

CATULO 64: LÍNEAS DE INTERPRETACIÓN SOBRE GÉNERO Y UNIDAD



Trabajo Final de Licenciatura

María Guadalupe Erro

Director: Dr. Santiago Barbero

– Córdoba, septiembre de 2003 –

Teseo y el Minotauro, *RISD* 25.083: Side B. Ánfora *ca.* 550-530 a. C. “Attic Black Figure”. Museum of Art, Rhode Island School of Design. <http://perseus.tufts.edu>



CATULO 64: LÍNEAS DE INTERPRETACIÓN SOBRE GÉNERO Y UNIDAD por María Guadalupe Erro se encuentra bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/argentina/).

PREFACIO

El texto, en su conjunto, es comparable a un cielo, llano y profundo a la vez, liso, sin bordes y sin referencias; como el augur que recorta en él con la punta de su bastón un rectángulo ficticio para interrogar, de acuerdo con ciertos principios, el vuelo de las aves, el comentarista traza a lo largo del texto zonas de lectura con el fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas.

Roland Barthes, *S/Z*, 9-10.

La interpretación de la literatura antigua, y de la poesía latina en particular, necesita de la reflexión sobre sus métodos y de la consideración de los significados desarrollados en la historia interpretativa de los textos. La filología clásica se ha resistido a incorporar elementos de teoría literaria y métodos de análisis que provienen del trabajo que se realiza en las literaturas modernas; todavía hay quienes lo sienten como algo anacrónico. Los críticos, por lo general, tampoco explican su pertenencia a una corriente interpretativa, no se cuestionan su posición, su participación en la historia de la lectura.

Históricamente, el paradigma interpretativo se ha desplazado del autor al texto y de allí al lector. La crítica neorromántica encontró en la obra el genio del poeta, que ha conseguido liberarse en sus mejores momentos y nos ha legado un testimonio de su inspiración. La Nueva Crítica en los años '40 y '50 pensó que la obra existe independientemente de su autor, que no le pertenece al autor ni al crítico sino al público, aunque su inmanentismo no le permitió considerar un marco de referencia más allá de la obra misma. Luego la autoridad se desplazó de la literatura, fue reemplazada por la autoridad de la crítica y entonces importó más el lector, en especial el crítico. Galinsky agrega: *...ellos, y no el poietes ("hacedor"), son los hacedores de significados*¹. Este desplazamiento del centro de interés en la lectura viene a cuestionar finalmente a la interpretación. Entre las preocupaciones actuales se encuentran la validez del formalismo de la Nueva Crítica, la resistencia de los clasicistas a la semiótica, la multiplicidad de interpretaciones posibles, la historicidad en que se configura tanto la obra como las lecturas posteriores. ¿Hay una jerarquía de interpretaciones? Los teóricos de la recepción piensan que el significado de una obra literaria se concreta a través del tiempo y de las generaciones de lectores; distintos aspectos inmanentes de un texto pueden descubrirse en el curso del tiempo porque todas las interpretaciones contribuyen

¹ Galinsky, 15.

al despliegue del *Sinnpotential* de una obra². Pero ¿son tan dóciles los textos?, ¿no ofrecen resistencia a la interpretación?, ¿cómo privilegiar, entonces, una lectura por encima de las otras? Son preguntas que hay que hacerse, cuestionándose al mismo tiempo el sentido que puede tener convertir las tesis interpretativas previas en antítesis en lugar de mirar de nuevo el texto y avanzar desde allí. ¿No puede haber querido el autor que su obra despertara respuestas múltiples del lector? En realidad, ¿qué busca el texto de nosotros?

Una característica de las obras clásicas es que generan respuestas variadas y aun conflictivas. En este trabajo nos proponemos examinar algunos aspectos del carmen 64 de Catulo, tales como el género al que pertenece, la unidad de la obra, su forma y su sentido. Tomaremos en cuenta discusiones y propuestas interpretativas previas que son parte del gran caudal de bibliografía sobre el tema y, en lo posible, intentaremos hacer precisiones acerca del recorrido de la crítica en torno del poema, describiendo algunas líneas que ha seguido la interpretación en los últimos años. Previamente procuraremos ubicar al autor en el contexto literario y social de su época, el siglo I a. C., señalando las tendencias de la poesía de los neotéricos en sus paralelos con la estética alejandrina y la literatura griega en general, pero también en su relación con la tradición literaria latina. Oportunamente haremos también algunas consideraciones con relación al sentido del poema tratando de integrar los diferentes aspectos analizados.

² Galinsky, 16.

INTRODUCCIÓN

I- LOS *POETAE NOVI*

Las transformaciones literarias que tuvieron lugar en la época de Catulo son el reflejo de las alteraciones que se produjeron en el estado y en la sociedad durante el siglo I a. C. Los cambios estéticos de que se ocupa más de una vez la crítica cultural contemporánea se explican claramente con relación al entorno político-social. Poco quedaba de la antigua República y de su organización fundamental. La declinación de todo un orden de valores de la sociedad romana dio lugar a una cierta liberación de las formas rígidas y predeterminadas que regulaban la vida de la clase dominante en la antigua Roma. En política, por ejemplo, el individuo se aparta de lo convencional, se fija nuevos límites y objetivos (surgen figuras como Sila y Julio César); algo similar sucede en el ámbito cultural, donde se ve una marcada tendencia hacia las ideas y valores más personales.

Oriundos en su mayoría de la Galia Cisalpina, los *poetae novi* eran por lo general de condición social elevada, por lo que compartieron ambientes, gustos y manera de vivir, aunque no necesariamente una posición política. Como sucede también en otras épocas, la producción literaria es el ámbito donde se reflejan los cambios sociales; la toma de conciencia de los valores individuales y los nuevos intereses encuentran su modo de expresión en la literatura, aunque el entorno, por lo general, permanece apegado a la tradición y se muestra reticente a las innovaciones. Así, los hábitos de vida de la aristocrática juventud de Roma –círculo social al que Catulo prestaba atención y en el cual se movía casi exclusivamente– tuvieron sus observadores críticos. Salustio ve en esta época tan sólo egoísmo sin límites, lujo sin sentido y una inmoralidad increíble¹. Cicerón se refiere a estos jóvenes como *delicata iuventus*², sirviéndose del calificativo con que Catulo habla de sí mismo y de su amigo Calvo en el carmen 50 para establecer la diferencia con todo aquello que se puede considerar como el estilo de vida e intereses tradicionales en la antigua Roma. Según observa Syndikus³, Cicerón, desde una posición conservadora, busca preservar las tradiciones de la república, se enfrenta a la

¹ Cf. Salustio, *Cat.* 10ss.

² Cicerón, *Att.* 1, 19, 8.

³ *Das von Cicero so abgewertete Wort scheint im Munde der jungen Generation eine durchaus positiv gemeinte Charakteristik ihres Lebensstils gewesen zu sein.* Syndikus, I, 33, n. 4.

crisis de las instituciones y asume la defensa de los valores más altos de la sociedad a partir de una concepción ética que se fundamenta en virtudes romanas reconocidas por el *mos maiorum* como garantía de la conservación y fortaleza del estado, tales como *virtus*, *continentia*, *pietas*, *decorum*, *gravitas*, *magnanimitas*, valores que desde su perspectiva se veían amenazados por la conducta de estos jóvenes que desestructuraban el ideal de vida de la antigua Roma⁴. Es en este sentido que los cambios básicos de las ideas y costumbres de la época se interpretan como signos de decadencia y corrupción. Pero las transformaciones sociales y culturales que se reflejan en la obra de Catulo y sus colegas también muestran muchas de sus preocupaciones de orden ético.

Las exigencias cada vez mayores de una sociedad refinada, consecuencia de una creciente tranquilidad material y conciencia nacional, impulsaron la tendencia, en todo caso por parte de una élite, a prestar menos atención a las convenciones poéticas tradicionales. En el contexto literario del siglo I a. C, los *poetae novi* constituyen un movimiento de vanguardia que renueva el gusto y las tendencias literarias de las generaciones precedentes, que modifica el concepto de poesía y los principios de la composición. Se produce un cambio importante en la literatura latina a fines del siglo II y en los primeros años del siglo I a. C: la producción de tragedias y comedias para el teatro, que había sido el centro de la vida literaria por mucho tiempo en Roma, comenzó a declinar por esa época. En adelante tuvieron aceptación las historias épicas al estilo de Ennio, y el interés de la clase política dominante, que estaba acostumbrada a ser ensalzada con este tipo de poesía, era obviamente muy grande como para que se renunciara rápidamente al género, sin embargo, lo que se ha conservado indica que la producción reiterada de esta antigua forma no podía aspirar por esos años a ninguna renovación.

Así, junto a las formas aún vigentes comenzaron a insinuarse en la literatura latina cada vez más tendencias alejandrinas, motivadas por nuevos intereses que se apartan de lo considerado tradicional y romano hasta entonces. Desde sus comienzos, la literatura latina prestó atención a la griega contemporánea, de la cual recibió materiales y gran cantidad de motivos, pero el grado de desarrollo cultural no había permitido alcanzar aún el carácter artístico alejandrino. No había especial interés por las obras de Calímaco, por lo extraordinario y sorprendente de la forma de su poesía. En todo caso

⁴ En su concepción teleológica de la historia, la república romana representaba para Cicerón el punto cúlmine de una evolución política en la que se concreta el concepto de la *humanitas*. Cf. Fernández Corte, 359.

fueron los motivos y el espíritu los que en un principio tuvieron mayor incidencia. En la antigua literatura latina, el estilo era altamente patético y atento a crear efectos penetrantes; de las influencias provenientes del exterior sólo tenía cabida lo que se correspondía con una mentalidad fuerte y ruda y lo que, además, podía ser expresado por medio de una lengua literaria que estaba aún en proceso de formación. La generación anterior a Catulo no estaba todavía preparada para seguir los pasos de la poesía alejandrina. Un alejamiento bastante pronunciado del modo de producción literaria tradicional hasta entonces en Roma lo señalan, sin embargo, las *Erotopaegnia* de Levio (composiciones de tipo mitológico que nos han llegado en fragmentos y que serían de principios del siglo I) en las que se advierte el tratamiento del mito mediante el elemento erótico y el interés por el desorden que representa la pasión. Levio aprovecha lo más artificioso de la poesía helenística, desarrolla y experimenta la gran variedad de metros líricos que ofrece el período alejandrino. Su función de iniciador del lirismo alejandrino en Roma guarda relación también con su trabajo de los temas trágicos del teatro de Eurípides y sus continuadores⁵. Levio alternaba además entre el refinamiento o la delicadeza de los sentimientos y la sátira o la parodia exageradas. Acaso la falta de equilibrio en su estilo fue la razón por la cual este autor, que anticipa las tendencias de la generación posterior, fue prácticamente olvidado. Los fuertes efectos de Levio tal vez se revelaron poco atractivos para estos poetas elegantes del círculo de Catulo, o quizá – como propone Granarolo⁶ – ellos eran reticentes a mencionar a sus modelos más próximos y preferían ligarse con reconocidos maestros antiguos o extranjeros⁷. Con todo, los escasos fragmentos de Levio indican muy bien lo preparado que estaba el terreno sobre el cual se desarrollaría entonces la poesía de Catulo.

Con los nuevos poetas llega también una marcada renovación en el lenguaje de la poesía latina; el de la épica y la tragedia, en cambio, se modificó realmente muy poco desde los días de Ennio. De todos modos, el movimiento neotérico no significó una ruptura con el pasado y la tradición para introducir perspectivas absolutamente nuevas, como se pretendía en el siglo XIX y comienzos del XX. Tampoco se puede hablar de mera sumisión a las normas de la estética helenística. Es común creer que los modelos de Catulo son griegos, en especial alejandrinos, y no latinos. Así como vimos que el contacto con el arte helenístico ya se había establecido en Roma con los poetas

⁵ Granarolo, 190ss.

⁶ *Idem*, 3.

⁷ Esta táctica, como observa correctamente Granarolo, confundió durante mucho tiempo a la crítica.

preneotéricos, no hay que subestimar la influencia que otros autores latinos ejercieron sobre Catulo. Ennio practica en sus *Anales* la mezcla de tonos, sus tragedias dan cuenta de una introspección patética y son notables las afinidades entre sus heroínas y la Ariadna de Catulo⁸. Plauto proporciona la *vis comica*, fundamental en los poenas breves, y el ingrediente del *sermo cotidianus*, que se observa en el uso de diminutivos hipocorísticos, presente también en los *carmina docta*. Lucilio aporta la capacidad de entender la obra como espejo de los propios intereses y reacciones apasionadas, expresión de la complejidad psicológica que es producto de una época no menos agitada que la de Catulo. En estilo, estructura y –aunque en menor medida– en tema también, la poesía de los neotéricos está firmemente arraigada también en tradiciones romanas. El viraje súbito que el nuevo movimiento impartió al curso posterior de la literatura latina no se debe al influjo repentino de una moda extranjera, sino más bien a la incidencia del elemento personal, algo típicamente romano.

La “revolución” que los *poetae novi* representan no se explica señalando su interés por el epigrama y la poesía de circunstancia. Los poemas que ellos denominan *nugae* –aceptando esta designación como un desafío⁹– no son un producto marginal del genio en momentos de relajación, sino el vehículo de una nueva forma de poesía que tiene un valor y un nivel de calidad artística sin precedentes. Los epigramas de Catulo y sus amigos no son mera poesía de circunstancia, son pequeñas obras de arte cuya forma ingeniosa revela un cambio fundamental en la concepción de lo poético. En la épica y la tragedia, el artista permanece en el anonimato, toma cierta distancia respecto de lo que dice; en la nueva poesía, el poeta participa y se involucra más o menos personalmente, como explica Quinn:

We are made constantly to feel the *presence* of the poet by the way in which he directs the story, altering its tempo, imposing on stylized ancient legend an ironical overlay of modern realistic detail, giving the poem constantly the imprint of his own personality.¹⁰

Por otra parte, estos nuevos poetas dedican a la literatura todas sus energías, lo que se conoce como *labor limae*, un constante trabajo en la corrección y terminación de la obra. El entusiasmo por la técnica es algo nuevo en la literatura latina, como el ingenio que va más allá del puro efecto ocasional e introduce el elemento personal en la obra de arte. Es importante la fascinación que suscitan los problemas métricos en los

⁸ Granarolo, 6, n. 1.

⁹ Cf. Quinn, 24. Granarolo, 207, discute la acepción de “bagatelas”.

¹⁰ Quinn, 50.

poetas de vanguardia; lamentablemente esto generó una tendencia por parte de la crítica moderna a asociar el interés por la técnica con el genio inferior –un remanente de la doctrina romántica de la inspiración lírica–.

No se trata, por cierto, de una poesía accesible al público en general; Catulo en tanto poeta *doctus* no escribe para cualquier lector, sino para un grupo intelectual, esencialmente para una juventud aristocrática que se había apartado de los ideales de la Roma tradicional y llevaba un estilo de vida que podría considerarse opuesto a la antigua *gravitas* romana. Esta élite letrada tenía la competencia necesaria como para entender su obra y apreciar sutilezas. Pero Catulo también fue un poeta popular, y con esto no hay que pensar que los poemas breves son improvisados. Algunos críticos creen que una parte de la obra de Catulo surgió como poesía espontánea, como un registro automático de sus estados de conciencia¹¹. Quinn afirma que Catulo practica la poesía del arte por el arte, la pura literatura, en las producciones de más alto nivel de intención poética¹², como en el caso de los poemas 63, 64 y 66, pero también en las *nugae*¹³. Granarolo le critica que piense que los poemas son la proyección de estados afectivos, recuerdos, sueños, a medida que la consciencia del poeta los ve sucederse pasivamente.

Catulo y sus amigos ejercieron una marcada influencia sobre la siguiente generación de poetas. Las ideas literarias alejandrinas introducidas por los neotéricos serían la poética dominante de la época de Augusto. Fueron entusiastas seguidores de la Grecia helenística y de los epigramatistas y poetas alejandrinos. Recibieron una fuerte influencia de Calímaco, bibliotecario, crítico y poeta que impulsó la variedad de las formas (polue...deia) como de los metros, cultivó varios géneros y prefirió las formas menores a las consagradas por la tradición, como lo eran la épica y el drama y, sobre todo, rompió con la identificación tradicional de los metros con determinados temas o géneros, lo que posibilita numerosos intentos de redefinición a partir de parámetros nuevos. La poesía helenística aprovecha como despliegue de erudición la mitología, la variedad métrica y los géneros alternativos, entre los cuales destaca la miniatura épica (*ἱμνῶν*); busca un arte perfecto, basado en una sostenida atención al detalle. Los *poetae novi* reinterpretan ese gusto por la rareza erudita y “preciosista”, como así

¹¹ Granarolo, 366.

¹² Quinn, 27ss., utiliza el concepto de *levels of intent* para discutir la opinión de que hay dos Catulos, uno erudito y uno lírico.

¹³ Se cree que en su concepción del arte por el arte, los *poetae novi* siguieron deliberadamente la doctrina de la “inutilidad” de la poesía introducida principalmente por Filodemo, el filósofo y poeta griego que vivió en Italia y fue contemporáneo de Catulo. Cf. Quinn, 68.

también el interés por los aspectos cotidianos de la vida, propio de la estética alejandrina. De este modo, la producción catuliana se funda en tradiciones anteriores, porque el poeta reelabora y cita la fuente griega, adaptando ese material a sus propias necesidades artísticas y a la mentalidad de la Roma de finales de la República y plasmando en su obra los intereses y preocupaciones de su entorno. Además de Calímaco, están presentes en sus versos otros poetas alejandrinos como Apolonio de Rodas y arcaicos como Arquíloco, Hiponacte y Safo, lo que ha llevado a postular una especie de vuelta a los clásicos ya en el propio Catulo.

Así como el entusiasmo por la técnica se ha considerado una muestra de genio inferior, otro vestigio de la concepción romántica ha sido la idea, discutida por Quinn, de que hay algo así como dos Catulos, un simple poeta lírico y un erudito poeta artificioso. Kroll, en 1922, expresa ya esa dicotomía. Igualmente usual ha sido asumir que el alejandrino significa mala escritura. Considérese, por ejemplo, la siguiente afirmación de Duff:

Alexandrian influence was strong in his circle. The epithet *doctus* applied to him later (...) practically means Alexandrian (...) He avoids, however, the worst Alexandrian faults: obscurity, over-cleverness, excess of erudition and allusiveness.¹⁴

Claramente la evaluación recae sobre oscuridad, ingenio, erudición y alusividad como algo indeseable en poesía, aunque la obra de Catulo parece estar a salvo sólo por no incurrir demasiado en tales faltas. No es difícil advertir en esta opinión un resabio de la concepción romántica de la verdadera poesía como arte no meditado. Lo que es *doctus*, entonces, no puede ser lírico. Así este epíteto, que la antigüedad con frecuencia aplicó a Catulo en un sentido positivo (*doctus* significa “erudito”), debe limitarse a secciones estéticamente cuestionables de su obra. Esto tampoco quiere decir que tengamos que alinearnos con aquellos que recibirían incondicionalmente la oscuridad, la erudición y la alusividad entre los constituyentes de un buen poema en lugar de alistarlos entre las más graves faltas para comprender que la presencia de estos elementos no necesariamente le quita valor a la poesía.

Numerosos estudios han aparecido en la primera mitad del siglo XX, cambiando el panorama y los parámetros vigentes para la crítica literaria. Pero Catulo no siempre fue tan popular. Al Renacimiento le gustó por su erudición y su obscenidad. Otras épocas le impusieron al antiguo poeta (o más bien a la imagen que recibieron de pasadas

¹⁴ A. M. Duff, *OCD* s.v. Catullus. (*OCD*=HAMMOND, N. G. L. & SCULLAR, H. H. [1970] *The Oxford Classical Dictionary*, second edition, Oxford UP, Oxford-New York)

generaciones) sus propias ideas acerca de la historia y la poesía, sus propias experiencias y expectativas. Y lo mismo han hecho, en mayor o menor medida, todos nuestros predecesores, desde los filólogos del siglo XIX hasta los poetas y humanistas del Renacimiento, los copistas medievales, los estudiosos y retóricos del siglo II, los epigramatistas del siglo I y los sucesores inmediatos de Catulo, los poetas imperiales Virgilio y Horacio¹⁵. La visión romántica del poeta de Verona (la de su “personalidad lírica”), una criatura espontánea y primitiva que desborda en su obra, prevaleció hasta la generación de los ’40 y principios de los ’50. Incluso nuestro Catulo es muy diferente del que vivió y escribió en Roma en la primera mitad del siglo I a. C. Cada época lo ha leído desde su propia historia y desde sus propios parámetros estéticos, pero no lo había hecho de manera consciente; la generación actual ha encontrado una respuesta interrogando también la historia de la lectura, su propia lectura. El nuevo clima en la crítica literaria es, por supuesto, el resultado de cambios en la forma en que la poesía ha sido escrita, leída y pensada desde la antigüedad. Así, la generación de hoy tiene, al menos, la capacidad de responder al *liber* catuliano con una conciencia agudizada por su propia experiencia de lectura, identificando el recorrido histórico de la crítica en lugar de limitarse a los parámetros de una época determinada. El resultado parece ser un Catulo más próximo al histórico que el que estaba al alcance de los románticos, uno más ampliamente significativo, en todo caso.

El Catulo de nuestro tiempo ya no es el hombre desesperado, sumido en la esclavitud de la pasión, a quien la literatura le proporciona una especie de desahogo, sino más bien un erudito a la manera alejandrina, un estudioso de la selecta poesía helenística, que convierte sus vivencias en objeto de escritura y contribuye a inaugurar la poesía personal en la literatura latina. Este compromiso personal del poeta es algo nuevo que el temperamento romano le dio a la poesía antigua durante este período. Los griegos fueron capaces de un agudísimo análisis de la pasión y capaces también de enmarcarlo en la poesía elevada. Los poetas helenísticos explotaron deliberadamente la composición ingeniosa y la visión del poema como un conjunto de elementos organizados de manera artística. Pero en ambas épocas, la literatura griega tiene un carácter impersonal. Aun cuando la moda de escribir en primera persona se volvió habitual con los poetas helenísticos, siguió habiendo cierta opacidad en la relación del poeta con su obra. Por supuesto que esto no quiere decir que la literatura griega pierda

¹⁵ Cf. Gaisser (1993), 2.

valor por su carácter poco personal. Una actitud tal no haría más que alinearse con las que se apropian de la figura del poeta y proyectan sus propios ideales e intereses en él como un referente de su propia poesía; una tal identificación hace muchas veces perder de vista, minimizar ciertos datos o polarizar las diferencias, como sucede con el Catulo romántico, por ejemplo, que ha perdido el control de su poesía.

Es una constante en la obra de Catulo la articulación del elemento personal y el mito. Los poemas largos están atravesados por ese sentimiento de participación. Sin embargo, el impulso lírico es refrenado por una conciencia intelectual de sentido y proporción que controla y organiza todo lo que se dice. Quinn observa:

Even in the poems of completest surrender to emotion we can have the feeling that Catullus is aware of the course the poem must take –if it is to remain the sort of poem this tension between intellect and emotion best produces.¹⁶

En Horacio y Ovidio, en cambio, el intelecto tiene una especie de efecto *non engagé*. Comúnmente se entiende la presencia de Catulo en su poesía como sinceridad, pero entonces se tiende a confundir la “sinceridad poética” con la verdad autobiográfica. La crítica siempre ha tratado de comprometer excesivamente a Catulo, intentando descubrirlo literalmente en alguno de sus poemas y atribuirle cosas que no necesariamente ha querido decir; deberíamos tener siempre presente su réplica procaz contra una actitud similar de Furio y Aurelio en el carmen 16, en cuya vigencia con relación a la crítica puede haber una clave para evitar excesos en la recepción del *liber*. La sinceridad, como otras formas de emoción, no es más que un ingrediente de la poesía; es, en el mejor de los casos, un criterio de calidad discutible, y su relación con la verdad factual es complicada.

En resumen, tres son los ingredientes involucrados en la reforma de la tradición que produjo lo que Quinn llama la revolución catuliana. En primer lugar, el poeta deviene una personalidad independiente que, además, incorpora a su poesía el elemento personal. Por otro lado, se busca un tipo más erudito o artificioso de poesía y, en última instancia, cobra gran importancia el poema corto, intensamente personal y estructuralmente sofisticado. De estos tres ingredientes, el segundo y el tercero reflejan en alguna medida tendencias de la poesía helenística y similitudes obvias entre los poetas helenísticos y los neotéricos. El primero no está presente en la poesía helenística, y Quinn lo explica de la siguiente manera:

¹⁶ Quinn, 54.

The first is not present in Hellenistic poetry to anything like the same extent, for the social disintegration of the Hellenistic age produced a more complete despair of society and a more passive escapism than the social upheavals of the last century of the Republic, which aroused stronger, less decadent emotions, emotions more useful to poetry. Moreover, The Hellenistic age failed to secure the link between poetry and the ruling classes of society that brought about the emergence, from Catullus on to Horace, of the poet as an independent worth-while personality. In this sense the Alexandrian age of Roman poetry did not come until Nero.¹⁷

LA ESCUELA NEOTÉRICA

Una parte de la información biográfica significativa que emerge claramente de los poemas de Catulo es que su autor fue parte de un grupo profundamente interesado en la poesía. La opinión común es que existió una escuela claramente reconocible de *poetae novi*, siendo sus miembros más destacados, además de Catulo, el orador Licinio Calvo y el político Helvio Cinna. Otros usualmente admitidos como tales son Cornificio, Valerio Catón y Furio Bibáculo.

Se acostumbra usar tres pasajes de Cicerón para probar que la existencia de una escuela fue reconocida por un contemporáneo. El primero procede de una carta escrita a Ático (7.2.1) a fines del año 50 a C. La carta comienza:

Brundisium venimus VII kalend. Dec. usi tua felicitate navigandi; ita belle nobis
Flavit ab Epiro lenissimus Onchesmites.
Hunc spondeifzonta si qui voles tñ newtšrwn pro tuo vendito.

El término “neotérico”, aplicado comúnmente por los estudiosos modernos a los nuevos poetas, se origina en este pasaje. El tono neotérico del hexámetro de Cicerón se supone que reside únicamente en el quinto pie espondeico; este tipo de variación es muy frecuente en el carmen 64, pero también hay otras similitudes estilísticas como el empleo de un nombre erudito: *Onchesmites* es el viento que sopla desde esa localidad de Epiro hacia Italia.

El segundo pasaje, del año 46 a. C, se encuentra en *De Oratore* 161 y contiene otra designación muy usada por los críticos modernos, *poetae novi*:

Quin etiam, quod iam subrusticum videtur, olim autem politius, eorum verborum, quorum eadem erant postremae duae litterae quae sunt in *optimus*, postremam litteram detrahebant, nisi vocalis insequeretur. Ita non erat ea offensio in versibus quam nunc fugiunt poetae novi. Sic enim loquebamur:
qui est omnibu' princeps
non *omnibus princeps*, et:

¹⁷ *Idem*, 26.

vita illa dignu' locoque
non dignus.

Se ocupa del rechazo de estos poetas hacia la antigua licencia que permitía suprimir la “s” final ante una consonante inicial para no contarla en la métrica. Cicerón está señalando una diferencia en la práctica entre los poetas contemporáneos y sus predecesores. Esto se condice, por cierto, con su propia práctica poética –si bien se trata de su más temprana poesía, ya que parece haber abandonado el recurso antes de que Catulo comenzara a escribir–.

La tercera cita proviene de las *Tusculanae Disputationes* (III, 45), escritas aproximadamente en el año 45 a. C. Después de mencionar un par de pasajes de estilo épico-trágico de la *Andrómaca* de Ennio, Cicerón exclama:

O poetam egregium! quamquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur.

El sentido negativo de *cantores*, aparte de su asociación con el verbo *contemno*, está en cierta medida fijado por un pasaje de Horacio (S.I, X, 17ss) escrito pocos años después:

... quos neque pulcher
Hermogenes umquam legit, neque simius iste
nil praeter Caluum et doctus cantare Catullum.

Horacio obviamente está de acuerdo con Cicerón en su opinión de los sucesores de Catulo; aunque no comparte la alta valoración del orador acerca de los antiguos escritores latinos.

Se ha sugerido que lo que distinguió a Euforión entre los alejandrinos fue la forma extrema de la poesía, excesivamente consciente, y que el equivalente latino más cercano a su estilo puede encontrarse en algunas partes muy descriptivas del carmen 64 de Catulo. Pero, de hecho, el pasaje de Ennio citado por Cicerón se asemeja bastante al refinado estilo descriptivo del poema 64. Los lamentos de Ariadna bien podrían evocar los de Andrómaca. Esto no quiere decir que Catulo haya sido un imitador de Ennio, pero sí que utilizaba los recursos que ofrecía la tradición, a menudo alterando el espíritu de la poesía que retomaba. La frase *cantores Euphorionis* no está destinada por supuesto a ser otra cosa que una valoración negativa pero, aunque Cicerón obviamente criticaba a los *poetae novi*, la desaprobación parece estar dirigida a los sucesores de Catulo –*his* implica contemporáneos vivos, y el poeta estaba muerto hacía casi una década¹⁸.

¹⁸ *Idem*, 21-22.

De los tres pasajes mencionados, sólo en el tercero podemos decir que se lea algún tipo de evaluación o bien cierta connotación irónica o despreciativa; no parece haber tal matiz en los otros apelativos ciceronianos, *poetae novi* o *neèteroi*. Lo que sí se puede afirmar es que tales calificativos hacen referencia a la renovación de la poesía que se estaba llevando a cabo y que, como antes dijimos, provocaba la reacción de los sectores conservadores de la sociedad. Pero no hubo, como se suele creer, un enfrentamiento entre Cicerón y los poetas neotéricos. Granarolo lo resume de la siguiente manera:

A notre sens, on en méconnaît la gravité lorsqu'on le réduit à un antagonisme entre un fidèle admirateur d'Ennius et les poètes d'avant-garde enclins à voir dans l'œuvre de ce dernier le "fumier" plutôt que les "perles".¹⁹

La opinión de que existió una escuela neotérica ha sido bastante atacada. Parece que si hubo una "escuela" definida, y si sus miembros se calificaron comúnmente como *poetae novi* o *neèteroi*, todo esto debe, al menos, permanecer en duda (no por ello debemos evitar tales designaciones, que el uso moderno ha hecho familiares). Lo cierto es que Catulo escribió y discutió con sus contemporáneos en poemas que se conservan, un tipo de poesía que tuvo ciertos rasgos externos altamente novedosos. Él y sus amigos debieron tener, por supuesto, alguna idea de hacia dónde eran conducidos, aunque, en este sentido, el crítico distante se ve favorecido porque puede formarse una opinión más clara de los "contornos del terreno" –ciertamente más clara que muchos contemporáneos, más clara acaso que la que los poetas mismos tuvieron–.

A pesar de la incertidumbre, los propios poemas muestran a Catulo como parte de un grupo de poetas que compartieron confidencias, aspiraciones e ideas acerca de la poesía y la crítica literaria. También queda claro que estas ideas tuvieron una influencia permanente en la poesía de Roma. Es difícil hacer cualquier valoración crítica segura a partir de los fragmentos que se conservan de los otros poetas, pero hay mucho en ellos, sin embargo, como para sugerir que, en el tono y el estilo, estuvieron cerca de Catulo. En virtud del cambio del ideal poético, los poemas de este período tienen otro carácter, como posteriormente sucederá con toda la poesía en Roma: la forma breve, la pequeña poesía temática aparentemente ligera, cobra sentido ahora como objetivo del esfuerzo. Aun cuando la obra de los amigos de Catulo en gran parte está perdida, los fragmentos que se conservan muestran claramente que también sus poesías tenían su propio carácter.

¹⁹ Granarolo, 400.

Así como Calímaco, en lugar de los extensos relatos míticos de la épica tradicional, intentó desarrollar atractivos poéticos más íntimos en la *Hécale*, los neotéricos escribieron epyllia similares: Catulo, una historia de Peleo (que es el único que se conserva), Cinna una *Zmyrna*, Calvo una *Ío*, Valerio Catón una *Dictyna*, Cornificio un *Glauco* y tal vez también Cecilio una *Magna Mater*. Mientras el desarrollo de la poética helenística llegaba a un punto de inflexión, la nueva forma de la épica arraigaba en la vanguardia literaria de Roma.

II- EL EPYLLION COMO GÉNERO

Bajo el título general de épica griega se puede incluir un gran número de poemas y fragmentos de varios tipos, con metro y estilo similares a los que se han consagrado a partir de Homero y sus hexámetros. Son narrativos o parcialmente narrativos y tratan de personajes y sucesos mitológicos. Pero la épica griega es muy amplia; abarca diversas formas, como los poemas homéricos y hesiódicos, los himnos de Calímaco y los idilios de Teócrito.

Como es bastante difícil datar con relativa exactitud cada una de las obras, se las divide generalmente en dos grupos: obras atribuidas por los antiguos a Homero, Hesíodo y los poetas cíclicos, y poemas épicos y epyllia de la época alejandrina. Mientras que los poetas cíclicos siguieron la tradición homérica, otros desarrollaron nuevos tipos, que importan por su influencia en el período alejandrino.

En la Grecia continental se dio la forma épica conocida como hesiódica, que incluye todos los poemas atribuidos a Hesíodo, poemas didácticos, compuestos para instruir, como *Los Trabajos y los Días*, o para conservar datos, como los *Catálogos*. Los pasajes épicos se insertan para salvar la monotonía, y llama la atención que los dos únicos poemas de este tipo conservados, la *Teogonía* y el *Escudo de Heracles*, son de carácter eminentemente narrativo. El catálogo épico es una nueva forma, que difiere prácticamente en todo, salvo en lenguaje y metro, de la épica homérica. Su importancia en la historia de la épica consiste en la sustitución de los episodios breves por una trama única y en sus frecuentes digresiones. Pero hay otra forma épica temprana que indudablemente ha influido en la épica tardía, el himno.

Los más breves himnos homéricos son invocaciones dirigidas a los dioses que preceden a la recitación de un poema épico, pero los más largos son verdaderos poemas épicos breves, menos solemnes en el tono, referidos a un incidente en la vida de un dios o una diosa. Estos himnos más extensos parecen ser posteriores a la mayoría de los poemas hesiódicos, pero probablemente no son los primeros ejemplos de su tipo. El himno, en tanto poema compuesto en honor de un dios y usado con propósitos religiosos, es muy antiguo, pero los himnos homéricos no son solamente poemas religiosos; son también verdaderas historias en verso. Seguramente el reconocimiento del himno como un género literario independiente es posterior a Homero pero, más allá de su estatuto, se trata de una nueva variedad altamente valorada en adelante: la breve historia en verso.

No siempre los himnos suscitan el mismo entusiasmo que la épica homérica, pero el tratamiento de los dioses sigue la misma línea; los personajes se mueven en un mundo que ya no parece ligarse a la religión y la moralidad; el interés se desplaza y se aleja de lo histórico. Crump agrega:

The change of interest from historical to romantic is very important. It does not matter whether the authors of the hymns were deserting the historical epic consciously or not; their choice of subject and their treatment are none the less significant. We find here the recognition, perhaps unconscious, of the fact that the day of long epics was over. The old subjects were worn out by long use, and in any case the Cyclic poets had proved themselves inferior to Homer. With the advance of the city state and the beginning of records it was less easy to deal with recent history.²⁰

En el período de la literatura ática aparecen y maduran nuevos tipos literarios. Los grandes dramaturgos incorporan los temas épicos a la tragedia. Finalmente el destino de la épica se sella con el desarrollo de la prosa, que se volvió el medio más apropiado para la narración histórica, no menos artística por ello. En este sentido, Heródoto y Tucídides fueron los sucesores de Homero. La producción épica homérica desapareció y no resurgiría como tal; la épica hesiódica y los himnos homéricos no tuvieron descendencia; Grecia se ocupó en nuevas formas de expresión más apropiadas a las condiciones de la época.

El período alejandrino se caracteriza por su gran producción literaria. Las obras que han llegado a nosotros son una muestra mínima del total. Pero algo queda, especialmente en el ámbito de la épica, como para establecer sus relaciones con el pasado y con los autores latinos que tomaron en gran medida de allí sus formas y temas.

²⁰ Crump, 8.

La diferencia de espíritu entre la literatura de Atenas y la de Alejandría y las causas del cambio no son difíciles de discernir. Bajo las nuevas condiciones introducidas por el helenismo y el surgimiento de grandes ciudades, la literatura dejó de ser producida para el público en general, y se volvió tema de estudio de círculos eruditos y diversión de un público limitado. Se puede decir que la literatura llegó entonces a ser una profesión, y el autor profesional tiene la opción de emprender la investigación en alguna rama de la erudición o bien componer tales obras para un pequeño círculo distinguido por una cierta cultura. Por un lado tenemos a los críticos, los gramáticos y los filósofos; por el otro, a los poetas y a los novelistas.

Los poetas alejandrinos se ocuparon en principio de la forma y del método de la composición. Impregnados del espíritu de la crítica que caracteriza a este período, intentan escribir poesía de acuerdo con ciertas reglas. Las formas literarias más populares, aparte del catálogo y la poesía didáctica, son breves. Los grandes poemas épicos no eran bien considerados, y fueron reemplazados por la elegía, el idilio y el epyllion; de manera similar, el drama comenzó a decaer y cedió su lugar al breve mino realista; la poesía lírica se dio principalmente en la forma del epigrama.

La preferencia por los poemas cortos se debe también al hecho de que ahora las obras estaban dirigidas a lectores y no a oyentes. Al poeta que escribe para ser leído, sus lectores le exigen un mayor esfuerzo que al que lo hace para la recitación, y además tienen una actitud mucho más crítica que un espectador. Un poema que se recita se escucha, a lo sumo, en unas pocas ocasiones y al recitador se le concede una relativa libertad de alterar, enfatizar o dramatizar ciertos pasajes e incluso se contempla que pueda cometer errores. Un poema escrito carece de tales concesiones y está expuesto a la crítica directa de su lector. Por eso la forma y el detalle se vuelven necesariamente algo de gran importancia. Teniendo en cuenta este notable cambio en la recepción, la poesía alejandrina produjo despliegues de erudición y esfuerzos constantes para asegurar efectos inusuales o sensacionales. Estas dos características están presentes en todas las obras y son las que motivan en muchos críticos una actitud negativa frente a los atípicos efectos de estilo y lenguaje. En opinión de Crump, por ejemplo, la poesía alejandrina se vuelve un laberinto de oscuridades pedantes y alusiones ininteligibles que sólo el genio, en el caso de Calímaco, logra redimir²¹.

²¹ *Idem*, 13.

La moda por la erudición afecta no sólo el estilo sino también la elección del tema. Los estudiosos buscan en sus registros mitos desconocidos, extrañas costumbres y maravillas de toda clase. Así nos encontramos con que los poetas alejandrinos se inclinan a desarrollar nuevas formas, y generalmente prefieren los poemas breves a los extensos. Hay una tendencia creciente a desechar las viejas y muy conocidas historias y a buscar o inventar nuevas tramas. Junto con el gusto por las aventuras novelescas y maravillosas, raras costumbres y escenarios extraños, avanza el realismo en el tratamiento. Al mismo tiempo, la consideración de las pasiones suscita en algunos casos el interés por la morbosidad, lo antinatural o el crimen encarado de manera realista.

Teócrito, Calímaco y Apolonio son responsables del nacimiento del epyllion²² alejandrino. La *Hécale* de Calímaco es el primer epyllion narrativo, que fue tomado como modelo y sirvió para definir la forma aceptada por las generaciones futuras. Como característica general, se puede decir que se trata de un poema narrativo breve. La extensión puede variar considerablemente, pero no parece haber excedido los 400 ó 500 versos. El tema es a veces un único incidente en la vida de un héroe épico o heroína, a veces la historia completa; el autor tiende a usar breves historias conocidas o a inventar otras nuevas. Los alejandrinos tardíos y los latinos prefirieron las historias de amor y usualmente centraban el interés en la heroína. El estilo varía; puede ser completamente narrativo o estar decorado con pasajes descriptivos o de carácter realista. Frecuentemente se usa la forma dramática y es común encontrar al menos un discurso largo. La única distinción entre el epyllion y el himno narrativo consiste en el tema:

A hymn always tells the history of a god, whereas an epyllion deals with human beings; gods may appear as characters, but there is no emphasis on their divinity.²³

Sin embargo hay una característica formal del epyllion que lo distingue completamente de cualquier otra forma: la digresión.

El himno alejandrino está de hecho modelado a partir del himno homérico; la principal diferencia formal reside en que lo narrativo es menos prominente en el tipo alejandrino. Hay que notar que un himno alejandrino, aunque contenga una narración, no es esencialmente un poema narrativo. Es una invocación acompañada de narración. Difiere en esto de un epyllion, donde la historia es de primera importancia. Los himnos han tenido su influencia en el estilo del epyllion porque están marcados por el

²² Este término, diminutivo de *œpoj*, no tiene en la antigüedad el sentido que le han dado los críticos modernos.

²³ Crump, 23.

tratamiento realista de los antiguos mitos, como se aprecia en los idilios épicos de Teócrito. El uso del realismo conduce a un relajamiento del estilo épico y a un tratamiento más familiar del tema. Esto es particularmente notable en los poetas latinos, que libremente usan diminutivos en el epyllion, aunque los evitan en la épica extensa. Del himno, los escritores griegos tardíos y los latinos heredaron también la práctica de invocar a sus personajes en segunda persona.

Excepto el *Hylas* de Teócrito, todos los epyllia anteriores a la época de Ovidio que se conservan contienen digresiones. La digresión es una segunda historia, a menudo de gran extensión, contenida dentro de la primera y frecuentemente muy poco conectada con el tema, que, según se cree, puede haber sido incorporada al género por influencia del catálogo hesiódico. Usualmente aparece como una historia contada por uno de los personajes; con menor frecuencia, como la descripción de una obra de arte, lo que se conoce técnicamente como *ékphrasis*²⁴. A juzgar por los ejemplos que tenemos, la manera de asegurar una conexión artística entre ambas partes del poema parece haber sido usar temas paralelos y contraste en los detalles, o bien elegir dos temas enfrentados (en algunos casos hay también contraste de estilo). No se puede establecer a quién se debe esta innovación, pero sí cómo se relaciona con la épica antigua. Los himnos homéricos impusieron la historia breve y el tratamiento más relajado y novelesco. El interés de los alejandrinos y de sus sucesores por la heroína parece provenir de la fuerte presencia de la mujer en los catálogos hesiódicos. La digresión es posiblemente una herencia de Homero y Hesíodo; el escudo de Aquiles y la narración de Odiseo son claros ejemplos de este recurso. Pero mientras que en Homero las digresiones son parte integrante de la historia en su conjunto, en el epyllion, la digresión instala una cierta ruptura con la historia principal y es a menudo tan importante como para cuestionar su estatuto (a veces incluso se vuelve más importante, quedando la historia principal como un marco).

²⁴ Así, en *OCD3*, s. v.: *an extended and detailed literary description of any object, real or imaginary. "There are ekphraseis of faces and objects and places and ages and many other things" (Hermog. Prog. 10; cf. Dion. Hal. Rhet. 10. 17, Lucian, Hist. conscr. 20, Athonius, Progymnasmata 12). The rhetoricians thus systematized into a rhetorical exercise (progymnasma) a poetic technique stretching from the description of the shield of Achilles in the Iliad to that of Hagia Sophia by Paulus Silentarius. Most were of works of art. (OCD3=HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. [1996] *The Oxford Classical Dictionary*, third edition, Oxford UP, Oxford-New York). Cf. también MANIERI, A. (1998) *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa – Roma, 150-151: *L'ækfrasijs è definita in tutti i manuali, in maniera pressoché identica, IÒgoj perihghmatikŌj T̄Mnargij Øp' Ōyin Ÿgwn tŌ dhloŪmenon: "l' è un passo narrativo che, mediante l' T̄Mnfrgeia , pone davanti agli occhi l'argomento trattato"*.*

El estilo general del epyllion es el de toda la poesía alejandrina: formal, alusivo, erudito, pero el lenguaje y la atmósfera son menos solemnes y más realistas que los de la épica extensa. El epyllion griego es el resultado de la tradición que tiene su origen en los himnos homéricos y los breves episodios narrativos que varían la monotonía de los catálogos hesiódicos. Hemos visto que la mayoría de los poetas alejandrinos evitan deliberadamente la épica extensa y adoptan o bien la forma del himno o bien la del catálogo. Los más antiguos ejemplos de epyllia que se conservan son los idilios de Teócrito, y la perdida *Hécale* de Calímaco pertenece al mismo período. Sólo Filetas de Cos parece haber escrito, antes de Teócrito, un poema en hexámetros o una forma narrativa (o de carácter parcialmente narrativo), el *Hermes*, que según se ha sugerido, habría sido un epyllion. Se cree que la obra de Filetas contenía alguna historia de Hermes combinada con otros temas poco relacionados. Esta es la forma adoptada por los poetas tardíos, pero no hay ningún ejemplo de tal índole entre las obras de Teócrito. De los epyllia que se le atribuyen, sólo uno, *Heracles, el matador del león*, contiene una digresión formal bien desarrollada, pero su tema está estrechamente relacionado con la historia principal. Se puede suponer, entonces, que Teócrito tomó la forma de Filetas e inmediatamente la modificó, desarrollando un tipo completamente diferente.

De todas maneras, fueron Teócrito y Calímaco quienes fijaron e hicieron conocido el género, y en las obras de ambos se encuentran elementos que contribuyen tanto al desarrollo del epyllion como a los primeros ejemplos de la forma misma. Los poemas de Teócrito se incluyen bajo el único título de *Idilios*, que se justifica por tratarse de una colección en que cada poema es una representación acabada del trabajo de corrección y terminación del poeta. Los temas son muy variados pero el estilo es el mismo del principio hasta el final. Ya sea que la escena se sitúe en el campo o en la ciudad, en la actualidad o en la Edad Heroica, se la describe con detalle realista. En los idilios épicos el tratamiento realista se conecta con una base o ambiente novelesco, y esta mezcla tiene importantes consecuencias en el desarrollo del estilo del epyllion.

De este modo, tenemos en los idilios épicos de Teócrito y en la *Hécale* de Calímaco el punto de partida. Teócrito toma un tema épico y diseña una serie de imágenes que lo ilustran, cuidando que la narración quede subordinada a la descripción. Calímaco presenta un poema narrativo con ocasionales imágenes, cuidando que la descripción quede subordinada a la trama y a los personajes.

Se ha supuesto que el *Hylas* sería el primer epyllion que se escribió. En este poema se pueden encontrar las primeras huellas de la digresión, y esto sugiere que sería

anterior a la *Hécale*, en que la digresión formal está más desarrollada. Si el poema es de Teócrito (hay quienes discuten su autoría), él sería entonces el inventor de la digresión. Es bastante poco probable que ambos poetas la desarrollaran de manera independiente y, por consiguiente, se supone que uno tomó el recurso del otro.

El próximo escritor de epyllia de que tenemos noticia es Euforión de Calcis, a quien hace referencia Cicerón en las *Tusculanae Disputationes*. Parece haber sido, junto a Partenio de Nicea, quien estableció el vínculo entre el epyllion griego y el latino. Partenio era un griego residente en Roma en la época en que Virgilio comenzaba a escribir. No se sabe si produjo algún epyllion, pero dedicó a Cornelio Galo una colección en prosa de historias compatibles con este género y con la elegía, donde hay varias citas de Euforión que representan el tipo de temas preferidos por los alejandrinos tardíos y adoptados por los poetas latinos. Es de notar que, en el epyllion tardío, los elementos gráficos o pintorescos tienden a estar aún más subordinados a la narración o a desaparecer completamente, que el tema principal se combina por lo general con una digresión, y que usualmente se trata de un episodio amoroso de corte morboso y sensacionalista.

Retomando algunos de los datos anteriores, me gustaría hacer algunas observaciones sobre la evolución de la épica griega. En primer lugar, cómo las formas narrativas y descriptivas están presentes desde el origen, en los poemas épicos y didácticos, himnos y catálogos, donde se combinan en mayor o menor medida para el tratamiento de personajes y sucesos de la tradición mitológica. Cómo el interés comienza a alejarse de lo histórico o mítico-religioso, ya que se va desgastando la asociación tema-género y aparecen nuevas formas como la tragedia, que absorben o incorporan los temas épicos. Finalmente, con la aparición de la prosa para la narración histórica queda sellado el destino de la épica; el tema se ha desplazado a la órbita de la historiografía y, en adelante, queda ligado a ella. La épica extensa se termina. En la época alejandrina son otras las condiciones que generan los nuevos tipos. La literatura se vuelve una profesión y un tema de estudio para los gramáticos y los críticos. El drama y la lírica también declinan y ceden su lugar a la elegía, el idilio, el mimo y el epigrama. Lo formal adquiere cada vez más valor; las reglas de composición están en auge; se busca el detalle ornamental y el despliegue de la erudición mediante el mito desconocido, las costumbres y escenarios extraños, las aventuras novelescas y maravillosas. Se estima la brevedad como nota fundamental de la verdadera poesía,

dada la esencial fugacidad de la exaltación emotiva²⁵. El autor inventa historias nuevas o utiliza las ya conocidas, realzando los elementos dramáticos e intuitivos del estilo épico en un trabajo sostenido de selección y simplificación. Hay continuidad tradicional en los temas pero no en la forma; elaboración distinta de una materia vieja en una forma nueva²⁶. Valgan las apreciaciones de Menéndez Pidal sobre la génesis de los romances españoles a partir de la épica tradicional para ilustrar, *mutatis mutandis*, la evolución a la que nos referimos.

La épica lleva siempre dentro de sí lo novelesco, lo general humano, pero este elemento, accesorio en un principio, conforme la epopeya vive y evoluciona, se va desarrollando hasta convertirse en lo principal, que desaloja y sofoca al elemento histórico²⁷.

Los trozos más famosos de los viejos relatos se vierten “en el nuevo molde épico-lírico”. El imponente aparato histórico de la épica tradicional se desvanece en la evolución del género mientras el interés se centra en lo novelesco de los protagonistas. En la misma página, el estudioso español agrega:

...las masas, los ejércitos que van con los protagonistas, desaparecen, o si se mencionan quedan inactivos, para dejar dos individuos frente a frente; la hazaña se convierte en aventura; (...) a los impulsos sociales y políticos que mueven la epopeya, se prefieren los sentimientos individuales íntimos, y sobre todos ellos la pasión amorosa...

Para explicar la procedencia del *epyllion* a partir de la épica tradicional, resulta esclarecedor el estudio realizado por Carol Merriam (2001) sobre el desarrollo del género desde la época helenística hasta el período latino. Merriam parte de la controversia que se mantuvo durante mucho tiempo acerca del nombre y de la existencia misma del género, ya que el término *epyllion* comenzó a utilizarse en el siglo XIX con la obra de Haupt y Merkel²⁸ para designar la miniatura épica alejandrina o neotérica, y fue Lafaye quien lo difundió. Allen (1940) desacredita el uso del término en tanto designación de un género específico por parte de los modernos:

The basic error running through the scholarship on this point is that the authorities have neglected the duty of proving that any genre existed in antiquity to which this name can be applied. It is necessary to demonstrate the existence of a type and that certain poems belong to that type before to anyone can satisfactorily describe its characteristics. (...)
...if there was such a type of poetry recognized by the ancients, they must have had some way of referring to it. (...)

²⁵ Menéndez Pidal, 75.

²⁶ *Idem*, 192.

²⁷ *Idem*, 196.

²⁸ *De Catulli carmine LXIV* (Berlín, 1837). P. *Ovidius Naso: Tristium libri V et Ibis* (Berlín, 1837). Cf. Merriam, 1.

So we see that the emphasis upon epic meter and epic manner as conspicuous qualities is undoubtedly sound, but that they are not enough to demonstrate a separate genre which must be termed the epyllion.²⁹

Allen esgrime dos argumentos. En primer lugar –y esto es lo que Merriam principalmente le critica– usa la historia del término para demostrar que no existía un género tal para los antiguos, dado que los críticos de la época no usaban esa designación para referirse al tipo específico al que se alude con *epyllion* en la modernidad (lo que se denomina argumento *ex silentio*). Por otra parte, alega que los críticos modernos no se ponen de acuerdo acerca de las características que definirían al género. Merriam rescata, sin embargo, como lo hace la mayoría de los críticos actuales, la utilidad del término en la descripción de una especie particular de épica breve, un subgénero en metro épico que narra episodios de las aventuras de dioses y héroes de la tradición mitológica.

El rasgo distintivo del epyllion es su extensión, de donde obviamente proviene la designación (es, como antes dijimos, el diminutivo de *æpoj*). Pero hay seguramente otras pautas que deben haber seguido los antiguos al componer sus epyllia. La más importante es para Merriam el tipo de personaje central y su entorno. También hay que destacar el recurso de la digresión o relato enmarcado, que se manifiesta por lo general mediante el uso de una *ékphrasis* o por medio del discurso directo de alguno de los personajes.

Merriam sostiene que, así como tradicionalmente la épica cuenta una hazaña heroica en la guerra o en grandes aventuras, el epyllion viene a llenar los espacios vacíos en los mitos, contando las historias colaterales de las grandes proezas heroicas.

It does this by telling the stories of the collateral events surrounding the great epic exploits of gods and heroes. In many ways, the epyllion presents a ‘back-door’ view into the heroic myths.³⁰

La historia del estudio del epyllion comienza probablemente con el trabajo de Jackson³¹, que no lo considera un género sino más bien una mezcla de rasgos provenientes de varios géneros³². Observa que los personajes son habitualmente dioses y héroes que actúan como mortales, que raramente aparecen personajes humanos corrientes. El mayor aporte de Jackson es la distinción de dos variantes, la griega y la

²⁹ Allen, 4, 13, 17.

³⁰ Merriam, 3.

³¹ C. N. Jackson, “The Latin Epyllion”, *HSCP* 24 (1913) 37-50. Cf. Merriam, 3.

³² Jackson pone como ejemplo el poema 64 de Catulo, que mezcla la épica con la elegía y el epitalamio; el episodio de Aristeo en la cuarta *Geórgica* de Virgilio, que combina épica con lírica, y el *Culex*, donde la épica incluye elementos pastoriles.

latina, y de dos corrientes, la “heroica” y la “novelesca”. El epyllion de tipo heroico se limita a la fase griega del desarrollo, y su escasa popularidad seguramente se debe a su estrecha relación con la épica heroica, que despertaba cada vez menos interés³³. El tipo novelesco es, sin duda, el más frecuente e importante. Utiliza las formas y el lenguaje épico y presenta numerosos motivos épicos tradicionales, pero lo hace en el marco de una historia de amor frustrado, usualmente contada por una mujer. Jackson advierte aquí la influencia considerable de Apolonio de Rodas y su retrato de Medea.

En 1923, Perrotta establece una serie de características del epyllion helenístico, como la brevedad y rapidez de la narración, que tiende a iniciarse directamente sobre una escena de la acción y cerrarse abruptamente, incluso durante la narración misma. Perrotta señala que muchos epyllia helenísticos comienzan de manera formularia, ubicando el relato a la manera de los cuentos maravillosos. También llama la atención sobre el tono “burgués” de los epyllia que se conservan, donde los personajes heroicos tradicionales están ubicados en un ambiente más cotidiano o doméstico³⁴.

El estudio que publica Crump en 1931 es considerado uno de los más completos; intenta, como hemos visto al comienzo de este capítulo, una definición o descripción del género, al que caracteriza como un breve poema narrativo que refiere un pequeño episodio conocido en la vida de un héroe o heroína. Observa Crump la preferencia de los poetas alejandrinos tardíos y de los romanos por las historias de amor y especialmente por los problemas de la heroína. Se ocupa del estilo, por lo general estrictamente narrativo, con pasajes descriptivos intercalados y tendencia a insertar escenas dramáticas por medio del discurso directo. Contrariamente a lo que dice Jackson, Crump afirma que los personajes del epyllion son exclusivamente humanos y que, si aparecen los dioses, no lo hacen en oposición con los mortales porque tal contraste es más bien propio del himno. El rasgo que distingue al epyllion de los demás géneros es, para Crump, la digresión, a menudo presentada en la forma de una *ékphrasis* o el discurso directo de un personaje de la historia principal, que se conecta con esta por medio del paralelismo y el contraste en los detalles.

Gutzwiller³⁵ se limita al estudio del epyllion en la época helenística; encuentra en el origen del género el relajamiento del tono de la épica tradicional, la evidente conducta

³³ Ejemplos que se conservan de este tipo serían, según Jackson, los *Idilios* 24 y 25 de Teócrito.

³⁴ G. Perrotta, “Arte e tecnica nell’epillio alessandrino”, *Atene e Roma* 4 (1923) 213-219. Cf. Merriam, 4.

³⁵ K. Gutzwiller (1981) *Studies in the Hellenistic Epyllion: Beitrage zur Klassischen Philologie* 114. Cf. Merriam, 5.

antiheroica de personajes canónicos y la aparición de héroes inesperados (lo que ella considera una subversión o inversión de los ideales épico-heroicos tradicionales). Este aporte de Gutzwiller es el punto de partida para el desarrollo de la tesis de Merriam, porque toma en cuenta la incidencia de los personajes como uno de los criterios centrales para establecer la diferenciación del género. De hecho, a partir del análisis de discursos y acciones se puede advertir que sólo los personajes que el poeta concibe como principales son los que hablan o de quienes se habla, y pueden ser identificados por la efectividad que muestran en el control de las acciones de los demás. A la vez, estos personajes son marginales y antiheroicos desde la perspectiva de la épica tradicional, como la Alcmena de Teócrito, centro de una escena doméstica cotidiana (la madre que cuida al pequeño Heracles), o la Hécale de Calímaco, una mujer vieja y pobre (tres cualidades diametralmente opuestas al ideal heroico tradicional). La atención a detalles como el canto de las mujeres ocupadas en sus tareas domésticas, o la textura de la lana que hilan, habla de la importancia que se le otorga a los tejidos y otras ocupaciones exclusivamente femeninas. Es evidente que el género tiende a concentrarse particularmente en la figura de la mujer, ya que incluso en los epyllia en que aparecen personajes masculinos, la acción es a menudo controlada o fuertemente influenciada por mujeres o diosas. El heroísmo y los hechos heroicos no tienen ya el peso que normalmente tenían en la épica tradicional, sino que están subordinados a la esfera de lo puramente doméstico, que, en el desplazamiento del interés hacia personajes marginales, adquiere el status que anteriormente le correspondía al campo de batalla. Las historias de los héroes se exponen por lo general desde el punto de vista de las mujeres. Sin embargo, es más común que la mujer asuma el rol heroico por sí misma, mostrando lo que hace mientras el héroe lleva a cabo sus proezas. Esto se advierte en el detalle de la frecuente invocación a la mujer mediante el patronímico.

La marcada presencia femenina puede observarse ya en la *Argonáutica* de Apolonio, donde la mayor parte de la acción está controlada por diosas, en lugar de los dioses masculinos que dominan en la épica tradicional. Todo el viaje de la nave Argo está bajo la protección de Atenea; la influencia de Afrodita se hace sentir de manera particular por la repercusión que tiene en el encadenamiento de acciones y consecuencias. Algunos autores piensan que Medea realmente se vuelve el centro de la acción, que asume el rol de héroe épico desde que aparece en escena. Habría que ver, por lo tanto, a la *Argonáutica* como el poema épico más cercano al epyllion por su

tratamiento de los personajes femeninos en tanto héroes de una nueva clase de épica.

Merriam agrega:

This concentration upon women and the limiting of the setting of the epyllion to spheres where women traditionally functioned resulted in a subversion of heroic ideals as they were displayed in traditional epic. Many traditions of the heroic world are parodied or made subservient to the needs and realities of the feminine, domestic setting of the epyllion.³⁶

Mosco produjo lo que debe considerarse la segunda instancia en el desarrollo del género. Mientras que el poema de Teócrito se limita a la casa de Alcmena y su esposo, la heroína de Mosco se aventura más allá del espacio doméstico y del urbano. La historia de Europa supera los límites de la esfera doméstica, el espacio en que la mujer usualmente se desenvuelve en la épica. Europa deja la casa y el área de influencia de su padre en pos de su aventura (y, al mismo tiempo, parece culparse por haberse expuesto de este modo)³⁷. Es decir que los intereses de las heroínas también se van modificando con el género, y algunas muestran sus poderes destructivos, como ya se observa en la Medea de Apolonio y posteriormente en la Ariadna de Catulo.

Por otra parte, es frecuente en el género la presencia de una profecía, que proviene por lo general de una fuente infalible y juega un papel fundamental en la vida de la heroína, augurando buena fortuna para ella y su familia. Esta profecía es, sin duda, un remanente de la consulta a oráculos y adivinos por parte de los héroes en la épica tradicional y, aunque el epyllion se detiene esencialmente en un evento específico del recorrido de la heroína, este recurso provee una mirada hacia su vida futura. Merriam piensa que la digresión o historia secundaria estaría relacionada con la profecía en cuanto a su función, que consiste en expandir la perspectiva del poema más allá de sus límites e instalar a la heroína en el contexto del mundo mítico³⁸.

El desarrollo del epyllion griego consta, entonces, de varios estadios. Crump los diferencia, de acuerdo con el estilo, en una primera forma idílico-épica del tipo de Teócrito, en la cual la narración existe principalmente para favorecer la pintura. La segunda forma se encuentra en Calímaco, y tiene una trama definida aunque simple: el recurso a lo pintoresco se aplica aún, pero la pintura no es el rasgo más importante. Un tercer estadio estaría representado por la obra de Euforión. Para Merriam, la diferenciación se establece de acuerdo con el desarrollo de la figura central: la heroína,

³⁶ Merriam, 19-20.

³⁷ *Idem*, 53.

³⁸ *Idem*, 21.

y habría dos instancias, la de Teócrito (probablemente junto con Calímaco) y la de Mosco.

La historia del epyllion latino puede asimismo dividirse, aunque la línea cronológica no resulta clara: el período de Catulo y su escuela, donde sólo tenemos noticia cierta de cuatro epyllia producidos por el grupo, de los cuales únicamente el *Peleo* y *Tetis* ha sobrevivido, otro tipo se halla en los primeros días de Virgilio y Cornelio Galo, y al período de los grandes augústeos pertenecen, por ejemplo, el *Aristeo* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio, que se consideran como una colección de epyllia. Dos son las consideraciones fundamentales acerca del género en la literatura latina. En primer lugar, al igual que en la forma griega, hay dos tipos definidos: el idílico y el narrativo, siendo anterior el tipo idílico. Por otra parte, la influencia principal en el epyllion narrativo parece haber sido Euforión, lo que se comprueba por testimonios como el de Cicerón que antes mencionamos. El tipo de tema elegido y la forma general son, en su mayor parte, siempre los mismos en el latino y el griego. Las historias de amor, especialmente las trágicas, son las más frecuentes y la tendencia es hacer recaer el interés sobre la heroína. Según Crump, los poetas latinos intentan no exacerbar la erudición, pero en muchos casos muestran ese defecto que, en el caso de Catulo, Virgilio y Ovidio, está más atenuado³⁹.

Como en otros campos de la poesía latina, así también en el epyllion no hay un desarrollo original después de los grandes augústeos. De hecho, el género parece haberse terminado con Ovidio, mientras la gran épica, que los *poetae novi* se habían rehusado a escribir, resurge con la enorme popularidad de la *Eneida*.

Con los neotéricos se produjo en Roma un cambio en los parámetros estéticos y en las convenciones literarias tradicionales que se impuso como poética dominante en la época augústea. Cuando declinó la producción del drama, la épica tradicional ganó espacio y popularidad, pero las obras al estilo de Ennio no tuvieron gran trascendencia porque cada vez se acentuaban más las tendencias Alejandrinas, que atraían la atención de los círculos sociales elevados, y la lengua latina comenzaba a renovarse en la producción de un nuevo tipo de poesía. Quinn señala⁴⁰ tres puntos básicos en la “revolución catuliana”: la búsqueda de una poesía erudita, la preferencia por los poemas breves y, como algo típicamente latino, el componente personal⁴¹. El cambio

³⁹ Crump, 49.

⁴⁰ *Vide supra*.

⁴¹ Quinn, 26.

fundamental en la concepción de lo poético en Roma se produce con el paso de un poeta impersonal, un rasgo propio de la épica y la tragedia, a un poeta que se involucra con sus personajes:

La forte accentuazione del pathos, i frequenti interventi personali del narratore, che vuole apparire emotivamente coinvolto nella vicenda sentimentale dei personaggi, l'impegno morale verso i contenuti. (...) I poemetti latini testimoniarebbero così uno stadio evolutivo in cui l'epyllion ha ormai rinunciato a un criterio di rappresentazione oggettiva, mostrando la tendenza ad emanciparsi dall'epos, che costituiva ancora il referente primario delle scelte tecniche e stilistico-espressive (innovative, pur nell'ottica di un ostentato rapporto con la tradizione) operate da Callimaco e Teocrito nella loro produzione in esametri.⁴²

Fucecchi observa correctamente que la incorporación de la subjetividad no sólo es un rasgo que distingue al epyllion latino del griego, sino que es también un elemento determinante en la constitución del género mismo, que de este modo da un paso más en su emancipación de la épica tradicional. El componente latino se articula, por una parte, con el tratamiento realista del mito que hemos señalado en las obras de Teócrito y Calímaco; por otra, con el auge de la técnica y la forma de la poesía que impulsaron asimismo los alejandrinos. Al interés por la figura femenina se le suma el elemento personal y alcanza una importancia decisiva, porque el poeta se involucra con los avatares de su heroína. El estilo altamente patético vigente desde los tiempos de Ennio, la evaluación –o al menos el cuestionamiento– moral del contenido que el poeta incorpora en sus intervenciones, son rasgos típicamente latinos que han de complejizar la forma del epyllion.

⁴² Fucecchi, 86-87.

EL POEMA 64

I- LECTURA DE GÉNERO

En el corpus catuliano, la impronta de la poética alejandrina se advierte más marcadamente en la estructura y el contenido en los *carmina maiora*, también conocidos como *carmina docta*. La crítica no siempre les prestó la misma atención que al resto del *liber*. Putnam (1961) comienza su artículo refiriéndose a esta situación:

Favorable criticism devoted to the longer poems of Catullus is still comparatively rare. Recent signs manifest the hitherto frequent attempt to divide Catullus into two parts, one supposedly *doctus* and consequently an admirer of Alexandrian models and disciplines, the other by contrast witty and clever, the recipient of man...a, in fact the spirit whose lyric fancies offer endless delight. Yet this heresy persist in a different guise, more damaging to an appreciation of Catullus, in the tendency to disown the long poems as obscurely motivated, foreign to the more successful aspects of his genius.¹

Se admiraban los poemas breves como manifestación de su individualidad y de la poesía personal, mientras sus obras más extensas se consideraban anormales y eran relegadas a una posición secundaria por una supuesta carencia del elemento personal y por estar presuntamente compuestas sobre una base inestable de tradición e imitación. Ya Klingner (1956) daba cuenta de que el *Peleusepos* era uno de los poemas peor entendidos de la literatura latina². Afortunadamente, hoy se puede decir que la perspectiva de la crítica ha cambiado completamente con relación a estas obras de Catulo. El carmen 64, el más extenso de los poemas del corpus catuliano, fue considerado como un mero ejercicio de escritura perteneciente a los primeros años del poeta. Otros pensaron que, muy por el contrario, era obra de sus últimos años y revelaba su madurez como artista³. Granarolo subraya que el 64 denota la experiencia de Catulo como poeta, pero es cauto a la hora de fechar la obra e intenta conciliar las posturas opuestas:

Il n'est point exclu, nous semble-t-il, que l'architecture si composite du c. LXIV résulte de l'inclusion –en vue de donner des gages à la mode, d'origine hélienistique, d'imbriquer

¹ Putnam, 165.

² Klingner, 156.

³ El único indicio de la fecha es la similitud de ciertos pasajes del poema con la obra de Lucrecio. Munro observa que la mayoría de estas similitudes ocurren en el episodio de Ariadna, mientras que estos pasajes están en todo el *De rerum natura*, lo cual sugiere que Catulo fue el imitador, porque la obra de Lucrecio no se publicó hasta después de su muerte en 55 y Catulo ya en 54 está muerto. Al menos el episodio de Ariadna debe ubicarse entre sus últimas obras. Cf. Crump, 119.

deux récits différents– dans l'*Épithalame de Thétis et Pélée* (qui dénote, quant à lui, une expérience et une maîtrise dont il ne serait guère possible de créditer un débutant) de morceaux de déclamation composés antérieurement et à de tout autres fins, puis rajustés au corps du nouveau poème moyennant les retouches indispensables, fruit elles-mêmes d'une expérience plus mûre et aussi d'une intention d'accuser les contrastes entre la légende d'Ariane ainsi enclavée et le reste de l'épyllion.⁴

El *carmen longissimum* ha dado lugar a numerosas discusiones, que este trabajo se propone abordar en dos grandes frentes: en principio, el problema del género al que pertenece y sus implicaciones; seguidamente, la polémica acerca de la unidad del poema, cuestión estrechamente ligada a su interpretación.

De acuerdo con una nota del manuscrito G (Sangermanensis) que transmite la obra de Catulo, los editores del Renacimiento denominaron al 64 “Epitalamio de Tetis y Peleo”⁵. Así fue como se instauró la confusión que habría de mantenerse durante tanto tiempo. En la modernidad, varios críticos se han ocupado de la cuestión y la mayoría de ellos considera errónea o más bien imprecisa la designación. Waltz (1945) la descarta categóricamente en el comienzo de su artículo:

Le poème LXIV de Catulle est celui qu'on a l'habitude d'appeler –bien a tort– *Épithalame de Thétis et Pélée*.
Établissons d'abord, à titre préliminaire, que ce n'est pas un épithalame.⁶

Herrmann (1930) intenta establecer la fecha en que fue compuesto porque asegura que se trata de un *généthliaque*, un poema celebratorio que Catulo habría escrito como obsequio con motivo del nacimiento de un nieto de César:

Je considère donc comme établi qu'en 54 av. J.-C. Catulle composa le poème 64 en l'honneur de l'enfant attendu par Julia et Pompée.⁷

Cuando se refiere al epílogo, poco celebratorio por cierto, relaciona los crímenes con algunos escándalos de la época, algo habitual en la crítica, pero que seguramente le fue objetado a Herrmann como inexplicable en una obra como la que él postulaba, puesto que en 1967 reescribió su propuesta, alegando que ni el autor ni el destinatario podían abstraerse del entorno tumultuoso y degradado evadiéndose en la mitología. De allí provendría el tono pesimista y casi desesperado del final. Menos convincente aun resulta cuando supone que en el atrio de la casa de Julia había una suerte de cobertor con la imagen de Ariadna⁸.

⁴ Granarolo, 223-224.

⁵ Cf. Boucher, 190.

⁶ Waltz, 92.

⁷ Herrmann (1930), 220.

⁸ *Idem*, 219.

Otros estudiosos, como Wilamowitz y Klingner, han preferido usar *epos* como designación. Pero la denominación de *epyllion* es la que más éxito ha tenido, y Boucher lo entiende de la siguiente manera:

En fait, tout le succès du terme vient du fait qu'à une époque où l'on était surtout sensible à l'hellénisme de Catulle (...), on cherchait quelque chose qui pût caractériser ce poème, qui n'entre pas dans les catégories alexandrines connues.⁹

En efecto, el *carmen* 64 no parece pertenecer al género de la *epopeya* como aparece en Apolonio, ni al de los himnos, ni a la *elegía*; difiere también de los *idilios* de Teócrito y de los *Aitia* de Calímaco. Lafaye lo llama *conte épique*, lo que define bastante bien el conjunto pero no da cuenta de la sorprendente diversidad de la obra, de sus aspectos líricos o patéticos y, en definitiva, de las intenciones artísticas del poeta¹⁰.

La polémica sobre el género ha llegado a nuestros días, por un lado con relación a la discusión acerca de la existencia del *epyllion* en la antigüedad, como ya hemos visto en el capítulo anterior; por otro, en lo que concierne a la consideración del poema 64 como un ejemplo de dicho género. De todos modos, la crítica en su mayoría parece haber ido aceptando que se trata efectivamente de un *epyllion*. Lafaye, en 1894, lo definía en los siguientes términos:

...une sorte de petit tableau héroïque, où, dans un cadre de médiocres dimensions, l'auteur traitait un épisode détaché d'un ancien cycle, en le rajeunissant par des détails assemblés avec un goût raffiné.¹¹

La observación es pertinente en cuanto vincula al poema con el género del que proviene, lo enmarca en la tradición de la *épica*. Los poetas *neotéricos* desarrollaron el *epyllion* como reacción hacia las grandes *epopeyas* de Ennio y Nevio. Su trabajo de selección y simplificación consiste en reducir los pasajes narrativos, agilizándolos y evitando todo cuanto puede dejarse adivinar. Se da preferencia a los componentes dramáticos e intuitivos del estilo *épico*, se conservan especialmente diálogos, discursos, elementos líricos y todos los efectos de mayor viveza. Boucher lo explica en los siguientes términos:

Catulle a assimilé la leçon de Callimaque: pour les histoires célèbres, les modernes doivent brièvement suggérer l'atmosphère légendaire; au récit complet il faut substituer la rapidité du style allusif; chacun connaît l'histoire: une certaine densité d'indications et une sélection de détails habilement faite suffisent à la recréer tout entière dans l'esprit du lecteur. (...)

⁹ Boucher, 191.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. Lafaye, *Catulle et ses modèles*, 140. Cf. Waltz, 93.

On peut donc constater que ces résumés mythologiques, ces fragments épiques servent à introduire des tableaux où se concentre l'intérêt du poète...¹²

También pueden tomarse episodios discontinuos de la gesta y articularse nuevamente, o bien dos historias diferentes, como sucede con este poema de Catulo.

El carmen 64 es un poema narrativo con pasajes descriptivos, que relata la boda de Tetis y Peleo y contiene una extensa digresión, de acuerdo con el gusto helenístico por la *ékphrasis*, con la historia de Ariadna y Teseo, que aparece representada sobre el cobertor del lecho nupcial. El supuesto epitalamio se encuentra en todo caso hacia el final, en el canto de las Parcas en la fiesta. El largo monólogo de Ariadna está inspirado en modelos femeninos de Eurípides, Ennio y Apolonio de Rodas, y será a su vez la fuente de personajes posteriores como la Dido virgiliana, de donde puede inferirse la importancia del carmen 64 para la literatura latina.

Narración y descripción se combinan con la forma dramática y el mayor interés recae sobre la heroína. Sin embargo, las figuras en este caso no son los personajes marginales de la épica tradicional que asegura Merriam:

For in the epyllion, the characters are specifically and deliberately NOT heroes. They are, instead, the marginal characters of heroic events. While traditional heroes are always kings and princes, sons of gods, the characters of the epyllion are always more humble in their station and ancestry.¹³

Antes bien, podríamos pensar que Catulo específica y deliberadamente ha centrado su interés en figuras tradicionales: Peleo y Teseo son héroes; Tetis, una divinidad marina; Ariadna, una princesa. Quirón, Prometeo, las Parcas y Aquiles no provienen precisamente de las márgenes de la tradición, de la periferia de la épica. Sí se puede coincidir con Merriam en la importancia que adquieren los personajes femeninos, su intervención y su perspectiva.

The women in the epyllion are also responsible for telling their own stories, actually taking speaking parts both during and after their adventures. Because the women do the speaking, they become the centre of attention. The male characters encountered, so naturally powerful in other genres, are reduced to ineffectualness.¹⁴

La figura de Ariadna se ajusta claramente a estos parámetros; no así Tetis y, en todo caso, habría que preguntarse por qué.

El largo lamento de Ariadna pertenecería, de acuerdo con la evolución del género

¹² Boucher, 197.

¹³ Merriam, 160.

¹⁴ *Idem*, 161.

que plantea Crump, al epyllion narrativo, mientras el resto del poema sería del tipo idílico. La digresión contrasta, más en cuanto al estilo que al tema, con la historia marco, que se presta en mayor medida a la descripción de las figuras. En la digresión, el estilo idílico se mantiene en principio, pero el interés recae sobre los personajes y la trama. Mientras el relato inserto se desarrolla, la historia cobra importancia y el epyllion pasa de la forma idílica de Teócrito a la narrativa de Calímaco. Merriam considera al poema como la obra maestra del género porque parece combinar dos estadios en la evolución del mismo: la historia de Peleo y Tetis mira hacia atrás y tiene mucho en común con el epyllion helenístico de tipo heroico, mientras que la historia de Ariadna comparte más características con la forma alejandrina tardía o la latina en cuanto al interés que suscita la historia de amor frustrado, contada por una mujer en un estilo altamente patético que adquiere proporciones trágicas y revela el aspecto destructivo de la heroína.

El uso del relato enmarcado alcanza su punto máximo en este poema, donde la historia inserta parece cuestionar el estatuto de “principal” de la primera y se expande más allá de todo límite conocido para volverse, en términos de Merriam, un epyllion en sí mismo.

Catullus'64th poem, 'Peleeus and Thetis', is unique among epyllia in that, in this poem, the inset story is so expanded as to become (almost) a separate entity, a second epyllion in its own right.¹⁵

Ya en 1945 Waltz lo había señalado:

A prendre la chose d'un autre biais, on peut dire que nous nous trouvons en présence de deux poèmes distincts, de deux epyllia, dont l'un est enchâssé dans l'autre: l'epyllion de Thétis et Pélée enveloppant l'epyllion d'Ariadne et Thésée.¹⁶

En el primer epyllion, la historia marco, la figura de Tetis sigue algunos patrones (no todos) apropiados para las mujeres en tanto héroes de otros epyllia previamente mencionados. Se ubica, por cierto, en el ámbito de una familia (cf. la mención de Tetis y Océano en el verso 20), pero es bastante arriesgado afirmar que es el centro de atención en su porción del poema. Merriam se refiere al contraste con Ariadna señalando que Tetis no necesita decisiones drásticas para lograr sus propósitos. Pero Catulo en ningún momento hace referencia a las intenciones de Tetis; lo que sí hace es presentarla envuelta en un clima de completa serenidad respecto de los acontecimientos, e incluso

¹⁵ *Idem*, 75.

¹⁶ Waltz, 98.

altera el mito¹⁷ deliberadamente con el objeto de establecer el contraste con Ariadna, inmersa en una situación desesperada que la empuja a la toma de decisiones destructivas para sí misma y para su entorno. Crump observa algo similar:

The original, framing narrative, that of the marriage of Peleus and Thetis, seems to follow the original pattern of the genre and feature a woman chiefly concerned with the preservation of home, family and children. The internal story, Ariadne's abandonment, features a woman who sets out in search of her own adventures, and ends up destroying her own home and family, and those of Theseus as well.¹⁸

Para Boucher no sería posible ubicarlas paralelamente en el rol de heroínas debido a que justamente la figura de Tetis aparece “borrosa”.

En fait, il n'y a pas de parallélisme entre deux destins de femmes: l'effacement de Thétis contraste avec l'importance d'Ariane, et les personnages en valeur au cours de la pièce sont, pour des raisons bien diverses, Pélée, Ariane, Égée, Chiron et ses fleurs et les Parques fileuses.¹⁹

En la caracterización de Tetis y Ariadna, Catulo establece asimismo un marcado contraste de los mundos en que ambas se mueven. Las dos historias muestran imágenes opuestas de la vida en general y de la Edad Heroica en particular. Ariadna está representada en una situación caótica y sus lazos familiares se presentan sólo en la medida en que ella los ha destruido.

Thetis's story is almost comic in the literary sense of the word, in the same way as New Comedy is comic, in its assurance of the possibility of happy endings for its central characters. By contrast, Ariadne's story is grim, presenting mortal life and mortal love as dark and despairing, and mankind as in no way trustworthy.²⁰

La poco feliz comparación del 64 con la comedia es el resultado de algo que ocurre en la crítica desde hace tiempo. Al parecer, todavía no se ha precisado suficientemente o en los términos correctos en qué reside finalmente la relación de ambas historias. Se habla de diversos aspectos de la oposición: el estilo, los personajes, sus familias, sus situaciones, sus actitudes, todo lo cual me parece correcto, pero evidentemente el relevamiento de tales diferencias se agota en su descripción. La manera en que Catulo articula las dos historias, integrando la de Ariadna dentro de la de Tetis, y el pesimismo del epílogo, que presenta un sumario de las aberraciones humanas en el presente del poeta, siguen dando que hablar a la crítica.

¹⁷ Para la tradición, Tetis se había rehusado a unirse con Peleo; Catulo afirma que la ninfa no desdenó las bodas mortales. Cf. v 20.

¹⁸ Crump, 21-22.

¹⁹ Boucher, 194.

²⁰ Merriam, 76.

El poema comienza con un pasaje introductorio que establece la base de la historia de Peleo y Tetis, pero esta recién se inicia con la mutua contemplación de las ninfas y los Argonautas. En la mirada de las Nereidas y en la descripción del entorno se plantea el tipo de aventura armoniosa e inofensiva que caracteriza por ejemplo a la *Europa* de Mosco, creando la atmósfera del estilo temprano del epyllion. Inmediatamente después, el narrador reduce la escena dirigiendo el foco a un individuo de cada grupo: Tetis y Peleo, su romance y su boda constituyen la parte externa que enmarca el poema.

En adelante, Catulo organiza los eventos esenciales de la historia, seleccionándolos y modificándolos. Contradice el testimonio de *Ilíada* XVIII, 431ss, según el cual Tetis aceptó a Peleo contra su voluntad. Un hecho como este no sólo la ubicaría en una posición jerárquicamente inferior a la de Peleo sino que también comprometería el clima eufórico²¹ que Catulo pretende darle a esta parte del poema.

La fuerte influencia de lo femenino se hace sentir en las figuras de Atenea, constructora de la nave, protectora de la misión de los Argonautas, y en Anfítrite, que aparece, como Neptuno, representando al mar como la divinidad que lo controla junto con todo lo que en él sucede. Catulo explicita la aprobación de la familia de Tetis mientras que, en el caso de Peleo, el reconocimiento proviene más bien de su entorno social, puesto que toda Tesalia asiste a su casa para celebrar la boda. La evaluación de estos elementos es altamente positiva; el mismo padre de los dioses comprendió que Peleo debía unirse a Tetis. En ningún momento el texto menciona el motivo por el cual, de acuerdo con la tradición, Júpiter debió renunciar a sus pretensiones para con ella. Sin embargo, el lector neotérico²² lo sabe y nota esta segunda alteración del mito mediante la cual Catulo le presenta un panorama completamente optimista de la situación.

Si continuamos con la historia de la boda, una vez que la *ékphrasis* se acaba, veremos que Catulo insiste en los personajes femeninos, a los que les otorga una cierta preeminencia por sobre los masculinos y, por otra parte, sigue alterando las versiones tradicionales de la historia. Esto último se nota, en primer lugar, con la llegada de los dioses invitados a la fiesta y con los regalos que traen. El primero que llega es el

²¹ *Euforia* y *disforia* son los términos positivo y negativo de la categoría tímica, que articula el semantismo directamente ligado a la percepción y sirve para valorizar los microuniversos semánticos, indicando como positivos y/o negativos los términos de la estructura elemental de la significación y transformándolos en axiologías, es decir, en descripción de sistemas de valores (morales, lógicos, estéticos). Cf. GREIMAS-COURTÈS (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, Gredos, Madrid.

²² El término es de Gaisser.

centauro Quirón, pero su obsequio no es la lanza de fresno de la *Ilíada*²³ sino guirnaldas de flores silvestres de Tesalia. Bramble observa que el cambio obedece a la intención de mantener el clima idílico e inocente instaurado en el principio de la historia marco²⁴. Gaisser cree que el poeta intenta crear un *locus amoenus* para el canto nupcial que se aproxima:

Turning Thessaly inside out –or we should say outside in– the gods have brought the outdoors into the house of Peleus, decking it for a wedding feast, but also creating an artificial pastoral landscape. They have woven a *locus amoenus* of trees and flowers to create a space for the coming wedding song.²⁵

Pero Peneo, el dios del río, que no está en la lista tradicional de invitados, viene a cuestionar ese clima con sus regalos, pues entre las hayas y laureles también trae un plátano y un ciprés, dos árboles de connotación negativa, uno porque no produce frutos, el otro porque se asocia directamente con la muerte²⁶. La serie de regalos está organizada de manera estratégica desde lo más inocuo hasta lo más siniestro para echar un manto de sospecha sobre la idílica historia de Tetis y Peleo, cuyo carácter eufórico ya ha sido cuestionado, en realidad, por el cobertor del lecho nupcial. Luego aparece Prometeo, otra innovación de Catulo. Su presencia tampoco está atestiguada, pero sí su relación con las circunstancias de la boda, porque él fue quien advirtió a Júpiter que, de unirse a Tetis, el hijo de ambos lo derrocaría²⁷. Pero el texto no menciona precisamente eso, sino que se detiene en la descripción de sus cicatrices atenuadas por el tiempo. Este pasaje plantea un problema para los críticos, que se debaten en su interpretación. Para Bramble, las cicatrices de Prometeo apuntan a la razón de su castigo y arrojan un velo de sospecha sobre la supuesta relación armoniosa de dioses y hombres en el principio de los tiempos²⁸. Kinsey, aunque no muy convencido, opina que podrían simbolizar la cura de las viejas heridas²⁹. Nosotros daremos oportunamente una interpretación del pasaje con relación a otros que aún nos resta tratar.

Después de que han hecho su entrada Júpiter, Juno y sus hijos, con la sola excepción de Diana y Apolo (el lector sabe que él tuvo que ver con la muerte de Aquiles), los manjares se disponen en las mesas y las Parcas comienzan a cantar el

²³ Cf. *Il.* XVI, 143-4.

²⁴ Bramble, 29.

²⁵ Gaisser (1995), 608-609.

²⁶ Bramble, 30.

²⁷ Cf. Esquilo, *P.E.*, 750ss.

²⁸ Bramble, 32.

²⁹ Kinsey, 923.

epitalamio. ¿Por qué las Parcas, cuando la tradición ofrece varias alternativas, como las Musas o Apolo³⁰? Ter Vrugt-Lentz (1987) piensa que Catulo ha tomado la idea de las *Aves*, de Aristófanes (vv.1734ss.), donde el coro cuenta que las Moiras cantaron en la boda de Zeus y Hera, y que la ha adaptado a la concepción romana; su originalidad reside en la inclusión de un presagio en el canto nupcial³¹. La mayoría de los comentaristas está de acuerdo en la función de las Parcas como agentes del destino; esto se condice con la consideración de Merriam de que la presencia de una profecía es una convención del género. Estas mujeres ancianas, descritas con detalle realista de gusto alejandrino, emplean su tiempo y energías en la tarea exclusivamente femenina y doméstica de hilar la lana, como Alcmena y Europa. Rees (1994) sugiere que la presencia de las Parcas provee un elemento unificador al poema mediante el motivo recurrente del tejido como manufactura a lo largo de la obra, y Merriam agrega que sería otra indicación por parte de Catulo de que nos encontramos en la órbita de lo femenino³². El contenido de esta canción es, aparte de lo tradicional del epitalamio, la saga del hijo que será producto de este matrimonio. En este sentido, el canto de las Parcas evoca, a su vez, el de las mujeres argivas acerca de Heracles mientras realizan su tarea en Teócrito 24. Como en el caso de Teócrito, la gloria del héroe es transmitida principalmente por mujeres y debería reflejar la gloria de sus padres.

La presencia de las Parcas tiene un efecto mucho mayor que el que provocaría la figura de Apolo, el patrón de la profecía. Mientras que Apolo puede referir el futuro con infalible seguridad, las Parcas realmente crean el futuro mientras lo cantan: lo hilan; “*they actually spin the future into existence*”³³. Pero Catulo enfatiza especialmente la veracidad de la profecía de las Parcas. Bramble piensa que allí hay una clave para el lector, puesto que no habría razón para dudar de lo que dicen.

If Peleus and Thetis are about to be told something which is completely in line with their present happiness, then there is no need for the urgency. If, on the other hand, the prophecy is about to contain a surprise –something which disturbs the calm of the wedding– then the insistence gains point.³⁴

³⁰ Cf. Pínd. *Pít.* III; *Il.* XXIV, 62-3.

³¹ *Seine Neuerung war somit die Ersetzung des aus der griechischen Literatur bekannten Motivs eines von den Moiren gesungenen Hochzeitsliedes durch ein zwar ebenfalls bei einer Hochzeit gesungenes, aber nach römischer Vorstellung eine Weissagung enthaltendes carmen der Parzen.* Ter Vrugt-Lentz, 266.

³² Rees, 86; Merriam, 84.

³³ Gaisser (1995), 611.

³⁴ Bramble, 28.

De este modo, el canto nupcial se conectaría con la degradación de las edades que desemboca directamente en el epílogo, cerrando el poema en un tono completamente negativo. Además de suministrar el elemento profético, algo más favorece a las Parcas frente a las Musas en la elección de Catulo, puesto que estas son también personajes femeninos. La respuesta se encuentra en el tono de la profecía, que Bramble resume de la siguiente manera:

One is tempted to conclude that Catullus has deliberately changed his direction after 348, in order to show the realistic counterpart to the heroic ideal.³⁵

El canto de las Parcas revela las hazañas del hijo glorioso de Tetis y Peleo en forma de clímax. La matanza y la devastación se muestran principalmente en el efecto que tienen sobre las decrepitas madres de las víctimas. El Escamandro atestado de cuerpos y el sacrificio de Políxena sobre la tumba de Aquiles son actos de una violencia creciente que le dan al epitalamio un sentido ominoso, que no se ajusta bien a la figura de las Musas. Las Parcas, en cambio, son de por sí personajes disfóricos y el texto los construye como tales. Klingner advierte con agudeza que la descripción que nos presenta el poeta de las diosas tiende a apartarlas de la lejanía idealizada del comienzo del poema al tiempo que las aproxima a la realidad, como verdaderas mujeres ancianas, como si se las pudiera ver en la vida cotidiana³⁶. Se acentúa de este modo la diferencia entre un posible coro idílico de Musas y la celebración de la boda con un canto que exalta la salvaje pasión de una vida enaltecida mediante una orgía de sangre y muerte se contempla cada vez más desde su costado terrible³⁷.

El canto de las Parcas no sigue la tradición del augurio próspero. Es, afirma Merriam, el único episodio donde la buena y mala fortuna, la vida feliz y la trágica, las fuerzas creadoras y destructivas se mezclan libremente. En el resto del poema, los aspectos trágicos y felices de la vida están dissociados y se concentran en una u otra de las heroínas. La revelación de las cosas por venir presenta la integración de los dos aspectos de la existencia. En estas escenas Catulo reúne las vidas de mujeres afortunadas, como Tetis, con las más desafortunadas, representadas por las madres troyanas en general y por Políxena en particular. Más adelante intenta explicar la presencia de semejante augurio en un epyllion aparentemente inocente.

³⁵ *Idem*, 25.

³⁶ Las mujeres ancianas son uno de los tipos característicos de la estética helenística. Cf. B. Fowler, 71ss.

³⁷ Klingner, 170-171.

The presence of such devastation in a supposedly innocent epyllion can be considered rather less anomalous, when we note that none of the destruction and distress which the Parcae foretell will actually effect the main characters of the poem, Peleus and Thetis themselves. The only portion of the prophecy that pertains to their lives is the knowledge that they will have a famous and glorious son.³⁸

Es cierto que la prematura muerte de Aquiles, de la cual Tetis es claramente consciente en *Ilíada* I, 416-7, se ha omitido de la profecía. Catulo parece querer evitar la vinculación de Tetis y Peleo con Troya, ya que también omite la mención de las causas de la guerra, que la tradición atribuye a la llegada de Eris a la fiesta. Merriam piensa que, de este modo, los horrores de la guerra quedan alejados de la boda y al mismo nivel que las imágenes del cobertor. La naturaleza inocua de los acontecimientos revelados por las Parcas y la alegría que se espera como resultado de tales sucesos se incrementan por el hecho de que sólo los dioses los escuchan. Los mortales, que son quienes se verán realmente afectados, han sido cuidadosamente apartados de la escena. Únicamente los dioses, que son inmunes a tales sufrimientos y que han de presenciarlos desde cierta distancia, están presentes, con la sola excepción de Peleo, lo que podría explicarse mediante su ingreso a la familia de los inmortales. Y concluye:

With such horrors removed into the distance, the song of the Parcae becomes little more than a traditional marriage hymn, wishing good fortune and happiness for the couple involved, if not for anyone else.³⁹

En realidad, el canto de las Parcas no pierde su efecto con que sepamos que los mortales están resguardados de los horrores que allí se exponen; este dato sólo afecta a la percepción de lo que sería “la audiencia interna”⁴⁰ de la primera parte del poema, sacándola de escena. Y, sin embargo, la intervención o, mejor dicho, la reacción de los dioses y el nuevo integrante de su familia, que sí asisten al canto de las Parcas, se ha suprimido por completo, como señala Gaisser⁴¹. Así, una vez desplazada del espacio de la evaluación la audiencia interna, no habrá mediación posible entre el texto de las Parcas y nosotros, que somos la audiencia externa de la canción. Aunque es evidente que a Catulo le interesa presentar en Tetis y Peleo un paradigma del amor feliz y de una unión productiva, y con ese objetivo hace las modificaciones al mito que hemos mencionado, es también evidente que el canto de las Parcas viene a contrarrestar el efecto eufórico de dicho paradigma.

³⁸ Merriam, 89.

³⁹ *Idem*, 92.

⁴⁰ En términos de Gaisser.

⁴¹ Gaisser (1995), 611.

We, the external audience, however, find ourselves resisting the directions of the Parcae, and principally because of the testimony of the very witnesses who vouch for the glory of Achilles and the truth of the prophetic song.⁴²

De este modo, a medida que nos acercamos al epílogo, el espacio del evaluador se desplaza y busca instalarse fuera del texto, en la audiencia externa. El poeta parece ceder al lector el rol de evaluador, aunque más bien sentimos que lo arroja sobre el lector.

Con la *ékphrasis* que describe el cobertor del lecho nupcial, Catulo introduce en el poema una historia de amor completamente opuesta a la de Tetis y Peleo, una visión más oscura y negativa del amor. Es con este poema que vemos una de las maneras en que la tradición del *epyllion* se ha desarrollado. La *ékphrasis* de Catulo va más allá de la cesta de Europa y del manto de Jasón porque excede la descripción de escenas representadas en obras de arte y se adentra en la narración de las historias implicadas.

This development of a digression, an *ekphrasis*, into a story in its own right turns Catullus 64 into an *epyllion* package –two *epyllia* in one, one looking back, and the other forward in the tradition of the *epyllion*.⁴³

Es importante la observación de Merriam sobre la base de lo planteado anteriormente por Waltz, y la vamos a tomar como punto de partida para abordar la discusión acerca del aspecto formal de la obra.

En 1937, Murley manifestaba sus reservas con relación al término *digresión*, porque veía en el episodio de Ariadna una cierta *petitio quaestionis*. En efecto, dice, si tomamos el contraste entre la Edad de Oro y el presente como el tema general del poema (antítesis que es un lugar común en la poesía griega y latina⁴⁴), la supuesta *digresión* se vuelve más bien una parte orgánica de la obra.

It would be a pity to judge it by a more conventional standard which disregards the poet's own purpose and appropriate technique, and so to condemn it as disproportionate and ineffective.⁴⁵

La supuesta desproporción tiene que ver con el detalle de que la *ékphrasis* ocupa la mayor parte del poema. Duban, en 1980, agrega que no se puede hablar propiamente de inserción o *digresión* cuando se trata de más de la mitad del *carmen*, porque esto

⁴² *Idem*, 612.

⁴³ Merriam, 94.

⁴⁴ Y, por cierto, en la crítica catuliana del *carmen* 64.

⁴⁵ Murley, 310.

implicaría que Catulo entiende la boda como el tema principal de la obra cuando, en realidad, el tema es propiamente la yuxtaposición de las dos historias. Que una sea el marco de la otra tiene más bien que ver con la relación entre ambas⁴⁶. Como ya observó Klingner, la historia de Ariadna en tanto ejemplo de *ékphrasis* en alguna medida usurpa el rango de tema principal⁴⁷. La *ékphrasis* de Catulo sobrepasa los límites de la descripción y con ello despliega un tipo de digresión combinada que complejiza no sólo al poema sino también al género en sí. Lo que los narratólogos denominan pausa descriptiva es concebido, por lo general, como un pasaje al nivel de la narración donde nada corresponde al nivel de la historia. La trama no avanza, aunque a veces se la describa.

Much modern critical reading of ekphrasis in classical literature takes the form of an attempt to show that what earlier critics had seen as 'merely' decorative description can in fact be integrated with narrative, indeed demands to be so integrated. Precisely because ekphrasis represents a pause at the level of narration and cannot be read functionally, the reader is possessed by a strong need to interpret.⁴⁸

Tratar de integrar la descripción a la narración es, sin embargo, reconocer en cierto modo su status inferior. Fowler pone de manifiesto la preeminencia que se le ha dado tradicionalmente a la narración por encima de la descripción sobre la base de la conocida oposición aristotélica según la cual una trata de personas y la otra de objetos (concepción muy arraigada en la tradición occidental)⁴⁹. Con todo, la *ékphrasis* de Catulo, si bien se anuncia como la descripción del cobertor, contiene mucho más que una simple descripción de objetos físicos, procedimiento favorito de la poesía alejandrina y neotérica, aunque tan antiguo como Homero. El cobertor es de por sí una imagen enmarcada, parentética, un fragmento empotrado que excede los límites normales para la literatura de la época, complejidad intratextual que se aleja de los

⁴⁶ Duban, 797.

⁴⁷ *Es gehört gewiß zu den größten Bizarrerien dieses höchst bizarren Gedichts, daß von seinen 408 Versen nicht weniger als 217, mehr als die Hälfte, auf eine Nebensache verwendet sind, auf ein kleines Stück der von den Festgästen angestaunten Pracht des Hochzeitshauses, Bilder auf der Decke des Brautbettes, welche Ariadnes Geschichte darstellen. Welch ein Gedanke, die Schilderung einer solchen Nebensache, eines kleinen Kunstwerks, zum Inhalt des größeren Teiles des Epos zu machen! (...) Man hat wirklich in allem Ernst behaupten können, die Geschichte Ariadnes sei das Wesentliche, die umrahmende Sage von Peleus nur Nebenwerk.* Klingner, 177.

⁴⁸ D. Fowler, 27.

⁴⁹ *Idem*, 27-28. El comentario está ilustrado con el ejemplo de la vanguardia francesa que mostró su reacción ante esta postura de la crítica: *Now whether the nouveau roman in fact achieves that independence of the object, and whether even if it did it would be relevant to classical criticism are questions I want to avoid, but this anti-organicist, anti-closural movement in late-modern and post-modern criticism should make us be at least a little self-conscious about the stress on closure and integration which dominates classical criticism.*

juegos de la poesía alejandrina para conseguir un carácter único⁵⁰. Esta *ékphrasis* añade un mayor grado de distancia y complejidad autorreflexivas, ya que, por una parte, el poeta da a entender no sólo que está describiendo la obra de otro sino que es transportado desde un medio de representación a otro⁵¹. Por otra parte, la supuesta descripción se combina con narración, flashbacks, *prolepsis*⁵² y discurso directo.

Fowler agrega que la descripción generalmente está introducida mediante la figura de un observador, de modo que los objetos descriptos quedan ligados a un personaje o una acción. Cuando leemos una representación, leemos allí también la manera en que se percibe dicha representación. Un hecho determinado puede estar presentado al lector desde la perspectiva del personaje que lo lleva a cabo, de quien es o ha de ser su objeto, o desde cualquier otro punto de vista, por ejemplo el del narrador. Incluso, y este es justamente el caso, todas esas miradas pueden estar representadas. También es posible que en la lectura advirtamos la empatía de un personaje hacia otro, del narrador hacia alguno de ellos, y la nuestra como lectores hacia cualquiera de ellos⁵³. En una descripción necesariamente se inscribe un punto de vista.

Hemos llegado al palacio de Peleo junto con toda Tesalia para admirar el lujo de la casa en el día de la boda y especialmente el cobertor artísticamente decorado. Tenemos un observador explícito e indiferenciado, los mortales que concurren en masa, y uno implícito, el lector, que parece haber sido “invitado” a contemplar lo que se ofrece a la vista de los mortales en ese cobertor. Pero nunca nos enteramos de lo que piensan los invitados. Es el mismo procedimiento que ya hemos notado en el canto de las Parcas, con la diferencia de que allí la única evaluación posible recae sobre nosotros; aquí, en cambio, podemos pensar con Gaisser que Catulo ha tejido dos cobertores en uno. Una de las paradojas centrales del texto que la autora norteamericana explora en su artículo es justamente la de las miradas dispares y contradictorias de la historia de Ariadna revelada a los invitados de la boda y al lector en la *ékphrasis*.

Or, it might be better to put the matter in a different way, that the poet has woven narration with description to present two coverlets in one: the first for the wedding guests to see, embroidered with two standard scenes from the Ariadne myth, the other for us, interwoven and amplified with digressions, explanations, speech, and excursions into past and future – that is, with narration, which changes the meaning of the embroidered pictures.⁵⁴

⁵⁰ Theodorakopoulos, 80.

⁵¹ Gaisser (1995), 588.

⁵² *Prolepsis* y *analepsis* (=flashbacks y flashforward) son tipos de anacronías (formas de discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato. Son términos de Genette.

⁵³ D. Fowler, 28, cita a Kittay.

⁵⁴ Gaisser (1995), 600.

A esta altura ya podemos vislumbrar la gran complejidad de este poema. Si nuestro cobertor combina otros elementos con la descripción, la evaluación de las cosas cambia, porque los invitados sólo ven, como en un díptico, a Ariadna en la playa mirando la nave de Teseo que se aleja y, en la siguiente escena bordada, a Baco que llega a rescatarla con su cortejo de sátiros y ménades. De este modo, el problema de lo inadecuado que sería el cobertor para la boda queda resuelto, porque la audiencia interna sólo ve esas dos escenas; en consecuencia, la llegada de Baco no señala sino el comienzo de un matrimonio feliz entre un dios y un mortal y provee el mejor de los augurios para la boda⁵⁵. Nosotros, en cambio, asistimos también al relato de las cosas que pasaron en boca de Ariadna principalmente, pero también desde la perspectiva de los demás personajes, y del narrador, es decir que presenciamos la evaluación de los otros. Pero el poeta no interviene para ayudarnos a decidir entre tantas voces conflictivas y perspectivas dispares.

Ya en el principio, los versos introductorios, *haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat arte*, son una señal confusa porque anuncian *virtutes* e inmediatamente después aparece la imagen de Ariadna abandonada. Generalmente, los comentaristas observan la distancia irónica que hay entre ambas cosas. Knopp (1976) critica las interpretaciones que tienden por lo general a enfatizar uno de los dos aspectos, haciendo del tema un contraste entre amor feliz e infeliz o un comentario irónico de la época heroica, y sugiere que el tema no es *amores o virtutes* sino el conflicto entre ambos⁵⁶. La contradicción, sin embargo, no es –observa Gaisser– sólo un tema de moral, sino también de hechos: la escena de Ariadna implica tanto una historia diferente como un tipo diferente de historia del que sugiere la frase *heroum virtutes*, un relato de amor trágico con una mujer como figura central.

La *ékphrasis* comienza, dice Merriam, con un pasaje introductorio en el que Catulo describe las razones del viaje de Teseo a Creta.

This scene is one of disaster, and indeed seems to portray the beginning of an epic, telling the stories of Theseus' heroic actions on behalf of his fellow citizens. It is unfortunate for Theseus' reputation that this scene was immediately preceded by the description of Ariadne, whom he had abandoned on the shores of Naxos. By opening with Ariadne, Catullus has clearly indicated the bent his interior epyllion will take: towards the feminine, away from the traditional heroic concerns.⁵⁷

⁵⁵ Es así como Gaisser (1995), 607, ha resuelto uno de los históricos debates acerca del poema.

⁵⁶ Knopp, 207.

⁵⁷ Merriam, 95.

Ciertamente, este detalle tiene su repercusión sobre la figura heroica de Teseo, pero lo que Merriam se propone demostrar es que la aparición de Ariadna en primer lugar hace de ella el personaje activo, el héroe del epyllion interno, lo que, de hecho, no me parece que sea del todo incorrecto. Ahora bien, el hecho de que el nombre de Teseo aparezca primero y en caso acusativo (el primer nombre sujeto de la *ékphrasis* es el de Ariadna) no tiene como objeto hacer de ella el personaje activo, el agente de tales hechos puesto que, mientras lo ve alejarse, la estática Ariadna se reconoce justamente como la receptora del daño infligido por Teseo (eso es lo que nos cuenta el narrador). Los eventos que a continuación se relatan en el flashback son, en verdad, “la gesta de Teseo”, donde él aparece como el héroe que se entrega para liberar a su ciudad del horrible tributo (*crudeli peste*) impuesto por un injusto rey (*iniusti regis*)⁵⁸, de modo que, más que el receptor de cualquier gran hazaña que la “heroica empresa” vaya a referir, Teseo es el personaje activo y el que la lleva a cabo. Hay que decir que el detalle de que Teseo aparezca en caso acusativo lo hace, es cierto, receptor de la conducta destructiva de Ariadna, pero mucho antes de que eso sea relatado, más bien lo hace receptor de la evaluación de Ariadna, que es lo que pesa sobre su figura heroica. Es esto lo que provoca el efecto de contraste o ironía respecto de los versos introductorios, *heroum virtutes indicat* y no, como cree Merriam, la figura de Ariadna en un rol heroico que tales palabras anticiparían. La consideración de Ariadna como héroe es, en todo caso, una cuestión metaliteraria que no creo que esté presente en la palabra *heros* en esa época. Así también, al discurso directo de Ariadna le antecede una referencia a su conducta respecto de su familia por parte del narrador, lo que nos prepara a nosotros para la evaluación que hará ella de sí misma más adelante, ya que, como antes hemos advertido, los episodios narrativos y las palabras de Ariadna se ofrecen únicamente a la audiencia externa.

El símil de la estatua de la bacante, *similitude rendue plus sensible par le destin prochain d’Ariane que le dieu va bientôt prendre pour compagne*, está ligado al desarrollo de los acontecimientos, como bien observa Boucher⁵⁹. El efecto es de gran alcance, porque la inmovilidad de Ariadna (otra prueba de que, al menos por ahora, no es un personaje activo) transmite sus intensas emociones asociadas a su estupor⁶⁰. Marc-

⁵⁸ Harmon, 318, dice que Teseo es el ideal romano de héroe, que arriesga todo por el estado.

⁵⁹ Boucher, 200.

⁶⁰ La representación del *pathos* es fundamental en la estética helenística. Cf. B. Fowler, 92ss.

Antoine de Muret, que fue el primero en demostrar la influencia alejandrina y la fuerza emocional del poema, ya lo advirtió en 1554:

Summa vis est in hac comparatione. Primum enim quod bacchanti Ariadnen comparat, significat eam et vultu et totius corporis gestu rabidum quendam concitatae mentis ardorem prae se tulisse. Quod autem addit saxeam effigiem, tantam vim doloris fuisse indicat, ut diu neque movere se potuerit, neque in ullam vocem erumpere. Omnis enim immodica affectio et eripere vocis usuram, et omnium corporis partium functiones impedire ad tempus solet.⁶¹

El símil anticipa su “elevación por parte de Baco”⁶² y llama la atención sobre sí mismo por la comparación paradójica de una imagen bordada con una estatua de mármol, como ha señalado Laird: *an impression of one form of visual representation is conveyed by actually describing another*⁶³. Es el mismo procedimiento que antes señalamos para toda la ékphrasis. La imagen crea a su vez un efecto paralelo y contrario a la de las Nereidas que salen a la superficie con su torso desnudo en la historia marco, de modo que, a las perspectivas y voces enfrentadas debemos sumar ahora la comparación de imágenes dispares.

Mientras estamos en la playa, miramos lo mismo que otros están mirando y vemos a alguien que, a su vez, está mirando. El olvido de Teseo ha sido ubicado, de este modo, a una distancia considerable con relación a nosotros para favorecer la evaluación que harán Ariadna y el narrador de la situación. Durante la gesta de Teseo, primero aparece el héroe como el focalizador⁶⁴ de los hechos y de sí mismo, según hemos visto anteriormente. Luego Catulo se concentra casi exclusivamente en la perspectiva de Ariadna. La descripción de su entorno familiar (vv. 86ss.) busca acentuar dos momentos: el primero, cuando ella ve a Teseo y se enamora (el amor a primera vista es *de rigueur* en la poesía helenística) y el segundo, cuando decide abandonar a su familia para irse con él (vv. 117-120). La focalización ha cambiado entonces de Teseo a Ariadna, pero ella en principio lo ve como él se ve a sí mismo, en su rol de héroe:

*quantos illa tulit languenti corde timores!
quanto saepe magis fulgore expalluit auri!
cum saevum cupiens contra contendere monstrum
aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis.* (99-102)

Cuando Teseo ingresa al laberinto en busca del Minotauro, es el terror de Ariadna lo que se enfatiza antes que los sentimientos de Teseo o de cualquiera de los otros

⁶¹ Cf. Gaisser (1995), 594, n.52; (1993), 162.

⁶² Laird, 20.

⁶³ *Idem*, 21.

⁶⁴ *Focalización* es un término de Genette.

atenienses (*electos iuvenes simul et decus innuptarum*, v. 78) que –como recuerda Merriam– el narrador nos ha dicho que lo acompañaban.

But it seems as if the Athenian companions, whom Theseus was so keen to save, have been forgotten entirely, while Theseus, in fact, does not seem to be emotionally involved at all with any of the events in “his” adventure.⁶⁵

Catulo también indica que la ayuda de Ariadna fue fundamental para el éxito de Teseo. Es claro que él nunca podría haber regresado para proclamar su hazaña y ser reconocido como héroe sin la asistencia de la hija de Minos. El crédito por la gloria y la salvación de Teseo penden de un hilo y, por extensión, de quien se lo ha entregado. Y sin embargo, él nunca la ve. En ningún momento el texto revela lo que Teseo pensó de ella; las promesas que alguna vez le hizo provienen de las palabras de Ariadna y del narrador. Da la impresión de que todas las perspectivas, la de Ariadna, el narrador, los invitados y nosotros, coinciden en la contemplación de la nave que se aleja.

Una vez concluido el flashback, el poeta nos conduce de nuevo a la playa. Vamos a escuchar el lamento que la enajenada princesa dejó escapar de lo profundo de su pecho, en el cual resuenan algunas palabras de las Medea de Apolonio, Eurípides y Ennio. Parece como si la ménade latente de nuestra primera impresión de Ariadna hubiera cobrado vida mientras nos fuimos⁶⁶. Entre sollozos, Ariadna califica a Teseo de *perfidus, immemor, cupidus, fallax, malus*; lo acusa de perjurio, crueldad, inclemencia, deslealtad, al tiempo que le recrimina el haberse olvidado también de la voluntad de los dioses e ignorar su poder. Incluso –observa Merriam– ha ido más lejos en su locura y ha tenido ideas perversas acerca de lo que podría constituir la felicidad para ella; contempla la posibilidad de ser llevada como esclava a casa de Teseo.

Women like Alcmena or Hecale, or even absconding Europa, would never have considered such a possibility, so secure were they in their comfortable domestic settings. No more would Thetis, a goddess and happy wife of a hero, consider such a thing. The possibility of a woman becoming slave to a conquering invader is characteristic of the destructive and horrible world of the heroic epic, and is indeed the fate which Hector fears will befall Andromache after his death, at *Iliad* 6.454-8.⁶⁷

El tema de la deslealtad sirve a su vez como contraste frente a la situación retratada en el epyllion externo. Knopp asegura que, en el centro de la historia de Ariadna y Teseo,

⁶⁵ Merriam, 98.

⁶⁶ Una aguda observación de Gaisser (1995), 601.

⁶⁷ Merriam, 108.

el lamento articula el conflicto trágico entre amor y heroísmo cuando Teseo, no como héroe sino en tanto *coniunx*, la abandona dormida y huye en su nave.

As *coniunx*, Theseus is *perfidus* (132) and has neglected the *numen divum* (134); but by the words of the reproach, Ariadne recalls also her own shortcoming: "... et potius germanum amittere crevi, / quam tibi fallaci supremo in tempore dessem" (150-51).⁶⁸

El abandono es la traición que recibió a cambio de su ayuda en el momento supremo. Cuando Teseo se encaminaba a la gloria o la muerte, deseoso de combatir contra el monstruo cruel, ella prefirió la muerte de su hermano, hizo ofrendas y silenciosas promesas a los dioses. Gaisser se pregunta dónde está Ariadna en el momento en que Teseo lleva a cabo su hazaña:

Does she see Theseus through his eyes, killing a monster, or through her own –killing her brother?⁶⁹

Sólo sabemos que Teseo contó con ella en el momento decisivo. La escena de la playa nos ofrece ahora su mirada retrospectiva de los hechos: abandonó a su familia, prefirió huir con el joven manchado con la sangre de su hermano (*respersum iuvenem fraterna caede secuta*, v. 181). Este es el momento en que Ariadna se mira a sí misma y asume su culpa. Comprende que no puede refugiarse en su familia, no sólo porque el mar la separa de Creta sino también porque los ha traicionado. Las brisas se muestran indiferentes, el mar es una barrera infranqueable, ningún mortal aparece entre las algas solitarias, no hay refugio posible. El entorno acompaña y acrecienta su desesperanza.

*praeterea nullo colitur sola insula tecto,
nec patet egressus pelagi cingentibus undis:
nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,
omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.* (184-187)

Algunos comentaristas han notado que Catulo utiliza en este pasaje el término *egressus*, que en el verso 114 aparece como participio indicando el momento en que el héroe consigue salir del laberinto. Curiosamente, la imposibilidad de huir y la confusión de Ariadna se asocian de manera directa con esa escena; de este modo, la imagen del laberinto se traspone al espacio exterior⁷⁰, al tiempo que la isla parece reflejar la disposición de marco y *ékphrasis* en la estructura del poema. Pero esta vez no hay hilo. O acaso el hilo de Ariadna será la llegada de Baco.

⁶⁸ Knopp, 208-209.

⁶⁹ Gaisser (1995), 599.

⁷⁰ Ya Ovidio aprovechó esta analogía. Cf. *Heroidas* X, 59-62 y 126-129.

Una vez que se produjo la evaluación, Ariadna reclama la intervención de los dioses cuyo poder ha ignorado Teseo. El rol de las heroínas en este tipo de epyllion es actuar para remediar o vengar su situación. Entonces llama a las Euménides y arroja una maldición sobre Teseo como respuesta a su traición. En términos de Knopp, la pasión personal hará estragos en la *pietas* heroica con la intervención de las Euménides⁷¹. La venganza por el olvido tendrá como consecuencia o compensación precisamente el olvido.

*annuit invicto caelestum numine rector.
quo motu tellus atque horrida contremuerunt
aequora cincussitque micantia sidera mundus.
ipse autem caeca mentem caligine Theseus
consitus oblito dimisit pectore cuncta,
quae mandata prius constanti mente tenebat, (204-209)*

De esta manera introduce Catulo los acontecimientos que siguen en el retorno de Teseo a Atenas, ya que esta maldición es la causa de que él olvide las recomendaciones de su padre.

Ahora estamos en Atenas escuchando a Egeo. Gaisser nota que el anciano padre es la contracara formal y emocional de Ariadna:

Like his formal and emotional counterpart, Ariadne, he only has eyes for Theseus; but things look quite different through his eyes. Theseus once again seems heroic (cf. *tua fervida virtus*, 218) and the Minotaur all monster; for Aegeus' picture of his mission explicitly contradicts Ariadne's. Aegeus hopes that Theseus will slaughter a bull (*ut tauri respergas sanguine dextram*, 230); but Ariadne, we remember, sees him as the murderer of her brother (*respersum iuvenem fraterna caede*, 181).⁷²

Pero Egeo es también la contracara de los observadores internos y externos del cobertor –agrega Gaisser– porque intenta interpretar un mensaje cifrado en un tejido. Tenemos la sensación de que tanto Ariadna como Egeo, desde sus alejadas rocas, están mirando la nave de Teseo al mismo tiempo.

Aparentemente la evaluación que Ariadna ha hecho de Teseo está confirmada o más bien respaldada, porque Júpiter ha dado su consentimiento para que Teseo fuera castigado. Pero inmediatamente después, eso se pone en duda. Como piensa Gaisser a partir de un detalle planteado por Wiseman, el consentimiento de Júpiter le proporciona al héroe “una coartada sobrenatural” porque, aunque responde a la plegaria de Ariadna y provoca angustia a Teseo, también, paradójicamente, alude a la versión de que el acto

⁷¹ Knopp, 209.

⁷² Gaisser (1995), 605.

de olvidarla no fue intencional. *Not the spirit, but the letter, of her curse is fulfilled*⁷³. De todos modos, ella pide que Teseo sea despojado de manera semejante y la sanción se ejecuta. Los acontecimientos de Atenas no se han incluido en la historia solamente para mostrar las relaciones familiares de Teseo sino también para ilustrar los posibles efectos nefastos de una mujer enardecida por el *pathos* erótico. La Medea que hay en ella es madura y fatal, como la de Eurípides. En los epyllia tardíos del período alejandrino, las figuras femeninas ya se han vuelto fuerzas destructivas, peligrosas y alteradas, que representan una amenaza para el entorno doméstico en que están insertas, y la perturbación que hace tan peligrosas a estas mujeres es ya entonces de carácter erótico. Boucher, siguiendo a Perrotta, advierte el aspecto trágico que adquiere el personaje de Ariadna:

G. Perrotta le montre fort bien (...): il insiste en particulier sur l'intérêt que Catulle porte à Ariane, sur le développement du personnage dont les sentiments sont exprimés avec tant de richesse et d'ampleur que l'on peut parler d'un véritable personnage tragique qui n'a plus grand'chose de commun avec les figures stylisées des récits Alexandrins...⁷⁴

La de Catulo es la única versión de la historia en que la muerte de Egeo está vinculada de alguna manera con Ariadna. De este modo, ella y su venganza son la causa del suicidio de Egeo, no solamente Teseo que olvida cambiar las velas negras, como está en la tradición. Por esto Ariadna es, sin lugar a dudas, la figura central y más efectiva en esta parte del poema. Sólo en esta versión se ha vuelto lo suficientemente poderosa como para destruir su propia familia y la de Teseo. Merriam señala que el potencial destructivo de Ariadna ya está anticipado en su presentación como una bacante (*indomitos in corde gerens... furores*, v. 54)⁷⁵. La descripción es particularmente apropiada porque además prepara la llegada de Baco, que vendrá *incensus amore*, en un nítido paralelo con la imagen de Peleo frente a Tetis en la historia del marco.

Si consideramos la *ékphrasis* como un epyllion en sí mismo (que, por otra parte, satisface también el requisito de la digresión mediante el episodio de Egeo) podremos advertir que el contraste de las dos historias y de ambas heroínas es en realidad producto del contraste de los dos tipos de epyllia que Catulo ha utilizado en la composición del carmen 64. Es importante el aporte de Merriam en este sentido, porque responde a una de las cuestiones más debatidas sin esa necesidad a veces compulsiva que ha tenido la

⁷³ *Idem*, 604.

⁷⁴ Boucher, 193.

⁷⁵ Merriam, 109.

crítica de interpretar el sentido del poema para explicar dicho contraste. Pero Merriam va más allá y afirma que la técnica que Catulo introdujo en el carmen 64 fue lo que inició la transformación del epyllion de género en subgénero. Como forma independiente, la miniatura épica floreció durante dos siglos y medio aproximadamente, aunque, como está comprobado por los poemas del *Appendix Vergiliana* y por la evidencia de algunos otros fragmentos conservados, el género se usó también después de Catulo.

The pairing of two separate epyllia in one poem originated in the standard epyllion practice of incorporating a secondary tale into the main narrative. It was also the beginning of the final trend towards the incorporation of entire epyllia into other, longer poems of various genres.⁷⁶

El carácter más bien narrativo que descriptivo fue asimismo un rasgo significativo en la evolución del género, porque propició el empleo del epyllion como un subgénero de la épica. Un ejemplo de esto sería la historia de Dido en la *Eneida*. También se puede hablar de obras que consisten en una colección de tales miniaturas, como sería el caso de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Por otra parte, el epyllion se destaca en la historia de la literatura por su status como antiguo género que focaliza con exclusividad en las mujeres, sus mundos y sus tareas, lo que debe considerarse –opina Merriam– una perspectiva femenina.

As was previously noted, the epic tended to relegate women to the margins of the action, bringing them in only when absolutely required for the heroes' purposes. Even tragedy, which often features women as central characters, focuses almost exclusively on women in a man's world. The effect of the actions and passions of male characters on the female is one of the moving forces in tragedy.⁷⁷

Este aparece como el único género donde encontramos figuras femeninas con porte de héroes, insertas por lo general en un ámbito doméstico, que se apropian de la acción y cuentan su propia historia. Las mujeres del epyllion tienen la palabra porque están en el centro de la acción; las figuras masculinas, que son quienes ostentan el rol heroico tradicional, están en segundo plano o quedan reducidos a la ineffectividad.

Con Catulo, el epyllion se volvió vehículo de expresión del elemento personal. Dice Putnam que el carmen 64 es tal vez un ejemplo único en el desarrollo de los géneros poéticos latinos porque constituye una detallada aunque velada descripción de una situación personal en la única forma entonces reconocida, el relato épico.

⁷⁶ *Idem*, 153.

⁷⁷ *Idem*, 160.

...personal intensity triumphs over any inherited stylistic devices inimical to the creation of fine poetry. Far from choosing the epic genre because it offered opportunity for mere literary exercise, he found that only here could he state his own situation as he now lived it, and as he hoped he might have but did not, in terms first veiled and then painfully clear.⁷⁸

Pero también arriesga otra explicación: que Catulo habría estado desarrollando la elegía amorosa, que se estableció posteriormente como la forma consagrada al despliegue de los sentimientos personales y que los poetas augústeos llevarían a su máxima expresión. El único tipo de relato extenso que Catulo tenía en ese momento a su alcance era la miniatura épica.

Epic statement remained the only means open to him, as he was still in the process of pioneering the genre which later Latin authors would find ideal as a mode in which to express personal feelings.⁷⁹

Uno se extraña –agrega Klingner– de encontrar, entre las formas épicas tradicionales que nos han llegado, este *epos* lírico en una dimensión difícilmente alcanzada antes. En la exaltada celebración de la boda y su contraste con la imagen del abandono está contenida prácticamente la esencia del poema, que sin duda es lírico en lo más profundo y no épico. A la celebración del tiempo en el cual los dioses se reunían con los hombres le corresponde, hacia el final, la conciencia de la desdicha de la vida humana abandonada por los dioses. Profundo desamparo y reconocimiento de la más alta felicidad. En esto se resume, para Klingner, el contenido del *carmen* 64⁸⁰.

⁷⁸ Putnam, 199-200.

⁷⁹ *Idem*, 200.

⁸⁰ Klingner, 166-167.

II- LECTURA DE LA UNIDAD

Il vaudrait mieux revenir à la constatation étonnée et toute négative, mais féconde, d'A. Couat (*Étude sur Catulle*, Paris, 1875, p. 177): "Il est impossible de trouver ni idée dominante, ni mouvement d'ensemble, ni inspiration, ni unité." Cette affirmation catégorique, tout imbue d'esthétique moderne, définit ce que n'est pas le carmen 64: ce n'est ni un poème à thèse, ni une pièce épique ou tragique, ni un poème cohérent au sens où on l'entendait au XIX^e siècle.

J.-P. Boucher, "A propos du carmen 64 de Catulle", 196.

Boucher cita este comentario de Couat con el fin de criticar a Marmorale, que en el verso 260 del carmen 64 ve la expresión de la satisfacción de un hombre que conoce las revelaciones secretas del culto dionisiaco. El autor francés señala además que la lectura de Couat se enmarca en concepciones estéticas modernas.

Diversos aspectos del poema han sido motivo de debate, pero la cuestión de la unidad es uno de los grandes temas. "Las críticas adversas"¹ señalan la extensión desproporcionada de la digresión y lo abrupto de las transiciones, y atribuyen la falta de unidad a que la historia de Ariadna y Teseo, inserta dentro de la de Tetis y Peleo, no depende de esta desde el punto de vista argumental (Ellis [1876], Lafaye [1894], Kroll [1922], Wilamowitz [1924]). En la década del '50, Klingner se quejaba de que este era uno de los poemas peor entendidos de la literatura latina, y se preguntaba si la aparente falta de conexión entre ambas historias realmente afectaba a la unidad². Consecuentemente cuestionó el modelo de análisis, proveniente de la línea analítica, que veía en el poema el producto de la fusión de dos obras preliminares que Catulo habría escrito por separado³. La falta de unidad y la consideración del poema como un ejercicio de escritura se originan, en todo caso, cuando se piensa la obra de acuerdo con criterios estéticos que pertenecen a otra época, pretendiendo que se ajuste a determinados parámetros con los que muchas veces puede llegar a ser incompatible.

Traina (1972) señala que el tratamiento del problema de la unidad del carmen 64 ha tenido dos momentos:

¹ La frase es de Murley, 305.

² *Catull hat die Ariadnesage in die Peleussage eingelegt, ohne daß die eine mit der anderen im Sinne von miteinander verketteten Handlungen zusammenhinge. Ist also die Einheit zerrissen? So hat man gemeint...* Klingner, 204.

³ Munro (1878) pensó que las dos historias fueron compuestas por separado. Frank (1928) le discute pero nota que en el episodio de Teseo y Ariadna no hay ningún verso espondeico, cuando es algo muy frecuente en la historia marco. Cf. Duban, 798. También Granarolo, 224ss, se ocupa de esta diferencia.

Il problema dell'unità del c. 64 si è spostato dal piano esterno dei suoi rapporti coi presunti modelli greci, chiariti soprattutto per merito del Perrotta, alla considerazione intrinseca della sua tematica, della sua struttura e del suo simbolismo.⁴

Ese plano externo que consiste en la indagación y estudio de las fuentes utilizadas en la composición ha servido para considerar el carácter fuertemente intertextual del poema. El examen de los paralelos con la poesía alejandrina y con la tragedia (Calímaco, Apolonio, Eurípides) impulsó una corriente crítica genuinamente preocupada por el uso catuliano de la alusividad como recurso. Pero la vinculación de Catulo al helenismo no es algo nuevo (basta pensar en el comentario de Muret que citamos en el capítulo anterior). Boucher observa, sin embargo, una “originalidad fundamental” de Catulo frente a las fuentes griegas en este poema, que procedería de una búsqueda estética propia del poeta. Toda una época pretendió que los modelos de Catulo eran únicamente griegos, como sucede con Ramain (1922) o Crump, que niegan la presencia de fuentes inmediatas:

This poem is entirely devoid of any Roman or Italian element, and is so completely Alexandrian in conception and treatment, that it has even been regarded as a translation. Its interest consists mainly in the series of graceful pictures which it provides; it can hardly be said to have a plot at all.⁵

Murley (1937) cuestionó esta posición diciendo, en primer lugar, que la influencia de ciertas tendencias literarias en Catulo no autoriza pensar que su obra esté determinada o dominada por estas. Además, la supuesta obra alejandrina desconocida de la cual se cree que es una traducción (la tesis de Kroll, Perrotta, Reitzenstein) es mera conjetura. Se deben considerar los méritos del poema objetivamente, sin la mediación de un posible modelo o modelos perdidos⁶. Hubo quienes fueron más cautos y dejaron de lado la idea de un modelo griego específico (Haupt, Schulze, Ramain, Wilamowitz) reconociendo, en mayor o menor medida, la originalidad de la obra en concepción y ejecución. Murley discute, además, la influencia griega y menciona estudios sobre la presencia de Ennio. Granarolo ha indagado los modelos latinos, las similitudes de Catulo con Ennio, Lucilio, Levio y el teatro.

Más allá de las fuentes, la influencia helenística se hace sentir en la forma del poema: despliegue de erudición, uso del mito tratado de manera realista, atención a los detalles. Una parte de la crítica consideró el interés por la técnica y el uso de la forma

⁴ Traina, 145, n. 2

⁵ Crump, 44.

⁶ Murley, 305-306.

ingeniosa como signos de baja calidad artística, sinónimo de genio inferior. Lo que era lírico no podía ser meditado. Putnam hace mención del sentido negativo que tenía para algunos el calificativo de “helenístico” o “alejandrino”:

We assume also at the start that 64 is no Hellenistic poem in the deprecatory sense of the word, meaning a superficial exercise containing little or no meaning beyond its form. It manifest only a few structural techniques in common with the poets of Alexandria, such as use of the *ÑmfalÖj* pattern for digressions (and even this is as old as Homer).⁷

Crump piensa que muchas veces los poetas latinos también muestran el defecto de la erudición, aunque está atenuado en el caso de Catulo. De este modo, el trabajo de la forma perdía su valor. Quienes sostienen la espontaneidad de la poesía de Catulo encuentran una incompatibilidad entre *labor* y *lepos* que culmina, en opinión de Granarolo, en la desvalorización de los *carmina vigilata*, sólo apreciables en cuanto a su técnica a los ojos de los eruditos⁸. *Labor* y *lepos* no son incompatibles; el *lepos* es algo natural y a la vez adquirido, adaptación de forma e inspiración. La crítica neorromántica ha valorizado en extremo la experiencia espiritual que representa el acto poético, pero también habría que decir que los nuevos poetas sabían disimular su *labor limae*. La impresión de naturalidad que dan algunas obras no se debe a que sean producto de la espontaneidad, sino más bien a la continua vigilancia de la impulsividad. El *lepos* exige erudición, trabajo, elegancia formal⁹. Por otra parte, también ha habido una obsesión con la forma, que Granarolo critica en los siguientes términos:

Tantôt une critique qu'on nous permettra, faute de mieux, d'appeler "formaliste" ne veut voir dans les meilleurs représentants du lyrisme romain que des esthètes, des orfèvres (quand elle ne cherche pas, comme l'a fait E. Howald, à présenter les néotériques comme les introducteurs à Rome de la poésie pure!...).¹⁰

Pero entonces se empezaba a dar valor a las posibles convenciones del género para explicar las supuestas anomalías del 64 (trabajos como los de Jackson o Perrotta y de la misma Crump que antes referimos contribuyeron a poner en claro algo de esto), todavía persistía la idea de la desproporción:

Owing to the length of the Ariadne episode the *Peleus and Thetis* has been much criticised for want of proportion. (...) On the other hand, such a digression is characteristic of epyllion, and is not in any way disproportionate.

⁷ Putnam, 166-167.

⁸ Granarolo, 372, n. 1.

⁹ *Idem*, 381.

¹⁰ *Idem*, 367.

There is, nevertheless, a real disproportion not between the main subject and the digression, but between the two pictures, that of the deserted Ariadne (199 lines) and that of the arrival of Bacchus (14 lines).¹¹

Perrotta había señalado que la brevedad y rapidez en la narración, la apertura directamente sobre una escena y el cierre abrupto eran características del epyllion¹². Pero el debate se seguiría desarrollando en el aspecto externo de la obra.

En su artículo de 1937, Murley declara prescindir de la cuestión de los modelos para afrontar sólo el problema de la unidad, resuelto por él sobre una base ya temático-estructural, que se advierte en un esquema, ya psicológica, porque atribuye la relación de las dos historias a un contraste de experiencias. Murley explica las proporciones y las transiciones abruptas del poema por el uso de la técnica pictórica¹³, un recurso típico de la estética helenística, y ve la unidad en la intención del poeta de contrastar dos amores, uno respetable y uno innoble, ninguno de los cuales puede pensarse como tema principal por sí solo, ya que la historia de Ariadna, más que una digresión, es una parte orgánica del tema general de la obra¹⁴. En el esquema, Murley pone al descubierto la disposición concéntrica de los segmentos (lo que Bardon llama *composition embrassée* y que la crítica anglosajona conoce como *ring-composition*). No habría desproporción, y la objeción del final pesimista no tendría sentido porque se equilibraría con los idílicos versos iniciales, así como la historia de amor trágica equilibra la feliz, al ser ambas las partes esenciales del tema en esa estructura parentética, quiástica¹⁵.

Thomson (1961) presenta tres argumentos diferentes o tres aspectos del poema que muestran la unidad: uno formal, la estructura de conjunto que se ve en su diagrama de dos capas simétricas; otro, lingüístico, que atiende a las reminiscencias o reiteraciones verbales entre las partes supuestamente separadas del poema, y el tercero, sustancial, basado en la identidad de la propuesta moral que hay en el 64 y en otros poemas de Catulo. Cada una de las capas del diagrama representa la llegada de unos y otros invitados. La capa de arriba (el cobertor) privilegia la mirada de los mortales. La capa de abajo comprende a los dioses que escuchan el alegre canto de las Parcas, que augura felicidad para los esposos y gloria para su hijo. Con el esquema, Thomson intenta demostrar la cuidadosa y deliberada planificación del carmen 64, atacando la

¹¹ Crump, 118.

¹² Merriam, 4. En el primer capítulo tratamos acerca del paso del estilo épico al épico-lírico.

¹³ Que ya habían estudiado Romain y Morpugo, aunque este último advertía que fijarse tanto en eso le quitaba valor al trabajo del poeta.

¹⁴ *Vide supra*.

¹⁵ Murley, 316-7.

propuesta de las partes de diversa data ensambladas *a posteriori*¹⁶, y poner de manifiesto que la historia inserta no está subordinada, algo que se confirmaría también con la cantidad de similitudes entre los pasajes de una y otra de las dos historias. Thomson llama *verbal links* (denominación que otros autores también emplearán para describir la red lexical interna y externa del carmen 64) a la repetición deliberada de términos que sirve para confirmar la articulación de ambos episodios. Duban (1980) señala que los *verbal links*, al sugerir comparación y contraste entre personajes, acciones y estados de ánimo, requieren constantemente una reevaluación de un contexto dado a la luz de tales asociaciones¹⁷. Ruiz Sánchez (1997) explicita la función de este procedimiento:

This explains the reason for the compositional virtuosity that can frequently be discovered in poem 64. An example of this is the repeated use of verbal reminiscences throughout the poem. For the author this procedure serves various purposes: to provide a frame for the descriptive sections or direct speech; to link the different events by underlining the causal relations between them; to confer a symbolic nature on the text, and so forth.¹⁸

Agrega el autor que este recurso sirve al diseño de *ring-composition*, pero reconoce que un texto es siempre una compleja red de paralelismos y contrastes, y que las reminiscencias formales o verbales no siempre están en función de una figura única. Ruiz Sánchez afirma que los análisis de composición en la poesía de Catulo generalmente revelan una concepción excesivamente estática de la idea de estructura. No es necesario que cada poema responda a un esquema único. Tales son los excesos de un tipo de crítica demasiado preocupada por la simetría y los equivalentes numéricos entre las partes del texto.

Para Thomson, el carmen 64 no tiene un centro sino dos: el lamento de Ariadna y el canto de las Parcas (sería un uso doble del *ÑmfalÒj pattern* que Putnam menciona como rasgo alejandrino), y explica la mayor extensión de la historia inserta de la siguiente manera:

Part One, founded on the Coverlet, is longer than Part Two not because of any artistic disproportion –a crime with which Catullus here is often charged– but because the part played by a story of ideally happy marriage, being positive and direct, requires less elaboration than the tale of human wrongdoing and of its effects.¹⁹

¹⁶ Thomson, 52.

¹⁷ Duban, 778-779.

¹⁸ Ruiz Sánchez, 75.

¹⁹ Thomson, 51.

Habría que ver en qué sentido la historia inserta sería más elaborada (los versos iniciales son un verdadero “mosaico alusivo”²⁰ y el canto de las Parcas es una pieza muy significativa), y también habría que ver si la historia de la boda es tan positiva como cree Thomson (ya dijimos algo de los invitados y sus extraños regalos, como así también de las “proezas” de Aquiles). Bramble (1970) discutió las antítesis absolutas mostrando que las oposiciones no están desprovistas de cierta crítica y que gran parte del poema no puede ser acomodada nítidamente en los términos de una oposición:

If the side of the Age of Heroes represented by the Theseus-Ariadne inset contains a flaw which helps to bridge the interval between ideal past and decadent present, then the other side of that age, typified by the marriage of Peleus and Thetis, may conceivably be less than perfect in all its features.²¹

Bramble nota que cualquier ambigüedad en el conjunto de la ceremonia nupcial ha de disminuir la distinción entre marco e inserción y, si las ambigüedades son de un tipo especial, ayudarán a la inserción en su función de presagiar la parte pesimista del epílogo, porque la historia de Ariadna y Teseo sirve como signo de la deficiencia de la Edad Heroica (por eso está instalada en el cobertor). La época de la boda es para Bramble el punto de inflexión de los hechos.

Man mixed with god, but the seeds of decadence were already planted. The demarcation between heroic past and sinful present is deliberately blurred, at first unobtrusively, and then with increasing emphasis, with a resulting complication of the immediate antithetical structure. The antithesis remain, but they are no longer absolute.²²

La consideración de antítesis absolutas les sirvió a quienes plantearon cuestiones morales en la base del poema, aunque en su justificación no hayan podido ver las “anomalías” que les presentaba cada historia. Romain pensó a Catulo como un nostálgico admirador del *bonus amor* y un defensor del matrimonio²³. Morpurgo (1927) le hizo dos observaciones. En primer lugar, que la supuesta glorificación del matrimonio y condena del amor ilegítimo privilegia el tratamiento de esta última.

Il Romain prende le mosse per comporre il suo articolo da una affermazione del Shadworth Hodgson, in cui l'autore sosteneva essere l'epitalmio di Peleo e Tetide una glorificazione del matrimonio. Ma con ciò non spiega ancora l'estensione dell'episodio di Arianna (vv. 52-265) e la sua posizione nel corpo stesso dell'opera. Come renderci conto che, quello che

²⁰ En palabras de Traina, 132.

²¹ Bramble, 23.

²² *Idem*, 24.

²³ Algo que Ellis (1876) también pensó como explicación de que ambas historias no parecían tener nada que ver una con otra. Cf. Harkins, 112.

doveva essere, evidentemente, un episodio, diventi il centro del carne, mettendo quasi nell'ombra l'argomento principale?²⁴

Por otra parte, que una interpretación en ese sentido le resta valor a la intervención de Baco, porque Romain ve una Ariadna humillada en su dignidad de mujer, víctima del egoísmo y el desorden de la pasión, reducida a la condición de esclava a pesar de ser la hija de un rey, cuando en realidad, después de habernos llevado al punto cúlmine de la historia inserta, el poeta nos muestra de repente una escena bien diferente, llena de sonido y movimiento, en el florido cortejo de un Baco enamorado que viene a rescatar a la hija de Minos²⁵. Waltz (1945) también le criticó a Romain que le diera mayor importancia al episodio de Ariadna y Teseo²⁶ al establecer el contraste de un amor feliz y virtuoso con uno infeliz y clandestino, pero rescata la idea del contraste, algo típicamente alejandrino. En su esquema, Waltz advierte un *déséquilibre systématique* que, sin embargo, tiene que estar planificado porque es arte alejandrino, muy meditado. El final, como índice del contraste entre ambas épocas, es la clave, es una conclusión explicativa del poema, la contrastación de la Edad de Oro con los crímenes contemporáneos (una identificación del epílogo que ya vimos cuando nos referimos a la propuesta de Herrmann)²⁷. Para Boucher (1956), Waltz tiene razón cuando piensa en un final moralizante, pero se equivoca cuando supone que ese final sería una conclusión que resume los acontecimientos anteriores. Más bien –dice– sería una suerte de paréntesis final: así como ha pasado durante toda la obra, el poeta cambia una vez más de tono y moraliza por su cuenta. Boucher afirma que, al tratar de encontrar una clave de lectura de conjunto, Waltz se olvida de que la atención está puesta en los detalles y no en el conjunto. Se desconoce la obra si se privilegia lo general olvidando la diversidad y la complejidad²⁸. Para Boucher, si se califica la composición de alejandrina en la medida en que no es clásica, en que reposa en un desequilibrio voluntario entre los elementos del relato, en sus implicaciones, en la búsqueda de un efecto de sorpresa, en el principio de la *variatio*, hay que agregar inmediatamente que ninguna obra alejandrina conocida o supuesta posee una estructura análoga. El carácter excepcional

²⁴ Morpurgo, 332.

²⁵ *Idem*, 340-341.

²⁶ Y a De la Ville de Mirmont, que sólo cree importante el Canto de las Parcas. Cf. Waltz, 99.

²⁷ *Idem*, 103-104.

²⁸ Boucher, 194. El autor francés ha refutado toda clave hermenéutica como unilateral. Klingner afirma la unidad en la variedad. Duban, 800, asegura que tratar de asignarle un significado al poema sería proceder erróneamente (se compara con Dodds frente al *Edipo Rey*).

de esta composición *embrassée* le hace pensar que se trata de una búsqueda estética propia de Catulo.

Traina (1972) le objeta a Boucher que el final, lejos de ser un paréntesis, es la clave de lectura de todo el poema, porque las estructuras temporales reposan en una antítesis fundamental entre pasado y presente²⁹. El autor italiano elabora un esquema donde muestra las simetrías y las refuerza mediante *verbal links*. La apertura –dice– es uno de los *loci* más sensibles de un poema antiguo. En el verso 1, *quondam* tiene una resonancia nostálgica que hace pensar en otros carmina en que Catulo se refiere a Lesbia. Harmon (1973) agrega que el carmen 64 retrata la Edad de los Héroes en lo mejor y en lo peor, y que para entender el significado de un poema, hay que fijarse cómo termina. Catulo, después de insistir en la gloria y el horror del mundo heroico, cierra el 64 contrastando su época con la Edad Heroica³⁰. Traina también pensó en el epílogo: el equilibrio ético de la Edad de los Héroes, cuya garantía es la presencia de los dioses, se contrapone a la época presente, caracterizada precisamente por la ausencia de lo divino y la desacralización de los vínculos familiares. Traina asegura que estos ejemplos del final no están ligados al mito sino a la época de Catulo y, de hecho, muchos pensaron en la misma Lesbia como referente³¹. Putnam también cree que la clave está en el epílogo, que los versos finales ponen de manifiesto el diseño de la obra en su conjunto y muestran cuál ha sido la intención del poeta al yuxtaponer abruptamente dos historias aparentemente tan disímiles. Para el autor norteamericano, el final es una suerte de coda que reúne los diversos temas de una enorme exposición musical³². Ya Murley comparaba el poema con una sinfonía. Más recientemente Warden pensó también en la música para describirlo y lo leyó como en dos movimientos³³, que coinciden con las dos capas del diagrama de Thomson.

Este último había sugerido que el tema de los pesares humanos exigía una mayor elaboración (algo que ya hemos discutido). Tal vez la extensión del episodio de Ariadna se deba a una mayor identificación o un mayor compromiso afectivo del poeta con la heroína de la historia inserta; probablemente eso haya sido lo que Thomson quiso decir porque, de hecho, la casi totalidad de los *verbal links* que examina para hablar de la presencia autobiográfica de Catulo en el carmen 64 se encuentran en la historia inserta.

²⁹ Traina, 148-149.

³⁰ Harmon, 311-312. En dicho contraste reside la idea de nostalgia que propone.

³¹ Traina, 156ss.

³² Putnam, 197.

³³ Warden, 398.

Pero las reminiscencias verbales también se dan entre pasajes del 64 y de otros poemas donde es clara la referencia a Lesbia. Ariadna subraya la perfidia (término clave en la obra de Catulo), la ingratitud, la crueldad, faltas que le atribuye a Lesbia en otros lugares del *liber*. Esto ha llamado la atención de muchos comentaristas desde que Sell (1918) estableció algunos paralelos con otros poemas³⁴. Como ya sugerían Ramain y Wilamowitz, la propia historia de amor frustrado habría inclinado el interés de Catulo hacia la historia de Ariadna, que sería algo así como el centro de gravedad del poema, aunque la trama doble y la forma tan ostensible parecen indicar otra cosa.

Se nota cómo la disociación de los *carmina docta* (desprovistos del elemento personal, extraños y oscuramente motivados) y los poemas breves del corpus catuliano deja de tener sentido para la crítica. En adelante se pensará en Catulo y la expresión de sus propias experiencias. Morpurgo consideró las dos historias de amor como los dos aspectos antitéticos de la experiencia personal de Catulo con Lesbia. En 1959, Harkins afirma que la conexión entre los relatos mitológicos y la vida del poeta pertenece al terreno de la alegoría. Además del 64, otros poemas como el 68 y el 63 pueden leerse en estos términos, como hacen Thomson y Putnam. Para Harkins Catulo canta en la historia de Tetis y Peleo lo que había idealizado en su relación con Lesbia y lamenta con Ariadna la realidad del abandono y la infidelidad. El problema de la identificación con la figura femenina se resolvería, según Harkins, porque las analogías no demandan identidad en cada detalle sino que más bien se trata de una similitud de estado anímico (*state of soul*)³⁵. La historia de Ariadna se revela sorprendentemente autoalegórica; el mito le habría proporcionado a Catulo una suerte de espejo donde mirarse a sí mismo y lo habría adaptado a esos fines (piénsese en la alteración de las versiones tradicionales que hemos señalado). Harkins cree que Catulo no pudo suprimir el elemento subjetivo, que no habría podido separar su poesía de su propia vida, y agrega que esto se nota porque más de una vez habla por sí mismo en el poema³⁶. Boucher criticó el descuido del trabajo artístico del poeta por parte de la crítica de la época, que privilegiaba el estudio de los sentimientos personales de Catulo y de su presencia moral en la obra³⁷. La crítica autobiográfica suele hacer afirmaciones donde no quedan claros los límites entre

³⁴ Además de Thomson, también Putnam, Curran y Duban los estudian.

³⁵ Probablemente es una respuesta a Morpurgo, que piensa que Catulo le atribuye su propio dolor a Lesbia encarnada en Ariadna (el personaje femenino le permite desahogarse y esconderse) y compara la situación con la Fiametta de Boccaccio. Cf. Harkins, 113ss.

³⁶ *Ibidem*. Los ejemplos son los versos 24 y 115-6 –la voz del narrador– y 164 –donde habla Ariadna–.

³⁷ Boucher, 193.

verdad factual y verdad ficcional. En todo caso habría que preguntarse en qué medida se puede tomar una obra literaria como documento y, por otra parte, hasta qué punto es necesario pensar en la vida de Catulo para interpretar el poema 64.

Traina pensó en el mito como proyección simbólica de las experiencias y aspiraciones de Catulo. Para el autor italiano esta es la fórmula que ha permitido captar la coherencia del poema no sólo en el interior de su tan discutida estructura dicotómica, sino también con relación a la temática de toda la obra catuliana³⁸. Las dos peripecias no tienen en común sólo un paralelismo quiástico en cuanto a la boda de una diosa con un hombre frente a la unión de una mujer con un dios³⁹ ni están ligadas solamente por una relación antitética general en cuanto que a una historia feliz se opone una historia patética, sino que son ambas verdaderos *màqoi*, paradigmas ideales de una *fides* mantenida y premiada en la primera pareja, traicionada y vengada en la segunda. La recurrencia de términos del campo léxico de la *fides* fundamenta la lectura en clave autobiográfica para Traina⁴⁰. La función de los dioses es fundamental: Teseo es *perfidus* e *immemor*, su falta no es de orden mítico sino ético; Ariadna es la víctima, apela a los dioses y ellos la escuchan; Teseo es castigado en sus afectos familiares con la muerte de su padre, mientras que ella es recompensada con el amor de un dios.

Dunque anche il c. 64 si iscrive nei carmi di *fides*, e l'apparente squilibrio della sua struttura dicotomica non è solo un fatto di tecnica alessandrina (puramente strumentale), ma risponde alla complementarietà dei suoi significati simbolici: è il dittico della *fides* premiata e della *perfidia* punita.⁴¹

Traina concluye que, recogiendo de la tradición dos mitos antitéticos y sometiendo sus respectivos mitologemas a una obra de selección y modificación conjuntas, Catulo los ha hecho el símbolo de su propia historia, la contemplada con admiración (Tetis-Lesbia: su *candida diva*) y la sufrida (Teseo-Lesbia). La superioridad emotiva de la segunda sobre la primera explica el mayor desarrollo de la “digresión”⁴².

La línea de lectura autobiográfica es muy fuerte (su discusión ha recorrido todo el siglo XX) y ha servido en todo caso para demostrar que Catulo le agregó la impronta de su propia personalidad a la materia alejandrina, de modo que, además de tener una forma fuerte, su poesía tiene un contenido intenso en lo que concierne al compromiso personal de un poeta que se involucra con los avatares de la heroína, como señalaba

³⁸ Traina, 145ss.

³⁹ Es la idea de Klingner.

⁴⁰ Traina, 152. También Granarolo había pensado en un homenaje a la *fides* ideal.

⁴¹ Traina, 154-155.

Fucecchi⁴³. Putnam cree que la autobiografía es en este poema más fuerte que en cualquiera de los otros porque la forma simbólica le ha permitido a Catulo disfrazar el presente con el mito y hablar con impunidad⁴⁴. Todos estos acercamientos tienen el valor de permitir, dice Harmon, que se vea en el contenido mitológico del 64 algo análogo a las experiencias que aparecen en el resto de la obra de Catulo. Ponen de manifiesto la dinámica del corpus desde la perspectiva de la propia persona del poeta. Además, no excluyen otros acercamientos que recientemente han dejado de lado el sentido autobiográfico como clave de lectura.

Cuando Crump se refiere al poema como una obra completamente alejandrina, menciona el siguiente detalle:

The construction, with all its appearance of spontaneity, is elaborate and careful. This is particularly noticeable in the digression where the whole story of the connection of Athens with Crete is told with perfect clearness in spite of the neglect of chronological order.⁴⁵

Crump se refiere aquí a la compleja construcción de la historia inserta, a la compaginación de las escenas que altera su secuencia temporal. Murley observa el anacronismo de la nave de Teseo y lo atribuye a una licencia poética:

The anachronism involved in treating in a more modern manner the story which, since it was depicted in the tapestry, must be supposed to be the older of the two –like the ship of Theseus which thus antedates the *first* ship of Peleus– may be charged off to poetic licence.⁴⁶

Duban explica que la estructura artística del poema difiere de su secuencia estrictamente cronológica. La imposición de la forma artística a la secuencia temporal ha creado un movimiento hacia adelante y hacia atrás en el tiempo a lo largo de los versos que se cruzan y vuelven a cruzarse uno con otro, de manera que el tiempo se vuelve inaccesible y queda fuera de nuestro alcance⁴⁷.

El problema de la cronología es precisamente una de las tres paradojas centrales que examinó Gaisser en el texto⁴⁸ cuando se dio cuenta de que las referencias temporales entre la historia marco y la *ékphrasis* eran inconciliables. No bien comienza

⁴² *Idem*, 156.

⁴³ *Vide supra*.

⁴⁴ La forma épica le permite encubrir la intensidad personal y moralizar, que es la única forma en que el poema cobra sentido. Aparte, es el único lugar donde Catulo moraliza. Cf. Putnam, 167.

⁴⁵ Crump, 126.

⁴⁶ Murley, 313.

⁴⁷ Duban, 799.

el poema, parece que nos encontramos en una historia de los Argonautas donde probablemente Medea será la protagonista debido a las alusiones a la *Medea* de Eurípides y a la *Medea Exul* de Ennio⁴⁹. Pero a partir del verso 19 se revela el “verdadero” tema, la historia de Tetis y Peleo. El engaño de Catulo está dirigido al lector neotérico, un tipo particular de intérprete entrenado para buscar pistas alusivas en el texto y suficientemente informado como para reconocerlas. La inversión del orden de las dos historias, la expedición y la boda, hace que ahora una dependa de la otra, porque el romance de Tetis y Peleo se ha vuelto un episodio en la historia de la Argo; se ha vuelto *el* episodio⁵⁰. Gaisser dice que Catulo parece haber reescrito la *Argonáutica* como un epyllion en miniatura con el encuentro de Tetis y Peleo como inserción. Pero sentimos que el tiempo y la historia están dislocados, porque en otras versiones el viaje comienza después de la boda e incluso después del nacimiento de Aquiles.

El apóstrofe que el poeta dirige a los Argonautas (vv. 21-24) evoca la conclusión de la obra de Apolonio, pero además imita la fórmula de despedida de los himnos de Homero o de Calímaco. Una aparente despedida expresada como saludo, un final en el principio. Gaisser explica la anomalía:

Modern scholars have noted the inversion. Thus Zetzel: “These verses constitute a reversal of hymnic convention, because the salutation and promise of future song belong to the end, not the beginning, of a hymn.” Zetzel goes on to note that reversing ends and beginnings seems to be an Alexandrian and neoteric trick, and that Catullus 64, in fact, ends with an allusion to the beginning of the *Eoiae* of Hesiod. His observation is important: Catullus has thus switched an ending for a beginning not once but twice.⁵¹

La doble inversión produce un efecto de circularidad y movimiento que se acentúa mientras nos dirigimos a la boda, porque la sucesión de las edades parece haberse replegado sobre sí misma: los Argonautas pertenecen a la Edad de los Héroes, la descripción del palacio de Peleo sugiere el esplendor de la Edad de Oro, pero los arados sólo pueden haberse herrumbrado después de su invención, en la tardía Edad de Hierro. Como si el tiempo corriera hacia atrás –explica Gaisser– seguimos sin saber qué época es. En este texto el tiempo es circular, reversible, incluso elástico.

Nuestra marcha ha sido continuamente hacia el interior: del mar hacia el campo de Tesalia y de allí hacia el palacio de Peleo y sus habitaciones. También parece que nos

⁴⁸ Las otras son: las miradas dispares y contradictorias de la historia de Ariadna revelada a los invitados de la boda y al lector en la *ékphrasis* (que mencionamos en el capítulo anterior) y las dos interpretaciones válidas y mutuamente excluyentes de la saga de Aquiles. Cf. Gaisser (1995), 2.

⁴⁹ *Idem*, 581.

⁵⁰ Confirmado además por el consentimiento de Tetis.

⁵¹ Gaisser (1995), 586.

hubiéramos sumergido dentro del cobertor. La imprecisión de la nave de Teseo (puesto que la historia marco anunciaba a la Argo como la primera) pone al descubierto el problema de la temporalidad del relato y sugiere –en palabras de Theodorakopoulos– que ambas naves transitan un océano de profunda y compleja intertextualidad, donde la reconstrucción cronológica de los sucesos se vuelve problemática. Además, la historia del extranjero que llega y la princesa que se enamora nos recuerda otra vez a Medea, pero esta vez es mucho más extraño, porque entonces la historia del cobertor, que ha sido presentada como anterior al viaje y a la boda, está tomando como modelo a la historia de los Argonautas. Medea y Ariadna coexisten; el tiempo se ha revertido. En el lamento de Ariadna se encuentran las Medeas de Apolonio, Eurípides y Ennio. Parece como si el marco hubiera sido empujado hacia el centro. Es más, hay otro palacio, otro lecho y otro cobertor (los que Ariadna en vano imagina como esclava de Teseo)⁵². Finalmente, el discurso de Egeo es también una imposibilidad lógica, porque su primer encuentro con Teseo tuvo lugar después de la boda de Egeo y Medea, después de que ella ha matado a sus hijos y mucho después de que la nave Argo zarpó hacia la Cólquide. Medea sigue escondida en el intertexto. Gaisser pone de manifiesto todas estas contradicciones que el texto le plantea al lector, las interpreta como callejones sin salida que desorientan y obligan a seguir otra senda para ubicarse en esta historia compleja, plagada de referencias y señales alusivas que llevan en distintas direcciones.

In the strange world of the ecphrasis the laws of time and space established in the frame are compressed and contravened. Only in such a labyrinth could the story of Medea (which has not happened yet) run parallel with that of Ariadne as its subtext and paradigm.⁵³

Gaisser ha leído el poema 64 como si fuera un laberinto que Catulo ha creado, un espacio separado de la lógica y la cronología del mundo exterior donde diferentes historias se juntan para volverse la misma historia y todos los tiempos existen al mismo tiempo.

Esta lectura atiende principalmente al efecto que el texto provoca sobre el lector; lo lee desde esa perspectiva, tomando como base el trabajo de Doob (1990). La idea del laberinto funciona como una herramienta heurística para entender el texto (más allá de que este pueda o no identificarse a sí mismo como tal).

⁵² *Idem*, 602.

⁵³ *Idem*, 608.

Here the maze becomes a model for the complex processes of creating and receiving texts as well as for the object of these activities, the text itself as a work of elaborate art.⁵⁴

La paradoja inherente al laberinto es su habilidad para significar a la vez orden artístico complejo y caótica confusión, dependiendo de si se lo ve desde afuera, como artefacto estático, un magnífico producto del ingenio humano, o si se lo experimenta desde adentro, como un proceso desconcertante, una prisión dinámica⁵⁵. Su elaborada complejidad provoca admiración o alarma como efecto del caos planificado que desconcierta y deslumbra, dependiendo de la competencia y el punto de vista del observador y de la habilidad del arquitecto, que en cierto modo es también su tejedor. Murley señala:

The tapestry in Catullus' poem may mean that the story within the story, with its intricacy of composition and the *Leitmotif* of forgetfulness as a thread running through the pattern, is itself like a tapestry.⁵⁶

Doob comenta que las analogías tardías entre discurso y laberinto probablemente reflejan su status similar a textos, cosas tejidas⁵⁷. El tejido es uno de los motivos más fuertemente gráficos y complejos del poema. El hilo aparece y desaparece; el ritornelo del canto de las Parcas lo enfatiza como cierre a intervalos regulares, invocando su poder para conducir la narración⁵⁸. Incluso se podría pensar que, al hilvanar historias aparentemente discontinuas entre sí y ligarlas con otros poemas de Catulo, los *verbal links* han sido los hilos de Ariadna de la crítica autobiográfica.

La característica esencial del laberinto para los escritores clásicos y medievales es la sinuosidad, la digresividad. La línea narrativa es olvidada, se diluye en los interminables giros y vueltas de autorreferencia, marco y arabesco hasta que se hace imposible percibirla como tal, se vuelve un *espacio* tortuoso que hay que pensar ondulado y retorcido en más de una dimensión. En este texto obsesivamente circular, el movimiento de repetición alcanza un raro nivel de complejidad⁵⁹. Doob explica que la autoridad constituye también un laberinto de muchos senderos a través del cual un escritor traza el suyo, siguiendo una fuente y luego otra. Este es el laberinto de la *inventio*, que implica una constante elección y despliega un orden intrincadamente

⁵⁴ Doob, 7.

⁵⁵ *Idem*, 38.

⁵⁶ Murley, 313.

⁵⁷ Doob, 30.

⁵⁸ Theodorakopolos, 90.

⁵⁹ *Idem*, 73.

“artificial” que gira hacia atrás y hacia adelante en el tiempo⁶⁰. La intertextualidad es un modelo dinámico de arquitectura poética. Theodorakopoulos afirma que este texto es un prototipo para la composición intertextual porque, al tiempo que fragmenta la linealidad épica, explora los problemas de la temporalidad del relato y de la cronología de las fuentes. Los finales y los principios se entrecruzan, y el poema construye una esfera de atemporalidad, donde todos los textos existen simultáneamente. La compleja estructura narrativa enfatiza la fragmentación y el caos, pero al mismo tiempo el texto ordena y desarrolla su propia cronología⁶¹.

Como se puede apreciar, el desconcierto no es sólo un efecto de las anacronías, sino también de las faltas a la autoridad. Thomas (1982) advierte que, en los primeros 18 versos, Catulo no tiene en mente un único modelo sino una variedad o complejo de modelos –un complejo que a veces se fusiona y es transformado en una forma de expresión nueva e individual, o incluso cuestionado–. Catulo es el primer gran exponente de la referencia múltiple en la poesía latina⁶². Traina aclara que este comportamiento alusivamente polémico hacia el modelo es una técnica alejandrina que los poetas latinos utilizaron desde los tiempos de Ennio, y describe el comienzo del poema en los siguientes términos:

Un altro esempio credo si possa indicare nella protasi del c. 64, un vero e proprio mosaico alusivo le cui tessere principali sono, com'è noto, la *Medea* di Euripide, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio e la *Medea* di Ennio.⁶³

Duban explica que la lejanía en que Catulo ubica al lector con relación a los hechos del relato los hace parecer los más incontestables, dotados de *auctoritas* por su gran antigüedad, aunque advierte la tensión que se produce con la autoridad de la tradición y la del propio Catulo a partir de las numerosas innovaciones que el poeta introduce en su tratamiento de los materiales⁶⁴. Para Gaisser, las fórmulas de autoridad utilizadas en el poema (*dicuntur*, *ferunt*, *perhibent*) plantean el problema de la autoridad y la verdad, pero no necesariamente lo resuelven, sino que sirven para advertir que la historia tiene

⁶⁰ Doob, 201ss y n. 25.

⁶¹ Theodorakopoulos, 69-70.

⁶² Thomas, 160.

⁶³ Traina, 132. La idea de un “mosaico alusivo” nos recuerda las apreciaciones de Julia Kristeva: *...todos los textos toman forma a la manera de un mosaico de citas, todos los textos son una absorción y transformación de otros textos. (...) Una obra sólo puede leerse en conexión con otros textos o en contraste con ellos...* Cf. Culler, 199.

⁶⁴ Duban, 799.

muchos autores y que debemos escuchar sus enfrentadas versiones⁶⁵. Lo mismo sucede con las fuentes, cuya alusión no tiene como objetivo demostrar el conocimiento de versiones previas por parte del poeta o afirmar la superioridad de una por encima de las otras (incluso cuando las altera poniéndolas en conflicto directo prácticamente con toda la autoridad antigua). Estos detalles son suficientes para desorientar y advertir que las fuentes del poeta tienen diferentes historias que contar, y que incluso cuando él elija una versión, las otras competirán por nuestra atención. Gaisser aclara:

Alexandrian poetry is notoriously preoccupied with the pedigree and reliability of its fictions. "Who sees?" "Who speaks?" And with what authority? The poets both emphasize and question the certainty of their utterance by presenting it through multiple and sometimes contradictory voices and points of view. They use the voices of their characters, to be sure, but they also invoke other views and voices by citing or alluding to previous authorities and texts, by quoting the songs of real or imaginary singers, and by describing the scenes depicted on works of art.⁶⁶

Muchas son las perspectivas y voces en el carmen 64: el narrador, el tejedor del cobertor, Ariadna, Teseo, Egeo, las Parcas y los textos previos citados o referidos en sus numerosas alusiones, entre los cuales están, por cierto, otros poemas suyos. Pero no todos hablan, aunque estén presentes: en principio, no se dice quién es el tejedor, algo que en otras ekphraseis es usual, pero además debemos recordar que la evaluación de las audiencias internas se ha suprimido, de manera que el lector nunca se entera de lo que piensan los mortales, quienes podrían evaluar desde afuera la historia del cobertor, ni qué piesan los dioses y Peleo, quienes podrían hacerlo con el canto de las Parcas. De igual manera que en muchas de las innovaciones, no hay autoridad para las Parcas como cantoras en la boda, pero a la vez se garantiza la veracidad del canto (no tiene ninguna autoridad y, a la vez, toda la autoridad del mundo⁶⁷). Las Parcas son la contrapartida del tejedor, unidos por el motivo del tejido y los hilos. Rees señala que las Parcas pueden cantar el futuro, pero pueden también hilar el futuro así como el cobertor teje el pasado⁶⁸. El tejido, como un holograma, cambia de apariencia según la mirada y la perspectiva del espectador. Puesto que es anónimo y su fuente y origen no se mencionan, sus ficciones carecen de validez externa. El canto de las Parcas, en cambio, es verdadero y autorizado. La disonancia en su significado es provocada por las perspectivas enfrentadas de las Parcas y los testigos, es un canto de dos voces, que

⁶⁵ Gaisser (1995), 582.

⁶⁶ *Idem*, 579.

⁶⁷ *Idem*, 611.

⁶⁸ Rees, 86.

incluye interpretaciones opuestas y verdaderas de los mismos sucesos. Los hilos de las Parcas también son paradójicos y llevan en direcciones opuestas; no nos guían en el laberinto.

En medio de tantas apreciaciones posibles como hemos visto hasta el momento, nos llama la atención la notable docilidad con que el texto sigue virtualmente todas las predisposiciones de sus intérpretes. Galinsky observa que los textos no parecen ofrecer resistencia a los actos de interpretación⁶⁹. De hecho, se han dicho tantas cosas acerca del *carmen* 64 que la idea del laberinto, aplicada por Gaisser para leer el poema como objeto estético dinámico en su relación con el lector, es aplicable también, a esta altura de las circunstancias, a la lectura de la crítica, al laberinto de la crítica. En medio de tantas perspectivas y voces encontradas, hemos visto a quienes no han podido encontrar la unidad, a quienes se decidieron por la variedad, a quienes representaron la estructura –los diagramas del poema son unos cuantos, por cierto– y a quienes renunciaron a la búsqueda de la simetría y el centro. Estuvimos yendo y viniendo entre percepciones del todo y de sus partes, por los pasadizos de la crítica y del texto que esa crítica describe (por medio del cual habla, además, de sí misma). Doob caracteriza esta sensación:

Because we can see the artistic whole, intermittently at least, the labyrinth's confusing process is counterbalanced by an assurance that a great maze-maker, a controlling artist, planned the maze so that it has order, a path to a stable center, a promise of rest within.⁷⁰

Algunos lectores pueden no completar el conocimiento que organiza los *errores* y *ambages* internos y les da sentido; pueden llegar a estar tan desorientados por la elaborada amplificación, la arremolinada expresión y la multiplicidad de opciones interpretativas, que pierdan todo sentido del conjunto o incluso abandonen por completo la búsqueda del centro. Probablemente el miedo a que no haya centro sea, después de todo, parte del terror del laberinto. De hecho –afirma Doob– la ausencia de un centro puede ser incluso más amenazante que la presencia de un Minotauro, porque la función del centro es no sólo orientar, equilibrar y organizar la estructura, sino sobre todo asegurar que el principio organizativo pueda controlar lo que sería el desarrollo de la estructura. Orientando y organizando la coherencia del sistema, el punto medio de una estructura permite el desarrollo de sus elementos dentro de una forma total. E incluso hoy la noción de una estructura carente de centro representa lo impensable en sí

⁶⁹ Galinsky, 16, cita estas apreciaciones de Lobsien y Scholes.

⁷⁰ Doob, 61.

mismo⁷¹. La mayoría de los laberintos, en arte y literatura, tienen un centro. Incluso los que están diseñados para ser muy largos y confusos, más o menos impenetrables, contienen algo tan valioso o tan vergonzoso como para garantizar protección. Thomson pensó en dos *ómphaloi*, el lamento de Ariadna y el canto de las Parcas. Sin embargo, los episodios del canto y el lamento atraen la atención deliberadamente, porque ocultan el área central, la oscurecen, aunque también la aluden.

Gaisser nota que en el epílogo vemos la lista de crímenes y la justicia que abandona la tierra. Y explica:

Justice, as our neoteric reader knows from Aratus, left the earth well before the Age of Heroes. And as for those crimes that blight the present age, we have seen deeds not unlike them depicted or implied in the coverlet and wedding song –that is, in documents of the Heroic Age. The world is an evil place these days, to be sure, but was it ever any better?⁷²

El texto oprime al lector con esa pregunta. El desconcierto ante la falta de ayuda a la hora de reponder produce la sensación de que el texto nos abandona en el momento de la evaluación. El laberinto, símbolo perfecto de la dificultad moral e intelectual tanto como de la complejidad estética⁷³, es casi siempre un lugar del que uno quiere escapar, evitando a la vez el peligro y la confusión o alcanzando una perspectiva más clara, al menos. Las lecturas morales (y entre ellas las autobiográficas) están motivadas precisamente por esa pregunta. Y las dos historias ofrecen una respuesta ambigua: el tono fuertemente eufórico de la historia de Tetis y Peleo es cuestionado y disminuido con la presencia del cobertor⁷⁴, con la llegada de los invitados y sus regalos, con el epitalamio que cantan las Parcas en la fiesta; la historia de Ariadna y Teseo es fuertemente disfórica pero la llegada de Baco es la nota eufórica en este caso⁷⁵.

El carmen 64 es un texto tan contundente en su forma como en su contenido. El texto es sugerente además como alegoría de la propia experiencia de Catulo con Lesbia (y sugerir esa relación es acaso otra función de las reminiscencias verbales con otros textos suyos). El texto omite las evaluaciones internas y empuja al lector a ocupar ese lugar, lo seduce. El peso de la evaluación ha determinado a la crítica autobiográfica. Hay que decir, después de haber leído a Gaisser, que así como el poema 64 ha manifestado fuertemente su relación con su autor, así también ha quedado demostrada la

⁷¹ *Idem*, 55, n. 16, cita a Derrida.

⁷² Gaisser, 613.

⁷³ Doob, 46.

⁷⁴ Lo es para la audiencia externa.

⁷⁵ Granarolo, 368, señala la heterogeneidad constitutiva del poema y la extraordinaria variedad de tono que caracteriza a la poesía de Catulo, un rasgo proveniente de Levio.

fuerte relación que establece con su lector. Hay que decir, después de haber leído a Merriam, que Catulo ha centrado su atención específica y deliberadamente en figuras e historias centrales que no provienen precisamente de las márgenes de la tradición porque la misma tradición proporciona una evaluación sobre sus historias y su conducta, en virtud de la cual se harán patentes las alteraciones que el poeta ha introducido en las versiones tradicionales, y el lector quedará obligado a reevaluar esas historias y conductas.

Entonces ¿cómo responder a la pregunta? El epílogo es un pasaje clave en el poema. Granarolo señala lo inesperado de los finales de Catulo⁷⁶. Morpurgo observa que, mientras el poeta ve una salida para Ariadna en Baco, para la humanidad no hay salida. Knopp agrega que en el epílogo no se dice que las hazañas de otro tiempo fueran más nobles, ni que los amores fueran más felices (porque no es así), sino que los dioses participaban en ellos (*amores y virtutes*). Harmon piensa en la nostalgia de la Edad Heroica porque, aunque no se trata de una sociedad ideal, al menos había alguna posibilidad de justicia en esa época. El final es un catálogo de los crímenes de la Roma actual, donde prevalece la injusticia, y los dioses no pueden convivir con quienes no respetan los vínculos de familia⁷⁷. Konstan (1977) ha considerado que el tema central de la obra es la perversión de los lazos familiares en la vida contemporánea de Roma⁷⁸.

La pregunta por la evaluación se responde en el centro del laberinto, en el espacio donde se produce justamente la evaluación.

*hac postquam maesto profudit pectore voces,
supplicium saevis exsposcens anxia factis,
annuit invicto caelestum numine rector
quo motu tellus atque horrida contremuerunt
aequora concussitque micantia sidera mundus.* (202-206)

Estos son los versos centrales del carmen 64. En este lugar del poema se verifica una sanción, se aplica un castigo. Júpiter otorga su consentimiento, más allá de que el olvido de Teseo fuera involuntario. Ariadna se ha evaluado primero:

*nam quo me referam? quali spe perdita nitor?
Idaeosne petam montes? at gurgite lato*

⁷⁶ *Idem*, 398.

⁷⁷ Harmon, 326.

⁷⁸ Konstan, 82. Duban, 796, critica a Kinsey, que ha propuesto una lectura en clave irónica, diciendo que la actitud del poeta hacia la Edad Heroica es ambigua y no simplemente irónica. Le responde a Kinsey cuando dice que el poeta toma un relato de la tradición como mero entretenimiento y que ni él ni la audiencia se creen esas historias, señalando que no es necesario creer en la Edad de los Héroes para usarla a los fines de una propuesta moral seria.

*discernens ponti truculentum dividit aequor.
an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui
respersum iuvenem fraterna caede secuta? (177-181)*

Ha tomado conciencia de su ruptura con su familia, de su propia falta y de que no merece pedir el auxilio de su padre porque ha preferido irse con el asesino de su hermano. Entonces pide que Teseo sufra de manera semejante y el castigo se lleva a cabo sobre los afectos familiares del héroe. Catulo relaciona la muerte de Egeo con Ariadna para encadenar las sanciones; en este sentido es significativa su innovación. Ella quebrantó la *pietas* pero merece ser rescatada; no así Teseo, que además de haberlo hecho, ha desestimado el poder de los dioses.

Una propuesta de lectura del poema en este sentido nos ha llevado a examinar el campo semántico referente a la justicia y hemos recabado alguna información al respecto.

La mayoría de los términos relacionados con esta noción se encuentra en la historia inserta. Los dos primeros se refieren a la misión de Teseo en Creta:

*illa ex tempestate, ferox qui ex tempore Theseus
egressus curvis e litoribus Piraei
attigit iniusti regis Gortynia templa.
nam perhibent olim crudeli peste coactam
Androgeoneae poenas exsolvere caedis (73-77)*

La función de estos términos (que, como antes dijimos, focalizan los hechos desde la perspectiva del héroe) es delinear la figura heroica de Teseo, que se entrega para liberar a su ciudad del horrible tributo, y legitimar su misión. En adelante, las referencias a la justicia tienen que ver con la evaluación que hace Ariadna y sus acusaciones a Teseo:

*tum iam nulla viro iuranti femina credat,
nulla viri speret sermones esse fideles;
quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci,
nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt:
sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
dicta nihil metuere, nihil periuria curant. (143-148)*

Las faltas del héroe a la *fides* y a la *constantia* tienen que ver con la concepción del amor como *aeternum sanctae foedus amicitiae*, que el poeta explicita en el carmen 109. La acusación de perjurio también reviste la forma de la advertencia, porque Ariadna señala la negligencia respecto del poder de los dioses, algo que ya ha mencionado al comienzo del lamento:

*“sicine me patriis avectam, perfide, ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
sicine discedens neglecto numine divum,*

immemor a! devota domum periuria portas? (132-135)

Para que Teseo sea castigado, Ariadna invoca a las Euménides y allí se suman otras palabras significativas:

*non tamen ante mihi languescent lumina morte,
nec prius a fesso secedent corpore sensus,
quam iustam a divis exposcam prodita multam,
caelestumque fidem postrema comprecet hora.
quare facta virum multantes vindice poena,
Eumenides... (188-193)*

Podemos observar cómo los términos subrayados hacen que otros se carguen de sentido negativo. Es el caso de *facta*, que alude aquí a la falta cometida por Teseo, y que ha de reaparecer en el verso 203 en boca del narrador, cuando Júpiter concede el castigo, y posteriormente (v.348) cuando las Parcas auguran las “gloriosas hazañas” de Aquiles que serán confirmadas por las madres troyanas en el funeral de sus hijos.

Iustam multam es lo que reclama Ariadna de parte de las Euménides, que tradicionalmente son las protectoras de los lazos familiares, como observa Konstan:

There is less ambiguity in the role of the Eumenides in our poem: they provide the sanctions against the violation of good faith in love which were at best weak in the Roman moral tradition. The Eumenides, whose code of justice was traditionally the *lex talionis*, requite the desertion of Ariadne with the death of Theseus father. Catullus thereby equates good faith in love with respect for the strongest and most honored ties in the family life of Rome. To this extraordinary elevation or revaluation of the claims of *amor*, Jupiter himself gives his assent, with that epic nod that shakes the universe (204-206).⁷⁹

Júpiter (*invicto caelestum numine rector*) asiente en el centro mismo del poema (v. 204). Finalmente, en el epílogo, otros dos términos nos han de aclarar aún más el panorama, enmarcando el catálogo de crímenes que revelan distintos aspectos en la pervisión de los lazos familiares:

*sed postquam tellus scelere est imbuta nefando,
iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,
perfundere manus fraterno sanguine fratres,
destitit exstinctos natus lugere parentes,
optavit genitor primaevi funera nati,
liber uti nuptae poteretur flore novellae,
ignaro mater substernens se impia nato
impia non verita est divos scelerare penates,
omnia fanda nefanda malo permixta furore
iustificam nobis mentem avertere deorum.
quare nec talis dignantur visere coetus,
nec se contingi patiuntur lumine claro. (397-408)*

⁷⁹ Konstan, 79 y n. 174, hace la relación entre la representación de las Euménides de Catulo y las de Esquilo.

La carga evaluativa eufórica de los términos subrayados destella en el final con la ominosa presencia de los otros, en virtud del contraste que produce la mención de la justicia (*iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt*) y de la aplicación de la justicia (*iustificam nobis mentem avertere deorum*) frente a la lista de crímenes aberrantes, pero al mismo tiempo adquiere un tono de nostalgia por la gran distancia que media entre unos y otros términos, volviéndolos inconciliables. Traina observó que a la Edad Heroica, cuyo equilibrio ético está garantizado por la presencia de los dioses, se contraponen la edad presente, caracterizada por la ausencia de lo divino y la desacralización de los vínculos familiares, de la *pietas*⁸⁰. *Fides* y *pietas* se encuentran en la base de la moralidad romana. La falta de *fides* de Teseo está en el centro de la acusación de Ariadna; de hecho, ella reclama el castigo invocando la *fides* de los dioses (*caelestumque fidem postrema comprecper hora*, v. 191). La *fides* hace referencia en general a las obligaciones sociales o privadas contraídas por alguien, y específicamente –agrega Konstan– puede significar el repeto de los juramentos. De este modo, la perfidia de Teseo residiría en no haber respetado el vínculo que había establecido con Ariadna y haber olvidado sus promesas. Como los dioses son quienes respaldan los juramentos, la acusación pone al descubierto también la falta del héroe a la *pietas*⁸¹. Teseo no se preocupó de los dioses y por ello se olvidó fatalmente de su padre. El dolor del héroe se describe en su intensidad por analogía con el de Ariadna:

*sic funesta domus ingressus tecta paterna
morte ferox Theseus qualem Minoidi luctum
obtulerat mente immemori talem ipse recepit.* (246-248)

¿Qué sentido puede tener esto para quienes viven en medio de la depravación? En la época actual el castigo de los crímenes no es posible, ya no se puede aplicar, porque ya no queda nada valioso para los hombres, nada que puedan lamentar; tal es el sentido al que apunta *iustificam* en el final. Los dioses se han apartado de los hombres, y entonces Traina se pregunta:

Che cosa rappresentano gli dei per Catullo? I valori religiosi non sono da lui sentiti nella loro autonomia, ma subordinati a quelli etici. Gli dei sono i garanti e i vindici della *fides*, la virtù che è il fondamento del mondo morale di Catullo.⁸²

⁸⁰ Traina, 156.

⁸¹ Konstan, 43.

⁸² Traina, 152.

Si pensáramos otra vez en lo que Gaisser decía en el final de su artículo, *The world is an evil place these days, to be sure, but was it ever any better?*, deberíamos responder que sí. El texto nos ha arrojado la pregunta y también la respuesta.

Pero todavía falta que nos preguntemos por la llegada de Prometeo a la boda, ya que su presencia no atestiguada en la tradición y la detallada descripción (*needlessly verbose*, según Putnam) de sus cicatrices han intrigado a la crítica. Para Bramble, las cicatrices apuntaban a la razón de su castigo y señalaban la relación poco armoniosa de dioses y hombres desde el principio de los tiempos (Knopp y Duban lo observaron también). Cuando ingresa Prometeo, el narrador nos dice:

*post hunc consequitur sollerti corde Prometheus,
extenuata gerens veteris vestigia poenae,
quam quondam silici restrictus membra catena
persolvit pendens e verticibus praeruptis. (294-297)*

Las cicatrices de Prometeo son las heridas cerradas que indican el cumplimiento de su pena y el restablecimiento de sus relaciones con Júpiter (llegan a la fiesta uno después del otro), así lo entendió Harmon. Están atenuadas pero a la vez realzadas porque el castigo se llevó a término pero debe recordarse (se asocia con el motivo del olvido). Warden dice:

Prometheus at 294 attends the wedding *sollerti corde* (he too is calculating); though the scars are fading (*extenuata... veteris vestigia poenae* 295), the memory of the punishment is still present (the two-line description that follows makes sure of that).⁸³

Prometeo no trae precisamente el anillo que Júpiter le había dado⁸⁴ para que de alguna manera quedara atado por siempre a la roca, sino que el texto ostenta sus cicatrices, la memoria del castigo, en un notable paralelo con los regalos que han traído Quirón y Peneo a la fiesta. Bramble comenta:

Catullus did not have to spend three lines dwelling on his punishment at 295-7. We must conclude that he chose to do so for a purpose. It might be argued that the punishment is a thing of the past: note *quondam*, *persolvit*, and *extenuata... vestigia* –if indeed the words are a reference to his faded scars, and not to the ring given him by Jupiter in memory of his punishment. But the question remains, why did Catullus devote this amount of space to describing the agonies of Prometheus, even if they are a thing of the past? Whichever way we take *extenuata... vestigia*, the words recall something which is out of harmony with the

⁸³ Warden, 400.

⁸⁴ Cf. Plinio, *N. H.* 33,8: ... *nam de Prometheo omnia fabulosa arbitror, quamquam illi quoque ferreum anulum dedit antiquitas vinculumque id, non gestamen, intellegi voluit; Servio ad Buc. VI. 42: cui post sacramentum, quod eum numquam se soluturum iuraverat, anulum de ipsis vinculis, clauso de monte Caucaso lapide, dedit ad poenae praeteritae indicium.*

occasion at which he is a guest; and *quondam* and *persolvit* are only two words amidst an extensive allusion to pain and to punishment.⁸⁵

Bramble se equivoca cuando dice que *extenuata... vestigia...* no están en consonancia con la ocasión y que *quondam... persolvit* son sólo dos términos más. El castigo es cosa del pasado, por cierto, pero habría que preguntarse para quién. Seguramente para el que debe evaluar una vez que ha visto el catálogo de crímenes que muestra el epílogo. Las cicatrices de Prometeo son la memoria del castigo (*poenae*) que él recibió y cumplió hasta el final (*persolvit*), no son heridas abiertas sino marcas atenuadas que señalan la sanción y la sumisión.

Cuando la *pietas* aún era algo valioso para los hombres, los dioses eran honrados y participaban en sus reuniones (vv. 384-396), pero una vez que fue despreciada y corrompida (*spreta pietate*), todo lo que comprende (obligaciones para con los dioses, con la familia y la misma noción de justicia, deberes cuyo incumplimiento es pasible de una sanción divina⁸⁶) perdió su valor y no puede recuperarlo porque no hay manera de castigar semejantes crímenes (*nefanda*), no hay sumisión a la voluntad divina ni sanción posible.

Después de haber visto esto, cabe preguntarse si entonces esta lectura que hemos propuesto es la que fundamenta la unidad. Probablemente haya que decir que es otro de sus fundamentos, aunque pueda tener un anclaje más profundo que los demás en preocupaciones de orden ético y ser, a la vez, menos comprometedor para Catulo, porque es una clave de lectura que puede prescindir de asociaciones específicas con la época o con la propia vida del poeta, sin que el texto deje de significar con su época y su autor. Traina se hizo una pregunta similar al final de su artículo:

Se Lesbia è Clodia (e di conseguenza il *Lesbius pulcher* del c. 79, preferito da Lesbia a Catullo, è Clodio Pulcro) e se il c. 64 non fu scritto prima del 57 –due ipotesi più che verosimili– poteva Catullo, additando il culmine dell’immoralità del suo tempo nell’incesto, e sia pure sotto la forma archetipica dell’incesto materno, non pensare a Lesbia? Noi ci fermiamo a questo interrogativo. L’interpretazione del c. 64 può prescindere dalla risposta.⁸⁷

⁸⁵ Bramble, 32.

⁸⁶ Fordyce, *Catullus— A Commentary*, Oxford, 1961, 366 *ap. Cat.* 76, 2. Cf. Granarolo, 232, n. 2.

⁸⁷ Traina, 158.

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS DE SENTIDO

El carmen 64 se cierra en sí mismo, aunque el centro de gravedad y las bases de la estructura cambian continuamente de foco y no resultan claras. Puede parecer –de hecho, así les pareció a muchos– en mayor o menor medida anárquico, desestructurante, porque el texto fractura la linealidad de la narración y la interpretación. Esto sirve para describir de algún modo y cuestionarse el furor por la unidad, la general insatisfacción con la coherencia del poema, con su aparente falta de unidad, atribuida a la influencia perjudicial del alejandrismo. Los estudiosos se han preocupado en demasía por descubrir el principio de unificación que subyace a la obra. Hay que avanzar evitando la obsesión por la unidad, que es la obsesión por el texto mismo, y considerar también el espacio donde nos ubicamos para apreciarlo. Si lo miramos solo, aislado, difícilmente podamos preguntarnos lo que significa. Si para entenderlo pensamos en quien lo escribió, probablemente habrá explicación para algunas preguntas en la voz de esa persona que está entregando sus “confidencias” a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción¹, pero el texto seguirá excediendo tales lecturas, ocultando significado, y nos seguirá planteando preguntas, presionándonos. Cuando lo miremos considerándonos también nosotros, viendo nuestra propia mirada y preguntándonos qué es lo que el texto nos da y qué nos pide, qué es lo que nos hace hacer, tendremos un panorama bastante más amplio, por cierto. Es bueno al menos precisar estas cuestiones hermenéuticas modernas para poder pensar cómo hemos estado leyendo. Una lectura mínimamente consciente de su historia debe tener en cuenta el horizonte de expectación de los lectores originales del texto, para lo cual es necesario integrar desde el principio la tríada hermenéutica autor-texto-lector, reconociendo la distancia histórica que media entre el texto y el presente, la tradición de lecturas que preparó el camino para la interpretación más reciente. Si tomamos el enunciado fuera del devenir histórico, hacemos abstracción precisamente de lo que estamos buscando. Sería imposible para los intérpretes modernos de la poesía latina considerar siquiera un poema individual en total aislamiento, dado que la literatura latina se caracterizó desde sus comienzos por una deliberada imitación de modelos, griegos y latinos.

¹ Barthes (1987b), 66.

Dice Galinsky que “la verdadera misión de los clasicistas modernos es interpretar a los autores antiguos, sin caer en anacronismos, con los métodos y recursos sofisticados que hoy tenemos a disposición”². Para ello hay que ubicar la obra en un marco de referencia más amplio, liberándose de la rutina del formalismo, aunque hay en la Nueva Crítica un valioso instrumento para el análisis, en combinación con otros, como los que proveen la semiótica y la teoría estructural, por ejemplo la consideración de la competencia del Lector Modelo y su injerencia. La crítica clásica se ha ocupado del lector sólo en los últimos años³. Teniendo en cuenta la dinámica del texto, su constante cambio de perspectiva y su juego con las expectativas del lector, hemos visto que el poema 64 se presta a este tipo de crítica que explora la recepción en la literatura, el compromiso activo de los lectores que contribuyen a darle significado a un texto que, como todos, organiza el trato orientado a una reacción de respuesta, porque él mismo reacciona a algo⁴.

Los intérpretes de la poesía latina a menudo apelan también a la noción de género que, aunque tiene mayor amplitud en la definición moderna, es útil –observa Galinsky– para mediar entre los extremos de enmarcar la cuestión de la tradición poética en términos completamente individuales o rigurosamente totalizantes⁵ y para considerar los tipos discursivos en su evolución, como hemos visto con relación al epyllion, los antecedentes de Catulo y su tendencia renovadora. Lo que se entiende por convenciones de un género son esencialmente posibilidades de significado que antes no se habían tenido en cuenta, formas de verosimilitud que el texto desarrolla y que le confieren un lugar en una clase definida culturalmente, convenciones que establecen un contrato entre el autor y el lector para hacer que determinadas expectativas funcionen y permitir tanto la admisión de los modos aceptados de inteligibilidad como la desviación respecto de ellos⁶. Pensamos concretamente en la elección de personajes tradicionales en el carmen 64, que no parece seguir la tendencia del epyllion, y creemos con Traina que ambas historias son verdaderos paradigmas mediante los cuales el poeta construye su reflexión y suscita la nuestra. El tiempo de la narración (los verbos mantienen

² Galinsky, 21.

³ Barthes (1987b) dice que para la crítica clásica no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe, 70.

⁴ Bajtín-Medvedev, 9.

⁵ Galinsky, 36.

⁶ Culler, 210.

sostenidamente el pasado, como bien observó Konstan⁷) contribuye a instalar estas figuras centrales y paradigmáticas como un arquetipo capaz de cuestionar a la tradición extendiendo su pregunta a la posteridad. Duban decía que la lejanía en que Catulo ubica al lector con relación a los hechos del relato los hace parecer incontestables, dotados de *auctoritas* por su gran antigüedad, pero hay que reconocer que lo hace precisamente para cuestionarlos.

Allí se ubica la pregunta por el significado. El texto quiere que respondamos, y para hacerlo podemos apelar a nuestros propios parámetros culturales (lo cual recorta las posibilidades de significar del texto) o bien podemos volver a considerarlo tratando de acercarnos a su contemporaneidad, observando las evaluaciones de que nos provee sobre lo que dice. La dimensión moral de la literatura (una noción que no es equiparable a la concepción moderna y que, por cierto, debe discutirse junto con su aplicabilidad) es un tópico que está reapareciendo en la moderna crítica literaria y tiene una pertinencia obvia para la poesía latina. La Nueva Crítica consideró la dimensión moral como inherente a la obra misma, en lugar de pensarla con relación al poeta o al lector. Habrá que indagar los valores presentes en los textos que estudiamos, preguntarnos por ellos y por nuestros propios sistemas hermenéuticos, que también son producto de condiciones históricas. Todorov asegura que la crítica necesita darse cuenta de su inseparable dimensión ética⁸. El análisis semiótico, muchas veces inmoderado en un formalismo que pretende atomizar el texto, debe conciliar la estructura literaria con la significación moral, la ideología y los valores histórico-sociales de una obra. Este aspecto ocupa un lugar central en la literatura latina; el propósito moral de la poesía (no necesariamente la intención de moralizar, sino más bien la evaluación social que contiene) fue reconocido como perfectamente legítimo en Grecia y en Roma. Dice Bajtín que el poeta no escoge únicamente formas lingüísticas, sino que además selecciona las evaluaciones depositadas en ellas. Al elegir las palabras, sus combinaciones concretas, el poeta confronta y combina esas evaluaciones, las reevalúa⁹.

Todos los elementos que pueden ser aislados en el análisis abstracto de la obra, completamente legítimo dentro de sus límites, todos ellos –la constitución sonora, la estructura gramatical, la temática, etc– están unidos precisamente por la evaluación y están al servicio de esta¹⁰.

⁷ Konstan, 84.

⁸ Cf. Galinsky, 38.

⁹ Bajtín-Medvedev, 12.

¹⁰ Bajtín-Medvedev, 15.

La evaluación se vierte en el enunciado mismo, se expresa en él. Uno de los recursos expresivos de la actitud emotiva y evaluativa del hablante con respecto al objeto de su discurso es la entonación expresiva, que determina al enunciado en virtud de la valoración de quien lo produce. La entonación expresiva de un texto siempre, en mayor o menor medida, contesta, es decir, manifiesta la actitud del hablante hacia el contexto y no únicamente hacia el objeto que es su propio enunciado. Este se construye desde el principio tomando en cuenta las posibles reacciones de respuesta. El papel de lector no es pasivo; el autor espera desde el principio su contestación y su compromiso activo. Todo el enunciado se construye en función de una respuesta¹¹. El texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió supuso que se los rellenaría y los dejó en blanco –según Umberto Eco– por dos razones: porque un texto es un mecanismo de sentido que el destinatario activa, y porque el texto quiere dejar al lector la iniciativa de interpretarlo (aunque normalmente desea ser interpretado con cierto margen de univocidad). Un texto quiere que uno lo ayude a funcionar, prevé a su lector¹² y lo predispone. En consecuencia, un enunciado no puede ser comprendido desde afuera, pues la comprensión misma forma parte, en tanto que momento dialógico, del sistema dialógico y, de alguna manera, cambia su sentido¹³.

Todos los lectores de Catulo han leído a sus predecesores –así es como se ha transmitido el texto, además–. Es pertinente ver qué ha pasado con la lectura, entonces, ya que hasta ahora el autor y su obra han hablado sólo sobre sí mismos; mejor dicho, se les ha dado la palabra sólo a ellos, y esa palabra se la dieron los lectores sin darse cuenta de que estaban dejándose de lado a sí mismos, no estaban tomando en cuenta lo que el texto hacía con ellos. Es mérito de Gaisser haber ubicado el foco de la lectura de este poema en la lectura misma, en ver qué es lo que el texto espera de su lector, cómo juega con él y qué sentido tan diferente y nuevo adquiere desde esa perspectiva. Una vez que se ha abierto esa puerta que tanto tiempo estuvo cerrada, sentimos que el texto tenía todavía algo que decir, algo que ha podido decir recién ahora, que de algún modo recién ahora se le ha permitido decir.

El laberinto se ha vuelto una alegoría útil para describir las estructuras y estrategias literarias, un modelo para los complejos procesos de creación y recepción del texto como así también para el objeto de dichas actividades: el poema en sí como una

¹¹ Bajtín, 277ss.

¹² Eco, 76.

¹³ Bajtín, 318.

obra de arte elaborado. Como un proceso inicialmente confuso para ser experimentado y entendido, el texto amenaza con perder de vista su centro y de esta manera tensiona al lector. Pero –como observa Doob– un buen laberinto de palabras está diseñado para ser comprendido: conduce a alguna salida¹⁴. En el centro está colocado el objeto de valor, la respuesta de los dioses a la injusticia de los hombres, representada en la autoridad soberana de Júpiter (*rector*). En un delicado pero intenso complejo de ética y estética¹⁵, la euforia hímica de los versos iniciales queda ensombrecida en el final con la constatación de la dedicha humana, el desamparo y la impunidad.

Hay que reconocer que las obras literarias clásicas son clásicas precisamente porque son susceptibles de nuevas interpretaciones por parte de las generaciones posteriores que, debido al mundo cambiante, producto de valores y contextos culturales diversos, pueden tener sensibilidades culturales diferentes de la audiencia original. Somos lectores del texto, como otros lo han sido, más allá de las cosas distintas, en mayor o menor medida acertadas o aberrantes que han podido decir al respecto. Pero también leemos esas cosas más o menos acertadas o aberrantes escritas por otros lectores acerca del texto –al menos para poder calificarlas de tales, pero fundamentalmente para atacar la idea de que uno lee o debe leer la obra casi virginalmente y que le está permitido decir lo que le parece impunemente, sin importar si hace cien años eso ya se le ocurrió a otro, y además lo dijo mucho mejor, o no y por eso vinieron otros lectores a contestarle–. Es decir que también somos lectores de lectores. Hay que recordar que entender un enunciado significa entenderlo en el contexto de su contemporaneidad y de nuestra contemporaneidad (si estas no coinciden)¹⁶. El *carmen* 64 ha recorrido varias épocas desde que fue producido, y cada una de ellas encontró algo diferente en él, algo que se ha ido alterando con el tiempo y con las sucesivas lecturas (reescrituras). Es la lectura con su dinamismo la que ha mantenido vivo el texto, vivo pero no inalterable, pues no podemos pensar que hoy leemos lo mismo que los lectores neotéricos, augústeos, medievales, renacentistas o modernos han leído allí. Es la lectura que se mira a sí misma la que ha conseguido entender el dinamismo del texto y desplegarlo acaso en otro de sus sentidos, ya que la constatación de que el poema ha desbordado todas las interpretaciones anteriores produce la impresión de que siempre ha tenido algo nuevo que decir y que entonces la

¹⁴ Doob, 221.

¹⁵ En términos de Granarolo (1971), 380.

¹⁶ Bajtín-Medvedev, 11.

tarea del intérprete no le pondrá fin al asunto, porque el poema siempre le revelará algo nuevo a otro, algo que, de alguna manera, le ha negado a él. Y por eso lo seguimos leyendo.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

- CATULLE (1966⁷) *Poésies*, texte établi et traduit par G. Lafaye, “Les Belles Lettres”, Paris (=1923).
- CATULLO (1956) *I Carmi*, scelti e commentati da Enzo V. Marmorale e Luigi Pepe, Luigi Loffredo Editore, Napoli.
- (1969) *I Carmi*, scelti e annotati da Ettore Bignone e Maria Rosa Posani, Felice Lemonnier, Firenze.
- (1981) *Le Poesie*, a cura di Tiziano Rizzo, Club del Libro Fratelli Melita, Roma.
- (1997) *I Canti*, con introduzione e note di Alfonso Traina, traduzione di Enzo Mandruzzato, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- CATULLUS (1995) *Poems 61-68*. edited with introduction, translation and commentary by John Godwin, Aris & Phillips, Warminster.
- THOMSON, D. F. S. (1998) *Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary*, University of Toronto Press, Toronto.
- VERGES, J. (1967) *Catulo. Poesías*, introducción, notas y vocabulario, Bosch, Barcelona.

Libros generales

- BAJTÍN, M. (1990⁴) *Estética de la Creación Verbal*, Siglo XXI, México (primera edición rusa 1979).
- BARTHES, R. (1987a) *S / Z*, Siglo XXI, México (primera edición francesa 1970).
- (1987b) *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona (primera edición francesa 1984).
- BETTINI, M. (1999) *Cultura e Letteratura a Roma*, ed. La Nuova Italia.
- CRUMP, M. (1997) *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Bristol Classical Press, London (=1931).
- CULLER, J. (1976) *Poética Estructuralista*, Anagrama, Barcelona (primera edición inglesa 1975).

- DOOB, P. R. (1990) *The Idea of Labyrinth, from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.
- FEDELI, P. (1998) *Introduzione a Catullo*, Editori La Terza, Roma-Bari.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (1997) “Catulo y los poetas neotéricos”, en C. CODOÑER (ed.) *Historia de la Literatura Latina*, Cátedra, Madrid.
- FOWLER, B. (1989) *The Hellenistic Aesthetic*, Bristol Clasical Press, London.
- GAISSER, J. H. (1993) *Catullus and his Renaissance Readers*, Clarendon Press, Oxford.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Seuil, Paris.
- GRANAROLO, J. (1971) *D’Ennius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la “poésie nouvelle”*. “Les Belles Lettres”, Paris.
- KONSTAN, D. (1977) *Catullus Indictment of Rome: The Meaning of Catullus 64*, Adolf Hakkert, Amsterdam.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1953) *Romancero Hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid.
- MERRIAM, C. (2001) *The Development of the Epyllion Genre through the Hellenistic and Roman Periods*, The Edwin Meller Press, Lewiston-Queenston-Lampeter.
- PAGLIANI, P. & ALASI, R. (1999) *Invito ai classici*, ed. Marietti Scuola.
- QUINN, K. (1999) *The Catullan Revolution*, Bristol Classical Press, London (=1969).
- SABATINO, M. A. (1995) *Integras accedere fontis*, Capelli Ed., Bologna.
- SYNDIKUS, H. (2001³) *Catull: Eine Interpretation*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmsdadt.
- THEODORAKOPOULOS, E. (1996) *Images of Closure: Four Studies in Closure and Self-reference: Apollonius’ Argonautica, Catullus 64, Vergil’s Aeneid, and Ovid’s Metamorphoses*, Bristol, PhD. Diss.
- WETMORE, M. N. (1961) *Index Verborum Catullianus*, Georg Olms, Hildesheim (=1912).

Artículos de revistas

- ALLEN, W. (1940) “The Epyllion: A Chapter in the History of Literary Criticism”, *TAPA* 71, 1-26.

- BAJTÍN, M & P. MEDVEDEV (1993) “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética”, *Revista Criterios*, julio 1993, 9-18 (primera edición rusa 1928).
- BOUCHER, J.-P. (1956) “A propos du carmen 64 de Catulle”, *REL* 34, 190-202.
- BRAMBLE, J. “Structure and Ambiguity in Catullus LXIV”, *PCPhS* 16 (1970) 22-41.
- DUBAN, J. (1980) “Verbal Links and Imagistic Undercurrent in Catullus 64”, *Latomus* 39, 777-802.
- FERGUSON, J. (1960) “Catullus and Ovid”, *AJP* 81, 337-357.
- FOWLER, D. (1991) “Narrate and Describe: the Problem of Ecphrasis”, *JRS* 81, 25-35.
- FUCECCHI, M. (2002) “In cerca di una forma: vicende dell’epillio (e di alcuni suoi personaggi) in età augustea. Appunti su Teseo e Orfeo nelle Metamorfosi”, *MD* 49, 85-116.
- GAISSER, J. H. (1995) “Threads in the Labyrinth: Competing views and voices in Catullus 64”, *AJP* 116, 579-616.
- GALINSKY, K. (1997) “El Estado Actual de la Interpretación de la Poesía Romana y la Escena Crítica Contemporánea”, *Auster* 2, 11-45, (primera edición en K. Galinsky ed.: *The Interpretation of Roman Poetry: Empirism or Hermeneutics?*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1992.)
- GRANAROLO, J. (1975) “L’époque néotérique ou la poésie romaine d’avant-garde au dernier siècle de la République (Catulle excepté)”, *ANRW* I.3, 278-360.
- HARKINS, P. W. (1959) “Autoallegory in Catullus 63 and 64”, *TAPA* 90, 102-116.
- HARMON, D.P. (1973) “Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64”, *Latomus* 32, 311-331.
- HERRMANN, L. (1930) “Le poème 64 de Catulle et Virgile”, *REL* 6, 211-221.
- HERRMANN, L. (1967) “Le poème LXIV de Catulle et l’actualité”, *Latomus* 26, 27-34.
- KINSEY, T. E. (1965) “Irony and Structure in Catullus 64”, *Latomus* 24, 911-931.
- KLINGNER, F. (1956) “Catulls Peleus-Epos”, en *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Artemis, Munchen, 1964.
- KNOPP, S. E. (1975) “Catullus 64 and the Conflict between *Amores* and *Virtutes*”, *Mnemosyne* 28, 207-213.
- LAIRD, A. (1993) “Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64”, *JRS* 83, 18-30.
- MCGUSHIN, P. (1967) “Catullus’ *Sanctae Foedus Amicitiae*”, *CP* 62. 2, 85-93.
- MORPURGO, A. (1927) “Il c. 64 di Catullo”, *RFIC* 5, 331-343.
- MURLEY, C. (1937) “The Structure and Proportion of Catullus 64”, *TAPA* 68, 305-317.

- PUTNAM, M. C. J. (1961) "The Art of Catullus 64", *HSCP* 65, 165-205.
- QUINN, K. (1975) "Trends in Catullan Criticism", *ANRW* I.3, 369-390.
- REES, R. (1994) "Common Sense in Catullus 64", *AJP* 115, 75-88.
- RUIZ SÁNCHEZ, M. (1997) "Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae (Catullus 64.305-22, 328-36, 372-80)", *AJP* 118, 75-88.
- THOMAS, R. F. (1982) "Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64. 1-18)", *AJP* 103, 144-164.
- THOMSON, D. F. S. (1961) "Aspects of Unity in Catullus 64", *CJ* 57, 49-57.
- TRAINA, A. (1972) "Allusività Catulliana (due note al c. 64)", en *Studi Classici in Onore di Q. Cataudella* 3, Catania, pp.99-114, reimpresso en *Poeti Latini (e neolatini)*, Bologna (1975), 131-158.
- VRUGT-LENTZ, J. TER (1963) "Die siegenden Parzen des Catull", *Mnemosyne* 16, 262-266.
- WALTZ, R. (1945) "Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle", *REL* 23, 92-109.

ÍNDICE

PREFACIO.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
I- LOS <i>POETAE NOVI</i>	3
LA ESCUELA NEOTÉRICA.....	11
II- EL EPYLLION COMO GÉNERO	14
EL POEMA 64	28
I- LECTURA DE GÉNERO	28
II- LECTURA DE LA UNIDAD.....	51
CONCLUSIONES Y PROPUESTAS DE SENTIDO	75
BIBLIOGRAFÍA.....	81
ÍNDICE.....	85