 63 y Carmenes 65-66 (modelados sobre un precursor helénico); Carmen 62 y Carmen 67 (predominantemente dialógicos); Carmen 61 y Carmen 68 (dirigidos a Mallio Torcuato). Según Most, un análisis de los contenidos confirma las relaciones que se observan en lo formal: el Carmen 61 y el Carmen 62 son poemas de himeneo, mientras que el Carmen 67 y el Carmen 68 se describen como poemas de anti-himeneo; el Carmen 63 y el Carmen 66 describen movimientos de lo humano a lo divino; el Carmen 64 resume todas las temáticas presentadas.

(2) Inicialmente y a los efectos de este análisis, se considera el Carmen 68 dividido en dos secciones: 68-a (v.1-40) y 68-b (v.41-160), si bien se las estima partes integrantes de una misma composición.

(3) Pfeiffer, R. (ed.). Callimachus. Oxford, Oxford U.P., 1965, p.112-123, (reimp. 1ª ed. 1949).

(4) Avallone, Ricardo. "Il carne 66 di Catullo e 'la chioma di Berenice' di Callimaco". *Euphrosyne* 3, 1959, 23-48. Por ejemplo, los v.43-44 de Calímaco se transforman en cuatro versos para Catulo; el pasaje de v.47-48 calimaqueos, se reduce a un solo verso catuliano (v.47). De esta confrontación surgen evidencias acerca de la libertad recreativa de Catulo.

(5) Putnam, Michael C.J. "Catullus 66, 75-88". *CPh* 55, 1960, 223-228. Con respecto al pasaje de v.75-88, afirma: "We shall here consider the last question (i.e. si estos versos son creación original catuliana) and shall demonstrate the very Catullan qualities of these lines, qualities which are apparent in content, style, and that subtle imagery which can only result from the imaginative process of one particular poet" (Op. cit. p.223).

(6) Putnam ("Catullus 66..." p.227) observa que seguramente la traducción no es un mero pasatiempo para responder a Ortollo.

(7) Por ejemplo, en el v.53 suprime la naturaleza esencial del Zéfiro, viento fecundo, y prefiere la fantasía del ser alado - cfr. Avallone, R. Op.cit. p.36 -; en el v.75 agrega "semper" y traduce, en el v.76, el pronombre demostrativo por el más específico "dominae" - cfr. Putnam, Michael. "Catullus 66...". p.225 -.

(8) Cfr. The Oxford Classical Dictionary. Oxford, Clarendon Press, 1979, p.165.

(9) La emoción del Carmen 66,23-25 - "quam penitus maestas exedit cura medullas! / ut tibi tunc toto pectore sollicitae / sensibus ereptis mens excidit!..." - recuerda el sufrimiento de Ariadna, en el Carmen 64,69-70:

illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,
toto animo, tota pendebat perdita mente.

La expresión "sensibus ereptis" recuerda "...misero quod omnis/ eripit sensus mihi" del Carmen 51,5-6.

(10) "The 'raison d'être' of the passage comes at its center (as it does on a grander scale in 68) in the contrast between 'casto cubili' and 'impuro adulterio'. This forms the maior basis for the Song of the Fates and the epilogue of 64" (Putnam, Michael. "Catullus 66..." p.226).

(11) Al pasaje del Carmen 66,13-14, se contrapone el del Carmen 67,20-28:

...non illam uir prior attigerit,
 languidior tenera cui pendens sicala beta
 numquam se mediam sustulit ad tunicam;
 sed pater illius gnati uiolasse cubile
 dicitur et miseram conscelerasse domum,
 siue quod impia mens caeco flagrabat amore,
 seu quod iners sterili semine natus erat,
 ut quaerendum unde <unde> foret neruosius illud,
 quod posset zonam soluere uirgineam."

Al pasaje del Carmen 66,79-83, se contrapone el del Carmen 67, 35-36:

sed de Postumio et Corneli narrat amore,
 cum quibus illa malum fecit adulterium.

(12) Resuena aquí el "flere desine" del Carmen 61,82(86).

EL CARMEN 68 - LAODAMIA

Los modernos críticos suelen coincidir en la importancia del Carmen 68 como centro de elevada significación dentro del "Corpus" catuliano. El interés por esta obra, no obstante, ha sido continuo, dado lo complejo de su composición, lo intrincado de sus motivos y, en fin, la variada asociación de temáticas relevantes que en ella concurren. John Sarkissian - por mencionar tan sólo los más recientes estudios - lo considera como uno de los últimos poemas de Catulo, en el cual el poeta realiza un maduro y desencantado balance (1); Robert McClure observa la cuidadosa disposición de sus contenidos (2); Carl Rubino lo sitúa como verdadero corazón de la obra catuliana (3). Por sus especiales características y, además, por ser el texto más marcadamente corrupto, con errores y omisiones, ha sido materia de largas controversias que no pueden decirse definitivamente superadas.

Las cuestiones más extensamente discutidas pueden enunciarse de la manera que sigue:

- 1^a- Las secciones del Carmen 68,1-40 (llamada 68-a) y Carmen 68,41-160 (llamada 68-b) son partes integrantes de un único poema - tesis unitarista - o si, por el contrario, se trata de dos poemas distintos - tesis separatista -.
- 2^a- Correspondientemente, Mallio-Manlio-Manio de 68-a, y Allio de 68-b son la misma persona o dos personas distintas.
- 3^a- Significación y alcance de la expresión "muneraque et Musarum...et Veneris" del verso 10, y su relación con 68-b.
- 4^a- La significación de "domina" en el verso 68.

A esto se añade un amplio número de cuestiones menores acerca de la lectura y reposición de palabras, que igualmente ha suscitado diversas polémicas a lo largo del siglo.

Sin duda, el Carmen 68 ha constituido un auténtico "tour de force" para los estudiosos catulianos. El poema presenta la más compleja combinación de contenidos; las diversas temáticas y los distintos planos de su tratamiento parecieran carecer de enlace inmediato y objetivamente evidente. Su es

pecial factura revela la subjetividad asociativa del poeta que establece sus propios nexos de contenidos, muchas veces a través de elementos secundarios, o que equipara personajes con sutil ironía.

Si bien no hay absoluta coincidencia en el modo de considerar las distintas partes del poema (4), la estructura general de la obra puede delinearse del siguiente modo:

VERSOS 1-40 — (Introducción)

(68-a)

1. Pedido de Mallio (v.1-10)
2. Respuesta del poeta (v.10-40)

VERSOS 41-160 —

(68-b)

1. Introducción; "foedus" de Allio y Catulo (v.41-50)
2. El amor del poeta y Lesbia (v.51-72)
3. Laodamía (v.73-86)
4. Troya (v.87-90)
5. El hermano muerto (v.91-100)
6. Troya (v.101-104)
7. Laodamía (v.105-130)
8. El amor del poeta y Lesbia (v.131-148)
9. Conclusión; agradecimiento a Allio (v.149-160)

Los temas centrales tienen una directa relación emotiva con el poeta: la amada y el hermano muerto. En ambos, mediata o inmediatamente, predomina el sentido de pérdida, y ambos significan una catástrofe interior cuyo escenario - material y simbólico - es la "domus". El ejemplo mítico correspondiente responde, en desigual medida, a estas temáticas personales. La historia elegida es la de Laodamía y Protesilao, inserta como símil para ilustrar el encuentro del poeta y Lesbia, pero además con la nota de duelo por la muerte de Protesilao en Troya, que se análoga a la pérdida del hermano.

El poema ofrece, en su aspecto formal, cierta simpleza de enlace cuya facilidad es tan sólo aparente: a) a diferencia de otros cármes, en los que se hace necesario descubrir conjeturalmente el sentido metafórico de las instancias mí-

ticas, el Carmen 68 propone una explícita relación entre las historias de Laodamía y Protesilao, y las alternativas del amor entre el poeta y su amada; b) el desplazamiento a través de los distintos planos se produce por medio de claros y explícitos nexos sintácticos; por ejemplo, las expresiones "ut quondam" (v.73), y "aut nihil aut paulo cui tum concedere digna" (v.131) que indican, correspondientemente, el paso de la realidad histórica al mito y viceversa.

La relación de los contenidos, sin embargo, está lejos de ser clara. Después de la breve introducción de 68-b (v. 41-50), se recuerda el encuentro del poeta y Lesbia en una "domus" ajena, probablemente cedida por Allio (5). El enamorado, como el ansioso esposo del Carmen 61, asiste a la llegada de la amada, "mea diua", que apoya su refulgente pie en el umbral de la casa en que "communes exerceremus amores" (v.69). El verso 73 - "coniugis ut quondam flagrans aduenit amore" - presenta una efectiva ambigüedad. La comparación prolonga naturalmente la imagen de la amada y refuerza la impresión de la reunión nupcial, ya insinuada en los versos anteriores. La forma "flagrans" enlaza con "mea diua", que pareciera persistir como sujeto, pero éste se explicita en el verso siguiente:

Protesilaeam Laudamia domum v.74

De este modo se introduce el paralelo mítico, con lo que se tiene que es Laodamía quien "flagrans aduenit amore", mientras que "coniugis" se refiere a Protesilao. Precedentemente, en el marco de los "communes amores", se ha dicho que la amada "intulit"; luego comienza la comparación (v.73) en la que un sujeto, sólo referido por "coniugis...flagrans...amore", realiza la acción de "aduenit". Así, pues, el verso 73 prolonga la imagen de la llegada de la amada mediante un verbo de movimiento ("aduenit", asociado al anterior "intulit"), la mención del "coniunx" y el tema amoroso. El paralelo es obvio: la amada va al encuentro del poeta, del mismo modo que Laodamía va hacia su esposo Protesilao. En ambas parejas hay un "coniunx" (Protesilao y el poeta), una amante esposa (laodamía y "mea diua") y un análogo sentimiento, "flagrans amore".

A primera vista, tal asociación pareciera estar hecha con legitimidad. El mito viene a ilustrar un acontecimiento de la realidad, en el que la mujer histórico-poética reactualiza el modelo de la mujer mítica. Pero conviene observar qué características tiene el ejemplo que Catulo elige para ilustrar el episodio real.

Laodamía es hija de Acasto y esposa de Protesilao, el primer héroe griego que perece en Troya (6). Según algunas versiones, Laodamía adelanta la fecha prevista de su boda al saber que Protesilao debe marchar a Troya. Al conocer, posteriormente, la muerte de su esposo, pide a los dioses que se lo devuelvan al menos por tres horas; Protesilao, por su parte, ha realizado la misma súplica. Protesilao regresa del Hades por unas breves horas, y Laodamía, no dispuesta a separarse nuevamente de él, se suicida en sus brazos. Otras versiones hablan de una estatua de cera con la fiel imagen del esposo muerto, que Laodamía había confeccionado en secreto para su consuelo. Su padre la descubre y arroja el muñeco al fuego; ella lo sigue y muere abrasada por las llamas (7).

Hay testimonios de que el mito de Laodamía era conocido por los latinos en sus dos versiones. Ovidio (Met.XII,66-69) alude a la muerte de Protesilao en Troya bajo la lanza de Héctor:

...prohibent aditus litusque tuentur
Troës et Hectors primus fataliter hasta,
Protesilaë, cadis, commissaque proelia magno
stant Danaïs, fortisque animae nece cognitus Hec-
tor;

Propertio alude al regreso del héroe desde las tenebrosas regiones del Hades:

Illic Phylacides iucundae coniugis heros
non potuit caecis immemor esse locis,
sed cupidus falsis attingere gaudia palmis
Thessalus antiquam uenerat umbra domum. I,19,7-10

Mientras Estacio (8) da la versión del suicidio de Laodamía, Higino (9) refiere su muerte en la pira donde se quema la imagen.

Una de las versiones más completas del mito se encuentra en Ovidio, Heroid.XIII, con una visión romántica del héroe griego - "bella gerant alii, Protesilaus amet", v.84 -. Un

extenso pasaje (v.151-158) está dedicado al motivo de la imagen de cera. Ovidio es el único autor que ubica la construcción de la imagen en vida de Protesilao, muy probablemente obligado por el presupuesto epistolar.

En el caso del Carmen 68, quizás puedan conjeturarse como posibles fuentes dos obras perdidas: la Protesilaodamia de Levio, y la tragedia de Eurípides Protesilao, de la que se conserva una breve sinopsis (10). No hay paralelos helenísticos conocidos (11), y en Homero se encuentra sólo una breve alusión al héroe (Il.2,698-702), pero no se menciona a Laodamia.

Si bien no es posible determinar con precisión las fuentes catulianas del mito, la historia de Laodamia en el Carmen 68 conserva tres rasgos tradicionales: 1) la separación de los esposos y la muerte de Protesilao en Troya; 2) el regreso del esposo desde el Hades; 3) el fin trágico de Laodamia.

Aunque no hay una explícita referencia a la muerte de Laodamia, ni a la forma en que se produce, se hallan alusiones que indirectamente indican este desenlace (12). Catulo añade, sin embargo, un elemento de fundamental importancia en la historia, que no se encuentra en ninguna de las versiones conocidas del mito:

coniugis ut quondam flagrans aduenit amore
Protesilaeam Laudamia domum
inceptam frustra, nondum cum sanguine sacro
hostia caelestis pacificasset eros. v.73-76

La expresión "inceptam frustra" adquiere una resonancia metafórica en el contexto del poema, que la distancia de la empleada por Homero en *Iliad.*2,698 (13).

La Laodamia de Catulo, desatendiendo las ofrendas a los dioses, comete una falta que la relaciona por oposición a la Berenice del Carmen 66. El olvido de asocia al "flagrans amore" y la premura del impulso pasional que lleva a la unión. Así, la imagen de la heroína es sombría, y esta sombra alcanzará también a su correlato histórico: es similarmente irregular la unión del poeta y su amada. Pero, además, la similitud misma pone en evidencia lo desigual, lo netamente diferente. La pasión, el "flagrans amore" produce la desatención

de las ofrendas nupciales en el caso de Laodamía; similar ardor trae a Lesbia como una divina esposa - al menos a los ojos del poeta, en ese ideal pasado -, pero la unión se realiza sin los ceremoniales del himeneo, que no podrán cumplirse por la naturaleza adúltera de la relación:

nec tamen illa mihi dextra deducta paterna
fragantem Assyrio uenit odore domum,
sed furtiua dedit mira munuscula nocte,
ipsius ex ipso dempta uiri gremio. v.143-46

Lo que al inicio se presenta como similitud, termina por resultar opuesto. Dado que las diferencias superan las semejanzas, parecen no existir razones obvias para la elección del mito, con lo que se produce una "arbitrary assertion of similarity" (14). La comparación, colocada para un explícito fin - equiparar a Lesbia con Laodamía - da un giro y acaba por mostrar un propósito distinto.

En todas las versiones, Laodamía es modelo de amor pasional y fidelidad conyugal. En tal sentido, como mujer paradigmática del mito, su idiosincrasia se corresponde plenamente con la de Berenice. Pero, mientras que la heroína del Carmen 66 presenta rasgos épicos, los de Laodamía parecen acercarse a los trágicos. Hay en ella una falta, un olvido trágico, análogo al olvido de Teseo, que ocasiona la muerte de Proteus y su ulterior suicidio. Estas notas de oscuridad que trae el mito modifican la feliz visión del encuentro con Lesbia.

Las palabras del Carmen 66,31-32 - "...an quod amantes / non longe a caro corpore abesse uolunt?" - resultan también apropiadas para la desesperación de Laodamía ante la partida de su esposo. Como Berenice, también la heroína griega "coniugis ante coacta noui dimittere collum" (v.81). Pero, mientras que en la actitud de Berenice hay atención y recurrencia a la instancia divina - que propicia el final feliz de su historia -, la pasión de Laodamía sigue, en Catulo, su merecido curso humano incurriendo en el trágico descuido de los dioses.

Los versos 82-83 del Carmen 68 contienen una velada alusión al motivo de la imagen de cera:

quam ueniens una atque altera rursus hiems
noctibus in longis auidum saturasset amorem,

Asimismo, la expresión "flagrans amore" con que se introduce a la heroína puede significar un indicio al respecto (16). La distancia que separa a Laodamía de Berenice está dada por las notas de oscuridad y destrucción con que, en el Carmen 68, se presenta lo pasional.

El reencuentro con Protesilao puede entenderse como un triunfo del amor, y su poder más allá de los límites terrenos. Pero este reencuentro trae, inevitablemente, la presencia de la muerte. El esposo que regresa es un muerto, liberado tan sólo por unas pocas horas de las moradas a las que pertenece definitivamente. Sólo una sombra, o un fantasma, tal como lo describe Propertio (I,19,9-10). Cualquiera sea la versión aludida, el desenlace es siempre el mismo: Laodamía se suicida.

La pasión de Laodamía, unida a la desesperación por la muerte de su esposo y su venida de las mansiones ultraterrenas, se despliega en tres comparaciones:

- a. la imagen del "barathrum" con el que se ilustra la pasión de Laodamía, en v.107-118,
- b. la imagen del heredero tardío e inesperado, con la que se compara el extraordinario regreso del esposo muerto (v.119-24)
- c. la imagen de la paloma, símbolo de la fidelidad conyugal y, explícitamente en este caso, de la pasión femenina (v.125-128).

a. Tradicionalmente, "barathrum" ha sido interpretado como "torbellino" o "remolino". En su estudio sobre el Carmen 68, C.J. Tuplin (17) revisa la historia de su uso; en Plauto (Curcul.122, Rudens 570, Bacc.149) aparece con la significación de "cloaca", una construcción del tipo de la que servía para drenaje de las siete colinas romanas y cuya forma era semejante a la del Peneo, aludida por Catulo. Los versos 107-108 - "...tanto te absorbens uertice amoris / aestus in abruptum detulerat barathrum" -, con su idea de "caer en el amor", tienen connotaciones siniestras, y la imagen de "barathrum" las refuerza: 1) "barathrum", según Tuplin (18), tiene la capacidad de combinar lo repentino, lo inevitable y lo malo; se aso

cia con oscuridad, error, castigo y destrucción; 2) "barathrum" es lo sin salida, sin escapatoria; caer en el "barathrum" es perderse para siempre. La palabra, además, admite la relación con la idea de muerte (19).

b. Lo inesperado y lo feliz se presentan en el símil del heredero que trae la dicha al abuelo cuya vejez se agobiaba por la falta de descendencia. Tal dicha se compara con la que experimenta Laodamía por la llegada de Protesilao, después de la muerte. En sí misma, la idea del heredero resulta dichosa, pero nuevamente - y siguiendo un sistema comparativo ya empleado en el paralelo Laodamía-Lesbia - la confrontación de ambos términos pone de manifiesto los rasgos negativos de la situación, de la que surge el símil. La llegada del heredero da fin a las tribulaciones de una "domus" acechada por las intrigas familiares, y asegura al abuelo la conservación de la estirpe:

qui, cum diuitiis uix tandem inuentus auitis
 nomen testatas intulit in tabulas,
 impia derisi gentilis gaudia tollens
 suscitatur a cano uolturium capiti: v.121-24

Dos ideas concurren, sutilmente, a esta comparación. En primer lugar se presenta, por oposición, la imagen del verso 22 - "tecum una tota est nostra sepulta domus" - con la idea de la destrucción de la "domus" por la muerte del heredero, i.e. lo exactamente opuesto a la situación que aparece en v.119-124. La relación resulta lícita en tanto el mismo poeta asocia la desesperación de Laodamía por la muerte de Protesilao en Troya con la muerte en Troya de su propio hermano. En segundo lugar, cabe recordar que la unión matrimonial en Catulo - de acuerdo con la tradición latina - implica descendencia, tal como se expresa en el Carmen 61:

ludite ut lubet, et breui
 liberos date. non decet
 tam uetus sine liberis
 nomen esse, sed indidem
 semper ingenerari. v.204-208 (211-15)

La muerte destruye la "domum / inceptam frustra" de Protesilao que quedará sin heredero. La pasión, que opera la desatención de los ritos nupciales, provoca la muerte de ambos cónyuges y la ruina de la "domus".

Ambas situaciones, el regreso del muerto por unas breves

horas después de las cuales volverá a su oscuro confinamiento, y el advenimiento de un niño que consolidará la "domus" con su presencia, muestran profundas diferencias que subrayan aún más lo trágico del reencuentro y lo terrible del destino de Laodamía. El resurgimiento de la vida implícito en la llegada del niño se contrapone con la doble idea de muerte que trae Protesilao - la propia y la de Laodamía-.

También la comparación del heredero refleja el amor familiar, siguiendo esa especial conjunción emotiva de Catulo, que asimila las distintas formas de afecto (20). No sólo Laodamía permanece separada de las benevolencias del amor conyugal por la partida de su esposo, sino que, además - si se considera la versión de la imagen de cera -, tampoco parece haber tenido el alivio del amor familiar, ya que el enfrentamiento con su padre y la decisión de éste de destruir la imagen provocan el episodio final de la tragedia.

c. La comparación de los versos 125-128 presenta la imagen de la paloma, tradicional símbolo del amor conyugal y de la fidelidad, fundamentalmente de la mujer (21). A esta significación se añade el matiz erótico-pasional:

oscula mordenti semper decerpere rostro,
quam quae praecipue multiuola est mulier.

v.127-28

La imagen, en este caso referida a Laodamía y Protesilao, recuerda la apasionada visión de Lesbia en el Carmen 8,18 - "quem basiabis? cui labella mordebis?" -. La ambigüedad de "multiuola" añade una nota inquietante. Puesto que la paloma se asocia a la "uniuira" Laodamía, la interpretación consecuente sería "multiuola"="multa oscula uolens". Pero también se halla implícita una segunda significación: "multos amatores uolens" (22) la cual, aunque inadecuada para Laodamía, conduce a la relación "multiuola est mulier"="omniuoli Iouis" (v.140) ="erae", i.e. la amada del poeta (v.136). Nuevamente, pues, en la propuesta idealidad de una situación, se perfila el detalle sombrío y contradictorio, como si la pintura de la mujer - cuya cifra es lo amoroso y pasional - no pudiera realizarse con la plenitud deseada, sino que de continuo fuera retraída a apreciaciones más desencantadamente realistas.

La visión femenina del Carmen 68 se construye a través de imprevisibles movimientos de semejanza y oposición. Su complejidad radica en los distintos niveles de significación posible de los elementos empleados, que abren paso a la recurrente ambigüedad por medio de frecuentes asociaciones en las que sólo existen correspondencias parciales, dejando variados márgenes de inadecuación que, en muchos casos, configuran notorias oposiciones. Como se ha señalado, ya desde el inicial paralelo entre Laodamía y Lesbia se observa este recurso, que lleva a la equiparación de dos figuras femeninas de disímiles características. La modalidad se prolonga dentro del ejemplo mítico, que despliega la oscuridad voluntariamente elidida en el episodio real centrado en la amada como "lux mea" y luminosa "diua" (23). El mito, de esta manera, auspicia una apreciación distinta del suceso. El dichoso encuentro del poeta y la amada se asimila a una unión altamente infeliz y cargada de malos presagios. La pasión que se exalta en el encuentro y se ilustra con Laodamía, se resuelve en la sombría imagen "sed tuus altus amor barathro fuit altior illo" (v.117). El regocijo pasional se transforma en dolor y muerte. La sola felicidad de Laodamía que se produce en el reencuentro, celebrado en la comparación con la llegada del inesperado heredero, es la fugaz visita de un muerto que la conduce al suicidio. La paloma ardiente y fiel se asimila a una apasionada y "multiuola" mujer. El rompecabezas se va armando y acaba por presentar un cuadro extraño.

El ideal representado en el Carmen 66 por Berenice se remodela, en el Carmen 68, con rasgos más tenebrosos. Los datos fundamentales permanecen idénticos: el amor pasional femenino que se consume en la unión matrimonial; la fidelidad a ultranza, que no cede aun frente a la muerte (24). Pero en Laodamía estos rasgos se transforman en negativos. Ella es apasionada pero, a diferencia de Berenice, su pasión se precipita y sólo alcanza la ruina; el fiel, "uniuira" como Berenice, pero su fidelidad conduce al suicidio. Esta fidelidad pasional le otorga una especial victoria, el reencuentro

con su esposo:

sed tu horum magnos uicisti sola furores,
ut semel es flauo conciliata uiro. v.129-130

Es el dudoso triunfo de su fuerza pasional. Si se piensa, consecuentemente, que la imagen de Laodamía se desarrolla a partir de la de Lesbia reuniéndose con su amante en una casa ajena, la falta de correspondencia se ahonda.

La divergencia se ha ido construyendo a lo largo del poema, se ha reforzado por oblicuas referencias míticas. No obstante, concluido el ejemplo de Laodamía, el poeta insiste en retomar la comparación:

aut nihil aut paulo cui tum concedere digna
lux mea se nostrum contulit in gremium, v.131-32

Después de tal despliegue, no deja de resultar notoria la ironía del "nihil", aumentada por la concesión sarcástica de una mínima diferencia implicada en el "paulo". La mujer real es igual, o tan sólo un poco diferente a la mítica. Inmediatamente, el poeta señala lo que parece ser la mínima diferencia:

quae tamen etsi uno non est contenta Catullo,
rara uerecundae furta feremus erae,
ne nimium simus stultorum more molesti. v.135-37
nec tamen illa mihi dextra deducta paterna
fragantem Assyrio uenit odore domum,
sed furtiua dedit mira munuscula nocte,
ipsius ex ipso dempta uiri gremio. v.143-46

La mujer amada se diferencia de la mítica por su falta de fidelidad, fidelidad a su amante, i.e. su figurado esposo. La imagen matrimonial, sostenida en v.71-76 y reforzada por Cupido de "crocina tunica", se desbarata en los v.143 y ss. La reunión no sólo no es una unión matrimonial, sino que la transgrede con el adulterio. Como mujer casada, Lesbia es adúltera desde el inicio mismo de su relación con el poeta; esta relación sólo puede hacerse efectiva como "furtum", en tanto ella entrega al amante, la noche debida a su verdadero esposo - "uiri" (v.146) -. Pero esta imagen de adulterio se extiende aún más puesto que, habiendo ya violado el vínculo legal, Lesbia viola también la alianza amorosa con su amante - "rara furta" - incurriendo en una especial forma de adulterio como esposa "poética".

Las diferencias no se dan en lo accesorio: la mujer amada contradice la mayor parte de los rasgos esenciales de la mujer ideal. Queda la pasión, de la que arrancan todos los males, el "barathrum" en el cae la mujer mítica, la sola instancia negativa, en suma, que puede acercar a ambas figuras femeninas. Pero aun esto ofrece cierta ambigüedad, en la medida en que las alusiones a lo amoroso-pasional de Lesbia parecen encuadrarse en el mismo plano irónico de la asimilación a Laodamía. Al comienzo se habla de los "communes amores" entre el poeta y su amada; la transición se produce en el "flagrans amore" que tanto parece referirse a Lesbia como a Laodamía; finalmente, el motivo se retoma en el v.135, y la expresión "uno non est contenta Catullo" - seguida por los "furta" y la entrega de la "furtiva...nocte" - produce una imagen de frivolidad erótica que poco se asemeja a la profunda pasión de Laodamía. La suma de estos datos ha llevado a algunos críticos a considerar que Laodamía es un reflejo del propio sentir del poeta, y no una auténtica representación de la amada (25).

Berenice y Laodamía ofrecen representaciones de la idealidad femenina construidas con similares componentes. El mismo Carmen 68 es una muestra del proceso de la integración de la mujer amada real a este plano de idealidad femenina, y su fracaso. Ambas mujeres míticas, como se ha visto, poseen similares cualidades, pero la diferencia radica en la diversa apreciación de lo pasional. Mientras que en Berenice la pasión es una fuerza positiva que se integra a la fidelidad e inclina a la devoción, en Laodamía es factor de desorden, transgresión y, en definitiva, muerte. No obstante, la heroína griega está alentada por una grandeza trágica que impide toda analogía con la mujer real. La esforzada homologación que propone el Carmen 68, va sutilmente revelando lo vulgar y hasta sórdido de la situación real. Las comparaciones hiperbólicas, de inadecuada grandiosidad - la amada comparada con Venus y con Júpiter -, evidencian lo forzado de la asimilación. La desmesura de la confrontación va en menoscabo del término real y, así, la amada y la situación del encuentro acaban por mostrar rasgos antiheroicos y vulgares.

Este movimiento entre lo ideal y lo real, traducido de modo distinto, sigue un curso análogo en ciertos aspectos al del Carmen 63. La rápida y demente agitación pasional de Attis conduce a la tragedia, y el proceso mantiene su tono grandioso hasta el verso 73, en tanto el "dux" del frenético rebaño pasa a ser el nostálgico ateniense que añora su perdida condición de "flos gymnasi". Pero finalmente, la visión gira hacia una apreciación más realista y cruel: en este giro, queda al descubierto lo no-heroico, lo pequeño y lo humillante. La maravillosa visión de la amada, en el Carmen 68, se prolonga en la trágica grandiosidad del mito. Todo ello se instala en el ámbito de lo ideal, en donde la amada bien puede asemejarse a Venus o a la apasionada heroína griega. Pero el peso de la realidad no puede ser soslayado, y el mismo poeta, sin dramatismo - al igual que en Attis -, expone la situación: el ornato de imágenes y la emotiva idealización no alcanzan para transformar lo humillante y sórdido del caso. La divina amada es una mujer casada para quien el adulterio no significa una trasgresión excepcional, provocada por su singular amor hacia el poeta, sino un hábito de su promiscuidad que la lleva a buscar múltiples amantes, a no conformarse sólo con uno, y a exigir tácitamente del amante una discreta conducta de tolerancia para evitar desagradables molestias "stultorum more".

Esta situación de múltiple adulterio en la mujer real anula toda magnificencia de la pasión y abre un insalvable abismo frente a la imagen ideal de la "uniuira", tanto en la versión amoroso-pasional positiva (Berenice) cuanto en la versión negativa (Laodamía). La consciencia de esta realidad se traduce, en el Carmen 68, con discreción y "urbanitas", lo cual amortigua la fuerza del desencanto; pero el mismo reconocimiento aparece en el poema final a Lesbia, con una emotividad más áspera y directa:

cum suis uiuat ualeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans uere, sed identidem omnium
ilia rumpens;

Carmen 11,17-20

La expresión "uno non est contenta Catullo" equivale al "nulum amans uere" del Carmen 11, con lo que queda abolida la única posibilidad de identificación entre la mujer real y la mítica.

La apreciación final del Carmen 68 es quizás más desvastadora que la de Attis. El Carmen 63 presentaba la humillante reducción de un hombre frente al terrible despotismo y la fuerza destructiva de la divinidad femenina; Attis es el hombre mutilado que se transforma en esclavo de la diosa.

El desencanto de la apreciación se evidencia, en el Carmen 68, en la dificultad con que se enlazan las imágenes míticas a la mujer real. Quien ha sido vista como una diosa, con el deslumbrante y ambiguo encanto de Venus o el devastador poder de Cibeles, es reducida también finalmente a lo humano. La esclavitud de Attis humillado ante una diosa es el drama burgués de un hombre humillado ante una mujer adúltera en la que su idealización amorosa vio una diosa. La caída, desde la altura mítica, de la amada se ha despojado de la manifiesta emotividad presente en poemas como el Carmen 11 y el Carmen 58, en los que la acusación toca lo obsceno. El Carmen 68, desprendido de dramatismos, ofrece la desintegración final, consciente del movimiento idealizador que llevó al poeta a una equivocada visión de la amada.

EL CARMEN 68 - OTROS PERSONAJES FEMENINOS

Una vez presentada Laodamía en el gesto de unirse a Prote silao desatendiendo los ritos nupciales, el poeta señala las consecuencias de esta negligencia, proyectando el destino de Protesilao en Troya:

quod scibant Parcae non longo tempore abesse,
si miles muros isset ad Iliacos. v.85-86

El énfasis, como señala van Sickle (26), está colocado en el principio y en el final de la historia: la "hamartía" y el trágico fin, que produce la falta inicial, evocan un caso completo en el que la pasión conduce a la pena. Inmediatamente, aparece una breve y objetiva mención de la causa de la guerra que separa a los esposos. No hay rasgos de afectividad en la expresión "Helena raptu" del verso 87. Sólo el nombre de Troya, mencionado por primera vez - en la sección 68-b - en el verso 88, suscita lo emotivo, en tanto trae el recuerdo del hermano muerto. Sin embargo, tal asociación no se hace patente de inmediato. La expresión de los versos 89-90, que sigue a la alusión al rapto de Helena, parece referirse con exclusividad a la guerra troyana:

Troia (nefas!) commune sepulcrum Asiae Europaeque,
Troia uirum et uirtutum omnium acerba cinis,

Sólo a partir del verso 91 se harán evidentes los motivos de esta irrupción afectiva. Troya es el común sepulcro de los antiguos héroes, "uirum et uirtutum omnium acerba cinis", y es sepulcro del hermano, en quien se aprecia una virtud equivalente en la medida en que puede representar el análogo personal y privado de los "primores Argiuorum" (v.87) (27). Troya es "obscena" - i.e. funesta, infausta - porque retiene sepultado al hermano en el extremo del mundo, como lo hizo con los jóvenes griegos que iban hacia ella. Pero a la vez, el adjetivo "obscena" tiene la significación de "indecente", "dishonesta", que anticipa la siguiente apreciación de la guerra troyana. Después de la evocación del hermano, el poema vuelve a la guerra, pero esta vez con el sostenido rasgo emotivo que ha surgido del suceso personal. Los versos 101-104 retoman el

motivo del "Helenae raptu" en nuevos términos:

ad quam tum properans fertur lecta undique pubes
 Graeca penetrans deseruisse focos,
 ne Paris abducta gauisus libera moecha
 otia pacato degeret in thalamo.

En el marco de "Troia obscena" reaparece Helena, cuyo nombre se ha reemplazado por el depreciativo "moecha" en su doble capacidad peyorativa: técnicamente, Helena es llamada "adúltera" y este apelativo corrige la imagen del rapto, colocando en la raíz de la guerra troyana el motivo del adulterio; por otra parte, "moecha" aparece en Catulo como sinónimo de "meretrix" (28), añadiendo una nota fuertemente denigratoria. La idea se refuerza con la imagen del verso 104, en donde los "otia" se adscriben al "thalamo" completando el cuadro de voluptuosidad pasional.

Se crea así la tensión del contraste, configurado por la "uniuira" Laodamía y la adúltera Helena. Las virtudes subrayadas en Laodamía, i.e. el amor conyugal y la fidelidad, son negadas en el caso de Helena. Por su causa sobrevienen los males de Troya y el poeta expresa su disgusto hacia esta autotindulgencia que no repara en consecuencias (29).

Si Laodamía ha sido introducida en el poema como símil de Lesbia, tácitamente la mención de Helena sugiere una correspondencia distinta. La adúltera Lesbia se asemeja más a ella que a Laodamía. Sin embargo, en esta cadena asociativa - sugerida o explícita - siempre queda el excedente de lo pasional que actúa como igualador. En tal sentido, la pasión de Helena y Paris repite el motivo de los binomios Laodamía-Protesilao, y poeta-Lesbia. La pasión, el goce "in thalamo", impulsa a los personajes a una unión que no se detiene frente a límites y restricciones externas. En distinto grado, estas mujeres comparten una similar actitud de no atención a las normas, y transgresión de las pautas legales que rigen lo religioso y lo social. El impulso de la pasión produce análo-gas violaciones: la desatención ritual en Laodamía, el adul-terio en Helena - unido a la guerra de Troya -, y una parti-cular combinación de ambos en la visión especial que el poeta proporciona de su amada. A la vez, este movimiento pasio

nal conlleva el luto y la muerte. Troya es su escenario real y simbólico: allí muere Protesilao, los más virtuosos jóvenes argivos a causa de la ilícita pasión de Helena y Paris, y el hermano cuya pérdida se superpone al dolor de los desgraciados amores del poeta.

Concluida la referencia a Paris y Helena, algo más de dos versos retraen a la "pulcerrima Laodamia" (v.105) y seguidamente comienza el símil del "barathrum". La comparación se refiere, de modo inmediato, a Laodamia, pero indirectamente puede ser aplicado a Helena. El "barathrum" representa, como se ha visto, lo pasional en su aspecto oscuro y trágico. Pasión, duelo y muerte, concentrados en "barathrum", equiparan por vías distintas las historias de Laodamia y Helena; y también allí resuena la afectividad catuliana a la que confluyen el luto y la muerte - el hermano - junto con las complejidades pasionales del adulterio - la amada -. En todas las instancias, la visión de la pasión es negativa y cargada de desgraciadas consecuencias. La irracionalidad de lo pasional, representado por la mujer, resulta esencialmente transgresivo; ya se trate de la "uniuira" Laodamia o de la "moecha" Helena, el resultado es siempre funesto.

La comparación del "barathrum" presenta la figura de Hércules bajo el grandioso alejandrino - tal como lo llama Gordon Williams (30) - de "falsiparens Amphitryoniades" (v. 112). En él se recuerda uno de los "furta" de Júpiter, quien tomando la forma de Anfitrión pasa una larga noche con su esposa Alcmena. La denominación prolonga el tema del adulterio, del no-matrimonio, y de este modo se enlaza sutilmente con las historias de Helena y Lesbia (31). La contraparte aparecerá en la referencia al matrimonio ideal de Hércules y Hebe, unión que tendrá lugar sólo después de la muerte del héroe (32).

El poema presenta imágenes de adulterio que engarzan situaciones míticas con la real. Los trabajos de Hércules remiten a la circunstancia adúltera de su nacimiento; los horrores de la guerra troyana parten del adulterio de Helena. Aunque la no acostumbrada condescendencia del poeta hacia su amada pre

tenda restar importancia a la situación de adulterio, todos los elementos del poema contradicen esta actitud, por lo que se hace lícito colegir que un análogo tormento toca al poeta en su relación amorosa. La primera comparación mítica, Lesbia-Laodamía, explícitamente enunciada, gira hacia la táctica asimilación Lesbia-Helena. Los "rara furta" de la amada encuentran disculpa allí donde el personaje mítico es condenado. Quizás la discreta "urbanitas" y el elegante decoro que evita la condición de "stultorum more molesti" (v.137), soslayando reproches morales a la amada, encuentra en Helena la posibilidad de expresar sus auténticos sentimientos en términos de condena.

NOTAS

- (1) Sarkissian, John. Catullus 68. An interpretation. Leiden, E.J.Brill, 1983, p.39 y ss.
- (2) McClure, Robert. "The structure of Catullus 68". CSCA 7, 1975, 215-229.
- (3) Rubino, Carl. "The erotic world of Catullus". CW 68, 1973, p.296.
- (4) En su estudio sobre la estructura del Carmen 68, Robert McClure (Op.cit. p.219-222) presenta una clara sinopsis de las posibilidades de organización ofrecidas por destacados críticos (Kroll, Fordyce, etc.).
- (5) Si bien se ha discutido acerca de la naturaleza del "auxilium" de Allio, en general se coincide en que éste consistió en la cesión de la "domus", según lo expresado en el verso 68.
- (6) Homero, Iliad.2, 698-702.
- (7) Cfr. Roscher, W.H. Ausführliches Lexikon der griechen und römischen Mythologie. Hildesheim, G.Olms, 1965, p.1826-29.
- (8) Estacio, Il.325, 23 y ss.
- (9) Higino, Fab.114.
- (10) Scho.Aristid.671.
- (11) "Nevertheless we cannot postulate a Hellenistic model for the Laodamia passage in poem 68, and it is unlikely anyway that in a poem so highly original the poet is adhering to any single account to point of direct imitation. Euripides and Laevius were probably the main sources" (Sarkissian, John. Op.cit. p.43).
- (12) "Indeed although neither Laodamia's suicide nor the image are mentioned explicitly in 68, the phrase 'flagrans amore' with which she is introduced obliquely hints at both" (Sarkissian, John. Op.cit. p.44).
- (13) Homero (loc.cit.) habla de ἡμιτελής , cuya traducción sería "inceptam frustra", pero en Catulo esta "domus" es el símbolo de la unión afectiva en sus más altas manifestaciones - amor conyugal y familiar en general -.
- (14) Cfr. Williams, Gordon. Figures of thought in Roman Poetry.

New Haven-Lond., Yale U. Press, 1980, p.50-51, quien se refiere especialmente a esta comparación como ejemplo de "arbitrary assertion of similarity". Al respecto, añade: "Its arbitrary nature can be identified by its lack of immediate legitimacy" (loc.cit.ibid.).

(15) "Other variations take on a bizarre and macabre character. In these Laodamia on learning of Protesilaus' death makes a likeness of him from which she obtains sexual gratification" (Sarkissian, John. Op.cit. p.17-18).

(16) La acción de "flagrans" se refiere, en primera instancia, al movimiento pasional, pero también puede considerarse como una oblicua alusión a la muerte de Laodamia - cfr. nota 12 -.

(17) Tuplin, C.J. "Catullus 68". CQ 31, 1981, 113-139.

(18) Tuplin, C.J. Op.cit. p.132-133.

(19) "Pervasive in the 'barathrum' passage is the idea of death. Hercules dug this channel to drain flooding water from Olbios River in Northeast Arcadia (Paus.8.14), but certainly the best known river in this region was the River Styx. The word 'barathrum' itself suggests the Underworld and at times has the meaning 'death'" (Sarkissian, John. Op.cit. p.27).

(20) Cfr. Carmen 72,3-4.

(21) "Exemplo iunctae tibi sint in amore columbae, / masculus et totum femina coniugium". Propert. III,15,27-28.

(22) Cfr. Merrill, E.T.(ed.). Catullus. Cambr.-Mass., Harvard U. Press, 1951, p.189 n.

(23) Sobre la divinidad de la amada en el Carmen 68, confróntese Lieberg, Godo. Puella divina. Amsterdam, P.Schippers, 1962.

(24) La idea del verso 84 - "posset ut abrupto uiuere amorem"- no implica una progresiva indiferencia por parte de Laodamia, sino el dolor por la felicidad más lejana a medida que transcurren los inviernos.

(25) Entre otros, Elder, John. "Notes on some conscious and subconscious elements in Catullus' poetry". HSCP 60, 1951, p.131; MacLeod, C.W. "The use of myth in Ancient poetry".

CQ 24, 1974, p.83; Tuplin, C.J. "Catullus 68". CQ 31, 1981, p.114; Sarkissian, John. Op.cit. p.28, etc.

(26) van Sickle, John. "Catullus 68, 73-78 in context (vv.67-80)". HSCP 84, 1980, p.94-95.

(27) En este caso, "primores" presenta la doble significación de "elegidos, principales", como alusión a nobleza y jerarquía, y la de "primeros" que recuerda la situación de Protesilao, el primero que murió en Troya.

(28) Cfr. Adams, J.N. "Words for 'prostitute' in Latin". RhM 126, 1983, p.351.

(29) Williams, Gordon. Op.cit. p.56.

(30) Si bien es clara la condena al adulterio, la gracia y elegancias urbanas de la nueva época llevan a una ambigua disculpa de los "furta". El poeta no censura a la amada como no correspondería censurar a Júpiter.

(31) También pueden observarse analogías con la situación de Laodamía y Protesilao, en tanto la reunión sólo es posible después de la muerte del héroe, pero en ésta no aparece la nota de beatitud que sella el destino de Hércules.

LA MUJER Y EL MATRIMONIO EN LA POESIA DE CATULO

Una esencial unión entre las ideas de mujer y matrimonio alienta la visión latina de lo femenino desde sus orígenes. Como ya se ha señalado, la mujer se considera la auténtica conservadora de la "gens", razón por la cual el matrimonio y la subsecuente maternidad representaban el centro exclusivo de gravedad de su existencia. Tradicionalmente, sólo por el cumplimiento de esta venerada función podía alcanzar la mujer su más alta dignidad social (1), si bien sus dominios - al menos hasta el siglo I a.C.- estaban estrictamente circunscriptos a la esfera doméstica. Esta imagen es fundamental en la mentalidad romana, aun en épocas que aparece contradicha por la evolución y los cambios sociales: hacia su conservación se dirigen los intentos legislativos de Augusto, las exhortaciones de Cicerón y, tras épocas de caos imperial, la conducta marcada por Trajano.

Pese a que, en términos tradicionales, el matrimonio se consideraba la libre unión entre el hombre y la mujer, su práctica no parece obedecer ceñidamente a esta definición. Con el tiempo, estas uniones llegaron a constituirse en instrumento de seguridad política, económica y social para la nobleza. Y si en un principio el matrimonio pudo estimarse como un acto de interés individual, familiar y político, progresivamente se fue menoscabando la importancia de lo privado y acrecentando la de lo político, y así la unión matrimonial llegó a constituirse en un deber ineludible hacia la "pólis", según lo testimonia la legislación augustea (2).

Para el tiempo de Catulo, la desatención del orden individual en favor de otros órdenes dentro de la institución matrimonial ha evidenciado sus consecuencias. Si ya anteriormente los hombres, desposados por conveniencias de diversa índole, se permitían discretos "ludi" extramatrimoniales - hecho aceptado en tanto se tuviera trato sólo con mujeres de inferior extracción social, y la cuestión no afectara a la familia -, también las clásicas matronas observan un progre

sivo cambio de conducta, probablemente también por influjo de un sofisticado "demi-monde" de cortesanas griegas y orientales, cuya presencia en Roma parecía gozar del amplio favor masculino (3).

El cambio de las costumbres femeninas parece haber sido profundo hacia el final de la República. La mujer traspasa el círculo de la "domus", abandona el "lanificium", y participa directamente de la vida social, e indirectamente de la vida política (4). No es fácil caracterizar su nuevo comportamiento; los testimonios legales manifiestan una mayor libertad económica de la mujer - gracias al casamiento "sine manu" -, y un incremento en el número de los divorcios (5). La participación en banquetes y acontecimientos sociales, la asistencia a juegos y lugares públicos, evidencian una modificación de la conducta femenina fuertemente reprochable a los ojos de la moral tradicional (6).

De acuerdo con el elevado honor que la tradición confiere a la condición de "matrona", la transgresión del adulterio es un "crimen" que atenta contra la "pólis" misma y merece la mayor de las penalidades. Esta antigua determinación de la ley, sin embargo, no parece haber sido habitualmente observada; en general, se buscaban soluciones más pacíficas y privadas. En correlación con las nuevas conductas señaladas, el tema del adulterio de la mujer se pone al orden del día hacia el final de la República y los comienzos del Imperio.

En el escenario de esta crisis cultural, en el que convergen los cambios de costumbres y los agudos conflictos políticos, se despliegan las visiones catulianas de la mujer.

Como ya se ha observado, el centro de toda esta crisis resulta fundamentalmente urbano; en la provincia, la moral y las costumbres permanecen más ligadas a las antiguas tradiciones. Este, probablemente, sea un dato básico para comprender la paradójica visión de Catulo.

Sin entrar más allá de lo debido en cuestiones biográficas y psicológicas, surgen con bastante evidencia las consecuencias que en el joven poeta tuvo su trasplante de Verona

a Roma, i.e. de la provincia a la metrópolis por excelencia. La seducción operada por Roma, la benévola acogida encontrada entre los "urbani", las variadas posibilidades de "otium" que la gran ciudad le ofrece, hacen que Catulo asiente allí su definitiva morada, su "hogar" de elección:

...Romae uiuimus: illa domus,
illa mihi sedes, illic mea carpitur aetas;

Carmen 68,34-35

Catulo es un "urbanus" por decisión y por adopción; su infancia y adolescencia pertenecen a la provincia. Esto afecta directamente su imagen de la mujer, y se evidencia en sus poemas, en algunos de cuyos aspectos es necesario detenerse.

LAS METAMORFOSIS DE LESBIA

Aceptando que los Cármenes 5 y 51 se encuentran entre los más tempranos de la producción poética catuliana, y que los Cármenes 11, 58 y 68 pertenecen a la última época del poeta, es posible delinear una clara trayectoria espiritual de Catulo en el decurso de una imagen femenina de excelencia. Observando este movimiento, surge una conclusión a mi entender inevitable: Lesbia dice más de Catulo que de Clodia.

La exhortación del "Viuiamus,...atque amemus", y las deslumbradas imágenes del Carmen 51, representan la síntesis de un cuadro complejo. Es, por una parte, el rechazo juvenil de los "seueri", la fraternidad del poeta con una juventud urbana en pugna con Cicerón, y la recreación de un "otium" privado, entregado al amor y la poesía. Y es, por otra parte, la celebración personal de un nuevo modo de vida, desprendido de la severidad provincial. La exaltación por Lesbia del fervoroso joven tal vez no es distinta del entusiasmo por una Roma selecta, sofisticada y cosmopolita, cuyos disturbios políticos favorecen el repliegue en lo individual, en donde las nuevas libertades poéticas propician una atención casi exclusiva al mundo de los intereses personales y privados (7).

El patriciado romano vive, en ese momento, la crisis de la institución matrimonial, con la quiebra entre el antiguo

ideal de la "matrona uniuira" y "obsequens", y las nuevas formas del amor romántico, desconectado del matrimonio y frecuentemente adúltero.

Poco parece interesar al joven Catulo que la mujer a quien ama como símbolo de la máxima "uenustas" sea una mujer casada. El matrimonio poco o nada tiene que ver con el verdadero amor; se trata de una especie de desgracia que la mujer amada ha padecido por intereses familiares, que la ata a un compromiso formal y externo, pero que en nada afecta su interioridad. En tal sentido, el poeta se dirige a una Lesbia sentimentalmente libre. Y así canta con entusiasmo las beatitudes de un mundo hecho de "ludi", de sofisticado refinamiento en la poesía y en el amor, que son los exclusivos compromisos de los "otiosi", voluntariamente apartados de obligaciones civiles y políticas.

Pese a esta ferviente adhesión a los códigos urbanos de una selecta juventud romana, hay una fisura - como se ha observado - entre el poeta y los profusos personajes del "otium" que presentan sus poemas. Imperceptiblemente, Catulo se va separando. Lesbia representa la clave fundamental de la cuestión. La explicación más corriente y a la mano gusta de trazar un comportamiento de Clodia para desentrañar los conflictivos cambios del poeta: la frívola Clodia ilusionó al poeta, le hizo variados votos de amor y fidelidad que nunca verdaderamente pensó cumplir, y finalmente lo archivó en su abultada lista de amantes, desbaratando todas las sinceras esperanzas de tan devoto enamorado. No se intenta aquí analizar los posibles errores de esta explicación, ni negar las incidencias que pueda haber tenido la conducta de la mujer histórica en la poesía catuliana. Lo que importa subrayar es, por sobre todo, el juego de imágenes interiores del poeta, cuyo movimiento desborda ampliamente lo eventual y episódico.

Los conceptos amorosos que aparecen reiteradamente, y de manera especial, en los epigramas, han sido tema de estudio recurrente para la crítica. Sintetizando los resultados más relevantes, pueden señalarse dos líneas interpretativas:

1. La más tradicional y que cuenta con el mayor número de adeptos (8), que entiende los conceptos catulianos en términos matrimoniales de los que no está ausente el dato tradicional y religioso.

2. El extenso y detallado estudio de Ross (9), que igualmente ha suscitado numerosas adhesiones, en que se intenta demostrar que Catulo adapta al ámbito erótico-privado los conceptos y vocabulario de la "political alliance". Ross refuta la teoría de una concepción matrimonial haciendo un estudio léxico en el que se muestra que ni "amicitia" ni "foedus" pueden tomarse como equivalentes de matrimonio, sino que se refieren a compromisos de tipo político (10).

Frente a estas últimas afirmaciones, resultan acertadas las precisiones de Lyne: Roma era, en esencia, una sociedad aristocrática que había elaborado un código de conducta social, determinando los modelos de relación y obligaciones de los miembros de la nobleza; de allí nació una terminología, un vocabulario integrado por formas especialmente cargadas, y así "Catullus...did actually think that love ought to involve the sort of ideals and standarts that were inherent or theoretically inherent in the aristocratic code; and therefore he uses that language" (11). El lenguaje de Catulo se parece al de los políticos, concluye Lyne, porque también ellos usaban el código de la obligación social.

Estas teorías, a mi entender, no son excluyentes si se las encuadra en el contexto de la época. La tradición había conferido un sobresaliente prestigio a la institución matrimonial como núcleo social y religioso de la vida del estado, y es muy posible que Catulo se hubiera formado en esta tradición conservada en los ámbitos provinciales. No obstante, el matrimonio en Roma había caído en un profundo desprestigio, vaciado de sus antiguos sentidos y convertido en oportuno juego de intereses. Cabría afirmar que en Catulo, venido de la provincia, subyace el profundo ideal femenino de la "matrona" - en quien se centran, a la vez, los más altos ideales de fidelidad, respeto, humana concordia y amor -, que se enfrenta a las restricciones mentales y léxi

cas de una urbanidad a la deriva entre el descrédito de los conceptos antiguos y la confusa frivolidad de las nuevas propuestas.

La exaltación de la mujer amada en situación marginal, a despecho y casi en desafío de los "seueriores", da paso a un conflicto que en vano el poeta tratará de solucionar. Es te amor que se erige contraviniendo el principio institucional que determina el modo de relación de un hombre y una mujer libres, es el auténtico amor. No depende de leyes externas ni contempla ninguna conveniencia, sino que libremente los enamorados se unen, atentos tan sólo a su pasión y mutuo afecto. Tal amor implica, a la vez, el respeto y la fidelidad mutuos, dictados naturalmente por tan profundo sentimiento. Las obligaciones de los enamorados no se rigen por leyes escritas sino por un deber auténtico e interior que ordena la lealtad hacia el ser amado. Una entrega de esta naturaleza no puede estar sometida a los cambios del tiempo: una vez producida, se mantiene a lo largo de los días humanos, inalterada y perpetua. En líneas generales, este resulta el pensamiento catuliano que puede extraerse especialmente de los epigramas (12). Puede agregarse, como observación, que este no parece haber sido el pensamiento de Clodia.

Todo este programa de relación presenta numerosos puntos de contacto con las más antiguas y originarias ideas acerca de la naturaleza y características de la unión matrimonial. Si bien el deber del "pater familiae" era la elección del miembro para continuar su "gens", tal elección requería el consentimiento de los novios que solemnemente se expresaba frente a una matrona de honor (13). El matrimonio significaba una asociación completa, un acto religioso por el que dos seres definitivamente se constituyen en las correspondientes mitades de un solo ser (14). Concordia, fidelidad y respeto mutuo garantizan la indisolubilidad de esta unión.

Catulo pone de relieve la básica importancia del afecto y la fidelidad en la relación amorosa, ingredientes, si no ausentes, al menos irrelevantes para las aristocráticas

uniones matrimoniales de la Roma de su tiempo. En definitiva, los poemas de Catulo remodelan una imagen de la mujer y de las relaciones amorosas sobre las bases de una figura que ya la tradición había creado desde antiguo: el matrimonio.

Sin embargo, Catulo no podía abordar directamente estos ideales nupciales de la tradición, fuera de los límites personales o sociales, so riesgo de simplismo y rusticidad. Puede hacerlo indirectamente, por medio de perífrasis, imágenes sugerentes y ejemplos míticos. La clásica definición del Carmen 109,6 - "aeternum hoc sanctae foedus amicitiae" -, no parece ser, inicialmente, un original sinónimo de pacto matrimonial pero, en última instancia, sus componentes pueden equipararse. A esta afirmación concurren, especialmente, datos significativos como el empleo del verbo "nubere" en el Carmen 70,1; las expresiones de afección familiar del Carmen 72,3-4; el concepto de "foedus" aplicado a las bodas de Thetis y Peleo (Carmen 64,373); las imágenes nupciales de la llegada de la amada en el Carmen 68,131-34; los variados ejemplos míticos de los cármenes extensos y, en especial, las celebraciones nupciales de los Cármenes 61 y 62.

Los viejos modelos pugnan por aflorar una y otra vez, por readaptarse y vivir en un medio y circunstancias que se les oponen. Pero el problema más crucial radica en que ese medio y esas circunstancias fueron casi fervorosamente aceptadas en un comienzo, con la adhesión de Catulo al código de Lesbia y los "urbani".

Lesbia no es una simple "delicia" de la ociosidad urbana del poeta, pero tampoco encuadra en los ideales de fidelidad y amor solicitados en la mujer. En los movimientos interiores de Catulo se va transformando la imagen de la amada. Su condenación final, su relegamiento al plano de las más bajas meretrices - como lo expresan el Carmen 58 y el Carmen 11 - son quizás expresiones del triunfo de lo tradicional, y el fracaso de una asimilación a los insustanciales amores de su círculo contemporáneo. La contraparte de esta condena se encuentra en el Carmen 68, 135 y ss.: en irónico balance, el

poeta reconoce que son improcedentes los reclamos ante una situación pre-existente, conocida y voluntariamente aceptada. La inscripción en un mundo que admite y celebra los "furtivos...amores" (Carmen 7,8) invalida reproches y censuras. Ese mundo ha permanecido fiel a su especial legalidad y, como una vez el poeta adhiriera a sus pautas, resta la finalmente amarga pertinencia de mantenerse atendido a ellas. Los "urbani" desdeñan todo reclamo sobre sus "furta", propio de los "stulti" y de los rústicos. Con estos últimos el poeta irónicamente declara que no tiene ninguna relación.

EL CARMEN 61

No puede decirse que los cármenes extensos con temas nupciales hayan suscitado el especial interés crítico. Una simple mirada a la bibliografía catuliana basta para comprobar que, desde 1940 hacia el presente, el estudio de los "carmina maiora" se centra en los cármenes 64 y 68 con marcada preferencia. Esto resulta explicable por el singular auge de un tipo de crítica biográfico-psicológica, para cuya hermenéutica estos últimos poemas han ofrecido elevado interés. Sin embargo, lo que no se da en cantidad, se presenta en calidad: el extenso y minucioso estudio de Paolo Fedeli sobre el Carmen 61 (15) evidencia las variadas y fértiles posibilidades de análisis e interpretación que ofrece el poema, como así también su importancia - no meramente ocasional o subsidiaria de lo griego - en el panorama de la lírica latina.

La conclusión a la que arriba Fedeli después de su detallado análisis parece inobjetable: "c.61 is firmly rooted in the reality of the celebration, but it is definitely detached from it and it develops in a special sphere, that is, art" (16). Hay en el poema una síntesis de elementos griegos y romanos, de erudición y pintoresquismo popular, que es el fruto de complejas combinaciones en las que se entrelazan elementos muy variados. Lo que Norden señala como defecto, constituye, para Fedeli, una de las cualidades esenciales de la obra: la armoniosa concurrencia de un familiar género literario griego, el epitalamio, y una forma popular de expresión, proveniente de las costumbres propiamente itálicas, la "fescennina iocatio" (17).

Partiendo de la básica distinción entre himeneo y epitalamio, Fedeli (18) divide el poema de la siguiente manera:

I. Himeneo:

a. Invocación a Hymen:

- 1) himno clético (v.1-45)
- 2) "encomium" (v.45-75)

- b. Canto frente a la casa de la esposa (v.76-113/120) (19)
- c. "deductio":
 - 1) "fescennina iocatio" (v.121-155/114-148)
 - 2) "collocatio" (v.156-190/149-183)

II. Epitalamio:

- a. Introducción (v.191-210/184-203)
- b. Epitalamio propiamente dicho (v.211-235/204-228)

A los efectos del presente estudio, se observarán aquellos pasajes - en los distintos momentos del poema - referidos a los personajes femeninos, fundamentalmente dos de central importancia: Iunia - o Vinia (20) - y la "Bona Dea", asimilada a Venus.

El carmen se abre con un cuadro mítico en el que la invocación a Hymen propicia la alusión a sus moradas, su estirpe y su aspecto. A través del "namque" del verso 16, el poeta da paso al primer dato de la realidad, si bien el ambiente mítico será el imperante hasta el verso 31. Este "namque" introduce los motivos de la invocación:

namque Iunia Manlio,
qualis Idalium colens
uenit ad Phrygium Venus
iudicem, bona cum bona
nubet alite uirgo, v.16-20

La comparación establece un doble paralelo: Iunia=Venus; Manlio=Paris. De este modo, se crea una eficaz transición entre mito y realidad, por mutua referencia de ambos planos. A la vez, esta comparación presenta uno de los motivos recurrentes a lo largo de la obra: la belleza de los esposos.

El recurso no sólo introduce a los cónyuges sino también a la diosa bajo cuyos auspicios se realiza la unión. Venus significa la belleza por excelencia, pero implica un peligro cuya salvaguarda puede advertirse en los versos 19-20. La hermosura y el hechizo de Venus corresponden, en el Carmen 86,6 y el Carmen 68,131-34, a Lesbia, lo cual indica que la imagen de la diosa puede asimilarse a diferentes tipos de figuras femeninas y situaciones (21). De allí, quizás, la necesidad de una inmediata determinación para Iunia, definida como "bona uirgo". En este sentido, importa destacar que las imá-

genes de los citados versos se corresponden, paralela y opuestamente, con las del Carmen 68,70-72, y los anteriormente mencionados v.131-34.

Las dos siguientes estrofas de circunscriben a Hymen, pero en el verso 31 se vuelve a los esposos:

ac domum dominam uoca
coniugis cupidam noui,
mentem amore reuinciens,
ut tenax hedera huc et huc
arborem implicat errans. v.31-35

La estrofa presenta varios datos de interés:

- a. Los versos 31-33 han suscitado una extensa polémica, según se entienda que después de "uoca" corresponde o no una coma (22). La cuestión consiste en determinar si "cupidam" es atributo de "dominam" o de "mentem", lo cual implica una profunda diferencia en el sentido de estos versos. Fedeli cita una acertada observación de G.G. Biondi (23), quien advierte que si "cupidam" se refiere a "mentem", la expresión "amore reuinciens" resulta ociosa (24).
- b. El apelativo "domina" alude a la inminente condición que asumirá Iunia por la boda. La importancia de esta función se destaca por la reiteración del motivo, que nuevamente aparece en los versos 156/149 y ss. Se encuentra aquí una clara referencia a un elemento tradicional en la visión romana del matrimonio: la esposa es "domina" en su nueva casa, y a ella obedecen todos sus habitantes (25). Esta función representa la más alta dignidad conferida originariamente a la mujer romana. Pero, aceptando que "cupidam" modifique a "dominam", Catulo apunta el detalle erótico (26) introduciendo un nuevo matiz en la función. La esposa gobierna la "domus" de su esposo a quien, en tanto "dominus", debe correspondiente obediencia (27); pero esta obediencia no es una actitud externamente dictada o compulsivamente impuesta, sino que nace del propio deseo de la esposa significando un movimiento natural.

La doble comparación esposa= "hedera", esposo= "arbor", tiene una larga tradición literaria (28) y representa la auténtica armonía nupcial. Esta sujeción de la hiedra al árbol ilustra el verdadero sentido de "domina" de acuerdo con las

pautas tradicionales.

Imágenes similares se presentan en v.106-110/102-106:

lenta sed uelut adsitas
uitis implicat arbores,
implicabitur in tuum
complexum. sed abit dies:
prodeas noua nupta.

En este caso, la comparación vegetal se ha transformado en esposa = "uitis", esposo = "arbor", con una doble alusión implícita. Continuando el pensamiento de la estrofa precedente (v.101-105/97-101), en primera instancia indica el lazo erótico que une a los cónyuges, de modo que el esposo no debe buscar goces sensuales fuera de la unión ya que to dos ellos han de ser satisfechos por la esposa. Pero además las imágenes sugieren la idea de la fertilidad de tal unión. Los esposos no sólo se unen para el goce erótico sino que a su vez esta unión engendrará la descendencia, i.e. la perpetuación de la "gens"; significa, para la mujer, la mayor plenitud de su condición, tal como lo despliegan los versos 49-56 del Carmen 62.

Como ya se ha señalado, la belleza de Iunia se presenta asociada a la de Venus y los versos 16-20 sirven para introducir a los más destacados personajes femeninos. En los versos finales del himno clético se dice:

huc aditum ferat
dux bonae Veneris, boni
coniugator amoris. v.43-45

La diosa no es simplemente Venus, sino "bona Venus", subrayando el aspecto bajo el cual es pertinente que presida la celebración. A la vez, Venus se presenta regida por Hymen, quien es "dux" y posee la capacidad de "coniugare" todo amor inscripto en la categoría de "bonus". La reiteración del adjetivo "bonus" hace hincapié en una conjunción bastante desprestigiada en la época del poeta: amor y matrimonio. Venus confirma, con su presencia, la unión de los enamorados en el encuadre institucional.

La diosa se vuelve a mencionar en la sección correspondiente al "encomium" de Hymen:

nil potest sine te Venus,
fama quod bona comprobet,

commodi capere, at potest
te uolente. quis huic deo
compararier ausit? v.61-65

Venus aparece aquí en su doble condición de divinidad del amor y "genetrix" (29), poder creativo por excelencia. En el contexto general de las nupcias - y, especialmente, por el contenido de las estrofas que preceden y siguen esta referencia -, Venus se asocia a la unión física de los enamorados (v.56-60) y a la procreación (v.66-70). No obstante, el fuerte poder de la diosa debe sujetarse a Hymen para que sus frutos merezcan la aprobación de la "bona fama". Nuevamente Catulo circunscribe la esfera de Venus para convertirla en divinidad asociada al amor conyugal.

El "encomium" de Hymen se inicia con un motivo que se reitera de diversos modos a lo largo de las distintas secciones del poema:

quis deus magis est ama-
tis petendus amantibus? v.46-47 (29)

Ambas formas participiales son frecuentes en las composiciones breves, y varias veces se aplican a las relaciones del poeta con Lesbia (30). Ya Catulo, en las estrofas precedentes, ha destacado la legitimidad del amor de Iunia y Manlio, consagrado por Hymen y la "bona Venus". Con este presupuesto, vuelve sobre el fundamental lazo erótico en el que se asienta la unión de los esposos. Se trata de un sentimiento mutuo que busca su realización espiritual y material, y ello no sólo es compatible con Hymen sino que se alcanza auténticamente bajo su advocación.

Los placeres del amor sensual como ingrediente básico del matrimonio constituyen un motivo de central importancia en la obra, y el poeta invita reiteradamente a los nuevos cónyuges a disfrutar de sus alegrías. No obstante, Catulo traza las convenientes y discretas diferencias entre Iunia y Manlio. Sin reparos, puede referirse abiertamente a la pasión del hombre:

quae tuo ueniunt ero,
quanta gaudia, quae uaga
nocte, quae medio die
gaudeat! v.116-119/109-112

El movimiento erótico-pasional no aparece como rasgo exclusivamente masculino; también se produce en la esposa, estableciéndose una mutua correspondencia:

illi non minus ac tibi
pectore uritur intimo
flamma, sed penite magis. v.176-178/169-171

La expresión "sed penite magis", por una parte, atiende a la natural "pudicia" de la "bona uirgo"; pero además implica un elogio hacia la esposa, como señala Fedeli (31): "it implies that the woman is in a condition of superiority since she is the source of inspiration of the stronger feeling".

Finalmente, en el epitalamio, el poeta invita a ambos cónyuges a gozar sin restricciones de estos placeres. Se trata de "bonum...amorem" (v.204-205/197-98), que los enamorados "non abscondis" (v.205/198), i.e. lo contrario de un "furtivus amor" como el del poeta y su amada. Por tal motivo, la "bona Venus" es propicia y actúa como protectora. Así, ellos deben tener "multa milia ludi" (v.210/203). Los "ludi" significan la realización personal e individual del amor marital; pero, más allá de esto, su valor se inscribe en una esfera más amplia y elevada:

ludite ut lubet, et breui
liberos date. non decet
tam uetus sine liberis
nomen esse, sed indidem
semper ingenerari. v.211-215/204-208

El amor pasional satisface, en primera instancia, los deseos personales de los enamorados, pero su meta fundamental es la conservación de la "gens". El padre ve prolongado su "uetus nomen" y la mujer cumple acabadamente su función de "matrona", i.e. "mater" (32).

Los ideales de constante concordia y duración del matrimonio hasta la vejez de los esposos se corresponde con la idea de recíproca fidelidad que debe regir la unión. En primer término, la referencia se hace con respecto al esposo:

non tuus leuis in mala
deditus uir adultera,
probra turpia persequens,

a tuis teneris uolet
secubare papillis, v.101-105/97-101

En el contexto del poema, resulta pertinente esta condena al adulterio; el tono de la advertencia recuerda expresiones similares del Carmen 66, hechas para las esposas adúlteras, con la alusión a "impio...adulterio" (v.84), cuya condenable condición se resume en "indignis" (v.86).

Dada la íntegra nobleza de la "bona uirgo" y el ambiente tradicional en el que se inscribe el carmen, no corresponde hacer un llamado a la fidelidad de la esposa, ya que tal virtud está implícita en su delicado sentimiento y en su "pudicia". La advertencia sólo se dirige a la posible infidelidad del hombre quien, opuestamente a Iunia, ya ha conocido placeres y ahora su nueva condición le impone "glabris...abstinere" (v.142-43/135-36). No obstante, Catulo indirectamente y con discreción inserta una alusión a la fidelidad esperada en la esposa; en la anteúltima estrofa, refiriéndose a las virtudes del futuro hijo de Iunia y Manlio, se lee:

talis illius a bona
matre laus genus approbet,
qualis unica ab optima
matre Telemacho manet
fama Penelopeo.

A través de la comparación con Penélope, el poeta no sólo indica la abnegada maternidad, sino también el deber de máxima fidelidad, representado míticamente por la devota e incorruptible esposa de Ulises. Pero, tal como ha sido presentada Iunia, y en tanto poseedora - actual o potencialmente - de todas las posibles notas que definen a la esposa ideal, esta virtud le corresponde naturalmente. La comparación final, pues, resulta menos una advertencia sobre la conducta a observar, que una anticipada celebración de los méritos de Iunia que, como esposa y madre, se homologa a un ejemplo de excelencia.

Cabe agregar que, siguiendo un "tópos" epitalámico, Catulo vuelve repetidas veces sobre el tema de la belleza de la esposa. Después de la inicial asociación a la hermosura de Venus, ya observada anteriormente, la idea reaparece en imá

genes florales, algunas de reconocible filiación griega (33). Este atributo no es patrimonio exclusivo de la mujer; también se incluye el elogio del esposo, a quien Venus ha conferido similar belleza:

at, marite, ita me iuvent
caelites, nihilo minus
pulcer es, neque te Venus
neglegit...

v.196-199/189-192

En Venus coinciden la belleza, como una de las cualidades propias de la diosa, y la capacidad de otorgarla; aunque con ingredientes más complejos, esta asociación se encuentra igualmente en el Carmen 86:

Lesbia formosa est, quae cum pulcerrima tota est,
tum omnibus una omnis surripuit Veneres.

v.5-6

EL CARMEN 62

Si bien Wheeler, en su clásico estudio (34), admite que el Carmen 61 representa el intento catuliano de adaptar un "genre" griego a las condiciones romanas cuyo resultado es "a very interesting combination of Greek and Roman elements", refiriéndose al Carmen 62 no duda en suscribir la apreciación de Ellis: "...it may fairly be described in Robinson Ellis' phrase as 'almost a Greek study'"(35). Como frecuentemente se ha observado a propósito de los cármenes extensos, la crítica de las últimas décadas ha parcialmente refutado este juicio. Para citar un ejemplo, Alfonso D'Errico, en su estudio sobre el epitalamio en la literatura latina, señala que el procedimiento dialógico está largamente atestiguado en las antiguas tradiciones itálicas - y, en general, en las manifestaciones literarias populares -: canciones rústicas, "uersibus alternis", con técnica amebea. Contrariamente, "in tutta la lirica corale greca antica non abbiamo esempi di coro misto" (36). Pareciera, pues, que también aquí se aúnan lo griego y lo latino, aunque de modo menos evidente que en el Carmen 61.

Tres influencias complejamente se combinan en el Carmen 62, remodeladas por la creatividad del arte catuliano: el epitalamio de Safo, la escrupulosa perfección de la técnica alejandrina y el elemento amebeo de la tradición itálico-latina (37).

El poema presenta una estructura agonística con doble coro, en la que se debaten dos visiones distintas del matrimonio: la femenina, en boca de las doncellas amigas de la novia, y la masculina, en la de los amigos del novio.

Luego de una introducción, con la invocación a "Vesper" (38) como signo de inicio de la ceremonia nupcial, el verso 9 marca formalmente el comienzo de la querrela:

non temere exsiluere, canent quod uincere par est.

Esta idea de pugna en las doncellas, se refuerza con la reiteración del verbo "uincere", posteriormente en boca de los

jóvenes:

iure igitur uincemur: amat uictoria curam. v.16
Ambos grupos de contendientes buscarán vencer al contrario enunciando razones que justifiquen sus respectivas apreciaciones. En todos los casos, a la visión femenina negativa del matrimonio, responde la masculina positiva, en contrapunto no sólo conceptual sino también léxico. Después de los versos introductorios, la pugna propiamente dicha comienza en el verso 20 y se desarrolla en tres pares de estrofas en las que los conceptos femeninos son seguidamente rebatidos o desacreditados por los jóvenes.

Primer par de estrofas (v.20-31)

La evidente correspondencia léxica y estructural de los versos que inician ambas estrofas, ponen de relieve la variante introducida:

Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis? v.20

Hespere, quis caelo lucet iucundior ignis? v.26

Lo que resulta "crudelior" para las mujeres, es "iucundior" para los varones. Este "crudelior" refleja el temor femenino ante la violencia de la entrega nupcial - si bien constituyente de los más antiguos ritos matrimoniales -, que lleva a las jóvenes a buscar protección en los brazos maternos (39). Esta situación se sintetiza en la imagen de la ciudad capturada, con la reaparición del adjetivo "crudelis":

quid faciunt hostes capta crudelius urbe? v.24

Si bien se representa aquí un aspecto del ceremonial romano, en el que la novia aparece como una víctima capturada (40), la imagen elegida subraya el sentido de hostilidad, que entiende la unión como un ejercicio de la fuerza masculina.

Mientras que las mujeres hablan en términos de su sentir natural, los jóvenes responden en los de la lógica legal:

qui desponsa tua firmes conubia flamma,
quae pepigere uiri, pepigerunt ante parentes,

v.27-28

Lo que para la mujer significa separación - "complexu auelle re matris" (v.21) -, es para el hombre unión - "iunxere" (v. 29) -, felicidad y gozo (41).

Segundo par de estrofas (v.32-38)

Hay una laguna después del verso 32, por lo que se tiene sólo un verso de la estrofa de las doncellas y los seis versos finales de la estrofa de los jóvenes. De lo conservado parece deducirse una alusión al rapto, atribuido simbólicamente en este caso a Héspero como lo fuera a Hymen en el Carmen 61 - "qui rapis teneram ad uirum / uirginem," (v.3-4)-. Los jóvenes rechazan la idea de un Héspero ladrón, autor de un "furtum" que las doncellas le atribuyen desde la perspectiva de su virginidad y en consonancia con la anterior idea de "auellere".

La defensa masculina se apoya en la distinción entre unión legítima e ilegítima - i.e. matrimonio y adulterio -; sólo esta última es un "furtum":

nocte latent fures, quos idem saepe reuertens,
Hespere, mutato comprehendis nomine Eous. v.34-35

Héspero (42) es el guardián de la intimidad santificada; su aparición en la tarde guarda la casa contra la ilegítima penetración, mientras que en su aparición matutina delata a los que han estado adentro ilícitamente (43).

Consecuente con lo dicho en el verso 13 - "...habent memorabile quod sit" - resulta la expresión de los jóvenes:

at lubet innuptis ficto te carpere questu. v.36

El origen ceremonial de la resistencia femenina, aludido en "ficto...questu", recuerda las "falsis...lacrimulis" del Carmen 66,16.

Tercer par de estrofas (v.39-58b)

Las doncellas desarrollan la imagen de la flor, que se corresponde con la anterior imagen de la ciudad capturada:

Vt flos saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo comulsus aratro, v.39-40

La flor, representación de la inaccesible virginidad femenina, no está expuesta a los riesgos exteriores y su estancia en el jardín la preserva de la violencia de los rebaños y el arado. Esta virginidad ha llegado a ser entendida por las doncellas como la razón de su deseabilidad; su pérdida significa la consecuente pérdida de la estima, como lo señala el pasaje de "multus" a "nullus":

multi illum pueri, multae optauere puellae:
 idem cum tenui carptus defloruit ungui,
 nulli illum pueri, nullae optauere puellae:
 sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est.

v.42-45

Las jóvenes, pues, reducen su situación a una estrecha alternativa: o el aislamiento o la destrucción (44).

Es tradicional, en esta estrofa, señalar la dependencia de imágenes de Safo, especialmente de los frag.105-a y 105-c. En el primero se alude a un jacinto en la colina, símbolo de una bella joven en posición vulnerable; el segundo, proveniente de un himno nupcial, presenta una manzana en un árbol, que terminará cayendo. Catulo recrea las imágenes del jacinto y la manzana disponiéndolas de manera tal que su significación varía. La flor de las jóvenes catulianas no aparece expuesta como la de Safo, sino encerrada en la protección del jardín, lugar donde la violencia - i.e. la pasión - puede proscribirse (45). Este encierro preserva de las hostilidades, pero deja paso a la admirada contemplación de los "pueri" y "puellae". La situación ideal de separación propuesta significa el rechazo de la fertilidad en todos sus sentidos (46).

Las palabras de las doncellas, de color deliberadamente griego, son refutadas por los jóvenes quienes imponen la concepción positiva de la unión matrimonial con notas característicamente romanas. Ellos recurren, igualmente, al mundo vegetal, trayendo el ejemplo de la vid y el olmo; pero en este caso se trata de una imagen agrícola, ligada a las más antiguas tradiciones itálicas (47). Al "optauere" de v. 42 y v.44 se opone "coluere" de v.53 y v.55. La vid, en su capacidad para ser transformada en vino con el adecuado cultivo, reemplaza la imagen de la flor, desplazando las nociones de aislamiento y esterilidad con las de fertilidad y fructificación.

La naturaleza no es apreciada como producto espontáneo: tanto en el caso de las doncellas como en el de los jóvenes se inserta un dato de civilización. La flor se encuentra en un jardín que representa la protección del hogar paterno; la vid impone la idea del cultivo humano - que la hace prog

perar unida al olmo - y se constituye en símbolo de la unión matrimonial. La inocencia de la flor es sólo una falta de cultivo que condena a desgraciada senectud (48); con el tiempo la doncella se vuelve "invisa parenti" (v.58). En la institución matrimonial, por el contrario, se conjugan lo natural y lo cultural en función de la realización comunitaria y conservación del necesario ciclo vital.

La contienda termina; la victoria pertenece a los jóvenes, quienes cantan la última estrofa (v.59-66); en ella se celebra un orden social que Catulo parece haber desestimado en sus composiciones más tempranas (49).

La idea de los versos 62-64 no parece tener precedentes:

uirginitas non tota tua est, ex parte parentum est,
 tertia pars patrist, pars est data tertia matri,
 tertia sola tua est:...

Se integran aquí los lazos familiares en función conservadora, como unidad que vigila el necesario desarrollo generacional.

El poema se construye, pues, teniendo como centro la imagen de la mujer, que alternativamente se despliega desde dos ángulos opuestos: la romántica visión de la flor intacta, la esencial belleza de la doncellez, en una atmósfera de inocencia y aislamiento; y la exaltación netamente romana de la mujer como "matrona" - "mater" en potencia -, garantía de la permanencia del orden social que se verifica en las nupcias. El triunfo de los jóvenes, como concluye Com-mager (50), es la reconciliación de estas dos visiones en fructífera amnistía.

EL CARMEN 67

Es clásica la expresión de Turnebo para definir el Carmen 67: "aeque ac folium Sibyllae obscurum et tenebricosum". La tradicional oscuridad que los comentaristas han observado en el poema proviene, por una parte, de la ceñida actualidad de los sucesos que se relatan, localizados en ciudades de provincia y restringidos, además, a un ámbito privado que sólo podía ser identificado y acabadamente comprendido por los mismos coterráneos. La obra se construye, por otra parte, sobre un abundante acopio de referencias que, en muchos casos, sólo se presentan como maliciosas insinuaciones, o donde el lógico desarrollo narrativo se interrumpe por las frecuentes elisiones de datos que la chismosa "ianua" sobrentiende, dado que habla con alguien del lugar.

El poema conjuga dos descripciones distintas de una misma realidad: hay básicamente una anécdota y algunos personajes conocidos por los veroneses, i.e. la historia de una mujer a quien no se menciona por su nombre propio, su marido, su suegro, etc.; esto constituye lo que es de dominio público, y subyace en la relación de los sucesos. En segunda instancia, aparece la versión privada - aunque también, de algún modo, pública en la voz baja del rumor -, lo realmente ocurrido intramuros, cuyo detalle propociona la "ianua", corrigiendo la opinión común y revelando sórdidas intimidades que dan a la historia y los personajes un matiz diferente.

Las dificultades surgen de la situación misma sobre la que se construye el poema: una habitante de Verona - posiblemente el mismo poeta (51) - se detiene ante la "ianua" y, después de saludarla con paródica solemnidad, la interpela acerca de sus servicios, mudados de "seruisse benigne" (v. 3) a "seruisse maligne" (v.5) (52). El interlocutor humano ya está en conocimiento de los sucesos, y de algunos rumores que se tejen en torno de ellos - "dicunt" (v.3), "ferunt" (v.5) -. Por lo tanto, éstos no se desarrollan y se dan por supuestos. La puerta, a su vez, manifiesta su queja: todos

la culpan cuando aparece algo "non bene factum" (v.13), sin escuchar su defensa. Femeninamente ofendida por tal desatención, esboza una débil resistencia a hablar; pero el requerimiento del veronés le hace cambiar rápidamente de opinión y comenzar un relato que, como bien señala Perrotta (53), se suspende casi artificialmente ya que se tiene la impresión de que la "ianua", una vez que decide hablar, no puede detenerse, yendo de un episodio sórdido a otro, revelando escándalo tras escándalo, como si su caudal de conocimientos fuera inagotable.

Lo fragmentario de los datos, en el complejo balance de alusiones y elisiones, obliga a la reconstrucción de una situación que ha producido las mayores divergencias interpretativas (54). De todos modos, la obra presenta una serie de evidencias que interesan a los efectos de este estudio:

a. La supuesta doncella no es tal:

"Primum igitur, uirgo quod fertur tradita nobis,
falsum est. v.19-20

Así, la mujer del Carmen 67 se opone a la imagen de la "bona uirgo" del Carmen 61, al celo de las doncellas del Carmen 62 y a la épica heroína del Carmen 66.

b. La mujer tiene - o ha tenido, según se interprete - un marido cuya impotencia sexual ha propiciado, en primer lugar, el incesto:

sed pater illius gnati uiolasse cubile
dicitur et miseram conscelerasse domum, v.23-24

Esta sórdida situación se ilumina sarcásticamente con la siguiente conjetura de la puerta:

siue quod impia mens caeco flagrabat amore,
seu quod iners sterili semine natus erat, v.25-26

El incesto puede haber obedecido a la insana pasión del suegro, o a un acto de paternal "pietas" hacia el hijo impotente a fin de prevenir el escándalo y salvaguardar la honra familiar. A esta segunda suposición responde el admirado veronés quien, con burlesca ingenuidad, celebra la actitud del "senex":

Egregium narras mira pietate parentem,
quí ipse sui gnati minxerit in gremium. v.29-30

c. El "atqui" (v.31) de la "ianua" marca el pasaje a la revelación de un nuevo escándalo: los múltiples adulterios de la mujer. Perrotta, rechazando la versión de Kroll según la cual este "atqui" significaría "esto no es todo, además...", interpreta que la "ianua" insinúa que sabe, además, algo sorprendente y casi increíble (55): los adulterios habían ya comenzado en Brescia, de donde posiblemente era oriunda la mujer o en donde, al menos, había vivido temporalmente. La "ianua" no tiene inconvenientes en revelar el nombre de dos de los amantes, Postumio y Cornelio, pero evita, por temor -"ne tollat rubra supercilia" (v.46)-, nombrar a un tercero, si bien proporciona datos para su identificación.

La mujer del Carmen 67 no se sitúa en un neto primer plano, ya que el poeta se detiene con preferencia en la descripción de los personajes masculinos. No obstante, ella es el eje en torno al cual se construyen situaciones y personajes. A la vez, en ella se resumen una serie de motivos que la relacionan - por semejanza u oposición - con las restantes figuras femeninas de los cármenes extensos, y con algunas mujeres de los cármenes breves.

Ya se ha señalado la oposición con la esposa ideal del Carmen 61, y las desposandas del Carmen 62. Resulta, además, oportuno destacar el engarce de imágenes femeninas que ocurre en la sección de los Cármenes 66-68.

La severa condena del rizo (Carmen 66,84-86) se dirige a un tipo de mujer que el personaje del Carmen 67 ilustra, ya que "illa malum fecit adulterium". Berenice es su contrapartida, y ambas imágenes reaparecen entrelazadas en el Carmen 68: Laodamía prolonga gran parte de los rasgos de la fiel y ardiente heroína del Carmen 66, mientras que Helena y Lesbia prolongan los de la mujer del Carmen 67. Así, el motivo de la adúltera se reitera en la secuencia: "impuro dedit adulterio" (Carmen 66,84); "malum fecit adulterium" (Carmen 67,36); "moecha" -Helena- (Carmen 68,103), "furta...erae" - Lesbia- (Carmen 68,136).

La ideal castidad de Berenice, en su doble aspecto - virginitad y castidad del lecho matrimonial, no violado por el

adulterio -, se manifiesta completamente negada en el personaje del Carmen 67 - "uirgo...falsum est"; "malum...adulterium" -. Y nuevamente, en el Carmen 68, se conjugan ambas posibilidades. La imagen de Lesbia indica cierta especial asimilación a la mujer del Carmen 67: de acuerdo con las alusiones de los versos 143-146, la amada ha sido imaginada como una divina esposa, pero su entrada en la "domus" dista mucho de constituir una auténtica "deductio"; la unión pseudo-nupcial es tan sólo la "furtiva nox" robada al verdadero marido. Así, en el sistema de imágenes matrimoniales, Lesbia - pretendidamente asociada a Laodamia - comparte los defectos de la mujer del Carmen 67: como supuesta desposada, no pertenece a la categoría de la esposa del Carmen 61, no es una "bona uirgo" como tampoco lo es la protagonista del Carmen 67; el arribo a la casa de Allio significa, además, la consumación del "malum...adulterium". Aún más, este adulterio no es único, ya que Lesbia "uno non est contenta Catullo" (Carmen 68,135), al igual que el adulterio de la provinciana no se limita a la incestuosa relación con el "senex" sino que se multiplica en varios amantes.

Cabe agregar, finalmente, que el motivo del incesto reaparece en otras composiciones y puede tener una especial significación en el contexto catuliano. La más explícita referencia se encuentra en la acusación a Aufilena del Carmen 111,3-4. Pero también quizás en el caso de Lesbia pueda insinuarse una culpa similar. Es bien conocida la insidiosa alusión ciceroniana al incesto de Clodia con su hermano Publio Clodio Pulcer (55), y la crítica ha frecuentemente interpretado el Carmen 79 como una confirmación de dicho incesto:

Lesbius est pulcer. quid ni? quem Lesbia malit
quam te cum tota gente, Catulle, tua. v.1-2

La relación nominal Clodia-Clodio parece transferida a la característica denominación poética, a partir de la cual Lesbia genera el correspondiente masculino Lesbius - asimilación que, además, resuena en "pulcer" -. Así, pues, también en este caso podría reflejarse una situación equivalente al "miseram conscelerasse domum" del Carmen 67,24.

Los versos del Carmen 67 trazan la contrafigura de la esposa ideal y la composición se constituye en centro de la sección, marcando una quiebra que se plasmará en el Carmen 68. Como Berenice es el ideal, la mujer del Carmen 67 es el contra-ideal; la madura reflexión del Carmen 68 reconocerá tácitamente en este último, los auténticos rasgos de la amada, a quien se soñara como luminosa "diua" en una instancia nupcial tan deslumbrante como irreal.

NOTAS

(1) Al respecto, W. Warde Fowler (en: Social life at Rome in the age of Cicero. London, Macmillan and Co.,1937, p.143-44) señala: "no one who studies this ceremonial of Roman marriage, in the light of the ideas which it indicates and reflects, can avoid the conclusion that the position of the married woman must have been one of substancial dignity, calling for and calling out a corresponding type of character. Beyond doubt the position of the Roman materfamilias was a much more dignified one than that of the Greek wife...she shared with her husband in all the duties of the household, including those of religion, and within the house itself she was practically supreme".

(2) Cfr. Frank, Richard I. "Augustus' legislation on marriage and children". CSCA 8, 1975, p.43 y ss.

(3) M. Antonio es uno de los personajes característicos, amigo de artistas y cortesanas, y dado a los amores "románticos". Cfr. Lyne, R.O.A.M. The Latin Love Poets. Oxford, Clarendon P., 1980, p.11.

(4) Tácito (An.3,33) declara que las esposas de los gobernadores, si estaban con ellos, podían hacer un gobierno paralelo desde su casa.

(5) "Si le divorce était devenu si aisé, c'est que le mariage lui-même avait évolué jusqu'à ne plus être qu'un simple accord dénué de valeur profonde" (Robert, Jean-Noël. Les plaisirs à Rome. Paris, Les Belles Lettres, 1983, p.155). La situación se agrava progresivamente; frente a ésta, Augusto promulga leyes para favorecer el matrimonio - Lex Iulia de maritandis ordinandis; Lex Papia Poppea nuptialis -, castigar el adulterio - Lex Iulia de adulteriis coercendis -, instituyendo el "ius liberorum" que daba notables privilegios a los padres con más de tres hijos; cfr. Castillo, A. del. "The position of women in the Augustean Age". LCM 2, 1977, p.167 y ss.

(6) Uno de los casos más citados es el de Clodia. La imagen final que Catulo refleja en los Cármenes 58 y 11, y el retrato que elabora Cicerón en su defensa de Celio, componen un

cuadro de abierto libertinaje y relajación moral que parece contradecir, por un lado, la exhortación que Catulo le hace de desestimar los "rumoresque senum seueriorem" (Carmen 5,2) y, por el otro, las precauciones tomadas para el encuentro que se rememora en el Carmen 68. Grimal (L'amour à Rome. Paris, Les Belles Lettres, 1978, p.171) dice: "Clodia pouvait être légère, imprudente, et parfois coupable, elle ne voulait pas qu'on pût la montrer du doigt comme adultère".

(7) Kenneth Quinn (The Catullan Revolution. Cambridge, Heffer and Sons, 1969, p.24-25) señala, refiriéndose a la época catuliana, el nuevo fenómeno social de la independencia de los poetas, que abre un abismo entre la generación de "Catulus" y "Catullus". Los nuevos poetas dejan de ser los protegidos de la nobleza y se convierten en personalidades individuales, abandonando el servicio general a la comunidad y buscando formas más puramente personales de poesía.

(8) Entre otros: Williams, Gordon. "Some aspects of Roman marriage ceremonies and ideals". JRS 48, 1958, 16-29; McGushin, P. "Catullus'sanctae foedus amicitiae". CPh 62, 1967, 85-93 (Ross critica especialmente esta interpretación); Rubino, Carl. "The erotic world of Catullus". CW 68, 1973, 289-298; Rankin, H.D. "Catullus and the privacy of love". WS 88, 1975, 67-74, etc.

(9) Ross, David O.jr. Style and Tradition in Catullus. Cambr.-Mass., Harvard U. Press, 1969.

(10) Ross, David O.jr. Op.cit. p.81 y ss.

(11) Lyne, R.O.A.M. Op.cit. p.25.

(12) Lyne, R.O.A.M. Op.cit. p.22 y ss.

(13) Los novios juntaban sus manos derechas - "dextrarum coniunctio" - y daban su consentimiento ante la "pronuba".

(14) Cfr. Grimal, Pierre. Op.cit. p.67.

(15) Fedeli, Paolo. Catullus' Carmen 61. Amsterdam, J.C. Gieben, 1983 (1ª ed. Friburgo, 1972).

(16) Fedeli, Paolo. Op.cit. p.157.

(17) Fedeli, Paolo. Op.cit. p.3 y ss.

(18) Si bien se ha preferido la división propuesta por Fedeli, por la ajustada precisión de su detalle, no dejan de presentar interés otras, como la de G.B. Pighi ("La struttura del carne

LXI di Catullo". Humanitas 2, 1948-49, 41-53), quien señala tres secciones claramente delimitadas: 1) el Himeneo (v.1-125); 2) los "carmina fescennina" (v.126-180/119-173); 3) el Epitalamio (v.181-235/174-228).

(19) Hay dos lagunas en el texto: la primera de cuatro versos, después del v.78; la segunda de tres versos después del que originariamente sería v.111. De acuerdo con esto, se indica una doble numeración; en primer lugar aparece la numeración considerada original, incluyendo los versos faltantes, y en segundo lugar se indica - separada por una barra (/) la numeración corrida. Así se tiene, por ejemplo, el v.115/108.

(20) "Vinia" es menos común como "nomen gentile" que "Iunia", forma que aparece en la mayoría de los códices; cfr. Fordyce, C.J. Op.cit.p.237.

(21) Tal como ya se ha indicado, también la imagen del Carmen 68 presenta notas nupciales que permiten una parcial e imperfecta identificación con Venus-"Bona Dea".

(22) Wilamowitz-M. sugiere la coma después de "uoca", según lo cual "cupidam" se entiende como modificador de "mentem" - ambas relacionadas con "coniugis...noui"; cfr. Fedeli, Paolo. Op.cit. p.37-38.

(23) Biondi, G.G. Semantica di "cupidus". Bologna, 1979, p.14: "se la 'domina' è già "cupida", "amore reuinciens" diventa ozioso" (citado por Fedeli, Paolo. Op.cit.p.37,not.73).

(24) "'cupidam' is most naturally taken with 'dominam': 'summon the mistress to her new home, filled with desire for her husband' (Fordyce, C.J. Op.cit.p.242); al mutuo deseo de los esposos igualmente aluden los v.176-178/169-171: "illi non minus ac tibi / pectore uritur intimo / flamma,...".

(25) "That Catullus should twice in the poem mention the bride's future role as mistress of the house suggests that it was important for him...First, it is important that in 'ac domum dominam uoca' Catullus refers to the bride in a way in which all members of the household, including her husband, addressed the mistress of the house" (Pearce, T.E.V. "The role of wife as 'custos' in Ancient Rome". Eranos 72, 1974, p.21-22).

(26) Sobre el aspecto erótico de la unión se vuelve especialmente en la última parte del poema.

(27) "Notice the close association of the obedience of the wife with her position as mistress of the house; in Catullus it is probably not accidental that the instruction to the bride to be obedient (144-146) is immediately followed by the mention of her role in the house (149-151)". (Pearce, T.E.V. Op.cit. p.21).

(28) Especialmente aquí se advierte "solemn language and Alexandrian imagery" (Fedeli, Paolo. Op.cit.p.38).

(29) Con resonancias esencialmente romanas, cfr. Schilling, Robert. La religion romaine de Vénus. Paris, E. de Boccard, 1954, p.271 y ss.

(30) Cfr. Carmen 70,3; Carmen 72,7; Carmen 87,1-2; etc.

(31) Fedeli, Paolo. Op.cit. p.110.

(32) La función de "mater" aparece en "matrona" y "matrimonium" - denominación que evidencia el papel protagónico de la mujer -; ya antes de la procreación, la mujer era considerada "matrona", por el solo hecho de estar desposada.

(33) Cfr. Fordyce, C.J. Op.cit. p.246.

(34) Wheeler, Arthur L. Catullus and the traditions of ancient poetry. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1964 (1ª ed.1934).

(35) Wheeler, Arthur. Op.cit. p.215. No obstante, Wheeler admite al menos una cierta originalidad en la recreación de elementos griegos, donde no faltan "the Roman touches", tal que "the sixty-second poem is a free composition by Catullus himself" (p.217).

(36) D'Errico, Alfonso. "L'epitalamio nella letteratura latina, dal fescennino nuziale al C.62 di Catullo". AFLN 5, 1955, p.81.

(37) "Nè vanno dimenticate le canzoni rustiche, 'uersibus alternis', degli 'agricolae prisci', canzoni da cui appunto ebbe origine la 'fescennina licentia'. Forma amebae presentavano, ancora, i 'ioci militares' nei 'carmina triumphalia'" (D'Errico, Alfonso. Op.cit. p.77). D'Errico refuta las afirmaciones de Wheeler: "In technique the Greek elements are obuius: the contest (ἄγων), the refrain, the amoebae element, the symmetry" (Wheeler, Arthur. Op.cit. p.215).

(38) Sólo en el primer verso aparece la forma "Vesper" (Venus;

su aparición vespertina señalaba el comienzo de la "deductio"). En las restantes menciones, el astro es llamado "Hesperus". El comienzo del poema recuerda el fragmento del epitalamio de Calvo: "Hesperium ante iubar quatiens" (Prisc. Gramm. II, 170 H); D'Errico (Op. cit. p. 76) proporciona una lectura diferente de este mismo fragmento, más próxima a la catuliana: "Vesper iam adest iubar quatiens".

(39) La imagen trae ecos del Carmen 61, 56-59, aunque la violencia percibida por las doncellas impone el más fuerte "auellere", reiterado en C. 62, 21 y 23. Es interesante igualmente observar que la expresión "complexu matris" - repetida en C. 62, 21 y 22 -, protección última de la virgen cuyo abandono significará su transformación de "innupta" a "nupta", también se encuentra en el Carmen 64 referida a Ariadna. A la llegada de Teseo, la "uirgo regia" (v. 86-87) se presenta en un fragante y colorido lecho, "in molli complexu matris alebat" (v. 88); Ariadna abandonará esta protección - cfr. v. 117-120 - por seguir a Teseo en una especie de "deductio" inconclusa: "...non haec miserae sperare iubebas, / sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos" (Carmen 64, 140-141).

(40) Cfr. Commager, Steele. "The structure of Catullus 62". *Eranos* 81, 1983, p. 24.

(41) Cfr. "iucundum... amorem", Carmen 109, 1.

(42) Cfr. el fragmento de Helvio Cinna - Zmyrna -: "te matutinus flentem conspexit Eous / et flentem paulo uidet post Hesperus idem" (Serv. Ad Georg. I, 288).

(43) Cfr. Stigers, Eva. "Retreat from male: Catullus 62 and Sappho's erotic flowers". *Ramus* 6, 1977, p. 85; el "furtum" del adulterio aparece en el Carmen 7, 8, y Carmen 68, 145.

(44) Stigers, Eva. Op. cit. p. 94.

(45) Stigers, Eva. Op. cit. p. 96.

(46) La imagen de la flor reaparece en el Carmen 11, 22-24, pero su contexto es diferente: esta flor, destruida por el arado, enlaza más directamente con la imagen sáfica e ilustra la acción devastadora de la pasión.

(47) Cfr. D'Errico, Alfonso. Op. cit. p. 91.

(48) Cfr. Commager, Steele. Op. cit. p. 30.

(49) Cfr. Stigers, Eva. Op. cit. p. 90.

(50) Commager, Steele. Op.cit. p.102.

(51) Tradicionalmente los comentaristas han considerado que es el propio Catulo quien, como veronés, dialoga con la puerta; no obstante, Gennaro Perrotta (Cesare, Catullo, Crazio e altri saggi. Scritti minori I. A cura di Bruno Gentili, Giuseppe Morelli, etc. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1972, p. 159) rechaza esta identificación: "Anzi, sarà da escludere che sia Catullo: se il poeta voleva riconoscersi nell'interlocutore, avrebbe trovato modo di dirlo chiaramente, o almeno di farlo capire". El argumento de Perrotta parece excesivamente débil.

(52) El grandilocuente saludo inicial - con elementos de la plegaria como "o", "salve", etc. - parece dedicado a una "matrona", pero luego el "seruisse" modifica esta personificación de la "ianua" convirtiéndola en "serua"; cfr. Badian, E. "The case of the door's marriage (Catullus 67.6)". HSCP 84, 1980, p.81 y ss. Este cambio parece prefigurar el curso del poema: la noble "matrona" de la que habla la puerta no lo es tanto. Ellis (Op.cit.p.390) percibe, asimismo, una intención sarcástica en los versos del comienzo.

(53) Perrotta, Gennaro. Op.cit. p.185.

(54) Resultaría excesivamente extenso enunciar las abundantes conjeturas acerca del número de personajes a los que se refiere la "ianua" y sus relaciones. Hay mucho de cierto en la expresión de Perrotta (Op.cit.p.171,n.) "si tratta d'interpretare un carne che ognuno intende a modo suo!". Los sucesos se localizan entre Brescia y Verona y, según se interprete, los personajes masculinos mencionados pueden ser: 1. tres maridos - "uir prior", Balbo hijo y Cecilio -; dos ancianos - el "senex" Balbo y un suegro bresciano, autor del incesto -; tres amantes - Postumio, Cornelio y el "longus homo" -; 2. un marido - Cecilio Balbo -, un suegro - el "senex" Balbo, autor del incesto - y los tres amantes. Estas son las hipótesis extremas (máximo y mínimo número de personajes); hay numerosas variantes intermedias; cfr. Ellis, Robinson. Op.cit. p.387-90. Una de las mayores dificultades, por otra parte, se encuentra en el verso 6 - especialmente en el posible sentido de "marita" -, con varias enmiendas; cfr. Badian, E. Op.cit. p.87.

(55) Perrotta, Gennaro. Op.cit.p.184.

CONCLUSIONES

Los cármenes extensos son el núcleo fundamental de la obra catuliana y el centro de mayor envergadura poética. Ellos representan el más acabado intento de plasmar en el arte las visiones de la realidad que los poemas breves atienden de manera parcial y fragmentaria.

Según lo ya observado - a lo que se añadirá una última determinación -, hay en esta sección del corpus dos momentos que pueden definirse según su inserción contextual: 1. el curso polimétrico; 2. el curso epigramático. El curso polimétrico abarca los cármenes 61-64, como prolongación de la primera sección de poemas (cármenes 1-60; i.e. poemas polimétricos), mientras que el curso epigramático prepara la parte final de la obra (cármenes 69-116; i.e. los epigramas).

Ya se ha considerado la especial disposición de los cármenes 65-68(b); corresponden, para finalizar, ciertas observaciones acerca de los cármenes 61-64. Se advierte en ellos un movimiento que parte de una realidad idealizada (Carmen 61), y avanza hasta la visión mítica, desprendida de datos reales inmediatos (Carmen 64). El característico yo catuliano, habitualmente omnipresente, aparece velado en este primer grupo, replegado pero no ausente, manifestándose sólo en referencias oblicuas. Así, se diferencian de los restantes poemas extensos (65-68) por la exclusión de toda alusión a situaciones personales concretas - i.e. la muerte del hermano, la relación con la amada -.

Todos los poemas, en ambos grupos, traen figuras femeninas sobresalientes, cuya variedad indica los diversos ángulos de observación en los que se ha detenido el poeta en su detallado análisis de la cuestión. Frente a ellas, como polo de referencia, aparecen los personajes masculinos que integran y profundizan el cuadro general presentado. En esta relación, son las mujeres quienes ostentan los contornos más marcados y definidos. Teseo se desdibuja frente a la vigorosa presencia de Ariadna; poco se dice de Ptolomeo o Protesilao; Attis es "notha mulier" bajo el implacable yugo de la poderosa Cibeles.

Los personajes masculinos, como se ha visto en el caso de Teseo y en la especial versión de Attis, representan el tradicional mundo de lo racional y civilizado; todos ellos están adheridos a un código de valores cívicos en el que se inscriben sus acciones, atentas a mandatos que trascienden lo individual y personal: la tradición nupcial entendida como imperativo social y político en los Cármenes 61 y 62, los servicios heroicos de Teseo, Peleo y Aquiles en el Carmen 64, y de Ptolomeo (Carmen 66) y Protesilao (Carmen 68) posponiendo el amor ante el requerimiento de la acción bélica. Sólo Attis contradice este mundo y se convierte en "notha mulier", condenado a replegarse en los terribles dominios de la mujer, separado definitivamente de su opción masculina.

Los cármenes extensos proponen una minuciosa meditación acerca de lo femenino, su naturaleza y su significación en los diversos órdenes de la realidad humana. La visión final parece resumirse en sólo dos alternativas: la mujer ejerciendo el dominio por el despliegue de su esencia irracional-pasional, de índole al cabo destructiva, o la mujer encuadrada en el marco institucional, sujeta a las pautas de lo masculino-racional que permiten finalmente su integración eficaz.

La conclusión catuliana quizás pueda no resultar novedosa, aunque puede decirse que es novedoso el complejo proceso crítico a través del cual se llega a ella. Pero la nota de originalidad se encuentra en esta sistemática consideración de lo femenino, la extensa y profunda reflexión acerca de sus poderes, que constituye uno de los centros de más neto interés en la obra catuliana. Detenidamente, el poeta ha personalizado e interiorizado una temática de cuño tradicional, internándose en ella y develando sus más oscuros contornos según un íntimo compromiso vital sin precedentes en la poesía clásica.

CONCLUSION GENERAL

Ya extraídas las conclusiones correspondientes a las distintas secciones analizadas, cabe realizar una serie de consideraciones finales acerca del tema expuesto.

Como se ha señalado al comienzo, existe una evidente separación entre las figuras femeninas que presentan los cármenes breves y los cármenes extensos. En los primeros, el contacto con la actualidad aparece como más inmediato y directamente perceptible. Esto puede producir la impresión, por una parte, de que se trata de meras presencias decorativas, cuya ocasional significación no va más allá de lo pintoresco. El análisis de los personajes en cuestión pone de manifiesto una complejidad mayor: hay una concepción subyacente de la mujer que, generalmente de modo imperceptible, fundamenta la composición de estas figuras. Ello se revela a través del tono, el vocabulario y las imágenes con que se dibujan, y las situaciones en las cuales aparecen insertas. Catulo las considera desde un sistema de valores y relaciones que, como se ha visto, parece tener principios notablemente precisos.

En los cármenes breves, por otra parte, las burlas, difamaciones o ironías se dirigen hacia tipos femeninos definidos. Las tradicionales "matronae" no constituyen motivo de tratamiento, a menos que en ellas se advierta la nota picaresca que propicie su consideración. Estas apreciaciones no implican que la realidad femenina apuntada por Catulo sea necesariamente el fiel y directo retrato del mundo inmediato en el que se ha operado una previa selección. Pretender que en efecto existió una Ameana, por ejemplo, que hizo desatinadas proposiciones meretricias a Catulo - siendo, además, un verdadero compendio de fealdad y torpeza -, y que le robó unas tablillas, tomando al pie de la letra lo que nos dice el poeta, sería desconocer la naturaleza misma de la actividad creadora. En efecto, se pueden aprehender lícitamente algunos datos episódicos de la situación planteada, pero siem-

pre resulta complejo - cuando no imposible - deslindarlos de la intención implícita que origina su aparición. Ameana pudo o no haber hecho proposiciones al poeta; es imposible deducirlo del poema, ya que en él, por sobre todo, se advierte el propósito de denigrar a la mujer a través de la adjudicación de una conducta característica que pone en evidencia muy condenables defectos. Este es el abismo, difícilmente salvable, que media entre la realidad concreta y la invención. Se impone entonces la necesidad de instalar la cuestión en su campo correspondiente sin pretender precisiones ajenas, en gran medida, a lo estético. Del tratamiento que Catulo da a las mujeres se deduce, fundamentalmente, la existencia de un código de comportamientos bastante estricto, al que continuamente se recurre para trazar situaciones y personajes. La "meretrix" o la "bona uirgo" son tipos claramente definidos, con rasgos culturales bien determinados e inequívocos cuyo repertorio el poeta administra según se trate de denigrar o enaltecer a un personaje. Naturalmente, hay una radical diferencia entre Iunia Aurunculeya y Rufa, pero, más allá de la idiosincrasia real de estas mujeres, esta diferencia está impuesta por el mismo Catulo en su composición de tales figuras.

A partir de esto, ha sido posible extraer las pautas de valoración catulianas en lo que respecta al mundo femenino. Este código de valoraciones es un verdadero compuesto en el que se combinan las nuevas leyes de la "urbanitas" y los viejos principios de la moral tradicional romana. En tanto este compuesto se manifiesta en distintas faces de su proceso - cuya consideración incluye ciertos datos de interés como la juventud del poeta, y su pasaje de un medio provincial al urbano - surgen variaciones que corresponden al curso interior catuliano.

En líneas generales, el repertorio femenino de los cármes breves se circunscribe al territorio que gobiernan las tácitas leyes de los "urbani", si bien Catulo muchas veces le imprime su nota personal. Así, se presentan mujeres vulgares, presuntuosas, venales o simplemente anodinas, que atraen la correspondiente censura del poeta expresada con vehemencia, humor o

ironía, según el caso. No obstante, en todas ellas puede reconocerse un poder y una fuerza capaces de gobernar al hombre. Esta consciencia establece una profunda y esencial unidad en toda la obra catuliana. Si Catulo esboza una burla hacia sus "amici" es, en todo caso, por la índole de las mujeres que los retienen. Al respecto, la referencia central y constante es Lesbia. El poeta puede subordinarse a los movimientos pasionales de la amada, y atenerse a las leyes que la mujer tácitamente le impone, puesto que ha sido desprendida - al menos en un principio - del mundo habitual en el que circulan los "otiosi". Ellos frecuentemente se atan a mujeres vulgares, y sus relaciones son convencionales o torpes. Sin embargo, la acción de estas mujeres parece tener un poder que en vano tratan de desdeñar las muestras de desprecio que Catulo les dedica. En este sentido se cumple el ciclo de la imagen tutelar de la amada: tampoco Lesbia, abiertamente desestimada y aun degradada al bajo plano de las meretrices, dejará de ejercer un dominio que avasalla todo intento de rebelión racional.

Este es el pasaje a los aspectos más significativos de los cármes extensos. Allí la figura de la mujer se desprende de la inmediata relación con lo singular y episódico para reimplantarse en una dimensión más profunda y extensa hacia la que convergen variadas tradiciones culturales, míticas y literarias. Apartado de lo inmediato - sin por ello abandonar su consideración - Catulo compone el ciclo de la gran poesía, capaz de sintetizar un amplio registro de problemáticas humanas y elevarlo a su modo de realización más plena. Ya no es meramente el yo individual y privado, inmerso en lo cotidiano y circunstancial, sino un engrandecido yo poético que se reconoce en el ámbito de las tradiciones sin perder su nota propia, y efectúa una auténtica labor de reinterpretación y recreación del material que estas tradiciones le ofrecen. En este sentido, las imágenes de mayor complejidad y madurez se advierten en esta sección de la obra, si bien los epigramas a Lesbia significan un punto importante de referencia.

En los cármes extensos pueden observarse los procesos de la imagen femenina en sus variadas posibilidades, como si Ca-

tulo incesantemente buscara plasmar su versión más exacta, aquella representación simbólica de más justa adecuación. También en este plano se manifiesta la ambigüedad que contienen muchos cármes breves: la mujer se idealiza y se constituye en máximo símbolo de lo irracional-pasional, y la problemática consiste en cómo se conjuga este elemento esencialmente transgresivo en el mundo de los valores racionales y culturales. Sólo en un caso excepcional - Berenice - el despliegue de esta fuerza resulta positivo. Pero es una sintomática excepción: la pasión - i.e. lo femenino - tiene una potencia desmesurada y poco dócil a la atención de lo racionalmente establecido. Así, su acción es virtualmente destructiva, y en tal sentido resultan lícitamente equiparables Helena y Laodamia.

La representación más acabada de esta concepción es Cibele, expresión más extrema del poder femenino. Su figura se ha entendido como una clave de esta problemática, en tanto significa la culminación del proceso iniciado en el Carmen 51. Ella ilustra la femineidad absoluta, ligada a la animalidad por su potencia irracional, cuyo poder atrae al hombre para su doblegamiento y destrucción. Pero a la vez se advierte en esta figura una problemática concurrente, cuya respuesta se encuentra en el Carmen 68: la natural tendencia a la idealización de la mujer y la dificultad de percibirla sin notas idealizadoras. En un sentido, lo terrible femenino percibido en Lesbia culmina en Cibele, pero esta desmesurada visión no parece satisfacer, en definitiva, la precisión expresiva buscada: el Carmen 68, pues, significa la voluntaria retracción a la realidad y la amarga reducción de la mujer divinizada a términos vulgarmente humanos.

A esto contestan, en gran medida, las celebraciones del orden político-racional de los Cármes 61 y 62, en las que el poeta se vuelve a las más tradicionales formas de relación con lo femenino como único modo de pacífica concordancia.

BIBLIOGRAFIATextos y comentarios

Catullus, Gaius Valerius

- . A Commentary. by C.J. Fordyce. Oxford, Clarendon Press, 1965. (1ª ed. 1961).
 - . C. Valerius Catullus. ed. Wilhelm Kroll. Stuttgart, B.G. Teubner, 1968 (1ª ed. 1922).
 - . Catulle. Poésies. ed. George Lafaye. Paris, Les Belles Lettres 1949 (1ª ed. 1922).
 - . Il libro di Catullo Veronese. ed. M. Lenchantin de Gubernatis. Torino, Giovanni Chiantore, 1932.
 - . Catullus. ed. Elmer T. Merrill. Cambr.-Mass., Harvard University Press, 1951 (1ª ed. 1893).
 - . C. Valerii Catulli Carmina. Oxford, Oxford University Press, 1984 (1ª ed. 1958).
 - . Il libro di Gaio Valerio Catullo e i frammenti dei "poeti novi". ed. Giovanni B. Pighi. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978 (1ª ed. 1974).
- Ellis, Robinson. A Commentary on Catullus. New York-London, Garland P. Inc., 1979 (1ª ed. 1876).

Ediciones en español

- G. Valerio Catulo. Poesías. ed. Miguel Dolç. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones, 1982 (1ª ed. 1963).
- Poesías de Catulo. ed. Juan Petit. Barcelona, Los libros de la frontera, 1981 (1ª ed. 1974).

Libros y artículos

- Adams, J.N. "Words for 'prostitute' in Latin". RhM 126, 1983, 320-354.
- Akbar Khan, H. "Catullus 35 - and the things poetry can do to you!". Hermes 102, 1974, 475-490.
- Akbar Khan, H. "Color Romanus in Catullus 51". Latomus 25, 1966, 448-460.

- Akbar Khan, H. "Image and symbol in Catullus 17". CPh 64, 1969-1970, 88-97.
- Akbar Khan, H. "Observations on two poems of Catullus". RhM 124, 1971, 159-178.
- Alfonsi, Luigi. "Lesbia". AJPh 71, 1950, 59-66.
- Ardizzoni, A. "Sulla 'Chioma di Berenice' (Callimaco fr.110 Pf., Catullo LXVI, 55-56)". GIF 6, 1975, 198-200.
- Arkins, B. "The originality of Catullus". LCM 3, 1978, 65-69.
- Avallone, Ricardo. "Il carme di Catullo e 'la chioma di Berenice' di Callimaco". Euphrosyne 3, 1959, 23-48.
- Badian, E. "The case of the door's marriage (Catullus 67,6)". HSCP 84, 1980, 81-90.
- Baker, Robert. "'Domina' at Catullus 68,68: mistress or chate-laine?". RhM 118, 1975, 124-129.
- Baker, Sheridan. "The irony of Catullus' Septimius and Acme". CPh 53, 1958, 110-112.
- Balsdon, J.P.V.D. "Auctoritas, dignitas, otium". CQ 10, 1960, 43-50.
- Balsdon, J.P.V.D. Life and leisure in Ancient Rome. London, The Bodley Head, 1969.
- Balsdon, J.P.V.D. Roman women. Westport-Conneticut, Greenwood Press, 1962.
- Bardon, Henri. L'Art de la composition chez Catulle. Paris, Les Belles Lettres, 1943.
- Bardon, Henri. Propositions sur Catulle. Bruselas, Latomus, 1970.
- Bettini, Maurizio. "La stirpe degli eroi (a proposito di Catullo 64, 23-b)". MD 1, 1978, 195-199.
- Biondi, Giuseppe. "Mito o mitopoiesi?". MD 5, 1980, 125-144.
- Boucher, J.-P- "A propos du Carmen 64 de Catulle". REL 34, 1956, 190-202.
- Bright, David. "Non bona dicta: Catullus'poetry of separation". QUCC 21, 1976, 105-119.
- Broege, Valerie. "Archetypal views of women in classical mythology and modern literature". EMC 17, 1973, 12-23.
- Cairns, Francis. "Catullus'basia poems (5,7,48)". Mnemosyne 26, 1973, 15-22.
- Castillo, A.del. "The position of women in Augustean age". LCM 2, 167-173.

- Clark, Gillian. "Roman women". G & R 28, 1981, 193-212.
- Clarke, M.L. "Latin love poets and the biographical approach". G & R 23, 1976, 132-139.
- Clausen, Wendell. "Ariadne's leave-taking: Catullus 64, 116-120". ICS 2, 1977, 219-223.
- Comfort, Howard. "Analysis of technique in Catullus XLV (Septimius and Acme)". TAPhA 69, 1938, XXXIII.
- Commager, Steele. "Notes on some poems of Catullus". HSCP 70, 1965, 83-110.
- Commager, Steele. "The structure of Catullus 62". Eranos 81, 1983, 21-33.
- Condorelli, Sebastiano. "I due carmi a Camerio". Helikon 5, 1965, 463-480.
- Connor, P.J. "Catullus 8: the lover's conflict". Antichthon 8, 1974, 93-96.
- Copley, Frank O. "Catullus 35". AJPh 74, 1953, 149-160.
- Copley, Frank O. "Emotional conflict and its significance in the Lesbia-poems of Catullus". AJPh 70, 1949, 22-40.
- Crowther, N.B. "Horace, Catullus and the Alexandrianism". Mnemosyne 31, 1978, 33-44.
- Crowther, N.B. "Oi neóteroi, poetae novi and Cantores Euphoriōnis". CQ 20, 1970, 74-79.
- Curran, Leo. "Catullus 64 and the Heroic Age". YClS 21, 1969, 171-192.
- Daniels, M.L. "Personal revelation in Catullus LXIV". CJ 62, 1967, 351-356.
- della Corte, Francesco. Personaggi Catulliani. Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- Deroux, C. "Catulle et Ameana". Latomus 28, 1969, 1060-65.
- D'Errico, Alfonso. "L'epithalamio nella letteratura latina dal fescennino nuziale al C.62 di Catullo". AFLN 5, 1955, 74-93.
- D'Eufemia, Mauro. "Psicologia e religiosità nel C.64 di Catullo". RCCM 15, 1973, 61-62.
- Duban, Jeffrey M. "Verbal links and imagistic undercurrent in Catullus 64". Latomus 39, 1980, 777-802.
- Edwards, John B. "The irony of Catullus 45". TAPhA 59, 1928, XXIII-XXIV.
- Elder, John P. "The art of Catullus' Attis". TAPhA 71, 1940, XXXIII-

XXXIV.

- Elder, John P. "Catullus'Attis". *AJPh* 68, 394-403.
- Elder, John P. "Notes on some conscious and subconscious elements in Catullus'poetry". *HSCP* 60, 1951, 101-136.
- Errante, Vincenzo. La poesia di Catullo. Milan, Ulrico Hoepli, 1945.
- Evrard-Gillis, J. La récurrence lexicale dans l'œuvre de Catulle. Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- Fasce, Silvana. "Attis erifuga". *Maia* 31, 1979, 25-27.
- Fau, G. L'émancipation féminine à Rome. Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- Fedeli, Paolo. Catullus' Carmen 61. Amsterdam, J.C. Gieben, 1983.
- Fedeli, Paolo. "Dal 'furor' divino al rimpianto del passato. Tecnica e stile di Catull.63, 27-49". *GIF* 29, 1977, 40-49.
- Fedeli, Paolo. "Struttura e stile dei monologhi di Attis nel car me 63 di Catullo". *RFIC* 106, 1978, 39-52.
- Ferrero, Leonardo. Interpretazione di Catullo. Torino, Rosenberg & Sellier, 1955.
- Flobert, Pierre. "Catulle et le cheveux des Parques (LXIV,309)". *REL* 54, 1976, 142-151.
- Forsyth, P.Y. "The Aemeana cycle of Catullus". *CW* 70, 1977, 445-450.
- Forsyth, P.Y. "Catullus 64: the descent of man". *Antichthon* 9, 1975, 41-51.
- Forsyth, P.Y. "Catullus: the mythic persona". *Latomus* 35, 1976, 555-566.
- Forsyth, P.Y. "The irony of Catullus 100". *CW* 70, 1977, 313-317.
- Forsyth, P.Y. "The lady and the poem: Catullus 35-42". *CJ* 80, 1984, 24-26.
- Fourcade, Jacques. "Dolor Catullianus (I)". *Pallas* 23, 1976, 39-74.
- Fourcade, Jacques. "Dolor Catullianus (II)". *Pallas* 26, 1979, 76-102.
- Fraenkel, E. "Two poems of Catullus". *JRS* 51, 1961, 46-53.
- Fraenkel, E. "'Vesper adest' (Catullus LXII)". *JRS* 45, 1955, 1-8.
- Frank, R.I. "Catullus 51: 'otium' vs. 'virtus'". *TAPhA* 99, 1968, 233-239.

- Fredericksmeier, E.A. "Catullus 51 and 68, 51-56: an observation". CPh 78, 1983, 42-45.
- Fredericksmeier, E.A. "The beginning and the end of Catullus' longus amor". SO 58, 1983, 63-88.
- Geddes, Anne. "The philosophic notion of women in Antiquity". Antichthon 9, 1975, 35-40.
- Giangrande, G. "Catullus 64". LCM 2, 1977, 229-231.
- Giangrande, G. "Das Epyllion Catulls im Lichte der Hellenistischen Epik". AntClass. 41, 1972, 123-47.
- Gigante, Marcello. "Il carme 45 di Catullo o il canto dell'amore". GIF 4, 1951, 323-327.
- Gigante, Valeria. "'Mens' e 'animus' in Catullo. Forma poetica ed elaborazione concettuale". ASNP 8, 1978, 77-95.
- Glenn, Justine. "Ariadne's daydream (Cat.64.158-63)". GJ 76, 1980-1981, 110-116.
- Glenn, Justine. "The yoke of Attis". CPh 68, 1973, 59-61.
- Granarolo, Jean. "Catulle ou la hantise du moi". Latomus 37, 1978, 368-86.
- Granarolo, Jean. D'Ennius a Catulle. Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- Granarolo, Jean. L'œuvre de Catulle. Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- Grimal, Pierre. L'amour à Rome. Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- Guillemin, A. "Le poème 63 de Catulle". REL 27, 1949, 149-157.
- Hallet, Judith. "The role of women in Roman elegy: counter-cultural feminism". Arethusa 6, 1973, 103-124.
- Harkins, Paul. "Autoallegory in Catullus 63 and 64". TAPhA 90, 1959, 102-116.
- Harmon, D.P. "Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64". Latomus 32, 1973, 311-331.
- Henry, R.M. "'Pietas' and 'fides' in Catullus". Hermathena 76, 1950, 63-68; 77, 48-57.
- Herescu, N.I. "Encore sur les parfums de Bérénice (Catulle 66, 77-78)". Orpheus 7, 1960, 189-90.
- Horváth, I.K. "'Amor' und 'amicitia' bei Catull. Amor-adulterium-amicitia". AAnthung 9, 1961, 71-97.
- Horváth, I.K. "Chronologica Catulliana". AAnthung 8, 1960, 335-68.

- Hubbard, Thomas K. "Catullus 68: the text as self-demystification". *Arethusa* 17, 1984, 29-49.
- Itzkowitz, J.B. "On the last stanza of Catullus 51". *Latomus* 42, 1983, 129-34.
- Kenney, E.J. "Approaches to Catullus". *CR* 21, 1971, 43-45.
- Kinsey, T.E. "Irony and structure in Catullus 64". *Latomus* 24, 1965, 910-931.
- Knobles, Craig. "A significant elision (Cat.63,37)". *CPh* 64, 1971, 35-36.
- Knopp, Sherron. "Catullus 64 and the conflict between 'amores' and 'virtutes'". *CPh* 71, 1976, 207-213.
- Lateiner, Donald. "Obscenity in Catullus". *Ramus* 6, 1977, 15-32.
- Lefkowitz, Mary R. Heroines and hysterics. London, Duckworth, 1981.
- Lefkowitz, Mary R. "L'héroïsme de la femme". *BAGB* 1981, 284-292.
- Levin, Donald. "Ambiguities of expression in Catullus 66 and 67". *CPh* 54, 1959, 109-110.
- Levine, Philip. "Catullus c.68: a new perspective". *CSCA* 9, 1976, 61-68.
- Lieberg, Godo. "L'ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmi maggiore di Catullo". *RFIC* 36, 1958, 23-47.
- Lieberg, Godo. Puella divina. Amsterdam, P. Schippers, 1962.
- Luck, Georg. "Notes on Catullus". *Latomus* 25, 1966, 278-86.
- Lyne, R.O.A.M. The Latin Love Poets. From Catullus to Horace. Oxford, Clarendon Press, 1980.
- McClure, Robert. "The structure of Catullus 68". *CSCA* 7, 1975, 215-29.
- McDermott, William. "Catullus, Clodia and Aemilia". *Maia* 36, 1984, 3-11.
- McGushin, P. "Catullus' Sanctae Foedus Amicitiae". *CPh* 62, 1967, 85-93.
- McLeod, C.W. "A use of myth in Ancient Poetry". *CQ* 24, 1974, 82-93.
- Most, Glenn. "On the arrangement of Catullus' Carmina Maiora". *Philologus* 125, 1981, 109-125.
- Mulroy, David. "Hephaestion and Catullus 63". *Phoenix* 30, 1976, 61-72.
- Murley, Clyde. "The structure and proportion of Catullus LXIV".

- TAPhA 68, 1937, 305-317.
- Neraudau, Jean Pierre. La Jeunesse dans la litterature et les institutions de la Rome Republicaine. Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- O'Donnel, M. "Pictorialism and meaning in Catullus 64". *Latomus* 36, 1977, 746-56.
- Pearce, T.E.V. "The role of wife as 'custos' in Ancient Rome". *Eranos* 72, 1974, 16-33.
- Pennisi, Giuseppe. "Il carme 68 di Catullo". *Emérita* 28, 1959, 89-109.
- Pepe, Luigi. "Il mito di Laodamia nel carme 68 di Catullo". *GIF* 6, 1953, 107-113.
- Perrotta, Gennaro. Cesare, Catullo, Orazio e altri saggi. Scritti minori I. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1972.
- Peturelli, Alessandro. "L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis". *MD* 1, 1978, 87-98.
- Pighi, G.B. "La struttura del carme LXI di Catullo". *Humanitas* 2, 1948-49, 41-53.
- Prescott, Henry. "The unity of Catullus LXVIII". *TAPhA* 71, 1940, 473-500.
- Putnam, Michael. "On Catullus 27". *Latomus* 28, 1969, 850-57.
- Putnam, Michael. "The art of Catullus 64". *HSCP* 65, 1969, 165-205.
- Putnam, Michael. "Catullus 66, 75-88". *CPh* 55, 1960, 223-28.
- Putnam, Michael. "Patterns of personality and imagery in the poetry of Catullus". *HSCP* 65, 1961, 369-71.
- Quinn, Kenneth. *The Catullan Revolution*. Cambridge, Heffer and Sons, 1969.
- Quinn, Kenneth. Catullus: an commentary. London, B.T. Batsford, 1972.
- Quinn, Kenneth. Classical essays on Roman literature. *Elegy and lyric*. London, Routledge and Kegan Paul, 1969.
- Ramain, Georges. "Catulle. Sur la signification et la composition du poème 64". *RPLHA* 46, 1922, 135-53.
- Rankin, H.D. "Catullus and the 'Beauty' of Lesbia (Poems 43, 86 and 51)". *Latomus* 35, 1976, 3-11.
- Rankin, H.D. "Catullus and incest". *Eranos* 74, 1976, 113-121.
- Rankin, H.D. "Catullus and the privacy of love". *WS* 88, 1975, 67-74.

- Reckford, Kenneth. "Some appearances of the Golden Age". *CJ* 54, 1958, 79-87.
- Renard, Marcel. "L'élément religieux dans les poésies de Catulle". *Latomus* 5, 1946, 351-57.
- Ronconi, Alessandro. Studi Catulliani. Brescia, Paideia, 1971.
- Ross, David O.jr. "Style and content in Catullus 45". *CPh* 60, 1965, 256-59.
- Ross, David O.jr. Style and tradition in Catullus. Cambr.-Mass., Harvard U. Press, 1969.
- Rubino, Carl. "The erotic world of Catullus". *CW* 68, 1973, 289-298.
- Rubino, Carl. "Myth and mediation in the Attis poem of Catullus". *Ramus* 3, 1974, 152-75.
- Rudd, Niall. "Colonia and her bridge: a note on the structure of Catullus XVII". *TAPhA* 90, 1959, 238-42.
- Salvatore, Armando. "Rapporti tra 'nugae' e 'carmina docta' nel canzoniere catulliano". *Latomus* 13, 1953, 423-29.
- Sandy, Gerald. "Catullus 63 and the theme of marriage". *AJPh* 92, 1971, 185-95.
- Sandy, Gerald. "The imagery of Catullus 63". *TAPhA* 99, 1968, 389-399.
- Sarkissian, John. Catullus 68. An interpretation. Leiden, E.J. Brill, 1983.
- Schilling, Robert. La religion Romaine de Vénus. Paris, E. de Boccard, 1954.
- Schilling, Robert. Rites, cultes, dieux de Rome. Paris, Klincksieck, 1979.
- Seager, Robin. "'Venustus', 'lepidus', 'bellus', 'salsus': notes on the language of Catullus". *Latomus* 33, 1974, 891-94.
- Sedgwick, W.B. "Catullus X: a rambling commentary". *G & R* 16, 1947, 108-114.
- Segal, Charles. "Catullan 'otiosi': the lover and the poet". *G & R* 17, 1970, 25-31.
- Shipton, K.M.W. "A house in the city: Catullus 68,68". *Latomus* 42, 1983, 869-76.
- van Sickle, John. "About form and feeling in Catullus 65". *TAPhA* 99, 1968, 487-508.
- van Sickle, John. "Catullus 68, 73-78 in context (vv.67-80)".

- HSCP 84, 1980, 91-95.
- Singleton, David. "Form and irony in Catullus XLV". G & R 18, 1971, 180-87.
- Skinner, Marilyn. "Ameana, puella defututa". CJ 74, 1978-79, 110-114.
- Soubiran, Jean. "Délie et Thetis: motifs érotiques dans la poésie latine". Pallas 18, 1971, 59-78.
- Stearns, John. "On the ambiguity of Catullus XLV, 8-9 (= 17-18)". CPh 24, 1929, 48-59.
- Stigers, Eva. "Retreat from male: Catullus 62 and Sappho's erotic flowers". Ramus 6, 1977, 83-102.
- Taisne, Ann-Marie. "Bacchus dans le destin d'Achille". Latomus 35, 1976, 363-79.
- Townend, G.B. "The unstated climax of Catullus 64". G & R 30, 1983, 21-30.
- Traill, David. "Catullus 63: rings around the sun". CPh 76, 1981, 211-14.
- Traill, David. "Ring-composition in Catullus 64". CJ 74, 1980, 232-41.
- Tuplin, C.J. "Catullus 68". CQ 31, 1981, 113-139.
- Verzi Librizzi, Mirella. Il problema della donna nel mondo antico. Roma, A. Signorelli, 1965.
- Uhlfelder, Myra. "Medea, Ariadne and Dido". CJ 50, 1955, 310-11.
- Waltz, R. "Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle". REL 23, 1946, 92-109.
- Weinreich, Otto. "Catulls Attisgedicht" (en: Catull. Herausgegeben von Rolf Heine. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p.325-359).
- Wetmore, Monroe. Index verborum Catullianus. Hildesheim, Georg Olms, 1961.
- Wheeler, Arthur. Catullus and the traditions of Ancient Poetry. Berkeley, University of California Press, 1964.
- Wilkinson, L.P. "'Domina' in Catullus 68". CR 20, 1970, 290.
- Wiltshire, Susan. "Catullus venustus". CW 70, 1977, 319-326.
- Williams, Gordon. Figures of thought in Roman Poetry. New Haven-London, Yale University Press, 1980.
- Williams, Gordon. "Some aspects of Roman marriage ceremonies and

- ideals". JRS 48, 1958, 16-29.
- Wiseman, T.P. Catullan Questiones. Leicester, Leicester U.Press, 1969.
- Wiseman, T.P. "Catullus'Iacchus and Ariadne". LCM 2, 1977, 177-180.
- Wiseman, T.P. "Catullus 64 again". LCM 3, 1978, 21-22.
- Woodman, A.J. "Some implications of 'otium' in Catullus 51,13-16". Latomus 25, 1966, 217-26.
- Zarker, John. "Lesbia's charms". CJ 68, 1972-73, 107-115.
- Zetzel, J.E.G. "A Homeric reminiscence in Catullus". AJPh 99, 1978, 332-33.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Zetzel", is located in the lower right quadrant of the page.