

Lecturas del poema 35 de Catulo (o la imposible reconstrucción de un diálogo poético)

Arturo Roberto Álvarez Hernández
Universidad Nacional de Mar del Plata

El poema 35 de Catulo se encuadra en la categoría de ‘poema de ocasión’ (*Gelegenheitsgedicht*). El corpus de Catulo abunda en este tipo de composición, dirigida a un destinatario preciso y con una precisa función dentro de una circunstancia aparentemente biográfica (e. g. reclamar a Asinio Marrucino un pañuelo que le ha robado en un banquete –c. 12–, invitar a Fabulo a cenar –c. 13–, “agradecer” a Calvo un pésimo libro que le ha regalado –c. 14–), etc.

En el plano argumental estas composiciones suelen dar la impresión de que sólo podrían ser entendidas por el destinatario al que van dirigidas. Sin embargo la crítica moderna acepta unánimemente un principio que Eduard Fraenkel (Fraenkel,1957:313) formuló del siguiente modo:

a *Gelegenheitsgedicht* deserves to be included in a published book only if it is selfcontained, that is to say if its meaning is made as clear to the general reader as it

will have been to the person for whom it was originally conceived.

(Un poema de ocasión merece ser incluido en un libro editado solamente si es autosuficiente, es decir si su significado le resulta al lector general tan claro como le habrá resultado a la persona para la cual originariamente fue concebido.)

A este aserto sólo cabe agregarle que el lector moderno, para estar ante el texto antiguo en condiciones parecidas a las del lector general antiguo, necesita hacer un escrupuloso trabajo de reconstrucción y exégesis que no siempre arroja los resultados esperados. En particular la pérdida de una gran parte de las obras que el lector antiguo conocía limita seriamente las posibilidades de que un lector actual se encuentre verdaderamente en las mismas condiciones de recepción del lector para el cual fueron escritas aquellas obras.

Por lo que respecta a los poemas de C. que han llegado a nosotros, aceptamos, como se acepta en general, que fueron editados por el poeta (entendiendo “editar” con el significado particular que tiene en la Antigüedad y dejando de lado el problema de la constitución del corpus catuliano que ha llegado a nosotros).¹¹² Cabe postular, por lo tanto, la comprensibilidad de los poemas catulianos para todos los posibles lectores de la época, incluyendo los poemas de ocasión, cuyas circunstancias habrán de ser reconstruidas, hasta donde sea necesario, a partir de los elementos que ofrece el poema mismo.

Puesta estas premisas vayamos a nuestro poema. El c. 35 aparece como un caso extremo de dificultad, habida cuenta de las diversas e incluso contrapuestas interpretaciones de que ha sido objeto. Ustedes tienen a la vista el texto de la edición de Mynors, y una traducción (la

¹¹² Respecto de la praxis editorial de C. relativa a los poemas de ocasión (dirigidos a un destinatario preciso y con referencia a una circunstancia precisa) compartimos la idea (cf. Fedeli, pp. 29-40) de que el poeta los enviaba primeramente al destinatario y esto implicaba una primera circulación entre los miembros del *sodalitium*; en una segunda instancia realizaba una edición propiamente dicha, reuniendo conjuntos de entre diez y veinte poemas. El corpus que ha llegado a nosotros es el resultado de una recopilación y un reordenamiento, realizados por un editor póstumo, de todo el material publicado por el poeta.

de Soler Ruiz) que me pareció oportuno agregar para observar cómo se reflejan en la versión las dificultades de la exégesis. Me apuro a agregar que, para el texto latino, los manuscritos no ofrecen variantes significativas.

EL POEMA

Goza de consenso generalizado la división en tres secciones de seis versos cada una que, a mi parecer, puede aceptarse, no sin observar que, en realidad, del v. 8 en adelante el tema de la *candida puella* se desarrolla sin interrupción.

La primera sección (vv. 1-6) es indiscutible: allí se desarrolla, completa, la invitación.

Poetae tenero, meo sodali,
uelim Caecilio, papyre, dicas
Veronam ueniat, Noui relinquens
Comi moenia Lariumque litus.
nam quasdam uolo cogitationes 5
amici accipiat sui meique.

A un dulce poeta, a mi amigo Cecilio, querría que le dijeras, papiro, que se acerque a Verona, dejando los muros de Como la Nueva y las márgenes del Lario, pues deseo que oiga ciertos pensamientos de un amigo suyo y mío.

La unidad de la segunda sección (vv. 7-12) es menos clara: aquí pasamos al tema de la *candida puella*, pero ese tema en realidad no concluye en el v. 12 sino que se desarrolla hasta el final. Tal vez la unidad del bloque podría residir en que desarrolla, a modo de profecía, el obstáculo que ha de encontrar Cecilio para realizar el viaje; en este sentido los vv. 11-12 darían el “fundamento informativo” sobre cuya base C. realiza la hipótesis de que la *puella* intentará impedir el viaje de Cecilio.

quare, si sapiet, uiam uorabit,
quamuis candida milies puella

euntem reuocet, manusque collo
ambas iniciens roget morari. 10
quae nunc, si mihi uera nuntiantur,
illum deperit impotente amore.

Así que, si es sensato, devorará el camino, por más que una niña radiante mil veces lo llame al partir y, echándole las dos manos al cuello, le ruegue que se detenga. Ella, ahora, si es verdad lo que me cuentan, se muere por él con un amor irresistible.

Por fin, la última sección (vv. 13-18) quedaría unificada por el tema de la *Magna Mater incohata*, que ha causado el enamoramiento de la *puella* (vv. 13-14 *legit incohatam / Dindymi dominam*) y que C. reconoce como obra muy prometedora (vv. 17-18 *est enim uenuste / Magna ... incohata Mater*).

nam quo tempore legit incohatam
Dindymi dominam, ex eo misellae
ignes interiorem edunt medullam. 15
ignosco tibi, Sapphica puella
musa doctior; est enim uenuste
Magna Caecilio incohata Mater.

En efecto, desde el día en que le leyó el comienzo del poema sobre la señora del Díndimo, desde entonces a la pobrecilla fuegos le corroen el interior de sus médulas. Te disculpo, niña más culta que la musa de Safo, pues es bello el poema, iniciado por Cecilio, sobre la Gran Madre.

En conclusión las secciones del poema son:

vv. 1-6 (6): La invitación a Verona.

vv. 7-12 (6): Una *puella* podría dificultar el viaje.

vv. 13-18 (6): La *Magna Mater* de Cecilio.

Ensayemos una primera definición del poema: Se trata de una epístola que C. le dirige, desde Verona, a Cecilio, poeta amigo que vive en Nueva Como, invitándolo a ir a Verona para conocer unas

reflexiones de un amigo común innominado. La epístola contiene, al mismo tiempo, una descripción del momento (¿sentimental? ¿literario?) en el que se encuentra Cecilio, descripción en la que se hace referencia especialmente al hecho de que una muchacha se ha enamorado perdidamente de él a partir de la lectura de un poema sobre la *Magna Mater*, del que éste ha hecho una primera redacción.

LA CRÍTICA

Si nos guiamos por algunos de los comentarios más importantes a la obra catuliana, comprobamos que, hasta la aparición de Copley (1953), la crítica consideraba este texto como un elogio de la *Magna Mater* de Cecilio, análogo a los elogios de la *Zmyrna* de Cinna (c. 95) y de la elegía por la muerte de Quintilia de Calvo (c. 96). También se consideraba, secundariamente, que contenía un saludo amistoso (o un gentil cumplido) a la *candida puella* amante de Cecilio.

El artículo de Copley cuestionó radicalmente esa lectura, y se convirtió en el punto de referencia obligado de toda la crítica posterior. Intentando, con razón, encontrar alguna coherencia entre el supuesto elogio de la *Magna Mater* de Cecilio y la invitación viajar a Verona, Copley rescata y profundiza una observación de Baehrens (1885), que había sido desatendida por la crítica y de la que el propio Baehrens no había sacado todas las consecuencias. En la recurrencia del participio *incohata* (vv. 13-14 *nam quo tempore legit incohata / Dindymi dominam, ex eo...*; vv. 17-18 *est enim venuste / Magna Caecilio incohata Mater*), Baehrens advertía una crítica implícita al estado imperfecto, no acabado, del poema de Cecilio.¹¹³ A la luz de esa observación, Copley logra enlazar el final del poema con el comienzo: las *cogitationes* del amigo común (para Copley el propio

¹¹³ hoc epyllion tantum ‘incohaverat’ ille [scil. Caecilius], quo verbo Catullus tacitam mihi egisse videtur censuram, ad summam perfectionem haec deesse illa significans (E. Baehrens, *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig 1885, p. 215).

C.) por las que Cecilio debe viajar a Verona son críticas que le permitirán llevar a la deseable perfección su poema sobre Cibeles.

Copley reconstruye la ocasión a la que responde el poema a partir de dos elementos: a) la urgencia de la invitación a ir a Verona, que se materializaría en la expresión del v. 7 *si sapiet, viam vorabit*; b) la irónica descripción del obstáculo que deberá superar Cecilio para realizar el viaje, materializada en la hiperbólica imagen de la muchacha, loca de amor por Cecilio y más docta que Safo (vv. 8-18). La circunstancia a la que el texto responde sería, según Copley, la siguiente: Cecilio le ha mandado a C. su *Magna Mater*, como obra terminada, seguro de recibir su aprobación. C., no convencido de la perfección del poema, invita cortésmente a Cecilio a conversar en Verona, pero Cecilio declina esa invitación, argumentando que está ocupado en un romance con una muchacha y dando a entender que se apresta a editar el poema. El precedente de una primera invitación rechazada con el pretexto de la muchacha y la inminencia de la publicación del poema permiten explicar, según Copley, la urgencia con que C. invita, por segunda vez, a Cecilio, y la transformación del pretexto esgrimido por él –o sea, la muchacha– en un personaje y en una situación que, mediante el expediente de la exageración, sugieren la inconsistencia de la excusa esgrimida por Cecilio.

La lectura de Copley se ha mantenido vigente hasta la actualidad, como puede comprobarse por el más reciente comentario a la obra catuliana (Thomson, 1998), pero también ha dado lugar a múltiples objeciones, formuladas en diversos estudios que, por su parte, intentan nuevas soluciones interpretativas:

1) que la epístola es una exhortación a retomar el poema sobre Cibeles que Cecilio habría abandonado para volcarse a la poesía amorosa personal (Fisher, 1971);

2) que la epístola es un elogio de la armonía erótico-intelectual de Cecilio y su *puella* (Onetti-Maurach, 1974);

3) que la epístola es una muestra del interés de C. por el poema más importante de Cecilio, destinado a ocupar el lugar central de un libro (Akbar Kahn, 1974);

4) que la epístola es una demostración del ambiguo sentimiento (mezcla de entusiasmo y temor) que despierta en C. la *Magna Mater* de Cecilio, visto el efecto devastador que ha tenido en la *puella* (Heine, 1975; Basto, 1982);

5) que la epístola es un intento de rescatar a Cecilio de los lazos de la pasión para que retorne, con la ayuda de los amigos, a la labor racional de concluir su *Magna Mater* (Fredricksmeier, 1985).

Semejante variedad de lectura demuestra que todo lector moderno tropieza con limitaciones objetivas en su intento de interpretar este texto. Pero, al mismo tiempo, esas lecturas han aportado elementos de exégesis muy significativos, que me propongo aprovechar en este nuevo intento.

PRIMERA SECCIÓN: “LA INVITACIÓN A VERONA” (VV. 1-6).

El primer verso es fundamental en cualquier poema. La estructura bipartita de este v. 1 indica la doble condición bajo la cual C. presenta al destinatario de la carta, cuyo nombre llega recién en el v. 2: se trata de un poeta y de un amigo. El planteo de Heine (Heine, 1975: 65) de que C. usa el término *poeta* siempre en contextos cargados de ironía o burla carece de todo fundamento. Ciertamente C. expresa con violencia su desagrado por los *pessimi poetae* que, por jugarle una broma, le ha regalado Calvo (14, 23 *saecli incommoda pessimi poetae*), y también pone en boca de Lesbia una ambigua (y ciertamente irónica) alusión a un *pessimus poeta* en 36, 6. Pero, en realidad, en ese pasaje el aludido es C., quien responde la ironía llamando a Lesbia *pessima puella* (v. 9); obviamente la ironía aquí destaca la mutua admiración que experimentan los amantes. Pero la prueba irrefutable está en 16, 5, donde, bajo la expresión *pium poetam*, C. alude con orgullo a su propia condición. No puede atribuirse, entonces, al término *poeta*, connotación irónica alguna.

El apelativo *sodalis*, por su parte, C. lo reserva para personas queridas, como Cinna (10, 29; tal vez 95, 9), Veranio y Fabulo (12, 13; 47, 6) o Alfeno (30, 1). A nosotros no ha llegado más información sobre Cecilio que la que nos da este poema, pero ateniéndonos a la doble condición que enuncia el v. 1 (*poeta* y *sodalis*) debemos constatar que C. lo consideraba un miembro del *sodalitium* que hoy llamamos neotérico.

La calificación de *tener*, en este contexto, es particularmente significativa. Este adjetivo, aplicado al poeta o a la poesía, hace referencia a escritura de contenido amoroso, como bien lo indica el

OLD s. v. *tener*, 6. b., que incluye, obviamente, nuestro pasaje.¹¹⁴ Que *tener* haga referencia no sólo a la escritura de poesía amorosa sino además a la pertenencia de Cecilio al “credo calimaqueo”¹¹⁵ no me parece forzoso, aunque, por cierto, su inclusión en el *sodalitium* implica que él comparte las ideas dominantes del círculo. En cambio, me parece infundada la idea de que *tener* sugiere de modo general “delicadeza de sentimiento del poeta y refinamiento técnico de la poesía” (Fredricksmeyer), y mucho menos la de que indica la juventud de Cecilio (Copley).

Pero la dificultad mayor en cuanto a *tener* es la de decidir a qué poesía de amor hace referencia. Es éste un punto de máxima importancia, porque, como veremos, de él depende en buena medida la interpretación del poema en su totalidad. Ahora bien, las respuestas que extraemos de la crítica, en líneas generales, son dos: a) la poesía de amor por la que Cecilio es denominado *poeta tener* es el poema sobre Cibeles, cuya eficacia erótica se señala en los vv. 13-15 (Akbar Kahn, 1974); b) la poesía de amor por la que Cecilio es denominado *poeta tener* es poesía amorosa personal que nuestro poema refleja a lo largo de los vv. 8-18, donde se reproduce el vínculo amoroso y la imagen de la *puella* que el propio Cecilio había poetizado (Fisher, 1971).

Nosotros vamos a intentar una respuesta más adelante, pero podemos decir desde ya que los testimonios de y sobre los poetas neotéricos, empezando por el propio C., nos demuestran que la práctica habitual en el cenáculo era el cultivo tanto del epilio de contenido mitológico (piénsese en los cc. 63 y 64 de C., en la *Ío* de Calvo, en la *Zmyrna* de Cinna), como de la poesía menor (*nugae*) de contenido personal. Al mismo tiempo dichos testimonios nos permiten constatar que, si bien en algunos epilios la trama mitológica incluía una historia de amor, éste no es un rasgo obligatorio: el poema 63 de

¹¹⁴ Aplicado al poeta de amor lo encontramos en Ov. *rem.* 757 (*teneros ... poetas*); *ars* 333 (*teneri ... Properti*); Mart. 7, 14, 3 (*teneri ... Catulli*); tal vez 12, 44, 5 (la lección adoptada por Lindsay es *lepido ... Catullo*); aplicado a la poesía de amor lo encontramos en Hor. *ars* 246; Ov. *am.* 2, 1, 4 (*teneris ... modis*); *ars* 2, 273 (*teneros ... versus*); *trist.* 2, 361 (*teneros ... amores*).

¹¹⁵ Tal lo sugerido por Onetti-Maurach fundándose en E.-R. Schwinge, *Philol.* 107 (1963), 81.

C., en el que se abordaba precisamente el culto de Cibeles, es un *epilio* en versos galiambos que no tiene contenido amoroso.

A la luz de todo esto la conjetura más probable es que la calificación de *poeta tener* aluda principalmente a que Cecilio compuso poemas amorosos de contenido personal.¹¹⁶ Volveremos sobre este punto más adelante.

Si, como este comienzo parece indicar, estamos ante una carta dirigida a un miembro del *sodalitium* neotérico, tenemos aquí una primera dificultad para la hipótesis de Copley de que Cecilio envió a C. su *Magna Mater* convencido de que estaba terminada y de que, ante una primera invitación a conversar, no sólo la rechaza sino que anuncia una inmediata edición. El propio Copley había considerado otra posibilidad argumental: que Cecilio le haya enviado a C. su *Magna Mater* consciente de que se trataba de una primera redacción y esperando, precisamente, que C. le hiciese llegar su crítica. Esta hipótesis, que es mucho más acorde con las prácticas de intercambio entre los poetas del *sodalitium*, es descartada por Copley porque, de ser esa la situación, no se explicarían ni la urgencia de la invitación de C. ni su insistencia en el dato de que el poema no está terminado. ¿Pero existen, en realidad, tal urgencia y tal insistencia?

Volvamos al texto y avancemos un poco. En el inicio C. se dirige al papiro, confiándole el mensaje que ha de llevar al amigo poeta. Dicho mensaje se enuncia en los vv. 3-6. C. quiere (v. 5 *volo*) que su amigo vaya a Verona para conocer ciertas *cogitationes* de un amigo común. Por lo pronto cabe observar que en la descripción del viaje que pretende C. ocupa mucho mayor espacio el punto de partida (*Novi relinquens / Comi moenia Lariumque litus*) que el punto de llegada (*Veronam veniat*). Cabe aclarar que *relinquens* no tiene aquí el significado de ‘dejar’, ‘abandonar’ (lo que obligaría a pensarlo con valor de aoristo) sino el de ‘alejarse de un lugar en una marcha’ (cf. OLD s. v. *relinquo*, 7 b). La cuidadosa mención de las murallas de la reciente colonia y del litoral del célebre lago de Como parecen constatar el apego de Cecilio a su ciudad y su paisaje; C. se muestra consciente de que para Cecilio la acción de ir a Verona comportará,

¹¹⁶ Obsérvese que en todos los ejemplos de *tener* citados en la nota precedente se hace referencia a poesía amorosa personal.

sobre todo subjetivamente, la de alejarse (*relinquens*) de esas realidades.¹¹⁷

Precisamente por eso el motivo para viajar a Verona tiene que ser de mucha importancia. C. lo expone en los vv. 5-6: “quiero que conozca las *cogitationes* de un amigo común”. Aquí la discusión de la crítica se ha concentrado en el término *cogitationes* y en la figura del *amicus suus meusque* aludido. En general se coincide en la idea de que las *cogitationes* son críticas puntuales a la *Magna Mater* de Cecilio (de este modo el comienzo del poema se liga con el final) y que el amigo común aludido no es otro que el mismo C., quien disimula así, diplomáticamente, que las críticas al poema de Cecilio son suyas.

Esta última hipótesis tendría sentido sólo si las *cogitationes* fueran críticas que Cecilio no quiere escuchar. Pero, como he dicho antes, lo lógico es suponer lo contrario, o sea, que Cecilio comparte con sus camaradas del *sodalitium* la costumbre de intercambiar críticas. Además, ninguno de los testimonios que han sido aducidos para sostener que C. se refiere a sí mismo (son textos en los que quien habla se alude a sí mismo mediante el adj. pronominal *noster*: Plaut. *Rud.* 1245, Hor. *sat.* 2, 6, 48- Ellis; Fordyce-) pertenece a contextos análogos al nuestro¹¹⁸. Por su parte la fórmula *tuus meusque* (o equivalente), propia del estilo epistolar, es habitual para referirse a un amigo común: cf. Cic. *Att.* 8, 15a, 3 (*Balbi mei tuique*); 4, 2, 5 (*Varronis tui nostrique*); *ad Q. fr.* 3, 3, 4 (*Cicero tuus nosterque*). Es cierto que, a diferencia de estos ejemplos, C. mantiene en reserva el nombre del amigo; pero es imposible saber si la reserva es para con Cecilio o solamente para con el lector del poema. Tal vez la idea implícita es que Cecilio no necesita el nombre para identificar al amigo. En consecuencia, no hay razón para tomar la expresión *amicus tuus meusque* más que con su sentido literal: las *cogitationes* son de un amigo común.

¹¹⁷ Algo de esto señala Akbar Kahn, 1974: 478, pero la sugerencia de que la mención del *litus* comporta una alusión al romance con la *puella* me parece excesiva.

¹¹⁸ En los pasajes citados resulta evidente que el sujeto habla de sí mismo en tercera persona (en el pasaje plautino incluso se nombra: *noster Daemones*), mientras que no ocurre lo mismo en nuestro poema.

De esta interpretación deriva una consecuencia fundamental: las *cogitationes* no pueden ser, como se acepta en general, críticas puntuales al poema sobre Cibeles. En efecto, ese amigo común hubiera podido concebir críticas puntuales al poema sólo si Cecilio se lo hubiera hecho conocer. Pero en ese caso ¿por qué el amigo habría de comunicarle sus críticas a C. y no al propio Cecilio? Si aceptamos que el amigo aludido no es C., sus *cogitationes* no pueden ser más que reflexiones generales sobre poesía (cf. OLD s. v. *cogitatio* 4), enviadas a C. y que C. considera útiles para Cecilio. En el plano argumental lo que queda establecido son dos cosas: que el amigo le ha enviado a C. sus *cogitationes* por escrito (o sea que C. no puede mandárselas a Cecilio pero puede dárselas a leer en Verona) y que C. las considera de suma utilidad para la labor poética del amigo, tan importantes como para justificar que Cecilio vaya a Verona alejándose de su querido terruño.

La mención del *amicus* en el v. 6 hace eco a la definición de Cecilio como *sodalis* en el v. 1, con lo cual se cierra una primera sección caracterizada por las referencias a la amistad entre poetas que comparten la labor y las reflexiones que acompañan y alimentan la creación.

SEGUNDA SECCIÓN: UNA PUELLA PODRÍA DIFICULTAR EL VIAJE (VV. 7-12)

Detengámonos ante todo en el v. 7 que, como vimos, es uno de los pilares en los que se apoya la idea que de C. urge a Cecilio a viajar, porque quiere evitar que cometa el error de publicar su *Magna Mater*. El v. 7 da inicio a una nueva sección en la que el tema es, sobre todo, el obstáculo que deberá superar Cecilio para viajar a Verona. A través del adverbio *quare*, que recapitula lo dicho antes –o sea, la invitación– esta segunda sección se plantea como una consecuencia de la precedente. El desarrollo lógico es: “dado que yo le ofrezco a Cecilio ciertas reflexiones de un amigo común, él, si es inteligente, vendrá volando”: *quare, si sapiet, viam vorabit*. Mediante expresiones muy vivaces de la lengua común, lo que C. hace es enfatizar la importancia de las *cogitationes* que le está ofreciendo al amigo, suficientemente importantes como para justificar un doble abandono: el del terruño y

el de la amada. Tal vez podríamos agregar que la atracción al tiempo futuro del verbo principal (*si sapiet ... vorabit*) indica con precisión que Cecilio deberá actuar inteligentemente en ese momento futuro, en el cual habrá de colocar las *cogitationes* que le ofrece C. por encima de los ruegos y abrazos de su amada.

Convencido de que las *cogitationes* del amigo común justifican que Cecilio vaya volando a Verona, C. no deja de prever que el amigo deberá superar un obstáculo: una *candida puella*, mediante abrazos y ruegos propios de una enamorada “de novela”, tratará de impedir que Cecilio se aleje de ella. La escena es de un patetismo notoriamente inadecuado a la situación: a un Cecilio que ya está en marcha (*euntem*) la muchacha lo llamará una y otra vez (*milies ... revocet*), le rodeará el cuello con su dos brazos (*manusque collo / ambas iniciens*) y le rogará que se quede (*roget morari*).

Pertenece, sin duda, al repertorio de la poesía erótica la imagen de la amante que se abraza al cuello del amado (vv. 8-10), ya, como en este caso, en el intento de impedir su partida (cf. 68, 81 Laodamía en la partida de Protesilao; Prop. 1, 6, 5-6), ya como manifestación de intensa pasión (Prop. 1, 13, 15-16; Tib. 1, 4, 55-56; Ov. *met.* 388-389). También a ese repertorio pertenecen palabras como *candida puella*, *deperit*, *impotente amore*, que emplea C. para describir el vínculo erótico que liga a la *puella* con Cecilio (en la última sección se suman *misellae*, *ignes*, *edunt*, *interiorem medullam*).

Si uno tiene en cuenta que el viaje de Cecilio es a una ciudad no muy lejana para conversar con un amigo sobre temas literarios no puede menos que preguntarse cómo es posible que C. le proponga a su amigo y al lector semejante escena. Las respuestas a este interrogante han sido de dos tipos.

Primer tipo de respuesta. C. inventa la escena y todo lo relativo a la muchacha sobre la base de un dato de la vida real: que el amigo está viviendo un romance. Según Copley, como vimos, la información se la habría dado a C. el propio Cecilio en una carta, donde ponía el romance como pretexto para no ir a Verona.¹¹⁹ Entonces la

¹¹⁹ Una variante de esta hipótesis es la de que la información sobre el romance llegó a C. en una carta de Cecilio que acompañaba el envío de su *Magna Mater* (Paolicchi, 1998).

elaboración exagerada de la escena apunta a poner en evidencia la fragilidad de la excusa.

Esta hipótesis, a mi modo de ver, no se sostiene. ¿Es verosímil que Cecilio haya pretextado un amorío para no aceptar la invitación de un amigo del *sodalitium*? ¿Qué clase de *poeta sodalis* es éste que cree terminado un poema que está solamente *inchoatum*, y se rehúsa a discutir sobre su poema con un amigo poeta? ¿Y finalmente, es verosímil que C. le responda poniendo en evidencia el error en que el amigo se encuentra?

Dentro del mismo tipo de respuesta Akbar Kahn 1974 presenta una variante: basándose en la expresión usada en el v. 11 (*si mihi vera nuntiantur*), a la que atribuye significado impersonal, entiende que la información del romance ha llegado a oídos de C. a través de rumores. La elaboración de la escena y todo lo relativo a la muchacha sería, entonces, para hacerle ver al amigo que él sabe del romance y para facilitarle una excusa en el caso de que decidiera no viajar a Verona: C. está muy interesado en el poema de Cecilio pero no quiere forzar al amigo. La pregunta que uno se hace en este caso es si el simple rumor pudo haber dado información tan precisa sobre la muchacha y sobre el origen de su enamoramiento.

También Fredricksmeier adopta la variante del rumor y salva la objeción que acabo de hacer atribuyendo esos rumores a los propios amigos del *sodalitium*, que este crítico imagina preocupados por la influencia negativa que la muchacha tiene sobre Cecilio. ¿Pero por qué Cecilio habría confiado su romance a otros amigos y no a C.? ¿Y cómo habría de tomar Cecilio que C. haga un retrato exageradamente literario de ese romance, valiéndose de confianzas de amigos?

Segundo tipo de respuesta. C. construye la escena y todo lo relativo a la muchacha reescribiendo poemas del propio Cecilio. Según Fisher 1971, los vv. 8-18 reproducen el vínculo amoroso y la imagen de la *puella* que el propio Cecilio había desarrollado en poemas eróticos personales. Fisher observa oportunamente que es habitual, sobre todo en la poesía de amor, representar la escritura poética en términos de existencia real, de experiencia vivida, como puede constatarse por testimonios de Propercio (1, 7, 5; 2, 1, 1-4), Tibulo (2, 6, 1-2) y Ovidio (*am.* 2, 18, 9-10), todos los cuales, además, pertenecen a contextos en los que se confrontan opciones de escritura. Esta reescritura de la poesía amorosa personal de Cecilio vendría a

confirmar su condición de *poeta tener* destacada en el inicio mismo de la epístola.

La hipótesis de Fisher de que C. reescribe poemas del propio Cecilio es, a mi juicio, la más persuasiva. Sobre todo es la más acorde con lo que sabemos de las prácticas de diálogo poético entre los miembros del *sodalitium* neotérico. Por ejemplo, gracias a que se han conservado dos fragmentos de la elegía que compuso Calvo por la muerte de su amada Quintilia, podemos constatar que el c. 96, un homenaje al poeta y al poema, retoma expresiones de esa elegía. El pentámetro de Calvo *forsitan hoc etiam gaudeat ipsa cinis* (fr. 16 Blänsdorf), encuentra un eco, en este caso conmovedor, en el cierre del poema catuliano: vv. 5-6 *cérte nón tantó mors ínmatúra dolóri est / Quíntiliáe, quantúm gáudet amóre tuó*. Un verso y medio de la elegía salvados nos permiten comprobar la recurrencia de una palabra en el epigrama de C. ¿Por qué no habríamos de conjeturar que en nuestro poema C. hizo otro tanto con uno o varios poemas amorosos de Cecilio? La diferencia fundamental es que de la escritura de Cecilio no se ha salvado nada y yo creo que ésta es, precisamente, la más grave limitación para entender nuestro poema.

La hipótesis de Fisher, de todas maneras, no está exenta de objeciones. La expresión *si mihi vera nuntiantur* (v. 11) resulta, indudablemente, una indicación explícita de que C. no inventa los pormenores de la relación amorosa sino que los reproduce; pero Akbar Khan, como vimos, cree que la forma pasiva utilizada (*nuntiantur*) tiene estricto sentido impersonal, lo que obliga, según él, a pensar en el rumor colectivo como fuente informativa. A esta dificultad podríamos agregarle otra: el OLD, s.v. *nuntio*, 1 (a la que, a mi entender, corresponde nuestro pasaje), luego de dar el significado acota: “strictly, by word of mouth” (‘estrictamente mediante palabras de la boca’). De acuerdo con esto sería más adecuada la hipótesis del rumor que la de los poemas como transmisores.

Ninguna de las dos objeciones me parecen decisivas. En cuanto al uso de la voz pasiva cabe señalar que no necesariamente debe atribuírsele significado impersonal; es muy común en el habla popular el uso del verbo en pasiva con el sujeto agente omitido “pues precisamente una de las razones de más peso que justifica esta construcción es la posibilidad de dejar así en el aire el sujeto agente de la acción. Con frecuencia la persona que habla no quiere, no desea o

no puede ser demasiado explícita a este respecto” (Bassol de Climent I, 271-272). En un poema que tiene tantos rasgos de habla común es posible pensar en una construcción con el sujeto agente omitido (o sea, sobreentendido). En cuanto a la oralidad cabe preguntarse si, en un texto donde se le habla a un papiro y se le pide que ‘diga’ cierto mensaje (v. 2 *velim Caecilio, papyre, dicas*), que se materializa en un poema, no resulta más adecuado pensar que lo sugerido por C. es que fueron poemas del propio Cecilio los que le “anunciaron” el romance. La “epístola” de C. estaría respondiendo al “anuncio” de Cecilio, revelándose así, netamente, como parte de un diálogo poético, un diálogo del que, lamentablemente, nos es dado oír sólo una voz.

Respecto del *nunc* del v. 11 Kroll lo interpreta como una indicación de que el enamoramiento de la muchacha es reciente y Onetti-Maurach afirman “we do not know what this *nunc* means exactly”, concluyendo que ese y otros detalles biográficos demuestran que el poema no fue escrito para ser leído por cualquier lector. En realidad este *nunc* señala el presente en el cual C. escribe su epístola, un presente desde el cual C. se desplaza al futuro, imaginando lo que sucederá si Cecilio acepta la invitación (*si sapiet, viam vorabit, quamvis ... puella ... revocet ... roget*) y al pasado, contando cómo se originó la pasión de la muchacha (*quo tempore legit...ex eo...*). Si aceptamos la hipótesis de que el enamoramiento de la *puella* remite a poemas eróticos personales de Cecilio, el *nunc* hace referencia a la reciente recepción, por parte de C., de los poemas que “anuncian” el enamoramiento de la *puella*. Y no carece de lógica conjeturar que estos poemas estaban precedidos por otros, en los que Cecilio había presentado su vínculo con la *puella* en términos de amor no correspondido. En este caso el *nunc* de nuestro verso daría cuenta del vuelco de aquella situación.

TERCERA SECCIÓN: LA MAGNA MATER DE CECILIO (VV. 13-18)

La tercera sección del poema, encabezada por el coordinante causal *nam*, plantea el tema del origen, la causa, de la pasión antes descrita. La sección está claramente dividida en dos partes: vv. 13-15 la lectura del poema de Cibeles como causa del enamoramiento; vv. 16-18 la justificación de dicho enamoramiento.

Akbar Kahn ha identificado en la tradición literaria el motivo del enamoramiento o apasionamiento por efecto de la lectura o de la audición de poesía, que el propio C. recoge en su obra (cc. 16, 9-11 y 50, 7-13; cf. Arist. *Ra.* 52-54; *AP* 5, 138 Dioscórides). Un dato muy importante establecido por este estudioso, es que la obra provocadora de enamoramiento no necesariamente debe estar dirigida a la persona que sufre el efecto, ni siquiera tiene que ser de contenido erótico. Por ejemplo, en el epigrama de Dioscórides (*AP* 5, 138) el poema en cuestión trata del incendio de Troya y el apasionamiento no es por el autor sino por quien recita o canta el poema (Atenion). En nuestro caso buena parte de la crítica, basándose en el efecto erótico experimentado por la *puella* y en la indicación final de que la *Magna Mater* de Cecilio *est venuste incohata*, ha concluido que la obra debía tratar el amor de Cibeles por Attis. Pero en realidad esa afirmación final, como veremos, no se refiere al contenido sino a la forma del poema; lo que se dice allí es que la *Magna Mater*: “ha sido encantadoramente esbozada por Cecilio”. Acerca del contenido del poema es imposible aventurar hipótesis alguna.

Por lo que respecta a la doctrina de la *puella*, nuestro texto parece ser el primero de la larga serie que consolida la figura de la *docta puella* como “amante programática” del *poeta doctus*, motivo que alcanza su formulación más clara en Propercio (1, 2, 27-30; 7, 11; 2, 3, 17-22; 11, 6; 13, 11-16) pero que sin duda comenzó a forjarse en el neoterismo, con figuras como Lesbia (cf. especialmente c. 36 y adviértase la contigüidad de estos dos poemas) y como la Lycoris de Cornelio Galo (cf. Verg. *ecl.* 10, 2 *pauca meo Gallo sed quae legat ipsa Lycoris/ carmina sunt dicenda*; Gal. *frg.* 4, 1-2 Blänsdorf *tandem fecerunt c[ar]mina Musae/ quae possem domina deicere digna mea*). Aunque en la formulación properciana la condición de *docta* incluye la capacidad de hacer poesía (1, 2, 27; 2, 3, 19-22), el rasgo más destacado y constante de la figura es su capacidad de apreciar y juzgar la poesía, en la que se funda su significado programático. Descartamos, por lo tanto, que el sujeto sobreentendido de *legit* sea Cecilio: la *puella* es el sujeto de la oración precedente (*quae nunc ... illum deperit*) y está aludida, mediante el adjetivo *misellae*, en el verso siguiente, de modo que es casi forzoso pensarla como sujeto de *legit*.

En nuestro caso, el efecto que ha tenido en la *puella* la lectura de la *Magna Mater* de Cecilio implica simultáneamente la fina sensibilidad

estética de la muchacha y la peculiar calidad artística del poema, que el propio C. reconoce (vv. 17-18).

Se ha querido ver en la expresión *doctior Sapphica musa* una hipérbole irónica. Pero lo que está en juego aquí no es, como se entiende por lo general, la equiparación del saber literario de Safo (nada menos) con el de una persona real (la amante de Cecilio –a la que, por otra parte, C. no conoce–) sino la equiparación de un personaje poético (la *docta puella*) con un tipo de poesía, *docta* por antonomasia, como ciertamente es, para los neotéricos, la de Safo. *Sapphica musa* no es, entonces, equivalente de Safo, sino que debe ser entendido como ‘poesía sáfica’. O sea que C. llama a la *puella* de Cecilio: “muchacha tan docta como la poesía sáfica”. Si aceptamos que la *puella* es un personaje salido de los poemas de Cecilio, ella tiene que ser tan docta como la poesía de la que sale y a la que representa. El elogio es, en realidad, a la poesía de Cecilio.

La presencia de todos estos elementos característicos de la poesía erótica romana inducen a interpretar, con Fisher, que todo el desarrollo relativo a la *puella* (vv. 8-17) se nutre de textos amorios del propio Cecilio, con los cuales nuestro poema dialoga. La barrera infranqueable para comprender el significado del diálogo es, entonces, la carencia de esos textos. Yo tiendo a ver en este poema un ejemplo similar al de la Égloga 10 de Virgilio, en la que el poeta C. Galo, rodeado de la Arcadia, agoniza de amor por la traidora Lycoris. Gracias a una nota de Servio al v. 46 (*hi autem omnes versus Galli sunt, de ipsius translati carminibus*) sabemos que muchos de esos versos de la Égloga virgiliana reproducen versos del propio Galo; sobre esa base, la crítica ha logrado identificar buena parte del significado metaliterario del poema, aunque, lamentablemente, la pérdida casi completa de la obra de Galo impide llegar a conclusiones definitivas.

Para el caso que nos ocupa aquí ningún comentarista antiguo viene en nuestra ayuda, pero los claros signos de que estamos ante un poema metaliterario (en lo cual coincide toda la crítica) inducen a creer que la *puella* de la que aquí se habla es un personaje poético salido de la escritura del propio Cecilio.

Tal vez la consecuencia más grave de esta hipótesis es el significado que asumiría la acotación del v. 11 *si mihi vera nuntiantur*. ¿Hemos de entender que C. toma un poco de distancia respecto del

carácter biográfico de la poesía del poeta amigo? Algo me parece cierto: el problema de la veracidad sólo puede entenderse si C. está aludiendo a poesía de carácter personal, concretamente a poemas que, al modo de los catulianos, dieran cuenta de una experiencia amorosa real o presuntamente real. En tal caso, la observación *si mihi vera nuntiantur* debería interpretarse en conjunto con la hiperbólica imagen del enamoramiento de la *puella*: C. podría estar señalando un exceso de “retórica erótica” en la poesía amorosa personal del amigo. Pero es inútil adentrarse en un terreno de conjeturas sin contar con los poemas a los que C. hace referencia.

Pasemos finalmente al problema que para buena parte de la crítica es la clave de interpretación del poema. Tal como vimos, a partir de Copley (que se funda en Baehrens) se ha insistido en la idea de que la recurrencia del participio *incohata* comporta una indicación del estado imperfecto, no acabado, de la *Magna Mater* de Cecilio. Pero si suponemos que Cecilio sabe muy bien que el poema está inacabado, toda idea de censura desaparece y hay que explicar de otro modo dicha recurrencia.

Ante todo cabe subrayar que el verbo *incho* se usa aquí con la acepción de ‘esbozar’ (cf. OLD s. v. *incho* 1. b ‘to make e first draft or sketch of a picture, literary work, etc.’), no de ‘iniciar’ o ‘comenzar’. *Venuste*, por su parte, indica la ‘gracia’ el ‘encanto’ con el que algo, un objeto o una acción, ha sido hecho (cf. OLD s. v. *venuste* ‘in a charming or attractive manner’). En segundo lugar cabe observar que el participio aparece primero como predicativo objetivo (v. 13 *incohatam*), indicando el estado en el que estaba la obra en el momento en que la *puella* la leyó (vv. 13-14 *quo tempore legit incohatam Dindymi dominam*); luego reaparece como parte del verbo en pretérito perfecto, con significado de presente perfectivo (vv. 17-18 *est enim venuste / Magna Caecilio incohata Mater*), indicando la acción única cumplida por Cecilio en relación con dicha obra: “la *Magna Mater*, por cierto, ha sido encantadoramente esbozada por Cecilio”. Lo que indica esta recurrencia es que C. conoce el mismo esbozo leído por la *puella* y que coincide con ella en cuanto a la *venustas* de dicho esbozo.

Si se acepta nuestra hipótesis de que la ocasión que da origen a esta epístola es que C. ha recibido poemas eróticos personales de Cecilio, en los que anuncia haber logrado el enamoramiento de la *puella*

candida y *docta*, la insistencia en señalar las óptimas cualidades de su *Magna Mater* no puede tener otro objetivo que el de estimular al amigo a que continúe con esa otra obra, que le ha granjeado nada menos que el amor de la *puella* y la admiración de C.

Esta lectura se asemeja mucho a la de Fisher, pero con una diferencia importante. Fisher postula que el mensaje de C. a Cecilio es que debe abandonar la poesía amorosa personal y dedicarse a un objetivo artístico superior como es el poema sobre Cibeles. Queda implícito que la poesía amorosa personal (simbolizada en la muchacha que intenta retener a Cecilio) es vista como un obstáculo para la composición del epilio de contenido mitológico.

Pero, en primer lugar: ¿podría considerar opuestos esos dos tipos de poesía un poeta que cultivó ambos? En segundo lugar: ¿si la *puella* representa una poesía contraria a la del poema sobre Cibeles cómo se entiende que el enamoramiento de la muchacha se origine precisamente en la lectura de la *Magna Mater* (vv. 13-15), y que C. se muestre solidario con la muchacha (v. 16 *ignosco tibi*)? Si concluimos que no se trata de escrituras opuestas sino afines, la única interpretación posible de la invitación a Verona es que un proyecto como el de la *Magna Mater* requiere, para desarrollarse, además de todo lo que Cecilio ya posee (en particular *doctrina* y *venustas*), la discusión y el estudio compartido con los *sodales*.

El hecho de que el poema sobre Cibeles sea sólo un prometedor esbozo pone en movimiento dos valores neotéricos que dan sentido a la epístola: en primer lugar el requisito programático que constituye la composición de un epilio de contenido mitológico; en segundo lugar, la función activa de los *sodales* especialmente en ese tipo de composición, cuya gestación es necesariamente larga y laboriosa. No es casual que la narración breve, de contenido mitológico (normalmente en hexámetros, pero C. compone su *Attis* en versos galiambos) se repita en muchos poetas del ambiente neotérico, de Valerio Catón (autor de una *Diana* o *Dictynna*), a Calvo (autor de una *Ío*), a Cinna (autor de una *Zmyrna*), a Cornificio (autor de un *Glaucus*), al propio

C. (autor del *Peleus* y del *Attis*).¹²⁰ Tampoco es casual que hayan llegado a nosotros, enteros o fragmentarios, poemas de elogio a algunas de esas obras, como el fragmento 14 Blänsdorf de Cinna (*saecula per maneat nostri Dictynna Catonis*; indudablemente perteneciente a un poema de elogio a la *Diana* de Valerio Catón) o el c. 95 de nuestro poeta, que es, al mismo tiempo, un elogio de la *Zmyrna* de Cinna y una especie de manifiesto programático. En este caso cabe resaltar que el tema dominante es el del largo tiempo que ha debido transcurrir entre el comienzo de la elaboración del poema y su edición:

Zmyrna mei Cinnae nonam post denique messem
quam **coepta est** nonamque **edita** post hiemem

La *Esmirna* de mi querido Cinna, después de nueve veranos y de nueve inviernos de haberla empezado, al fin ha sido publicada...

Está muy claro que en esos nueve años el amigo Cinna no ha trabajado solo, aislado; todo lo contrario, C. evidencia haber seguido de cerca la larga elaboración y podemos presuponer que no ha sido como mero testigo. Si el c. 95 se ubica en el final del largo proceso que culmina en la edición de la *Zmyrna*, el c. 35, en cambio, se ubica en el medio de otro largo proceso, el que debería conducir a la edición de la *Magna Mater* de Cecilio. Esto le permite dar cuenta del rol activo que asumen los camaradas del *sodalitium* respecto de la labor de los otros, y cómo ese rol puede materializarse incluso en escritura poética.

En otras palabras la idea motora de la epístola parece ser que Cecilio tiene que avanzar en su poema sobre Cibeles y ello implica compartir su labor con los *sodales*. C. manifiesta esta especie de mandato programático por una parte mediante el ofrecimiento de un diálogo en Verona a propósito de las *cogitationes* de un amigo común,

¹²⁰ Al respecto sigue siendo útil Lawrence Richardson, Jr., *Poetical Theory in Republican Rome*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1978 (1ª ed. 1944); cf. especialmente pp. 7-9.

por otra parte, mediante el anuncio y el elogio anticipado de la obra en elaboración, con los que pretende estimular pero también comprometer al amigo Cecilio.

En conclusión: la pérdida de la producción de Cecilio nos impide descifrar en su totalidad el mensaje contenido en esta epístola catuliana. Sin embargo, hasta donde podemos entender, el poema 35 le reconoce a Cecilio la condición de miembro del *sodalitium* neotérico, con todo lo que ello implica, en particular las cualidades de *doctrina* y *venustas*, que se manifiestan tanto en su poesía erótica personal como en su proyecto de epilio mitológico. Con ese marco de referencia, la epístola testimonia la circulación de escritura y de crítica acerca de la escritura propia del *sodalitium* (Cecilio le manda sus poemas a C.; C. recibe *cogitationes* de un amigo e invita a Cecilio a conocerlas), y constituye una exhortación a avanzar en la composición de la *Magna Mater* que, desde el primer esbozo, prometía ser la gran obra del poeta de Nueva Como.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y comentarios:

- Ellis, Robinson, 1979 , *A commentary on Catullus*, New York & London: Garland Publishing, Inc., (Repr. of the 1889 ed. Published by Clarendon Press, Oxford).
- Lenchantin, 1951, *Il Libro di Catullo*, Introduzione testo e commento di M. Lenchantin de Gubernatis, Torino: Chiantore.
- Mynors , 1958. *C. Valerii Catulli Carmina, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit* R. A. B. Mynors, Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.
- W. Kroll, 1980, *C. Valerius Catullus*, Herausgegeben und erklärt von Wilhelm Kroll, Stuttgart, B. G.: Teubner, (Reproducción de la 3ª ed., 1959).
- Fordyce, 1992, *Catullus*, A commentary by C. J. Fordyce: Oxford University Press, (Repr. of the 1978 ed.; first published 1961).
- Dolç, (1982), G. Valerio Catulo, *Poesías*, Texto revisado y traducido por Miguel Dolç, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Reproducción de la 1ª ed., 1963).
- Della Corte, 1994, *Catullo, Le Poesie*, a cura di Francesco Della Corte, Verona: Fondazione Lorenzo Valla e Arnoldo Mondadori Editore.
- Thomson, 1998, *Catullus*, Edited with a Textual and Interpretative Commentary by D. F. S. Thomson, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1998 (Repr. with corrections of the 1997 ed.).
- Paolicchi, 1998, *Catullo, I Carmi*, A cura di Luciano Paolicchi, Introduzione di Paolo Fedeli, Roma: Salerno Editrice.

Libros y Artículos:

- E. Baehrens, 1885, *Catulli Veronensis Liber*: Leipzig.
- F. O. Copley, 1953, "Catullus 35", *AJP* 74, 149-160.
- J. M. Fisher, 1971, "Catullus 35", *CP* 66, 1-5.
- H. Akbar Khan, 1974, "Catullus 35 – and the things Poetry can do to you!", *Hermes* 102, 475-490.
- S. Onetti & G. Maurach, 1974, "Catullus 35", *Gymnasium* 8, 481-485.
- J. Basto, 1982, "Caecilius, Attis and C. 35", *LCM* 7, 30-34.

E. A. Fredricksmeier, 1985, 'C. To Caecilius on Good Poetry', *AJPh* 106, 213-221.

P. Fedeli, 1990, *Introduzione a Catullo*, Bari, Gius. Laterza & Figli.