

*ESTUDIOS
DE LIRICA
LATINA*

Nº 18

Año 1994



Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

ESTUDIOS

INVESTIGACIONES

*ESTUDIOS
DE LIRICA
LATINA*

Nº 18

Año 1994

COMITÉ EDITORIAL:

PROF. MARÍA MINELLONO
DRA. MARÍA ELENA INFESTA
DR. GUILLERMO RANEA
PROF. MÓNICA NÚÑEZ
SRTA. MARIELA MANSANEL

DISEÑO DE TAPA
ARG. RUBÉN PUENTE
ARG. ADRIANA ROMERO

PAGINACIÓN ELECTRÓNICA
PROF. MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ

SERIE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

- Nº 1 FRONTERA Y JUSTICIA COLONIALES
- Nº 2 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO I
- Nº 3 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO II
- Nº 4 ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA
- Nº 5 XII CONGRESO INTERAMERICANO DE FILOSOFÍA
- Nº 6 CUESTIONES AGRARIAS REGIONALES
- Nº 7 LA PROBLEMÁTICA AGROALIMENTARIA EN LA ARGENTINA (1970-1988) TOMO I
- Nº 8 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL I
- Nº 9 ESTUDIOS SOBRE BORGES
- Nº 10 TERRITORIO Y PRODUCCIÓN. CASOS EN LA REGIÓN METROPOLITANA EN BUENOS AIRES
- Nº 11 ESTUDIOS HISTORIA RURAL II
- Nº 12 MITOS, ALTARES Y FANTASMAS
- Nº 13 ESTUDIOS DE HISTORIA COLONIAL
- Nº 14 TRANSPORTE. ESPACIOS PERIURBANOS
- Nº 15 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL III
- Nº 16 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA I
- Nº 17 EL NUDO CORONADO. ESTUDIO DE CUATRO CUARTETOS.
- Nº 18 ESTUDIOS DE LIRICA LATINA

Para correspondencia y canje dirigirse a:

Comité Editorial

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Calle 48 y 6 - (1900) La Plata - Buenos Aires - Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

*ESTUDIOS
DE LIRICA
LATINA*

Serie: Estudios/Investigaciones
Año 1994

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Prof. José Luis de Diego

Vicedecano

Prof. Luis Viguera

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Investigación y Posgrado

Dr. Julio César Moran

Secretaria de Extensión Universitaria

Prof. María Minellono

Area de Asuntos Estudiantiles

Prof. Laura Viviana Agratti

Consejo Académico

Prof. Fernando Enrique Barba

Dra. Ana Candreva

Prof. María Celia Agudo de Córscico

Dra. María Luisa Freyre

Prof. María Lucía Gayol

Prof. Marcela Ginestet

Srta. Mariela Mansanel

Prof. Elena Paleo

Srta. Carolina Petersen

Prof. Roberto Ringuélet

Prof. Nora Semplici

Sr. Carlos Toledo

Estudios de Lírica Latina

PREFACIO

El presente volumen está integrado por estudios filológicos sobre la Lírica Latina del período Cesariano-Augusteo, producto de las investigaciones llevadas a cabo por profesores del Área de Latín y miembros del Centro de Estudios Latinos de nuestra Facultad. Ha sido incluido, asimismo, un artículo de nuestro ilustre colega de la Albert-Ludwig Universität (Freiburg i.Br.-Alemania), el Profesor Dr. Eckard Lefèvre, invitado especial de la Universidad Nacional de La Plata en 1992, quien nos diera su cordial aceptación para la publicación de este estudio en traducción castellana.

Agradecemos a las autoridades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación esta posibilidad de editar nuestras investigaciones, que han demandado una ardua y continua labor, salvando las restricciones materiales y los obstáculos con los que se enfrentan a menudo nuestros trabajos.

Nuestros especiales agradecimientos a la Deutsche Forschung Gemeinschaft (DFG) y al Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) que propiciaron la fructífera comunicación con nuestros colegas alemanes, en especial el Profesor Dr. Eckard Lefèvre, y, en general, a todos quienes han colaborado de distintos modos en la publicación de este volumen.

Dra. Lía M. Galán
La Plata, julio de 1994.

OTIUM Y TOAMAN

Catulo c. 51 y el poema de Safo*

ECKARD LEFÈVRE

Muchas obras de la literatura romana han surgido de una estrecha correspondencia con modelos griegos; sin embargo, sólo en pocos casos está permitida una comparación directa. Se entiende que una oportunidad tal como por ejemplo en los pasajes respectivos del *Δις ἑξαπατῶν* de Menandro y *Bacchides* de Plauto permite reconocer especialmente bien el modo de trabajo y el propósito de los autores romanos. Se plantea ahora la gran paradoja de que esto es apenas aplicable en el caso de la oda 31 LP de Safo y el *Carmen* 51 de Catulo, compuesto sobre aquella. Por cierto también la oda de Safo ofrece dificultades, por cuanto se ha especulado sobre la situación aludida y el hombre celebrado en ella; sin embargo, se estuvo ampliamente de acuerdo sobre la actitud puesta de manifiesto por Safo¹. Pero, para la comprensión del poema de Catulo, la oda pudo contribuir poco o nada. Quien se pone al corriente, incluso sólo en parte, de las interpretaciones que se han multiplicado casi sin límites en el último tiempo, podría desesperarse. Casi no existe una posibilidad exegética que no haya sido ponderada: el poema sería un canto de reclamo amoroso o una carta de despedida, un poema de amor o una invectiva, una exhortación al coraje o la expresión del deseo de evasión, una parodia del pensamiento griego o una marcada acentuación de los valores romanos, una obra de arte de alto rango estético o una traducción escolar, seriedad o humor, estrofas 1-3 seriedad, pero estrofa 4 humor (o al revés), un monólogo o un diálogo, y el corolario: se trataría de una o de dos poesías (o incluso de una y media). Una abultada doxografía² desalentaría incluso al aplicado lector del poema de Catulo. Puesto que las siguientes consideraciones pretenden conducirlo de nuevo hacia él, se impone en todo caso la brevedad.

Catulo como «traductor»

Como es sabido, Catulo ha traducido un segundo poema griego igualmente famoso, o mejor dicho, lo ha recreado en el c. 66: *La cabellera de Berenice* de

* Sería oportuno remitir al siguiente artículo del autor: Paulus Melissus Parodien von Sappho 31 LP und Catull 51. Beobachtungen eines altphilologischen Lesers, en: *Litterae Medii Aevi. Festschr. J. Autenrieth*, Sigmaringen 1988, 329-337, en el cual se proponen algunas consideraciones complementarias a Catulo.

Calímaco, del final del cuarto libro de los *Aitia* (Fr. 110 Pf.). No se puede realizar aquí una comparación, pero está comprobado que Catulo ha seguido de una manera relativamente fiel su modelo a lo largo de extensos tramos -en general, tal como lo ha hecho en el caso del poema de Safo. Resulta por consiguiente tanto más llamativo que Catulo, como ya se ha observado reiteradamente, haya intercalado en el contexto calimaqueo los versos 79-88, y quizá también los versos 15-38 según se ha pretendido demostrar hace poco³. Ciertamente quiso traducir en estos pasajes sus intenciones particulares, que en el original no tenían correspondencia alguna, pero como literato experto apuntó al mismo tiempo al hecho de que se reconocería el contraste y que se lo experimentaría como -oportuno- distanciamiento. Sin duda le hubiera sido posible presentar una mezcla proporcionada de lo ajeno y lo propio, una renovación homogénea del original.

Es de suponer que Catulo ha aplicado en la transcripción de la oda de Safo un procedimiento similar al que empleó en la recreación de la elegía de Calímaco. Esto significa que en las tres primeras estrofas no hizo tanto hincapié en la diferencia cuanto en la semejanza con el famoso modelo⁴. Los lectores -sin duda los amigos cultos o quizá incluso «lesbia»⁵- debían y podían percibir enseguida a Safo bajo el ropaje romano, aún cuando éste resultaría más pesado que la leve túnica del original arcaico griego. El estímulo de la transformación hacía al poema latino atractivo y picante, pero producía un efecto de intensificación, no de distanciamiento⁶. Fue un error ver un mérito particular de Catulo en la configuración de las tres primeras estrofas. Las diferencias eran en parte intencionadas y en parte necesarias -se trata en Catulo de una «forma de expresión surgida de la escuela del helenismo»⁷-, pero no importaban tanto. Lo que había que destacar en primer plano era la cuarta estrofa, es decir, lo propio y romano. Esto sólo podía imponerse totalmente si lo anterior no se apartaba en exceso de su modelo; recién entonces el efecto era perfecto. Por consiguiente, si la cuarta estrofa constituye lo principal, sólo en torno de ella el poema resulta una obra de arte consumada, puesto que forma una unidad. Esto es lo que, en adelante, se tratará de demostrar.

Las estrofas de Safo

Catulo omitió en la descripción de las reacciones corporales y psíquicas del amante la cuarta estrofa de Safo. Además cambió en la tercera estrofa el ordenamiento de la serie de síntomas frente al original. ¿Acaso pretendió acentuar su autonomía? En la tercera estrofa se encuentra la siguiente disposición en Safo: γλώσσα – χρῶι (πῦρ) – ὀππάτεσσι – ἄκουαι; mientras que en Catulo: *lingua - sub artus (flamma) - aures - lumina*⁸. Evidentemente ambas variaciones están relacionadas. La serie prosigue en Safo: ἴδρωσ – τρόμος χλωροτέρα – τεθνάκην φαίνομαι. Recién con la última declaración llega al punto en que el poema de Catulo está ya al final de la tercera estrofa. Safo dice: «y apenas distante de la muerte / me siento, infeliz»⁹. Catulo dice:

gemina teguntur / lumina nocte (vv. 11-12.). «Si se habla de la noche en un canto amoroso», opina Bickel, «entonces suele estar el claro de luna o la luz de las estrellas»; pero aquí estaría el punto culminante de la «declaración a la mujer» de Catulo: que ella podría hacer con él lo que quisiera¹⁰. Esto significa sumisión. Pero ¿no hay que admitir antes la hipótesis de que la obnubilación podría «equipararse en cierto modo a la sensación de muerte que, en Safo, constituye el clímax y la conclusión»¹¹? Es decir que, si el final de la tercera estrofa de Catulo se corresponde con el final de la cuarta estrofa de Safo, de ello resulta que la cuestión de por qué Catulo modificó la sucesión de las manifestaciones físicas y suprimió la cuarta estrofa de Safo se resuelve por sí misma: para Catulo -a diferencia de Safo- la obnubilación era un clímax que no quiso intensificar con una enumeración más extensa de los signos de perturbación. Para lograrlo, se vio obligado a efectuar una inversión del orden en la tercera estrofa y, además, a suprimir¹² puntos adicionales en la cuarta estrofa de Safo¹³.

¿Qué significa la *nox*, que no tiene correspondencia alguna con ὀπιάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημι, en el verso 11 de Safo? Immisch tendría que haber visto correctamente que la extinción de la vista alude al «sentirse morir» expresado en Safo al final de la cuarta estrofa, lo cual se refuerza con la imagen de la noche. Con frecuencia se ha señalado la yuxtaposición impresionista *lumina nocte*, acentuada aún por la desacostumbrada enálage *gemina*. Esto hace pensar en el c. 5,4-6:

Soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.

La noche, es decir, la muerte¹⁴. Safo se imagina muerta; Catulo «está» muerto -por ello no es posible una ampliación del motivo o tal vez una intensificación.

Si se ve que Catulo ha superado al final de la tercera estrofa la declaración de Safo, se percatará retrospectivamente de que esto incluso es así ya en las dos primeras estrofas. Su rival le parece no sólo ἴσος θεοισιν = *par deo*, sino más aún *superare divos* (la limitación *si fas est* no agrega «el buen joven tan piadoso como inexperto»¹⁵, sino el miembro de la juventud dorada, tan impío como hábil). En tanto que el rival está elevado por encima del modelo de los dioses, el enamorado está rebajado: es *miser* (v. 5), como el siempre frustrado amante de la elegía romana. El abismo entre el rival y el enamorado es en Catulo más profundo que en Safo; tan profundo, que el último se hunde en la noche.

La estrofa del otium

A continuación sigue la estrofa del *otium*, que para muchos críticos cayó sobre el poema «como un balde de agua fría»¹⁶, cuando no se les amargó la bilis¹⁷ o

se comprende cómo en repetidas ocasiones se ha podido equiparar los tres poemas, dado que el c. 8 y el c. 76 reflejan un estadio que aún no se ha alcanzado en el c. 51. Así como O. Weinreich tituló con acierto *de profundis*³⁰ al conmovedor c. 76, es válido considerar también profundo al c. 51, ya que es expresión de un sentir que surge de lo más profundo. Pero no busca aún la solución del conflicto, sino solamente lo consigna. Es claro que Catulo está en camino al c. 76.

La cuarta estrofa no dice en ningún lugar que Catulo quiera terminar su relación con Lesbia. El error de interpretación surge a partir de la traducción de *molestum* como «molesto», «pesado»: una molestia es algo que uno quiere quitarse de encima lo más pronto posible. Pero *molestum est* significa aquí «disorders you»³¹, es decir, «te enferma»³². Pero una enfermedad no siempre es algo de lo que uno quiere librarse, se puede incluso vivir con ella -sobre todo si el amor es la causa. Y a Catulo tampoco le va tan mal en el estado descrito: *exsultas nimiumque gestis*! Ambos verbos concuerdan sólo aquí en él; es evidente que Catulo los ha elegido cuidadosamente.

¿Qué significado tiene *otio exsultas nimiumque gestis*? En la explicación de la última estrofa es erróneo entender *otium* como algo determinante, por ejemplo: «la ociosidad te incita a un desvergonzado vagabundeo»³³ -según el refrán «la ociosidad es madre de todos los vicios». Es oportuno remitirse a comparaciones antiguas como Teofrasto, que definió el ἔρως como πάθος ψυχῆς σχολαζούσης³⁴; Ter. Ht. 109, donde el amor es caracterizado como resultante *ex nimio otio*; o bien Ov. Rem. Am. 139 *otia si tollas, periere Cupidinis arcus* y 143 *tam Venus otia amat*³⁵. Puede ser que esto corresponda a la realidad de la vida, pero no consta en Catulo. En él no tiene validez *otium* → *amor*, sino -y esto es precisamente su experiencia particular- a la inversa: *amor* → *otium*³⁶. El amor lo ha paralizado. En consecuencia, *otio* en el v. 14 no es abl. instr. o caus., sino abl. temp.: «en el *otium* saltas de júbilo», así como los Veliternos en Liv. 6,36,1 están *gestientes otio*. *Exsultare* y *gestire* están juntos también en Cic. Tusc. 4,13 y 5,16. En ambas ocasiones se describe un pasarse de la raya en los afectos, por lo cual es particularmente interesante la segunda cita: *elatus ille levitate inanique laetitia exsultans et temere gestiens nonne tanto miserior quanto sibi videtur beatior?* Aquél que *inani laetitia exsultat* y *temere gestis*, dice el estoico, es tanto más desgraciado cuanto dichoso se siente. ¿No está así, acaso, Catulo en el c. 51? Pues también se encuentra *miser* en este poema. Se cree *beatus* en su relación con Lesbia y, sin embargo, es *miser*.

No es que Catulo haya utilizado terminología estoica, sino que describe un estado de conflicto, de estar desgarrado³⁷.

Otium indica el estado de quien se ha entregado al amor y está inactivo. Creer que Catulo habría adaptado en los dos últimos versos una teoría helenística sobre la caída de los estados³⁸, es no comprenderlo. En el v. 13 hay tan poca argumentación filosófica como argumentación politológica en el v. 15. La explicación dada ya por Westphal³⁹ y Baehrens parecía demasiado simple y, no obstante, debió ser correcta: «sic olim [...] Priamum et Troiam pessumdedit Paris per desidiam corrumpens alienam

hesterno, Licini, die otiosi
multum lusimus in meis tabellis
ut convenerat esse delicatos.

Ninguna palabra sugiere que *otium* describa una situación de la que Catulo reniega. Y en el c. 10,2 se ve a sí mismo como *otiosum* en el foro²⁶. *Otium* caracteriza la forma de vida de la juventud dorada a la que pertenece Catulo²⁷, lo mismo que más tarde los elegíacos Tibulo y Propercio. Difícilmente otra comparación muestre tan a las claras el estado en que está Catulo como el poema programático de Propercio²⁸ (1,1,1-8):

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo vivere consilio.
Et mihi iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen adversos cogor habere deos.

Aquí se aprecia con nitidez cómo transcurre la vida sentimental de los elegíacos: ellos caen en el amor; o mejor: el ar o los asalta y ellos, en consecuencia, caen en un estado de ociosidad, de parálisis, precisamente de *otium* en su más tajante acepción. Luego, ningún *negotium* puede entrar en consideración. Ellos son *miseri* y viven *nullo consilio*, están completamente proyectados sobre sí mismos. Es un error craso de muchos críticos de la lírica de Catulo creer que el *otium* sería la condición previa para el amor (por cuyo motivo Catulo querría distanciarse de él), e ignoran que es la consecuencia (razón por la cual Catulo no puede distanciarse de él). No de otro modo argumentará más tarde Tibulo en su poema programático (1,1,5) cuando se declara partidario de la *vita iners*, es decir, una vida sin la práctica de las artes, de las antiguas virtudes romanas. También en él la *vita iners* es una consecuencia del amor: *tecum / dum modo sim, quaeso segnis inersque vocer* (1,1,57-58). Catulo atribuyó tan poca importancia como Tibulo y Propercio a una vida en el tradicional sentido romano. No le importó demasiado -en todo caso, no lo dijo- «el haber descuidado imperdonablemente sus estudios jurídicos y la *salutatio* de los distinguidos protectores de su familia»²⁹.

Por cierto Catulo ha expresado en otra parte el sentimiento de querer librarse de su amor: el c. 8 y el c. 76 son reveladores, aún siendo testimonios diferentes. El primero no es comparable con el c. 51, puesto que con sus coliambos es una chispeante sátira. Pero ante todo importa destacar que ambos poemas manifiestan el deseo de Catulo de poner fin a este amor. Y precisamente de eso, sin embargo, no habla el c. 51. No

consideraron imposible hallarle una solución¹⁸. Pero olvidaron que el agua no sólo puede ser fría, sino también profunda.

La aparición de la temática del *otium* es, sin lugar a dudas, una sorpresa. Con razón afirmó Kroll que no se debe olvidar que, tan sólo por este agregado espontáneo, el poema se convierte en «propiedad» de Catulo; el epílogo pertenecería al género de los ἀπροσδόκητα helenísticos¹⁹. Injustamente Immisch ridiculizó esta interpretación con una comparación muy peyorativa²⁰. La sorpresa, por el contrario, estaría acentuada con toda intensidad, ya que este efecto inesperado resulta estar relacionado con el poema no desde el punto de vista del contenido, sino en un sentido estético. Sólo cuando se advierte la diferencia con Safo y se aprecia la propia versión de Catulo, se puede y, sobre todo, se debe estar sorprendido. En lo tocante al contenido y al valor intrínseco del poema podría no tratarse de un ἀπροσδόκετον, ya que la última estrofa es consecuente con las manifestaciones de los versos precedentes. ¿Qué hay que pensar, en realidad, de Catulo?

No es tan discutido lo que significa *otium*, sino más bien cómo es valorado²¹. Pues debería estar claro que no se debe pensar en el concepto de *otium* política, intelectual o filosóficamente fundamentado de un Catón, un Escipión, un Cicerón o un Séneca. Ciertamente es dudoso si *otium* está dicho en un sentido popular «precisamente del tiempo libre [...], en el cual se deja pasar el rato y se deja uno estar»²². Más bien se tiene la impresión tras las tres primeras estrofas, de que Catulo malgasta su existencia y esto lo perturba. *Otium* es, luego del *torpor* de la lengua y la *nox* sobre los ojos, algo así como un estar paralizado, un no poder evadirse de la situación y de sí mismo, un estar entregado por completo al amor. Si se atribuye al poema de Catulo sólo un mínimo de lógica, se podrá definir el *otium* de un modo casi esencialmente distinto. Por tanto habría que señalar con total adhesión la interpretación de *otium* de I. Borzsák, quien cita la discusión del *otium molestum* en Macrobio, *Sat.* 2,7; allí Publilio Siro relaciona durante un banquete este giro con la podagra: *ioculari deinde super cena exorta quaestione, quodnam esset 'molestum otium', aliud alio opinante, ille 'podagrici pedes' dixit*: «el chiste de Publilio Siro pone de manifiesto mejor que ninguna otra cosa la naturaleza hechizante, cautivadora e incluso paralizante del *otium*, su efecto es como el de la podagra»²³.

Otra cuestión es cómo Catulo valora el *otium*, si lo acepta o lo rechaza. La abrumadora mayoría de los críticos defiende la segunda posibilidad. No obstante ello, podría pensarse: Catulo escribió un poema de amor con tres estrofas de profunda emotividad, y luego reaccionó llamándose al orden: «Así no puedes continuar! Vuelve a la realidad!». Esto sería tan trivial que en verdad haría pensar en un balde de agua fría. Esta posibilidad, por lo tanto, no será reconsiderada en adelante.

De tal manera, hay que concluir que Catulo acepta el *otium*²⁴. Este concepto designa un estado en el cual Catulo se encuentra también en el c. 50²⁵, un poema paralelo que comienza con estas significativas palabras (vv. 1-3):

uxorem. Octavia 816 (*Cupido*) *regna evertit Priami, claras diruit urbes*⁴⁰. Cuán pertinente es la asociación de *otium* y Paris⁴¹, lo demuestra el c. 68, 103-104: [...] *ne Paris abducta gavisus libera moecha / otia pacato degeret in thalamo*⁴². Allí *otia* indica el tiempo del amor, no del descanso; no se lo especifica más. Puede ser, entonces, lo que arruina a *reges* y *urbes* -y, precisamente, también a Catulo.

Catulo, como poeta del conflicto y del estar desgarrado en el amor, no tenía necesidad de ninguna aclaración adicional más pormenorizada. Es suficiente la referencia al c. 75:

huc est mens deducta tua mea, Lesbia, culpa
atque ita se officio perdidit ipsa suo,
ut iam nec bene velle queat tibi, si optima fias,
nec desistere amare, omnia si facias.

Este sentir encontró una expresión clásica en el c. 85:

odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris?
nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Catulo no ha llegado tan lejos en el c. 51 como en el c. 75 y en el c. 85 (*odisse* no merece atención). Pero el ser asaltado por una pasión, la parálisis y el reconocimiento de que está atormentado o incluso hasta arruinado, son comparables⁴³.

Safo y Catulo

Hasta el momento se ha hablado poco del modelo de Catulo y, por lo demás, sólo de detalles. Para concluir, es preciso señalar la fundamental diferencia de mensajes en ambos poemas. Ya el gran distanciamiento temporal implica intenciones y modos de ver totalmente diversos.

Safo dirige la oda a una joven de su círculo y experimenta dolor al pensar en el futuro marido de ésta, ya que la boda supone la despedida de la joven de su actual comunidad⁴⁴. Al mismo tiempo es plenamente conciente de su amor. Pero al final reacciona para cobrar ánimo y contrapone el «sin embargo»⁴⁵ al dolor: *ἀλλὰ πᾶν τόλματον*, «pero todo se puede soportar». Con el *τολμᾶν*⁴⁶ Safo se adapta a lo inevitable. La oda es expresión de un sentimiento único, y tal vez fue incluso recitada a la muchacha. Es comparable la oda 94 LP, en la cual Safo se despide igualmente de una joven. Lo mismo que en el poema aquí tratado (*τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης*, 15) allí se siente cerca de la muerte (*τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω*, 1). Pero en las palabras de consuelo a la muchacha, Safo obtiene también un sostén para sí misma.

Completamente distinto es lo que ocurre en Catulo: en lugar del (futuro) marido

se coloca el rival⁴⁷; así, el poema de amor⁴⁸ se convierte en un poema de celos⁴⁹, el resignarse en un perderse.

Mientras que Safo logra notoriamente poner bajo control sus emociones en la quinta estrofa, Catulo concluye más bien dudando, casi desesperándose. Por eso mismo no es justificada la difundida hipótesis de una creación temprana⁵⁰. La distancia con el c. 11, el poema de despedida⁵¹, no necesariamente debió haber sido muy grande⁵². Safo habla como miembro de una comunidad a un miembro de esta comunidad, de modo que su oda es un diálogo⁵³. Catulo habla como individuo aislado -se habla a sí mismo-, de modo que su poema es un monólogo. El *miser* (v. 5) no es el amante dichoso⁵⁴, sino el amante desdichado⁵⁵. En tanto que el sentir de Safo fluye sin quebrantarse, el sentir de Catulo está quebrantado⁵⁶; él se ubica «en cierto modo frente a sí mismo como médico y se hace su propio diagnóstico»⁵⁷.

La actitud de Catulo es eminentemente romana. Ya los personajes de la *palliata*, pero en particular los elegíacos y, más tarde, los héroes de Séneca, gustan de salirse de su personaje, por así decirlo, y analizarse a sí mismos⁵⁸. Ellos se expresan con «fría petulancia»⁵⁹ y son «presumidos profesores de su pasión»⁶⁰. Una maestra de la autoobservación es Ariadna que, en el c. 64 de Catulo, ofrece ella misma un análisis de su estado interior⁶¹, del mismo modo que Catulo en el c. 51. En ambos casos se trata de un monólogo interior con diversos apóstrofes. De ello se infiere que Catulo en el c. 51 no se dirige a Lesbia (*Lesbia*, v.7) sino que habla consigo mismo (*Catulle*, v. 13). Como en lo sucesivo harán los elegíacos, Catulo plantea toda su existencia en el poema. Se ha pretendido percibir aquí el properciano *in amore dolere volo*⁶². Allí donde Safo recupera la serenidad Catulo anda a la deriva. Al que habla no lo circunda un mundo incólume, sino un mundo irreparable⁶³. El individuo está aislado. A Catulo le sucede lo que a Cherubino: «E se non ho chi m'oda, / parlo d'amor con me» (l. 5).

En consecuencia, la situación excepcional en que se basó el poema de Safo se ha convertido en una situación permanente. El rival se sienta una y otra vez frente a Lesbia, y Catulo pierde una y otra vez el sentido. Hay que concluir esto ya desde la última estrofa⁶⁴, pero Catulo lo dice además con el tremendamente prosaico⁶⁵ *identidem*, que irrumpe de modo categórico como un puñetazo en el contexto sáfico. Lo mismo que en el poema de despedida de Lesbia (c. 11, 19) -el único lugar en que Catulo vuelve a usar esta palabra-, no se sugiere una situación excepcional⁶⁶, sino situaciones (continuamente) repetidas⁶⁷. Esta diferencia característica de la confesión lírica entre la época de Safo y el siglo I a.C. resulta totalmente clara, si se compara el famoso nocturno *δέδυκε μὲν ἂν σελάωννα* (94D) con manifestaciones análogas de la elegía romana: la joven se predispone a «una impresión única y abarcadora», pero el poeta elegíaco «pasa la noche, por así decir, siempre solo -una circunstancia que, curiosamente, parece emocionar al lector mucho menos que aquella otra vivencia original»⁶⁸.

Catulo no sólo describe su situación de un modo más completo que Safo en el ámbito personal, sino que incluye además el aspecto político-social. Es llamativo que no utilice términos usuales como *nequitia*, *desidia* o *inertia*, sino que en cambio hable

de *otium*. Este concepto estaba «ocupado», pero sólo tenía aceptación *otium cum dignitate*. Sin embargo, Catulo tuvo la audacia de tomar partido por el *otium cum indignitate* y, por lo tanto entrar en conflicto con la sociedad⁶⁹. No procedió de modo diferente en el c. 109,6, como es sabido, con la nueva significación dada al antiguo concepto romano *foedus*⁷⁰. Hubo un largo camino desde el sáfico *τολμῶν* hasta el *otium* catuliano.

Freiburg i. Br.

E. LEFÈVRE, OTIUM UND TOLMAN. CATULLI SAPPHO-GEDICHT
c. 51, RHM 131. 1988, 324-337.

TRADUCIDO DEL ALEMÁN POR GUILLERMO BRANDOLINO

Notas

¹ Esclarecedor en muchos puntos: J. Latacz, *Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φάινεται μοι κήνος* Lied, *MusHelv* 42, 1985, 67-94.

² Cfr. H. Harrauer, *A Bibliography to Catullus*, Hildesheim 1979, 73 y ss.

³ Cfr. para esto el excelente trabajo de A. Spira, *Die Locke der Berenike. Catull C.66 und Kallimachos, Fr.110 Pf.*, en: *Dialogos, Festschr. H. Patzer*, Wiesbaden 1975, 153-162 (allí *litera ura* más antigua).

⁴ No es exacto, como afirma D.E.W. Wormell, que el C. 66 sea un ejemplo de *exprimere* (traducción fiel) y el C.51 un ejemplo de *vertere* (traducción libre), (*Catullus as Translator*, en: *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of H. Caplan*, ed.L.Wallach, Ithaca, N.Y. 1966, 187-201, aquí: 198 y ss.).

⁵ Demasiado romántico, como muchos otros, W. Kroll: «C. conoció a Clodia y ambos coincidieron en su entusiasmo por Safo: él la llama, por este motivo, con el nombre poético Lesbia. Como primer homenaje, él le envía la traducción [...] de una Oda sáfica» (C.Valerius Catullus, hrsg.u.erkl., Stuttgart 1959, 91). Demasiado optimista es, como muchos otros, también L.P.Wilkinson, que cree que Catulo quería comprobar(1) si Clodia correspondía a su amor (Ancient and Modern: Catullus II Again, Greece and Rome 21, 1974, 82-85). Como curiosidad se podría mencionar que E. Kalinka

piensa que la última estrofa habla también de Lesbia (Catullus II. Gedicht und sein Sapphisches Vorbild, Wiener Eranos 1909, 157-163, aquí: 162 y ss.).

⁶ Bien H.P. Syndikus, *Catull. Eine Interpretation. Erster Teil. Die kleinen Gedichte (1-60)*, Darmstadt 1984, 258: «Las diferencias con el modelo provienen más bien de la voluntad de intensificación que del propósito de modificar la expresión».

⁷ Syndikus (nota 6) 255.

⁸ Los comentarios callan sobre esto. Cfr. sin embargo W. Ferrari, *Il Carme 51 di Catullo*, Ann.Scuola Norm.Sup.Pisa, Lett., Stor. e Filos., ser.2, Vol.7, Bologna 1938, 59-72= *Catullus Carmen 51*, en: R. Heine (Hrsg.), *Catull WdF*, Darmstadt 1975, 241-261, aquí: 251: el segundo síntoma tenía que parecer a Catulo en realidad más fuerte y expresivo que el primero. ¿Qué dijo, no obstante, O. Immisch? «El zumbido en los oídos es desagradable, pero no necesariamente algo malo. Algo muy distinto es el oscurecimiento de la visión» (Catullus Sappho, SB Akad. Heidelberg, phil.-hist.Kl. 1933/43, 2. Abh., Heidelberg 1933, 10).

⁹ Así la traducción de Latacz (nota 1) 93.

¹⁰ *Catullus Werbegedicht an Clodia und Sapphos Phaonklage im Hochzeitslied an Agallis*, RHM 89, 1940, 194-215, aquí 194 y ss.

¹¹ Immisch (nota 8) 10.

¹² Por cierto también eran decisivos los aspectos estilísticos del poeta moderno frente a la propuesta arcaica. Cfr. Immisch (nota 8) 7, Ferrari (nota 8) 251 y ss. y Syndikus (nota 6) 256.

¹³ W. Kranz se expresó así: «El no consiguió describir su propio estado al modo de Safo; antes bien en este trabajo, que analiza al mismo tiempo el propio yo, tomó conciencia del peligro de su vida dedicada al ocio de un modo tan evidente que lo interrumpió súbitamente con una advertencia al propio corazón [...] de tal manera la traducción se convirtió en un poema "a sí mismo"» (Catull Sapphoübertragung, Hermes 65, 1930, 236-237, aquí 237). Sin embargo Catulo no suavizó su reacción, por el contrario la intensificó, como habrá que demostrar. De modo similar opinó Immisch (nota 8) 8: Catulo habría «reprimido la parte más exaltada del arrebató emocional de la griega»: «Al joven Catulo eso le hubiera sentado probablemente mal.» Cfr. también Aem. Baehrens, Catulli Veronensis Liber, Tomo II, Leipzig 1896/1885, II, 259 y ss. y Ferrari (nota 8) 251.

¹⁴ Prop. 2, 15, 24; Hor. C. 1, 4, 16; 1, 28, 15; especialmente bello 4, 7, 13-16, donde Horacio retoma en este sentido a Catulo C. 5, 5 y ss. (E. Fraenkel, Horaz, Oxford 1957, 420, nota 2).

¹⁵ Así - muy citado - U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker, Berlin 1913, 58, nota 2.

¹⁶ G. Friedrich, Catulli Veronensis Liber, Leipzig Berlin 1908, 237. "Frío" se sintió también Kalinka (nota 5) 160, puesto que acentuó la "fría retórica" y experimentó la "terriblemente prosaica enseñanza doctrinal de los reyes y las ciudades".

¹⁷ «bitem movit doctis nec opinatus durusque ad otium poetae periculosum transitus» (Baehrens [nota 12] 259).

¹⁸ «[...] el problema de la estrofa del *otium*, que es más importante ver en su antiblogía que solucionar, lo cual es imposible» (Bickel [nota 10] 211).

¹⁹ Kroll (nota 5) 92.

²⁰ Immisch (nota 8) 11.

²¹ Cfr. J. F. Finamore, Catullus 50 and 51: Friendship, Love and *Otium*, *CJW* 78, 1984, 11-19, aquí 17 a *otium*: «In Catullus' poetry, it always has the meaning of "time-free from a serious occupation". There is never any negative connotation to the word, nor are there overtones of "defiance" or of any "heroic code". The word is neutral and is good or bad only in context.»

²² Bickel (nota 10) 210 y ss.

²³ *Otium Catullianum*, *Acta Antiqua Acad. Scient. Hung.* 4, 1956, 211-219= W. Eisenhut (Hrsg.), *Antike Lyrik (Ars Interpretandi 2)*, Darmstadt 1970, 98-108, aquí: 106.

²⁴ Cfr. E. Schäfer, *Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull*, *Hermes Einzelschr.* 18, 1966, 56: la estrofa del *otium* no sería «un intento de querer librarse de un amor fatal, sino la patética expresión del peso de este amor».

²⁵ El paralelismo ha sido ampliamente observado. Buen tratamiento en Finamore (nota 21). Cfr. también C. Segal, *Catullan otiosi: the Lover and the Poet, Greece and Rome* 17, 1970, 25-31 (quien opina del *Carmen* 51: «There is no doubt that Catullus is critical of this *otium*» [30]).

²⁶ *Varus me meus ad suos amores / uisum duxerat e foro otiosum* (1-2).

²⁷ De Paris dice *otia degere in thalamo* (68, 104). En cambio se encuentra *otium* sólo en 44, 15 (acerca de la quietud en la enfermedad).

²⁸ Cfr. R. J. Baker, *Propertius' Monobiblos and Catullus 51*, *RhM* 124, 1981, 312-324, quien opina de modo general que Catulo rechaza el *otium* puesto que el amor exigiría energía: «at this stage of the affair the *ratio vitae* of lovers imposes on Catullus the duty of energetic action- the *militia* love itself, which is the very antithesis of *otium*» (321)

²⁹ Como supuso Wilamowitz (y después de él, muchos otros): cfr. supra nota 15.

³⁰ En la a menudo citada edición bilingüe de Catulo (al principio: *Catull, Liebegedichte und sonstige Dichtungen*, Hamburg 1960, 111).

³¹ Así R. Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford 1889, 177. Cfr. Cic.Cael.19/44.

³² Así Kroll (nota 5) 93; lo mismo B. Schnell, *Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κήνος*, *Hermes* 66, 1931, 71-90 = *Gesammelte Schriften*, Göttingen 1966, 82-97, aquí: 93 nota 2. «Debe ser tomado como seguro que [...] *tibi molestum* significa "te atormenta, te mortifica (como una enfermedad)"» (F. Tietze, *Catullus* 51. *Gedicht*, *RhM* 88, 1939, 346-367, aquí: 356). Cfr. Cels. 3, 11, 1: *molestissimum morbi genus est*.

³³ Así Weinreich (nota 30) 47.

³⁴ *Stob. Flor.* 64, 66 Hense; cfr. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914, 76 nota 1 (donde se llama la atención sobre el lugar de Catulo), y Fraenkel (nota 14) 212 con nota 1.

³⁵ Más paralelismos en Baehrens (nota 12) 260, Ferrari (nota 8) 256 y ss., Fraenkel (nota 14) 212 nota 1, Syndikus (nota 6) 261 nota 30.

³⁶ Cfr. A.J. Woodman, *Some Implications of otium in Catullus* 51.13-16, *Latomus* 25, 1966, 217-226 (sin embargo, la prueba de que *otium* significa algo distinto en cada uno de los tres lugares no es convincente).

³⁷ Citado por Bickel (nota 10) 199 a *miser*.

³⁸ Así, según A. Passerini, *Studi* 11, 1934, 52 y ss., sobre todo Ferrari (nota 8) 253 y ss.: *otium* corresponde a *τρυφή*. Esta equiparación es rechazada por Fraenkel (nota 14) 212 nota 3, pero acepta la hipótesis de una alusión a la teoría helenística. Contrariamente, Tietze (nota 32) 362 nota 56.

³⁹ « [...] los *reges prius* y las *beatas urbes*, con relación a los cuales Catulo seguramente tiene en mente a Ilión y los Priamidas, cuya ruina ha sido provocada por el amor a la esposa de un extranjero» (*Catull's Gedichte in ihrem geschichtlichen Zusammenhange* trad. y com. de R. Westphal, Breslau 1870, 49).

⁴⁰ Baehrens (nota 12) 260 y ss.

⁴¹ Cfr. D.A. Kidd, *The Unity of Catullus* 51, *AUMLA*

20, 1963, 298-308, aquí: 306.

⁴² Cfr. Hor.C.3,3,18-21: *Ilion, Ilion / fatalis incestusque iudex* [sc. Paris] / *et mulier peregrina vertit / in pulverem*.

⁴³ Bien otra vez Borzsák (nota 23) 107: «En la estrofa del *otium* juega ya la inimitable contraposición del *odi et amo*.

⁴⁴ Cfr. Latacz (nota 1) 89 y ss.

⁴⁵ Latacz (nota 1) 90.

⁴⁶ El sustantivo para *τολμῶν* es *τόλμα* (así lo aplica Snell [nota 32] 93 en este contexto); pero no está documentado en la época de Safo, ni menos aún con el significado de "resignación", "capacidad de soportar".

⁴⁷ De la definición propuesta de *otium* resulta claro que *ille* (1) se refiere a un rival. En este sentido, cfr. Snell (nota 32) 87, G. Jachmann, *Sappho und Catull*, *RhM* 107, 1964, 1-33, aquí: 18, G. Lieberg, *Puella Divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam 1962, 114. De ello se desprende que *par deo* significa "dichoso como un dios"; la interpretación a menudo sostenida de que Catulo compararía «con los dioses, al que puede sostener por más tiempo la avasalladora impresión de la seducción de Lesbia» (Kroll [nota 1] 92), se opone al espíritu de lo escrito.

⁴⁸ Latacz (nota 1) 92 habla de «confesión de amor».

⁴⁹ Exacto, p.e., B. Snell (nota 32) 87, inexacto, p.e., B. Bickel (nota 10) 198.

⁵⁰ Kroll y Wilkinson (ambos nota 5). lo mismo los comentarios de C.J. Fordyce (Oxford 1961) y K. Quinn (London-Basingstoke 1970), más lejos Vormell (nota 4) 190 y E.A. Fredricksmeyer, *The Beginnig and the End of Catullus' Longus Amor*, *SO* 58, 1983, 63-88, aquí: 64. Literatura más extensa en Syndikus (nota 6) 261 nota 35.

⁵¹ Kroll (nota 5) 24.

⁵² Para una datación más tardía: Schäfer (nota 24)

56, T.P. Wiseman, *Catullan Questions*, Leicester 1969, 34, Syndikus (nota 6) 262.

53 Cfr. Latacz (nota 1) 91.

54 Friedrich (nota 16) 234 y ss. a miser: del [amante] «perdidamente enamorado»; «[...] en nuestro poema se habla solamente de amor dichoso»! Lo mismo Kroll (nota 5) 92, Bickel (nota 10) 199 y ss., Fordyce (nota 50) 220 y, con insistencia, A.A. Lund, *Zum Verständnis des Sappho-Gedichtes (C.51)*, Maia 33, 1981, 147-149, aquí: 149.

55 Correcto Snell (nota 32) 87, Quinn (nota 50) 243: «the stock epithet of the unhappy lover».

56 Cfr. Snell (nota 32) 93: «mientras que Safo se deja llevar por la corriente de su sensación, Catulo se detiene desdoblándose como observador de sí mismo. Esta reflexión impide una sensación integral y poderosa, de modo que no encontramos en él ni la intensidad ni la homogeneidad de Safo».

57 Snell (nota 32) 93.

58 Cfr. E. Lefèvre, *Versuch einer Typologie des römischen Dramas*, en: *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 1-90, aquí: 56-65, 81-83.

59 Así I. Schnelle sobre la estrofa del *otium*: *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, *Philol. Suppl.* 25/3, 1933, 60.

60 Así Schiller en el contenido prefacio a *Los Bandidos* sobre los personajes de la tragedia francesa: cfr. Lefèvre (nota 58) 57.

61 Cfr. Lefèvre, *L'Unità dell'Elegia Properziana*, en: *Atti, Colloquium Propertianum 1976, Assisi 1977*, 25-71, aquí: 26 y ss. passim.

62 3,8,23.

63 Excelente otra vez Snell (nota 32) 97.

64 Cfr. Schäfer (nota 24) 56.

65 «*respuunt poetae exceptis Plaut. (Sies.), Acc. (semel), Catull. (bis)*» (*ThLL VII*, 1,210).

66 Así, inexacto, Ferrari (nota 8) 244, Tietze (nota 32) 350 nota 11, Bickel (nota 10) 200, Wormell (nota 4) 191.

67 Así, exacto, Kroll (nota 5) 92, Snell (nota 32) 87 nota 2, Fordyce (nota 50) 220 («generalizes what is a particular situation in Sappho's poem»), Fredrickmeyer (nota 50) 66 («raises the picture [...] of the two lovers in happy *l'été-à-l'été* from an individual occasion to a general situation»).

68 K. Maurer, *Der Liebende im Präteritum*, *Poetica* 5, 1972, 1-34, aquí: 13.

69 Cfr. Borzsák (nota 23) 104.

70 Cfr. para esto y, asimismo, para el problema aludido, E. Burck, *Römischen Wesenszügen der augusteischen Liebeslegie*, *Hermes* 80, 1952, 163-200= *Vom Menschenbild in der römischen Literatur*, I, Heidelberg 1966, 191-221, aquí: 195 y ss.

La mujer en los poemas breves polimétricos de Catulo

LÍA M. GALÁN

El presente estudio propone un análisis de los poemas breves polimétricos del *Corpus* catuliano, rastreando los personajes femeninos que aparecen en ellos, en función de trazar un cuadro de los tipos en sus diversos registros de significación y enlace. El personaje de lesbiana no es, en este trabajo, motivo de análisis especial. A primera vista, esto podría parecer sorprendente si se tiene en cuenta su marcada preeminencia en la obra de Catulo. Por esta misma razón, ha constituido la más habitual materia de estudio y resultaría reiterativo abordar directamente su tratamiento. No obstante, lesbiana es el ineludible punto de referencia al que se recurre a los efectos de completar e integrar los más variados aspectos del tema en cuestión.

Introducción

Reconstruir el papel de la mujer en la cultura latina, con los riesgos conocidos y desconocidos que esto implica, significa un renovado esfuerzo por conocer aquello que no dudamos en llamar *substrato de' pensamiento contemporáneo*, cuya presencia -entendida no como intemporal sino como persistente en escala macrocrónica- muestra qué poco, en ciertos puntos, se han modificado los aspectos teóricos de las relaciones sociales, pese a las marcadas diferencias de las que presumen sus presentaciones actuales. Ello no desconoce los variados problemas que se interponen en la búsqueda de una visión correcta e integral de la cuestión, y que enunciaremos brevemente, tomando los que nos resultan de mayor importancia para este estudio.

1. La situación de la mujer, a lo largo de la historia romana, está sujeta a variaciones y cambios, lo cual impide tratar la cuestión en bloque y hace necesarias acotaciones temporales y restricciones para el encuadre de toda posible afirmación.

2. La mayoría de los testimonios conservados acerca de las mujeres se refieren a familias nobles, lo cual obstaculiza la generalización, ya que son mucho menos numerosos los testimonios cuando se trata de indagar acerca de los hábitos y costumbres de las mujeres plebeyas o de los niveles sociales más bajos.

3. Estos testimonios, por lo demás, suelen ser predominantemente urbanos; la provincia itálica parece haber sido notablemente más conservadora que Roma en sus costumbres, lo cual implica que la situación de las mujeres en uno y otro lado ha sido distinta en algunos aspectos. Dado que partimos de testimonios literarios, sólo

intentamos una reconstrucción del modelo urbano, aún cuando en Catulo puedan vislumbrarse algunas figuras provincianas cuyas características, sólo eventual y contextualmente, señalaremos.

4. Tal como se plantea en este estudio, partimos de testimonios literarios y apelamos especialmente a ellos para configurar la imagen femenina romana. Esto significa que nos movemos en el territorio de lo subjetivo, lo intersubjetivo y lo retórico en el que la versión de la realidad y lo objetivo deben ser desglosados. Grimal¹ destaca dos causas fundamentales que, si bien no invalidan estos testimonios, al menos obligan a considerarlos con cautela: a) la complacencia de los moralistas romanos en denunciar los vicios de su tiempo, que incluyen consideraciones acerca de la mujer y su conducta; b) la polémica de los escritores cristianos que multiplican los testimonios desfavorables acerca de una sociedad no iluminada por la Revelación, y construyen un cuadro de elevada inmoralidad.

5. Los testimonios presentados son exclusivamente masculinos, esto es, hombres hablando sobre mujeres desde distintas perspectivas -filosóficas, morales, sentimentales, literarias-; esto se debe a la casi completa ausencia de voces femeninas en la literatura romana, hecho que acota el tema de modo liminar.

6. El estudio de la situación femenina en la antigüedad grecorromana ha representado un tema de interés para el movimiento feminista de los 70, y este hecho, si bien ha representado un valioso aporte a la cuestión, no ha estado libre de inexactitudes y prejuicios. Desde asimilaciones de la mujer romana a la griega en la imprecisa denominación de «mujer grecolatina», hasta la excesiva insistencia en el habitual y abusivo sojuzgamiento de las mujeres, o la visión de muchos cambios sociales - especialmente los del patriciado de fines de la República- como predecesores del feminismo de *fin du siècle*, este meritorio intento de recompreensión se ha enturbiado con cierta parcialidad¹.

Más allá de esto, permitasenos la propuesta tal vez hoy notoriamente audaz de una realidad detrás de las palabras y en correlato reconocible de significación con ellas. O al menos, la propuesta de una apariencia correcta que puede ser investigada para un mejor entendimiento de nuestros modos culturales.

Las antiguas leyendas romanas muestran una especial consideración hacia la mujer, marcada por cierta reverencia que no se encuentra en los poemas homéricos. Es posible que haya influido aquí el paradigma del matriarcado etrusco, si algo se puede afirmar con certeza de éste u otro tema que tenga que ver con la civilización etrusca. El análisis de antiguos testimonios lleva a Grimal a afirmar: *toutes ces légendes tendent à montrer que les femmes dans la plus authentique tradition romaine, étaient entourées d'une sorte de vénération religieuse*².

La mujer era respetada y venerada en tanto *matrona*, i.e. *mater*, auténtica conservadora de la *gens*. De allí que la unión de los esposos recibiera el nombre de *matrimonium*, y estuviera bajo la protección de una diosa, *Iuno Iuga*. Los dominios

tradicionales de la mujer, pues, aparecen circunscriptos a la esfera doméstica³, y su intervención en la vida social y civil resulta mínima, al menos hasta el siglo I a.C.

Hacia el fin de la República se produce un rápido y marcado cambio de las costumbres femeninas, inscripto en el contexto de la crítica situación general. Diversas circunstancias encuadran el fenómeno:

1. *El debilitamiento de las tradiciones itálicas en el patriciado filohelenístico romano*
a. el matrimonio se convierte en una estrategia de promoción social, como instrumento obligado para la obtención de privilegios políticos y económicos, sin incidencia directa del factor sentimental en las uniones; b. en el confuso panorama de las intrigas políticas y los enfrentamientos ideológicos entre facciones, se debilita el sentido del servicio a la *urbs* como sociedad organizada y, correspondientemente, del matrimonio como fundamento político-religioso del Estado; los cónyuges, más allá de las circunstanciales conveniencias, no encuentran profundos motivos para comprometer sus vidas- públicas y privadas- en tal servicio.

2. *La decisiva influencia de los cultos orientales*: especialmente bajo la influencia griega, la alta sociedad de Roma se interesa en las manifestaciones dionisiacas, los misterios eleusinos, y los variados cultos que vienen de diversos puntos de Oriente. Muchos de ellos traen la idea de igualdad de los seres humanos y proponen una nueva valoración de las mujeres y los esclavos, considerados tradicionalmente como inferiores.

3. *El enriquecimiento de las conquistas y los nuevos poderes económicos*: es un lugar común de explicación, dentro de la concepción latina, la idea de que el lujo y las riquezas provocan la corrupción de los hombres y el ablandamiento de las austeras costumbres tradicionales; progresivamente, con la creciente complejización del Estado y la sectarización de los intereses públicos y políticos, cada vez son más los que disputan el poder con argumentos y fuerzas nuevas. Los moralistas no dudan en inscribir en este clima de corrupción los cambios de la conducta femenina, y en esta visión sin *corrigenda* se apoyará después el cristianismo para afianzar modos de comportamiento que profundizan el abismo entre las sociedades paganas y la nueva sociedad surgida de la Revelación.

4. *El modelo de la cortesana*: procedentes de ciudades helenísticas, se afincan progresivamente en Roma elegantes cortesanas que ofrecen su compañía semi-profesional sin plazos temporales delimitados, e inspiran un amor pasional «amor romántico» que se entiende separado y hasta opuesto al modo de relación «varón/ mujer» que representa el matrimonio. El epicureísmo romano las acepta y el modelo de la cortesana, prestigiado por el favor masculino, altera la conducta de la mujer aristocrática e incide en la modificación de su comportamiento social. Sus actividades

traspasan el perímetro de la *domus* y sus costumbres se vuelven más liberales. La mujer romana se ve así comprometida en la consecución de un nuevo ideal amoroso, romántico y extramatrimonial, que casi inmediatamente se traduce en adulterios y divorcios.

En el filo de estos dos mundos viven Catulo y Clodia⁴. Catulo representa el conflicto entre la austera tradición latina, aún vigente en el ámbito provincial, y los nuevos imperativos de la conducta urbana que se presentan en la Roma convulsionada del fin de la República. Clodia aparece como el nuevo tipo de mujer, ligada por tradición familiar y situación social al *mos antiquus*, y a la vez representante de la nueva moral femenina. Sin duda es arduo tratar de vislumbrar la importancia y significación posible de estos cambios, en la medida en que los relatos provienen de hombres con convicción viril⁵ insertos en un modelo patriarcal que se considera natural y legítimo.

Y, por sobre todo, exitoso.

Pero la confluencia de testimonios provenientes de posiciones disímiles y de fuentes jurídicas de distintas épocas, permiten hablar de una nueva vida social de la mujer romana, de ciertos gustos literarios y artísticos, de su ingerencia en lo político y las nuevas condiciones de trato con los hombres. Este cambio inquieta a «moralistas» como Cicerón, para quien el comportamiento de una Clodia puede asimilarse directamente al de una *meretrix*. El mismo Catulo, en apariencia liberal, puede condenar a la mujer amada por promiscuidad, acentuada en la conocida hipérbole de los trescientos *moechi* (C. 11, 17-18).

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

A los efectos de este estudio, hemos optado por un suscinto análisis de los poemas breves que presentan figuras femeninas, agrupándolas según características similares o próximas, o eventualmente considerándoselas en forma particular cuando el caso así lo requiere.

Meretrices y cortesanas en los polimétricos

En el *Carmen* 6, el poeta supone que su amigo Flavio pasa las noches con una mujer. Al respecto, el amigo es acusado de guardar un obstinado silencio que disgusta a Catulo y lo lleva a sospechar que tal mujer carece por completo de belleza física y moral. La presentación del primer verso, en apariencia favorable, se modifica en el segundo:

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

w. 1-3

*Flavio, si la que hace tus delicias no fuera sin gracia y grosera,
se lo querías decir a Catulo y no podrías callar.*

El término *delicias*⁶ se aplica al objeto de seducción y encanto, si bien Ellis considera que puede ser explicado coloquialmente como «amante», sentido habitual en Plauto, del mismo modo que aparece en el *Carmen* 32,27. Los adjetivos del verso 2 abren las consideraciones negativas que se prolongarán a lo largo del poema: *illepidae* -i.e. negación de todo *lepos*-, e *inelegantes* -i.e. carencia de *elegantia*- forman parte del vocabulario urbano de la Roma catuliana, en donde palabras como *dicax*, *elegans*, *delicatus*, *facetiae*, *sal*, *lepos*, *uenustus*, son inherentes a la *urbanitas* en tanto que sus contrarias representan lo no-urbano y lo rústico. Aparecen ya en la comedia y pueden juntarse profusamente en acusaciones de exagerada urbanidad o rusticidad, pero no forman parte del *sermo plebeius* sino que pertenecen a grupos sociales restringidos⁸. Desde los valores acreditados de la *urbanitas*, en un juego de provocación al amigo, Catulo enjuicia a la supuesta amante de Flavio negando en ella las cualidades que constantemente exalta en su amada: la fineza, el encanto y la elegancia.

En la retórica del ataque, la imagen femenina progresivamente se degrada:

uerum nescio quid febriculosi
scorti diligis: hoc pudet fateri.

w. 4-5

pero estás enamorado de no sé qué calenturienta ramera, y te avergüenza confesarlo.

Es ésta la única aparición de *scortum* en los poemas catulianos. La palabra significa «cuero», «piel» y, por extensión, parece aplicarse a los órganos sexuales femeninos⁹, de lo que resulta un equivalente de *meretrix*. Tal como lo testimonia el uso que de ella hacen los prosistas, no se trata de un vulgarismo sino que pertenece al lenguaje culto; no obstante, parece haber sido una palabra antipoética, al igual que *meretrix*, con la que no presenta diferencias básicas de significación, si bien *scortum* conlleva una mayor carga emotiva de signo negativo que la vuelve insultante y denigratoria frente al más moderado *meretrix*¹⁰.

Al peyorativo *scortum* se añade el calificativo *febriculosum*, que puede entenderse como afebrada por la enfermedad - un signo de consunción característico de las prostitutas de baja condición- y también como sexualmente ardiente y excitada¹¹.

La supuesta mujerzuela, en el juego del poema, finalmente puede no ser tal. Se trata de invectivas masculinas hechas en el marco de la amistad, en círculos de jóvenes *otiosi*

que comparten las historias de sus amores, bromean e ironizan acerca de ellos, y eventualmente los poetizan. La falta de Flavio que el poeta le imputa es la quiebra de la leyes del juego amical. La condición de la supuesta amante no interesa en verdad, sino que es parte del artificio burlesco que se diseña en el código de los *urbani*, adoptando un tono de condena moral hacia los amores de Flavio que es condena por el *tacere*, por el silencio y el ocultamiento. Entre los amigos, la consigna y el punto de cohesión es el *dicere*, que resume la confianza y la complicidad masculina; de allí el pedido final *-dic nobis*, v. 16 - para conocer los amores de Flavio y convertirlos con «gracia» en poesía:

...Volo te ac tuos amores
ad caelum lepido uocare uersu.

v.16-17

Quiero llevar hasta el cielo con mi gracioso verso a ti y a tus amores.

La mujer no es centro de gravedad del poema; pero pertenece a la vida privada de los poetas, al centro de expresión de sus experiencias. Ella es el eventual trofeo cuyo encanto debe decirse y comprobarse entre los amigos. Esta condición cenacular se vuelve más evidente aún en el *Carmen 10*.

Sedgwick considera el *Carmen 10*, a *conversation piece*, como el más perfecto ejemplo de *urbanitas* de la poesía latina¹². En el centro de los *negotia*, Varo encuentra a Catulo ocioso y lo invita a conocer a su nueva amiga. Resuenan ecos léxicos del *Carmen 6* en el planteo de una situación paralelamente opuesta: contrariamente a Flavio, Varo se muestra comunicativo y deseoso de compartir sus amores con el poeta. La nueva amiga *-suos amores*, v. 1 - es presentada de modo completamente ambiguo:

scortillum, ut mihi tum repente uisum est,
non sane illepidum dum neque inuenustum.

v.3-4

una putilla, como me pareció en el momento que la vi, no del todo grosera ni torpe.

El empleo, en este caso, de la forma diminutiva *scortillum* atenúa el peso negativo del *scortum* de C.6,5, confiriéndole cierto aire de gracia y simpatía que sin embargo no borra el tono desdeñoso implícito. Esta visión se mantiene en los calificativos elegidos, *illepidum* e *inuenustum*, limitados por *non sane*: la descripción se apoya en categorías negativas, suavizadas o restringidas, expresadas como condescendencia. La litote del verso 4 que ubica a la mujerzuela en un peldaño mínimo de valoración positiva es la expresión elocuente de un reparo hacia el elogio explícito que constituye el resorte de humor del poema. La mujer, al menos a primera vista, no parece estar privada de cualidades de gusto urbano.

A partir del v.5, el poema transcribe - directa e indirectamente- el diálogo entre Catulo y la *scortillum*; el interés de la mujer se dirige hacia las ganancias materiales:

et quonam mihi profuisset aere

v.8

y si había conseguido algo de dinero

La réplica de Catulo, *respondi id quod erat-v.9-*, abre el juego verdad-mentira sobre el que se construye el poema. La mujerzuela insiste en conocer los posibles réditos materiales del viaje de Catulo a Bitinia; en respuesta, Catulo recurre a lo que supone una elegante e inocua mentira para dar a entender que, pese a no haber obtenido dinero alguno, su fortuna es elevada. La intención de *unum me facerem beatiorem-v. 17-* lo lleva a declarar que posee ocho lexicarios y, de inmediato, se revela que el interrogatorio femenino no ha sido desinteresado:

hic illa, ut decuit cinaediorum,
«quæso», inquit, «mihi, mi Catulle, paulum
istos commoda: nam uolo ad Serapim
deferri...

v.24-27

*entonces ella, como correspondía a una desvergonzada, dijo:
«por favor, Catulo mío, préstamelos un poco: pues quiero ser
llevada al templo de Serapis...*

El adjetivo *cinaediorum* marca el paso a la abierta denigración de la mujer¹³. Su desvergüenza se evidencia en lo inmediato del pedido, subrayada por la rápida e interesada confianza (*mi Catulle*) con que trata a quien apenas conoce¹⁴. Pero, a la vez, esta impertinencia es tal y se convierte en motivo de burlesca indignación para el poeta porque pone al descubierto la mentira «urbana» de Catulo. El humor de la situación se mantiene: ante el bochorno al que ha quedado expuesto -sin duda por la perspicacia de la joven-, el poeta argumenta una confusión graciosamente torpe, y descarga su enojo atacando a la mujer:

sed tu insulsa male et molesta uiuis,
per quam non licet esse neglegentem.

v.33-34

*pero tu eres insulsa maliciosamente y molesta, y no conviene
descuidarse contigo.*

La imagen femenina se mueve entre dos pares de calificativos: *non sane illepidum neque inuenustum (v.4) // insulsa male et molesta uiuis (v.33)*. En primera instancia

pueden resultar contrapuestos pero, en definitiva, se corresponden: despojada de la restricción inicial, la valoración es abiertamente negativa. La *scortillum* carece de picardía oportuna y gracia urbana, y Catulo condena su conducta rústica, propia de una provinciana.

La mujer es grosera al poner en completo ridículo a su huésped, y molesta por causar la incomodidad de la indiscreción¹⁵. Como en el *Carmen* 6, hay una explícita atracción de toda posible valoración femenina hacia el código subjetivo de las relaciones con mujeres; sin embargo, en el *Carmen* 10 se esboza la anécdota, y la *scortillum* aparece con voz propia, aunque sólo para justificar el airado desdén de Catulo¹⁶.

El *Carmen* 35 recuerda, en algunos puntos, la situación ya planteada en el *Carmen* 6. Catulo reclama la presencia de Cecilio - *poetae tenero, meo sodali*, según se dice en el primer verso-, quien permanece en Como retenido por su amada. Para explicar la demora de Cecilio en aquel lugar y disculpar de antemano -al menos aparentemente- la posible falta de respuesta a su pedido, el poeta imagina a la amada de su amigo en el gesto exageradamente trágico de detenerlo en su partida:

quamuis candida milies puella
euntem reuocet manusque collo
ambas iniciens roget morari,

w.8-10

*aunque su radiante amiga le llame mil veces al marcharse y,
echándole ambas manos al cuello, le ruegue quedarse*

Hay una ostentosa emotividad en la mujer que inmediatamente queda explicada:

quae nunc, si mihi uera nuntiantur,
illum deperit impotente amorem;
nam quo tempore legit incohatam
Dindymi dominam, ex eo misellae
ignes interiorem edunt medullae.

w.11-15

*Puesto que ella ahora, si me han contado cosas ciertas, muere
por él de desenfrenado amor; pues desde que leyó el comenzado
poema sobre la diosa del Dindimo, a la pobrecita los fuegos le
consumen el interior de sus entrañas.*

Según Ellis¹⁷, este poema muestra no sólo el creciente interés por el mito de Cibeles y el intercambio de ideas literarias, sino además el cultivo intelectual de la mujeres hacia los tiempos de Catulo. En efecto, hacia el siglo I a.C. y por influencia del helenismo en boga, las mujeres habían ingresado a sectores de la vida cultural que antes les estaban

vedados. Se las consideraba aptas para la literatura: leían y recitaban poemas, protegían e inspiraban a poetas, tenían salones literarios y aún ellas mismas escribían. Las cortesanas griegas habían introducido en Roma modos sofisticados de seducción, que incluían los conocimientos de música y poesía. No obstante, a juzgar por el posterior testimonio de Ovidio¹⁸, el grupo no era muy numeroso y, por otra parte, convendría determinar los alcances del calificativo *docta* en esta época.

Sin embargo, la conjetura de Ellis, deducida de este clima cultural, se debilita por el tono hiperbólico adoptado por el poeta. Cierta recurrencia léxica, junto con un humorístico matiz afectivo en el diminutivo *misellae*, hacen pensar en una versión paródica de las apasionadas mujeres de los poemas extensos. La hipérbole culmina en los versos que siguen:

ignosco tibi, Sapphica puella
musa doctior;...

w.16-17

te perdono, muchacha más docta que la musa sáfica...

La joven no sólo tiene una exquisita sensibilidad estética sino que resulta más docta que Safo; la exageración es patente y puede, por tanto, ser interpretada en forma irónica¹⁹. La excelencia del poema ha bastado para enamorarla, actuando como poderoso estimulante erótico - de modo análogo a lo que ocurre en el *Carmen 50*.

La afición poética de la joven, en su burlesca desmesura, revela el *lepos* catuliano, con la gracia y la elegancia del ambiguo cumplido, que abre nuevos espacios de sentido a partir del tono condescendiente e hiperbólico de los w. 16-17. El *ignosco tibi* declara una simpatía establecida en la coincidencia de valoraciones estéticas: Catulo y la joven, llegado un punto, comulgan en la admiración que les ha suscitado el poema de Cecilio; pero esto es sólo posible presuponiendo maliciosamente que la joven es *Sapphica...musa doctior*, lo que constituye una evidente ironía. En definitiva, lo que emerge del mensaje es el reclamo de la vuelta de Cecilio a Roma, demorado supuestamente por algún amorío circunstancial que poco tiene que ver con la tarea poética.

Añadiremos, como dato de interés, que el adjudicar intereses literarios a la mujer para dar un giro humorístico a situaciones que, de algún modo, contrarían al poeta, se presenta en el poema inmediato siguiente (*Carmen 36*); el poeta ha resuelto en términos literarios una disputa aparentemente personal²⁰. La intención de la mujer, al quejarse de los *truces...iambos* (v.5) y solicitar la quemazón de los *electissima pessimi poetae / scripti* (v.6-7), no parece ser la de llevar a cabo un escrutinio poético para condenar al peor de los poetas, sino la de destruir poemas que la atacan. Catulo vuelve a apoyarse aquí en el plano literario para operar análogo giro a la cuestión y resolverla en un modo entre cómico y galante. Los escritos que resultan enfurecer a la mujer son

los del peor de los poetas: Catulo no considera que sus escritos sean tales y proclama *pessimus poeta* a Volusio. Se desplaza el sentido del juicio de Lesbia, y ya no es la expresión de una emotividad personal herida por los yambos, sino un imparcial pronunciamiento estético. En el *Carmen 35* se advierte similar pasaje de planos: la circunstancia pasional de Cecilio se cambia de contexto, se reconducen palabras y acciones, para finalmente plantear una solución consecuente con las correspondientes peticiones de principio: aquí, que la joven es más docta que la musa Sáfica; en el *Carmen 36*, que el pedido es general y busca condenar al peor de los poetas, no el producto de una situación personal determinada, pero dejando ver la trama del juego para acentuar el modo burlesco.

El llamado *Ciclo de Ameana* está integrado por los cármes 41, 42 y 43²¹. De acuerdo con esto, el *Carmen 42* aparece como una *flagitatio* a la misma Ameana - *decoctoris amica Formiani* - de los cármes que lo anteceden y le siguen. Ameana es llamada *decoctoris amica Formiani* (41,4; 43,5) con evidente alusión a Mamurra, protegido de César, a quien Catulo ataca en muchas de sus composiciones²². Cualquiera sea la causa del interés catuliano por esta Ameana²³, hay en estos poemas una intención abierta de destacar los rasgos exclusivamente sórdidos, desagradables y mezquinos de la mujer, a través de lo insultante y lo obsceno.

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

Ameana puella defututa

*Ameana, esa joven muy sobada,*²⁴

El calificativo, cargado de obscenidad, también se aplica - no menos injuriosamente - a Mamurra en el *Carmen 29*, 13, siendo éstas las dos únicas apariciones de la palabra en el *Corpus* catuliano. De este modo, se asienta la condición de *meretrix* de la mujer, que inmediatamente se desarrollará en el poema.

Hay una breve anécdota que se presenta como ocasión de la obra: Ameana ha solicitado al poeta, a cambio de sus favores meretricios, una suma de dinero inusualmente elevada, en ridícula desproporción con sus pobres atributos. El hecho se resume en un verso:

tota milia decem poposcit

v.2

me ha pedido nada menos que diez mil sestercios

La cantidad fijada es la misma que aparece en el *Carmen 103*, 2, lo cual puede aludir a una tarifa, o precio estipulado habitualmente, por cierta clase supuestamente costosa o sofisticada de meretriz. Ameana exige un pago que, a los ojos del poeta, de ninguna manera merece. A la sordidez moral del *defututa* se une la fealdad física,

resumida despectivamente en un único rasgo ejemplificador:
ista turpiculo puella naso,

v.3

esta joven de nariz feúcha

La presentación se rubrica con lo que resulta el dato identificatorio más negativo: Aemeana es *decoctoris amica Formiani* (v.4), con lo que queda asociada a la baja condición de Mamurra. Así, el poeta resume una secuencia de pensamiento: Aemeana es una prostituta fea y de baja condición que, por ser amante del protegido de César, pretende vender a precio desmesurado sus servicios. Considerar esto como reflejo de una circunstancia histórica es, sin duda, exacto en la medida en que no se olvide el sentido de la invención alejandrinista presente siempre en Catulo. La hipótesis extrema de Marilyn Skinner es posible aunque indemostrable²⁵: Aemeana es una invención catuliana para atacar a Mamurra. Sea como fuere, el insulto último y mayor está dirigido al hombre, y consiste en ponerlo en ridículo a través de la mujerzuela. Lo público se ataca desde lo privado, la situación integral se condena desde el detalle particular. La retórica del poeta hace que el insulto se desplace ganando en sutileza: no se denigra a Mamurra, no se ataca su sordidez, ni siquiera se condena a la meretriz que goza de sus privilegios; el poeta se enfurece por el precio pedido, y se burla de una mujer que, cegada por su relación con un dudoso personaje público, ha olvidado su auténtica condición de prostituta barata y fea. Aún siendo *amica* - i.e. compañía estable - de un malversador provinciano, sigue ejerciendo su profesión de *meretrix*, si bien a precio más alto. Este precio no corresponde ni aproximadamente a lo que ella es: sólo un hombre torpe e «inurbano» podría sentirse atraído a aceptar sus servicios a tal precio, con lo que se indica, asimismo, que sólo Mamurra puede aceptar el comercio con ella. Frente a tal desvarío, pues, Aemeana es instada finalmente a mirarse en el espejo para certificar su fealdad²⁶.

El *Carmen* 42 consiste en una *flagitatio* dirigida a una mujer que niega al poeta la devolución de ciertas tablillas. Presumiblemente se trataría de la misma Aemeana de los cármenes 41 y 43, dada su ubicación en el *Corpus*, y el tono insultante y denigratorio de los calificativos, que concuerdan con los aplicados a Aemeana. En la negación a devolver unos poemas se sustenta la hipótesis de la relación amorosa entre esta mujer y el poeta: la reiterada asimilación de Aemeana a una prostituta es, para Deroux, el castigo infligido a una amiga a quien un día se escribiera²⁷. La conjetura, si bien verosímil, escapa a toda posibilidad de prueba.

Previo llamado a los *hendecasyllabi* (vv. 1-2), la mujer es presentada como *moecha turpis* (v.3). Seis únicas veces aparece la palabra *moecha* en los poemas catulianos, y cinco de ellas ocurren en esta composición; la restante, en el *Carmen* 68, 103, se refiere a Helena²⁸. La forma no se encuentra atestiguada antes de Catulo, pero el correspondiente *moechus* aparece ya en Plauto²⁹ normalmente con la significación de «adúltero». El lenguaje culto mantiene posteriormente tal significado y, en primera

instancia, éste es el sentido con el que se emplea la palabra en el *Carmen 68*, en donde el poeta señala a Helena como adúltera; pero en lenguaje coloquial o vulgar, su significación es menos precisa y puede aproximarse, como en este poema, a la de *scortum*³⁰.

Sobre el apelativo *moecha* recae todo el sentido de la composición. Después de la mención en el v.3 - en este caso con el adjetivo *turpis* -, la palabra reaparece en un bloque con el adjetivo *putida* antepuesto o pospuesto, y ambos constituyen la parte de mayor fuerza denigratoria del poema, insertos en el estribillo:

*moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!*

w.11-12; 19-20

*mujerzuela indecente, devuelve las tablillas,
devuelve, indecente mujerzuela, las tablillas!*

La condición baja y vulgar de la mujer, como corresponde a una *moecha turpis*, se sintetiza en unos pocos detalles caracterizadores:

*turpe incedere, mimice ac moleste
ridentem catuli ore Gallicani.*

w.8-9

*de andar desagradable, riendo moleestamente como un mimo
con boca de cachorro gálico.*

El modo de andar pone de manifiesto la índole de la mujer. Así como en el *Carmen 68* (w.70-72) el detalle del pie confirma la visión de la amada como *diva* - un andar suave y armónico, como corresponde a una diosa -, el *turpe incedere* delata una condición que en vano esta *moecha* pretendería disimular³¹. El segundo rasgo, relativo a la boca y al reír, se completa con la expresión del verso 17 *ferreo canis...ore*. La forma *mimice* alude a la grotesca gesticulación de los mimos y, junto con *moleste* compone un cuadro de marcada vulgaridad en el que toda nota de encanto urbano está ausente. La *inurbanitas* queda implícita en el provincianismo de *Gallicani*. El *mimice ac moleste ridentem* se opone al *dulce ridentem* (*Carmen 51,5*) de Lesbia, más desagradable aún por la gran boca de la mujer, semejante a la de un perro. La forma de reír, pues, puede considerarse un rasgo destacable de la belleza femenina, traduciendo el encanto o convirtiéndose en manifiesta nota de fealdad, como igualmente aparece en Ovidio³².

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

mutanda est ratio modusque uobis,
siquid proficere amplius potestis:
«pudica et proba, redde codicillos».

w. 22-4

debe ser cambiado el plan y la manera por vosotros, si queréis lograr algo más: «casta y honrada, devuelve las tablillas».

El pedido no ha variado pero sí *ratio modusque*. Con airada insistencia, el poeta ha centrado el reclamo en lo que la mujer es: una *moecha*. Finalmente, el poeta varía explícitamente su estrategia, ensayando la persuasión de *pudica et proba* cuyo tono burlesco resalta en el contexto precedente y hace la retractación aún más insultante. Sin duda, se trata de algo que la mujer no es -al menos en la convención del poema-, y lo injurioso, entonces, recalca en la vanidad y la hipocresía de la mujer, extendiendo la ofensa inicial. Como en el *Carmen 6* y el *Carmen 10*, circunstancia y apreciación van estrechamente unidas en los cármenes 41 y 42: de la circunstancia surge el ofuscado juicio del poeta acerca de la mujer en cuestión, y a la vez el juicio produce la circunstancia. Parece irrefutable, en la coherencia interna del poema, que la circunstancia provoca la apreciación, pero no menos verosímil es la posibilidad de que, del otro lado de la trama, la apreciación produzca la circunstancia en la que tal apreciación se prueba y convalida. Sería erróneo considerar el *Carmen 42*³³ lisa y llanamente como una pieza emotiva surgida de la instantánea indignación de Catulo, pues significaría restringir los modos operativos de su intención, limitándolos a la relación *circunstancia* (causa) -*apreciación* (efecto). Al respecto, permítasenos agregar que durante mucho tiempo la crítica ni siquiera consideró este tan elaborado juego, y sólo habló de un «realismo» catuliano -e, incluso, un realismo de lo latino-, sin ver en ello la *invención* de una realidad de acuerdo con la idea que se tuviera del orden de los seres y las cosas, sino encontrando sólo un repertorio de respuestas ingeniosas al estímulo de un suceso ocasional. Creemos que esta invención de realidades en códigos comunes de comprensión es una de las características más profundamente romanas, sobre la que no se ha indagado ni apenas lo suficiente.

Según se ha visto, pues, hay en el *Carmen 42* una cuidadosa selección de efectos que producen el tono de enojo, mostrando la impotencia y la ira creciente del poeta frente a la negativa femenina: imperativos, preguntas y exclamaciones, palabras e imágenes que organizan la *flagitatio*. No menos elaborada resulta la estructura, balanceada por la aparición del estribillo con el *putida* en el destacado pie dactílico, y la reiteración del *moecha* en los dos versos que lo componen.

En el caso del *Carmen 43*, no hay duda de que se trata de la misma Ameana del *Carmen 41*, ya que el apelativo empleado es el mismo, *decoctoris amica Formiani*. A diferencia de los dos cármenes precedentes, el disgusto de Catulo no proviene de una acción o actitud de la mujer, sino de una opinión generalizada acerca de su belleza,

que el poeta de ningún modo comparte. El saludo inicial a la mujer va seguido de una enumeración de rasgos negativos:

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

w.1-5

*Salve, joven de no pequeña nariz, ni bello pie, ni ojos
negros, ni largos dedos, ni boca firme, ni lengua demasiado
elegante, amiga del corrupto formiano.*

La mujer refleja, por negación, las actitudes y valores contemporáneos de Catulo. El detalle de la nariz se corresponde con el *turpiculo...naso* del *Carmen* 41,3; el pie es otro elemento de evaluación estética, asociable al *turpe incedere* del *Carmen* 42,8. La oscuridad de las pupilas parece haber sido apreciada entre los romanos como rasgo de belleza, del que Ameana carece; las referencias a *ore* y *lingua* ponen notas de grosería y fealdad en la mujer que no se circunscriben a lo puramente físico, sino que conllevan significaciones morales³⁴.

En conjunto, la primera parte del poema (w. 1-5) configura una paródica *laudatio*, en la que los atributos de belleza aparecen precedidos por el reiterado *nec*. Sólo un dato se presenta desprovisto de negación: el apelativo *decoctoris amica Formiani* que cierra el pasaje y, como en el *Carmen* 41, se constituye en la peor de las características, inevitable suma de todas las demás.

Apuntada la evidente fealdad de Ameana, aparecen las razones de tan negativo retrato bajo la forma retórica de la pregunta:

ten provincia narrat esse bellum?
tecum Lesbia nostra comparatur?

w.6-7

*¿la provincia cuenta que eres bella? ¿nuestra Lesbia es
comparada contigo?*

Si el ámbito natural de la *urbanitas* es Roma -i.e. la *urbs* por excelencia-, la *provincia* representa aquí su correspondiente negación, lo anti-urbano y lo rústico. Sólo el basto criterio provinciano puede elogiar la belleza de Ameana. Frente a tal valoración, Catulo apela a la figura de Lesbia para afirmar su visión netamente urbana; su amada representa la suma de todas las cualidades que hacen a una mujer *formosa* y

pulcherrima, poseedora de la máxima *venustas*, como se expresa en el *Carmen* 86. Los vv.6-7 aportan los elementos necesarios para entender los versos anteriores como una contestación del poeta a un juicio y una comparación que resultan oprobiosos. Merrill³⁵ conjetura que quizás el mismo Mamurra habría inflamado la vanidad de Aemeana comparándola con una destacada belleza urbana³⁶; como sea que esto fuere, hay una coherencia entre el hecho de considerarse bella del *Carmen* 41 -juzgado fatuo y ridículo por el poeta- y el juicio provincial, previsiblemente desacertado, que saluda a Aemeana como *bella*.

Hay también en este poema una concentración de rasgos negativos que subrayan la fealdad de Aemeana, sin bien desprovistos aquí del tono marcadamente procaz y ofensivo que tenían en el *Carmen* 41. Puede resultar lícito suponer, pues, que Catulo intente producir la impresión de una mayor objetividad, remedando el tono de un pronunciamiento ecuánime en un litigio estético en el cual asume el papel de árbitro de la belleza femenina. Se retira, así, toda sombra de animadversión para presentar el caso como una valoración extendida, y no meramente particular. El poeta se constituye entonces en el portavoz de la valoración urbana, cuyo modelo es *nostra* Lesbia, frente al inculto juicio provinciano, *insapiens* ya que no reconoce la belleza auténtica:

o saeculum insapiens et infacetum!

v.8

Oh siglo ignorante y estúpido!

El nombre de Acme (*Carmen* 45), frecuente en las inscripciones, es común entre las libertas griegas; el de Septimio hace referencia a una familia romana, y el joven, ante la posibilidad de tomar parte en las campañas de César o Craso, rechaza la tradicional *virtus* heroica de la vida militar y hace votos de permanecer junto a su amada Acme, entregado al *otium* amoroso.

El personaje de Acme es un tipo habitual en la Roma catuliana. La institución de la cortesana tiene su origen en las ciudades helenísticas entre los siglos IV y III a.C., y se instala en Roma hacia mediados del siglo II a.C. En el siglo I a.C. esta sociedad de semiprofesionales aumenta notablemente, dando lugar a un sofisticado *demi-monde* de cortesanas refinadas³⁷. Tanto la descripción de los enamorados como las respectivas declaraciones amorosas que se suceden en el *Carmen* 45, configuran el cuadro de un «amor romántico» que revela los nuevos valores de la época.

En este poema, Acme es el modelo de cultura y de placer que puede atraer a un joven de la generación catuliana. Mientras Septimio rechaza la tradicional *virtus* heroica de la vida militar y hace votos de permanecer junto a su amada, prometiéndole amor eterno, Acme hace sus correlativas declaraciones al amado en un pulido lenguaje de manera alejandrina. La mutua correspondencia (*mutuis animis amant amantur*, v.20), el gozoso amor del romano y la *fidelis* cortesana configuran la idílica situación que provoca la consideración final:

quis ullos homines beatiores
uidit, quis Venerem auspicatorem?

v. 25-6

¿Quién ha visto hombres algunos más dichosos, quién una
Venus más auspiciosa?

Catulo propone, como modelo de felicidad amorosa, la romántica y «verbosa» pasión entre un ciudadano romano y una cortesana griega, en un momento de su producción poética en el que sus propios postulados amorosos parecen haber fracasado³⁸.

Ellis y Kroll en sus comentarios, coinciden en señalar una correspondencia entre la expresión inicial del *Carmen 59 -Bononensis Rufa Rifulum fellat -*, y la inscripción pompeyana *Rufa ita uale quare bene felas*³⁹, que evidencia la intención catuliana de componer su poema a la manera de *ein Pasquill*⁴⁰. Este tono se subraya por el *uidistis* (v. 3) que indica una especie de llamado general. De acuerdo con la citada inscripción, Rufa parece más un nombre propio que un adjetivo, si bien la forma quizás pueda incluir una alusión al color de cabello que muchas veces se adjudica a las esclavas⁴¹; no obstante, la condición de *uxor Meneni* (v. 2) señala a una matrona, situación social de indudable privilegio vedada a las esclavas⁴².

Es explícita la intención de injuriar a personajes precisos, pero la completa falta de contexto impide establecer relaciones más amplias, o reconocer las posibles correlaciones del poema.

Catulo compone un breve cuadro de extrema sordidez:

Bononensis Rufa Rifulum fellat,
uxor Meneni, saepe quam in sepulcretis
uidisitis ipso rapere de rogo cenam,
cum deuolutum ex igne prosequens panem
ab semiraso tunderetur ustore.

*Rufa de Bolonia chupa a su Rufito, esposa de Menenio, a quien
a menudo visteis robar su cena de la misma pira, cuando persiguiendo
un pan que rodaba del fuego era apaleada por un guardián semirapado.*

La mujer es presentada como *bustirapa*, i.e. saqueadora de piras funerarias, tipo que no sería extraño en las cremaciones, ya desde el tiempo de Plauto, y que se acercaba atraído por la posibilidad de hallar alhajas, monedas u otros objetos de valor en los cadáveres. Pero Catulo exagera la sordidez del personaje femenino haciéndola *rapere...cenam*, una saqueadora que intenta robar comida y, movida por el hambre,

intenta llevarse con torpeza la *daps* ofrecida a los Manes. La breve escena se completa con el escarnio de Rufa, quien es apaleada por el custodio de la pira por su intento de robo.

Hemos centrado este estudio en el análisis de poemas que contienen datos de interés para trazar un perfil de la presencia femenina en los cármes polimétricos. Existen, no obstante, otras presencias a las que nos referiremos brevemente para completar esta exposición.

El *Carmen* 32 trae un ruego humorístico a una probable *meretrix*, que se saluda con los términos elogiosos del lenguaje urbano:

Amabo, mea dulcis Ipsitilla,
meae deliciae, mei lepores,

v. 1-2

Por favor, dulce Ipsitila, mis delicias, mis encantos,

En tren de persuasión, el poeta no duda en advertir a la mujer que se prepare para *novem continuas fututiones* (v. 8), cuya obscenidad se ratifica en el *pertundo* del verso final⁴³.

En el *Carmen* 55 aparece la oposición *pessimae puellae* (v. 10) - *lacteolae ... puellae* (v. 17): Catulo busca a su amigo Camerio en lugares de la ciudad frecuentados por las prostitutas - el Circo, el Pórtico de Pompeyo y el teatro del Campo de Marte - e interroga a *femellas omnes*⁴⁴ (v. 7), diminutivo quizás asimilable al de «mujerzuelas», con un matiz despectivo que se rubrica en el citado v. 10 y provoca el gesto de la mujer de mostrar su seno desnudo. Después de su infructuosa búsqueda entre prostitutas vulgares, el poeta se pregunta si su amigo Camerio será retenido por las *lacteolae puellae*, esto es, por bellas cortesanas. Se repite la situación del *Carmen* 6, y finalmente el reclamo es el mismo (*dic nobis*); las mujeres son presencias que sólo contribuyen a hacer más patente la ausencia del amigo, y estas relaciones interesan en la medida en que pueden ser «habladas» en las reuniones masculinas. La falta imputada a Camerio es la misma que se imputa a Flavio, la de no compartir las aventuras femeninas con los amigos, dicho explícitamente en el *Carmen* 55, 18-20:

si linguam clauso tenes in ore,
fructus proicies amoris omnes.
Verbosa gaudet Venus loquella.

*si tienes la lengua en la boca cerrada, echarás a perder todos
frutos del amor. Venus se regocija con la charla abundante.*

La esposa

El repertorio de personajes femeninos que presentan los poemas polimétricos soslaya, casi absolutamente, el de la esposa o la desposanda. El tono predominantemente humorístico, burlesco, procaz o imprecatorio con el que se presentan las eventuales mujeres parece resultarle esencialmente inadecuado. En tal sentido, Catulo respeta y reverencia la tradicional figura de la matrona o la desposanda, que merecen un tratamiento exclusivamente serio, como en el *Carmen* 61 y el *Carmen* 62, prolongando así un modelo de caracterización presente ya en la comedia plautina. Sólo la supuesta transgresión de la condición de *uniuira* puede dar lugar a una composición de aire satírico como el *Carmen* 67. Catulo refleja casi con exclusividad un *demi-monde* femenino de personajes vulnerables o viciosos, que pueden ser objeto de burlas.

En este contexto, el *Carmen* 17 puede considerarse excepcional. Se plantea aquí una situación característica del modo humorístico: el marido física o temperamentamente senil, apático y envejecido, y su joven y bella esposa. Colonia y su inseguro *ponticulus* sirven de marco para el cuadro humano que motiva la burla del poeta. A un vecino del lugar se le desea el grotesco y humillante destino de precipitarse desde el puente y caer hundido completamente en el lodo; los motivos aparecen hacia la mitad del poema: este *insulsissimus...homo* (v. 12) tiene una muy joven esposa a la que se presenta - en contraste con la marcada fealdad de la imágenes precedentes, relativas al marido - con notas de picardía y en términos de graciosa belleza:

cui cum sit uiridissimo nupta flore puella
et puella tenellulo delictior haedo,
adseruanda nigerrimis diligentius uuis,

w.14-16

*con quien está casado una joven en verdeciente flor, una joven
más delicada que un cordero tiernito, que debe guardarse con
más cuidado que las negras uvas,*

La gracia descriptiva proviene de las imágenes y el léxico, junto con el balance de diminutivos y superlativos. Estas expresiones contrastan con las de los versos anteriores y establecen la oposición central del poema: *insulsissimus homo - uiridissimo flore puella*. Tal vez, como afirma H. Akbar Khan, podría insinuarse un segundo sentido en *delictior*⁴⁵, que se apoya además en el verso siguiente:

ludere hanc sinit ut lubet, nec pili facit uni,

v.17

permite que ella juegue cuanto quiera, y a él nada le importa

La significación erótica de *ludere* da a entender que la mujer disfruta de las mayores libertades frente a la indiferente permisividad de su marido. Así se establece, además, la correlación entre el endeble *ponticulus* de Colonia y el esposo, con una variada serie de doble-sentidos centrados en su débil virilidad.

La esposa, pues, no suscita burlas o escarnios, sino que se presenta con cierta malicia en la presunción de posibles adulterios.

Para finalizar este análisis, conviene destacar que no aparecen figuras femeninas de los mitos en los poemas polimétricos, con unas pocas excepciones incidentales o formularias⁴⁶. La diosa invocada o referida casi con exclusividad es Venus, pero conviene observar que de las diecisiete veces en las que aparece con este nombre en el *Corpus* catuliano, sólo cinco corresponden a los poemas polimétricos mientras las restantes ocurren en los *Cármenes* extensos - once menciones - y en los epigramas - una mención -. Tres veces⁴⁷, en los poemas polimétricos, Venus se presenta asociada a Cupido en referencias de carácter profano, indicando los ideales de erotismo urbano y refinada sensibilidad normalmente implícitos en el término *venustus*. En las cinco menciones, se asocia con el amor galante y romántico, en marcada separación de sus caracteres de diosa cívica y matrimonial, la *Bona Dea* del *Carmen* 61.

El llamado *Himno a Diana* (*Carmen* 34) por su forma compositiva, parece un poema de ocasión, propiciado por alguna circunstancia imprecisable que provoca una temática sin correlatos en la obra de Catulo. Se trata de un canto que hacen los *puellae et pueri integri* a una especie de Artemisa helenística, en el que se la invoca por su progenie, ámbitos y tareas bajo su protección, y se hacen ruegos propiciatorios de sus favores. Creemos que la composición no puede considerarse otra cosa que un ejercicio, especialmente por el casi completo aislamiento temático y la rigidez compositiva⁴⁸.

Conclusiones

Como se ha ya indicado en el comienzo de este estudio, se han excluido los variados poemas que integran el llamado «ciclo de Lesbia». Lesbia es, sin duda, la figura prominente, no sólo de los poemas breves, sino también de los extensos, y constituye el centro de gravedad formal de la poesía catuliana. Decimos formal por hacer alusión a una retórica de expresión en la que el auténtico y omnipresente centro de gravedad es el ego del poeta. Lesbia se transforma en el referente más importante para la confrontación de ese ego con el mundo, y le ofrece un poco explorado campo de experimentación para las variaciones sentimentales e intelectuales del yo, de frente al desafío de la lengua latina⁴⁹. Y puede afirmarse que gran parte de la estima que ha merecido la obra de Catulo se apoya en este singular juego de presencias. La crítica

ha dirigido su interés hacia esta figura femenina, y en ella se ha centrado la más alta proporción de estudios. Según los tiempos, se han investigado desde los distintos aspectos posibles de la identidad Clodia-Lesbia con reconstrucciones históricas documentadas, hasta las alternativas psicológicas y la maleable materia psicoanalítica de los poemas; muchas veces, la opinión de los críticos se ha atrincherado en el más rígido empirismo, y tantas otras ha encontrado un rico campo de imaginarios para las más curiosas y difícilmente refutables ocurrencias, que ingeniosamente se cuelan por los vacíos de información, abriendo extensos y casi inagotables campos de interpretación. Casi todo puede ser casi todo: así lo acepta el tiempo.

En rigor, quién pueda haber sido la Clodia histórica se nos escapa en gran medida. La fuerte presencia poética de Lesbia parece haber construido una Clodia histórica, y no viceversa. La indagación acerca de si la Clodia de Catulo es la Clodia de Cicerón, o la Clodia de Cicerón es la hermana de la Clodia de Catulo⁵⁰, sirve de modelo para mostrar, en definitiva, lo poco que puede saberse sobre Lesbia. Es su misma vaguedad la que la vuelve interesante, en su condición evanescente y sus contornos imprecisos que combinan la belleza y la perversión, el erotismo y la elegancia. De la mujer histórica sólo pueden conocerse las sombras que proyecta un joven poeta enamorado -tal vez efímero amante, frustrado en sus expectativas amorosas- y el severo jurista que hábilmente compone un retrato femenino degradado hasta la incontinencia, en favor de su defendido Celio, un personaje que la historia recuerda como intrigante e inescrupuloso.

La crítica más moderna ha reinstalado la cuestión de la Lesbia-Clodia catuliana. sin por ello prescindir de datos del contexto histórico-social en el que se inserta. Lesbia es, ante todo, una figura poética, una auténtica creación de Catulo surgida de cierta particular síntesis de las experiencias personales, la reconocida tradición cultural, la singular configuración de ideales privados y cenaculares en correlato con los de una sociedad en expansión, y la sensibilidad individual en la que estos elementos resuenan. Pero es, además, la realización de una lengua, no sólo como vehículo de expresión de este complejo, sino también y de modo especial, como forjadora de nuevas formas de la realidad y modos de decir, punto de conjunción de lo antiguo y lo inexpresado, de lo afianzado por la tradición y de lo que de extra-ordinario se intenta expresar.

Tal como puede observarse en el análisis precedente, se hace necesario -aún en poemas no dedicados a Lesbia- establecer relaciones de léxico y expresión con composiciones que aluden a ella. Esto se debe a que - de modo tácito o explícito - puede advertirse su presencia como parámetro esencial, núcleo de referencia al que el poeta, directa o indirectamente, se remite. Al respecto, nos resultan acertadas las observaciones de Kenneth Quinn, dirigidas específicamente a los cármes breves: los poemas a Lesbia crean la base y el soporte para las restantes composiciones, y así se origina una estructura de contrastes entre los modelos normales de la sociedad, y todas las imágenes que proporciona el ciclo dedicado a la amada: de este modo surge *a kind*

of contrapuntal structure entre los distintos motivos, y *the result is a complex, cohering structure whose organizing principle is ironic, selective exploration*⁵¹.

En función de diseñar el cuadro femenino que se ofrece en los poemas polimétricos, pueden hacerse las siguientes observaciones:

1. Ninguna de las mujeres presentadas tiene valor por sí misma, sino en tanto aparece relacionada eróticamente -de modo probado, conjetural o imaginario- con uno o más hombres, incluido el propio poeta: en el *Carmen 6* se alude a la amiga de Flavio; en el *Carmen 10*, a la de Varo; en el *Carmen 17*, a la esposa de un provinciano, y así sucesivamente. Pareciera tratarse, pues, de un decir de hombre a hombre, en el que la mujer permanece como factor mediador y motivo de atracción dentro de un discurso que se aproxima al diálogo masculino.

2. En su gran mayoría, estas figuras femeninas son puestas en relación, siguiendo variantes diversas, con el círculo de amigos del poeta, y constituyen la convencional *liason* de los ociosos; son las cambiantes *deliciae* de los *urbani* que se convierten en motivo de burla o ataque. Como señala Quinn⁵², el cerrado mundo de hombres jóvenes al que pertenece Catulo se vigila mutuamente, estableciendo *a kind of mutual protection society*. Este mundo tiene sus tácitas leyes de *urbana fides* y sobre ellas se apoyan muchos reclamos del poeta. El ocio, uno de cuyos componentes básicos es la *amica*, exige ser compartido. De allí que la censura que aparece en ciertos casos con el tradicional léxico de la reconvención moral, se transforme finalmente en el llamado a un código distinto. La supuesta amiga de Flavio (*Carmen 6*) es tratada de *scortum* porque el amigo ha faltado al deber de la confidencia; la inexcusable desaparición de Camerio hace pensar que se encuentra entre las prostitutas, las *pessimae puellae* (*Carmen 55*). La deseable conducta urbana requiere, para un hombre, una compañía *uenusta* que con la necesaria discreción se integre al grupo; pero esto solo no basta: también la introducción de la ocasional *amica* en este selecto grupo debe estar atendida a las leyes de la urbanidad. Varo (*Carmen 10*) respeta el pacto de compartir sus *amores*, pero su amiga no cumple con el papel conveniente: se introduce abiertamente en el mundo masculino apartándose de los límites de una conducta atenta a una determinada «etiqueta social» - en la que la mujer encantadora se mantiene a la retaguardia, saludando lo que dice el hombre sin ir mucho más allá -, y así transgrede el estricto código urbano con su imprudencia, por lo que recibe los ataques del poeta. Aquí se desencadena un juego de artificios en donde la mujer es vituperada por poner al hombre en un molesto aprieto, y Catulo la condena por haber descubierto una mentira característicamente «social». El trato dado a Cecilio y a su amiga (*Carmen 35*) es diferente ya que el reclamo, en este caso, es literario; la *candida puella* constituye la contrapartida de la *febriculosi scorti* de Flavio, pero no puede decirse que haya una profunda diferencia de valoración. La impropiedad del *docta puella* es el indicio de la ridiculización que configura la ironía de la situación presentada.

Los amores de los *otiosi* están signados por la frivolidad y no merecen, en suma, ninguna seria consideración. Sus mujeres son los obligados personajes de ocasión que este ocio impone, motivo de *divertimento* social y literario.

3. Otras mujeres están en relación con hombres excluidos del grupo por su *inurbanitas*, como Mamurra, o sin relación precisable con este grupo, como Rúfulo y Menenio del *Carmen* 59. Los ataques y la censura se vuelven encarnizados; se asocia a sus mujeres (Ameana, Rufa) con los niveles de la más baja y sórdida prostitución, convirtiéndose en exponentes de miseria moral y material. Para tales efectos, se seleccionan unos pocos rasgos de amplia significación - el robo de la ofrenda, la manera de gesticular, un defecto físico - con los que se sugiere el cuadro en su totalidad.

4. Hay un casi absoluto dominio de las mujeres de conducta liberal, que pueden ubicarse en el sector que va desde la refinada cortesana a la prostituta de baja condición. Dado que Catulo hace un uso subjetivo y ocasional de los rasgos que identifican a estos personajes femeninos - en muchos casos con la intención de injuriar por el ridículo o el insulto -, sólo es posible extraer una serie de características tipológicas que encuadran la visión urbana masculina del poeta. Acme (*Carmen* 45) resulta la más completa expresión de este tipo de *demi-mondaine*: sus gestos suaves y apasionados, y su expresión cuidada, con literarios votos de amor perpetuo, resumen el ideal femenino de los *urbani*. La codicia, la miseria, la impudicia, la vanidad y la procacidad en el trato con los hombres son los rasgos que caracterizan el mundo de las *scorta*.

5. Una gran proporción de mujeres es presentada por una nota tipológica, sin nombre propio: la forma más recurrente es *puella*, acotado de diversos modos; los apelativos *scortum*, *scortillum*, *moecha*, son unívocamente denigratorios. Esto conduce a suponer que pocas veces hay, en Catulo, un interés individual por los personajes femeninos. Como seres individuales, las mujeres resultan irrelevantes; las prostitutas, las cortesanas, las *puellae* en general con las que se relacionan los amigos urbanos son pasajeras y cambiantes, por lo que no es necesario detenerse mucho en ellas, como no sea a título de anécdota.

Mejores o peores, responden a la limitada gama de posibilidades que se repiten; Catulo juega en los poemas polimétricos con un código de referencias comunes, cuyo manejo comparten los selectos lectores. No es necesario saber quién es la ocasional amiga de Varo, o de Cecilio: *scortillum* o *candida puella* lo dicen todo. No puede dejarse de establecer, al respecto, una relación con los tipos de la comedia latina; la necesidad factual de personajes «planos» en la comedia, coincide con la estética misma de Catulo, en la que importa la pintura instantánea, el rasgo que sintetiza al personaje de una vez y para siempre, completamente alejado del largo desarrollo interior que presenta el *Carmen* 64 de Ariadna, o el *Carmen* 63 de Atis.

En el trasfondo de estos cuadros femeninos, retomando la afirmación de Quinn, subyace la paradigmática figura de Lesbia. El mundo de mujeres que se presenta en los polimétricos es, al menos inicialmente, ajeno al de la amada; pero, si bien hay una

sola comparación explícita - Ameana, en el *Carmen 43*, puede advertirse un enlace más o menos mediato en gran parte de las composiciones. Inicialmente existe un abismo básico entre Lesbia, y todas las *scorta*, las *moechae*, etc. El ámbito de Ameana, Rufa o Ipsitila representa el máximo polo de oposición frente a lo que Lesbia significa. Tampoco Lesbia puede asociarse a las comunes *amicae* de los ociosos, y los contrastes de léxico e imágenes evidencian esta oposición. Catulo comparte el mundo de los amigos urbanos en el que resulta familiar la libertina o la *meretrix*, y acepta el juego de frivolidades inherentes a tales modos de relación, pero impone sus distinciones cuando la ocasión así lo requiere. Su amada no es una vulgar *amica*, y por lo tanto no entra en el juego, o por mejor decir, no entra en este juego; para Lesbia el juego es otro. La amada se mueve en el sector de referencias que proyecta el yo sentimental del poeta, en el que la amada puede ser una diosa (*Carmen 51*), o la más abyecta prostituta (*Carmen 11, 58*), según le cuadre al enamorado. Llegado el caso, la imagen de Lesbia puede asimilarse con suma facilidad a la que de Clodia presenta Cicerón. Si Ameana o Ipsitila representan la antítesis de la Lesbia del *Carmen 11*, la Lesbia de los cármenes 11 ó 58 es su copia. El poeta nos invita a concluir que la diferencia es ilusoria, y que lo único inefable, puro y único es su propio sentimiento. En este sentido, es inevitable recordar el ilustrativo -aunque quizás no demasiado feliz - pasaje del *Carmen 72*:

dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam,
 sed pater ut gnatos diligit et generos.
 nunc te cognoui: quare e'si impensius uror,
 multo mi tamen es uilior et leuior.

v.3-6

te amé entonces no tanto como el vulgo a su amiga, sino como un padre ama a sus hijos y yernos. Ahora te he conocido: porque aunque ardo más profundamente, eres para mí mucho más vil y liviana.

La mujer se pierde, se asimila a las amigas vulgares, pero sirve de apoyo para traer a primer plano la pasión indiscutiblemente noble del poeta; en una retórica de larga descendencia en la literatura posterior, el poeta termina diciendo que sólo por intermedio de su visión y en función de su amor, la mujer puede ser celebrada como una figura divina.

Notas

¹ Grimal, Pierre. *L' amour à Rome*. Paris, Les Belles Lettres, 1979, p.4.

² Ejemplos de esta corriente con los estudios de G. Fau, *L' émancipation féminine à Rome*. Paris, Les Belles Lettres, 1978; Judith Hallet, «The role of women in Roman Elegy: counter-cultural feminism», *Arethusa* 6, 1973, 103-124, etc.

³ Grimal, P. *Op.cit.* p.30.

⁴ De acuerdo con el testimonio de las inscripciones funerarias, lo que más se apreciaba en la mujer era el *obsequium* y el *lanificium*, la obediencia y la tradicional aplicación al hilado de la lana que ocupaba tanto a las mujeres nobles como a las plebeyas.

⁵ Sin entrar en discusiones acerca de la innumerable bibliografía que existe sobre la identidad de esta Clodia, aceptamos simplemente que se trata de una mujer patricia, perteneciente probablemente a una rama liberal de la *gens*, desposada, y tal vez con algo de educación «grecisante».

⁶ El modelo viril está esencialmente impreso desde los relatos de las fundaciones míticas, y en todos los ámbitos culturales; véase, como ejemplo, la proximidad lingüística de *uir, uis, uirtus*, etc.

⁷ El término *deliciae* aparece ocho veces en los poemas breves, cinco de ellas en los polimétricos -C.2,1; C.3,4; C.6,1; C.32,2; C.45,24; también C.68,26; C.69,4; C.74,2-.

⁸ Ellis, Robinson. *A Commentary on Catullus*. London, Garland P.I., 1979-reimpr. de la edición de Oxford, Clarendon Press, 1889- donde señala que éste es ...*a sense common in Plautus, found in Cicero, e.g. Divin. 1,36,79 «amores ac deliciae tuae Roscius»*. Hence it seems better to explain as = «amores». No obstante, el término puede aplicarse al *passer* de Lesbia, como en los *Cármenes* 2 y 3.

⁹ Ross, David O. jr. *Style and Tradition in Catullus*. Cambr.-Mass., Harvard U.P., 1969, p.106: ...*but they are not common enough to be considered a part of «sermo plebeius»: they clearly belong to a restricted group.*

¹⁰ *Abdomen in corpore feminarum patiens iniuriae coitus scortum dicitur*. Donat. *Ad Terenc. Eun.* 424.

¹¹ Cf. Adams, J.N. «Words for prostitute in Latin». *RhM* 126, 1968, p.323; la palabra es poco frecuente en poesía y es casi exclusiva de Catulo (C.6,5; C.10,3), ya que se registra un solo testimonio más, en Ps.Tib.IV,10,4.

¹³ En castellano, probablemente exista una correspondencia análoga de significaciones en los términos «calentura» y «caliente»; en España «calentura» es equivalente a «estado febril por enfermedad», mientras que en el castellano rioplatense significa un estado de excitación generalmente sexual.

¹⁴ Sedgwick, W.B. «Catullus X: a rambling commentary». *G&R* 16, 1947, p.108.

¹⁵ En el tono peyorativo del poema, es difícil aceptar que *cinaediorum* no tenga matiz ofensivo y signifique meramente «imprudente», como supone Sedgwick -*op.cit.*p.113-. Resulta más consecuente la anotación de Robinson Ellis -*op.cit.*p.36- acerca de esta palabra: *the more prevailing connotation of the word, at least in Roman writers, seem to be «impudent», whence its frequent combination with improbus*. Las restantes apariciones de este término en Catulo, por otra parte, tienen un sentido inequívocamente injurioso; cf. C.16,2; C.25,1, 5 y 9; C.33,2; C.55,1 y 10.

¹⁶ Resulta poco pertinente que la intención *ad Serapim deferri*, como sugiere C.J. Fordyce-Catullus. *A Commentary*. Oxford, Clarendon Press, 1965, p.124-, componga un completo cuadro de sordidez presentando a una enferma que busca su curación en el templo de Serapis, en consonancia con *febriculosi* como afebrada. En el código del *lepos urbano*, no parece verosímil que Varo invite a su ocioso amigo a visitar a una mujerzuela enferma sin pecar de pésimo mal gusto y transgredir las normas de los *urbani*. Más convincente resulta la connotación erótica de Serapis; Carolus Rambach - *Thesaurus Eroticus Linguae Latinae*. Stuttgart, Paulus Neff, 1833, p.274- anota: «Serapis»: *Deus Aegyptiorum, qui et Apis et Osiris: sacra eius libidinibus famosissima. Auctore Strabone, continuo ad «Serapidis» templum nauigabant*

cymbae plenae uiris mulieribusque impudenter canentibus. Roma coli coepit, post Pisonem...

¹⁷ Confróntese con *ne nimium simus stultorum more molesti* -Carmen 68,137- donde el poeta dice soportar los *rara furta* de su amada con urbana discreción.

¹⁸ Creemos que el poeta no escatima ironía al presentar a la mujer como la auténtica vencedora de un lance que Catulo ha aceptado, fingiendo poseer riquezas y esclavos propios; la picardía de la mujerzuela da en el blanco al poner en evidencia, inesperadamente -i.e. fuera del código conversacional-, una mentira de la que el poeta no consigue salir airoso -la respuesta es torpe, con su *fugit me ratio* del v.29- y termina humorísticamente condenando a la mujer por esta mala pasada.

¹⁹ Ellis, Robinson. *Op.cit.* p.120.

²⁰ *Sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae, / altera non doctae turba, sed esse uolunt.* *Ars Am.* II, 281-2.

²¹ Cf. F.Copley. «Catullus 35». *AJPh* 74, 1953, p.157.

²² Cf. Forsyth, P.Y. «The lady and the poem: Catullus 35-42». *CJ* 80, 1984, 24-26.

²³ Cf. Forsyth, P.Y. «The Ameana cycle of Catullus». *CW* 70, 1977, 445-450, quien sigue las conjeturas abiertas por Robinson Ellis, Lenchantin de Gubernatis y otros.

²⁴ Mamurra acompañó a César en muchas de sus campañas, obteniendo grandes ganancias desde esta privilegiada posición; Catulo lo acusa habitualmente de promiscuidad sexual (Cf. *Carmen* 115,8; *Carmen* 29,10).

²⁵ Las conjeturas suscitadas acerca de la relación de Catulo con Ameana pueden agruparse en dos líneas interpretativas: *a.* Ameana es el instrumento mediante el que el poeta ataca a Mamurra, ridiculizando a la amante de su enemigo político, empleándola como medio de insulto; *b.* Ameana ha tenido relaciones amorosas con Catulo, pero lo ha abandonado por Mamurra, y el poeta habla con

despecho por tal abandono. Dado que en Catulo el tema político no parece constituir una seria preocupación sino un simple dato de su *urbanitas*, creemos que más bien se trata de un escarnio hecho a un personaje fastidioso en la persona de una mujer que enoja a Catulo.

²⁶ Hemos consignado esta traducción española (cf. *Poesías de Catulo. Prólogo, texto, traducción y notas de Juan Petit.* Barcelona, los libros de la Frontera, 1981, p.69) ante la dificultad de traducir el neologismo catuliano de modo comprensible para las diversas variaciones que pueda presentar en castellano, según las regiones. Para mayor precisión, indicamos que el verbo *futuo* significa «mantener relaciones sexuales», en tanto que la relación sexual se designa con el término *fututio*.

²⁷ Cf. Skinner, Marilyn. «Ameana, puella defututa». *CJ* 74, 1978, 110-114. Skinner observa (p.112) que la conducta de Ameana deriva de abundantes situaciones literarias, especialmente de la comedia. Cuando ella solicita dinero por sus favores y es rechazada, representa un ejemplo reconocible del perenne objeto de ridículo: la prostituta disponible pero poco atractiva que es despreciada por el fastidiado varón.

²⁸ Con respecto al *aes iminosum* del v.8, Robinson Ellis (*Op.cit.*p.147) aclara: *copper was often used for mirrors...«Iminosum» seems to refer to some kind of mirror in which the face would be multiplied a great many times.* En su comentario al poema, Kroll lee *solet esse iminosus* e interpreta que se trata de un estado alucinatorio: «*iminosus*» *ist, wer unter Wahnvorstellungen leidet* (C. Valerius Catullus. Ed. Wilhelm Kroll. Stuttgart, B.G. Teubner, 1968, p.76)m

²⁹ Cf. Deroux, C. «Catulle et Ameana». *Iatomus* 28, 1969, p.1061.

³⁰ En la referencia a Helena de 68,103, hay una indirecta alusión a Lesbia, a partir de lo que se podría conjeturar, igualmente, que el *Carmen* 42 se refiere a ella, aunque no pueden proporcionarse elementos probatorios definitivos al respecto.

³¹ Cf. *Poen.* 862; *Mil.* 1398.

³² *There is often no distinction made in a language*

between adultery...and fornication; Adams, J.N. Op.cit. p.350-1.

³³ Refiriéndose a Clodia, destaca Cicerón: ...*si denique ita sese gerat non incessu solum, se ornatu atque comitatu, non flagrantia oculorum, non libertate sermonum, sed etiam complexu, osculatione, actis, navigatione, conuiuio, ut non solum meretrix, sed etiam proterua meretrix procaxque uideatur...* (Pro Cael. 49). Cf. Séneca (Ep.52,12): *argumentum morum ex minimis quoque licet capere: impudicum et incessus ostendit.*

³⁴ Cf. Ovidio, *Ars Am.* III,281-90:

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

³⁵ Creemos que resultaría fructífera la reexaminación de muchos poemas de Catulo, especialmente de los *carmina minora*, revisando los alcances de su establecido «realismo».

³⁶ Cf. Robinson Ellis (Op.cit.p.151): «*lingua*» refers not so much to what she was in the habit of saying as to some unfeminine movement, perhaps an inmodest protrusion of the tongue. H.D. Rankin - en «Catullus and the 'Beauty' of Lesbia (Poems 43, 86 and 51)». *Latomus* 35, 1976, p.4, interpreta que se trata de un rasgo físico de significación moral, coincidiendo con la apreciación de Kroll (Op.cit.p.79).

³⁷ Cf. Merrill, Elmer T. ed. *Catullus*. Cambr.-Mass., Harvard U. Press, 1951, p.75.

³⁸ La conjetura de Merrill, sobre la que llamamos la atención a título de modelo de análisis aplicado a los textos latinos, no puede ser demostrada, ni calificada de verdadera o falsa; a la vez, tal conjetura significa que antes han debido aceptarse las siguientes premisas: 1. Mamurra es un dilapidador corrupto, torpe y vulgar; 2. Tiene una

relación erótica estable (i.e. *amica*) con una tal Ameana; 3. Ameana es una meretriz de muy baja condición social; 4. Ameana es fea, vulgar, y carente de todo atractivo que le proporcione la aceptación social de los círculos urbanos; 5. Clodia-Lesbia, contrariamente, es una mujer reconocidamente hermosa que se constituye en término de comparación de belleza femenina. Si bien se mira, la conjetura de Merrill se apoya en la aceptación de presupuestos conjeturales tan alejados de la verificación como lo que él mismo propone. Tal vez fuera más acertado llenar los huecos de significación apelando a la *inventio* poética, que construye los personajes según intenciones precisas del poeta.

³⁹ Cf. Lyne, R.O.A.M. *The latin love poets*. Oxford, Clarendon Press, 1980, p.10 y ss.

⁴⁰ La alusión del verso 22 (*mauult quam Syrias Britanniasque...*) encierra un dato de importancia para datar la composición del poema: César conduce su primera expedición a Britania mientras que Craso marcha a Siria. Ambos sucesos ocurren en el 55 a.C. y esta fecha resultaría coincidente con la de la composición del *Carmen 11*, y resulta destacable la apreciación de Sheridan Baker, quien estima poco probable que Catulo, al final de su amarga experiencia amorosa, hiciera sólo una pintura idílica, *a simple, charming lyric about unmarried passion*; cf. Baker, Sheridan. «The irony of Catullus' Septimius and Acme». *CPh* 53, 1958, p.112.

⁴¹ *Inscrip. Pomp.* 2421.

⁴² Cf. Ellis, R. *Op.cit.* p.205; Kroll, W. *Op.cit.* p.101.

⁴³ Cf. Ellis, R. *Op.cit.* *ibid.*

⁴⁴ Una esclava sólo tenía la posibilidad de convertirse en concubina; la mujer libre podía aspirar a un matrimonio plebeyo, pero no podía desposarse con un noble ya que las uniones entre personas de distinta condición social estaban prohibidas; cf. Clark, Gillian. «Roman women». *G&R* 28, 1981, p.195 y ss.

⁴⁵ ...*sed domi maneas paresque nobis / nouem continuas fututiones. / Verum, siquid ages, statim*

iubeto: / nam pransus iaceo et satur supinus / pertundo tunicamque palliumque. Carmen 32,7-11. El neologismo *fututiones*, como señala Donald Lateiner («Obscenity in Catullus». *Ramus* 6, 1977, p.20), produce una tensión entre el simple y básico hecho denotado, y el humor polisilábico de la palabra misma. El verbo *pertundo* admite connotaciones obscenas: «*pertundere*»: *In obscenis. Forare. «Nemo istum ventrem pertundet».* *Luc.Fragm.30*; cf. Rambach, *Carolus. Op. cit.*, p.282.

⁴⁶ Cf. Adams, J.N. *Op.cit.* p.354: *there can be little doubt that «femella» at Catull.55.7 has a contemptuous sense; it is applied to «pessimae puellae» (cf. 10) who are parading in the colonnade of Pompey, a place where girls could be picked up.*

⁴⁷ Cf. Akbar Khan, H. «Image and symbol in Catullus 17». *CPh* 64, 1969, p.94. El término *delicata* es una denominación habitual para las prostitutas de clase alta en Roma; dada la situación, el poeta pareciera perfilar la sombra del adulterio sugiriendo la posible promiscuidad de la esposa.

⁴⁸ Es excepcional el *Carmen 34*, dedicado a Diana, y aparece una breve mención del mito de Atalanta en el *Carmen 2-b*.

⁴⁹ *Carmen 3,1; Carmen 13,12; Carmen 36,1.*

⁵⁰ Fordyce (*Op.cit.* p. 171) señala que si bien en el poema se encuentran alusiones de cuño griego, el color completo de la composición es netamente romano; destacamos esta afirmación porque, además de manejarse dentro de una semántica bastante vaga, considera necesario señalar que un poeta latino que saluda continuamente la vida urbana de Roma puede lograr un «color romano», y no le sale

todo a la griega - como si la poesía griega fuera lo único perfecto de la Antigüedad; no parece nunca ser necesario para el análisis de un Shakespeare, señalar el «color inglés» de sus tragedias - ocurran donde y cuando ocurran-, ni afirmar que Racine frecuentemente o siempre tiene «color francés».

⁵¹ Estudios como el de David Ross jr. (*Style and Tradition in Catullus. Cambr.Mass., Harvard University Press, 1969*) se analizan las restricciones especialmente léxicas a las que se enfrenta el poeta en su intento por dar forma a una gama de sentimientos y sensaciones interiores sin mayores precedentes en la literatura romana.

⁵² La cadena de elementos probatorios que se emplean para trazar un retrato aproximado de Clodia en correlato con la Lesbia de Catulo se enlaza con variadas fantasías acerca del mundo romano. Si la Clodia del *Pro Caelio* de Cicerón es la de Catulo o su hermana no resulta, finalmente, un dato de fundamental importancia: la gens Clodia, según parece a muchos, era bastante liberal, y lo que hacía una hermana bien podía ser hecho por la otra; el discurso de Cicerón, por otra parte, no hace más que complicar las cosas ya que se trata de una pieza forense que busca la persuasión y compone los efectos para su logro, dado lo cual -como siempre se acepta tratándose de discursos forenses- no cabe la exposición de una verdad, ni tampoco puede hablarse de falsedad.

⁵³ Cf. Quinn, Kenneth. *Catullus: an Commentary.* London, B.T. Batsford, 1972, p.50.

⁵⁴ Cf. Quinn, Kenneth. *Catullus: an Commentary.* p.229.

Muerte y apoteosis en Horacio

MARÍA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS

La noción de alma en las Sátiras

Una pregunta crucial del humanismo es la referida al destino del hombre: nuestra comunicación verificará el planteo que Horacio hizo sobre este problema en su poesía.

La crítica horaciana reconoce un trasfondo de la ética epicúrea más o menos constante en la poesía del venusino cuya expresión juvenil más cruda podemos ver en *Sátira II, 6, 93-7*:

Carpe viam, mihi crede, comes, terrestria quando
mortalis animas vivunt sortita, neque ulla est
aut magno aut parvo leti fuga: quo, bone, circa,
dum licet, in rebus jucundis vive beatus,
vive memor, quam sis aevi brevis ¹

En el v. 94 Horacio pone en boca del ratón de la ciudad y en consonancia con la doctrina del Jardín, la afirmación de que el hombre está dotado de un alma mortal por lo que toda dicha se da sólo *hic et nunc* y entre cosas placenteras en el breve tiempo que por la suerte (*sortita*) se nos concede.

Podemos restringir el alcance de este texto de fuerte impronta lucreciana, pues los comentaristas sostienen que el ratón urbano no es portavoz de Horacio, sino del epicúreo Mecenas, dado que el ratón campesino, alter ego de Horacio, discrepa con su cofrade sobre lo placentero; no se trata sólo de bienes materiales y abundantes y de confort, sino de una mayor seguridad y libertad que se paga con vida más frugal y austera.

De todos modos no importa la discrepancia sobre lo placentero de los bienes de este mundo, sino el hecho *no discutido* por el ratón rural de que el alma humana es mortal: comprobación que no le impide una sincera plegaria de agradecimiento a Mercurio y a Jano, él, que ya se consideraba *vir mercurialis*, como se caracterizará en *Odas II, 17, 29-30*.

El alma en las Odas

El tema del *carpe diem* aquí inaugurado vuelve como una constante en las *Odas*, pero con infinitos matices y variaciones que lo van atenuando o sustrayendo de su

trasfondo epicúreo²; cuanto más lírico se vuelve el poeta, menos sistemático y doctrinal es el tratamiento de ciertos temas, particularmente de éste que nos ocupa³. Por otra parte aparecen nuevos contenidos o saltan a la luz los que estaban opacados o cuasi subterráneos, que no tienen por cierto, tratamiento epicúreo como la problemática de los dioses, el compromiso político, que en Horacio es anterior a su poesía y convive desde los inicios con las propuestas epicúreas. El poeta despliega estas líneas en su lírica y su lógica vital lo lleva a modular los opuestos sin renunciar al tema político, más aún encaminándolo a un lugar capital y estructurador de su poesía.

Oda I, 11

Este alejar el tema de sus consideraciones sistemáticas se advierte en la *Odas* I, 11 donde aconseja a la muy simple o simplota Leuconoe que no tiene horóscopos para averiguar qué fin nos destinan los dioses -*scire nefas* (v. 1)-; lo mejor: soportar o sufrir (*pati*, v.3) lo que sobrevenga; la injerencia de los dioses y la paciencia en el sufrimiento, antes ausentes, ej. Oda I, 9, empiezan a perfilarse sin contradecir el *carpe diem*, desde ahora con nuevas modulaciones, puesto que aquí se trata de apresar el instante concedido desde el cielo aceptándolo tal cual viene, es decir, con su carga de dolor incluida (cf. además *Epístola* I, 11, 23).

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Ut melius, quidquid erit pati |⁴

v.1-3

El *carpe diem* (en el v.8 se acuña la expresión) es correlativo con la fugacidad destructora del tiempo y ésta con la muerte que es el predicado definitorio del hombre; *moriture* es Delio y todos los hombres (*Oda* II,3,4); pero justamente en las odas que a partir del libro II tratan de la muerte⁵, o la han aludido en *Odas* I, aparece el tema del MAS ALLA expresamente negado por Epicuro y luego por Lucrecio.

El tema del más allá

Se podría pensar en un lugar común de la literatura reflatado sólo por cuestiones retóricas; el tratamiento con que Horacio lo configura indica una búsqueda y una profundización que no condice lógicamente con las *animas mortales* de *Sátira* II,6,94 ya mencionadas.

Oda I, 24

Constituye un esbozo interesante; se trata de un lamento fúnebre o *ἐπικίδιον* por la muerte de Quintilio Varo, con carácter de *consolatio* para Virgilio, el amigo más dolido y afectado; frente a lo ineluctable de la muerte, la única confortación la proveen la paciencia y el paso del tiempo; para el muerto nada más que un *perpetuus sopor* (v.5) y su inclusión anónima, descalificadora de su peculiar individualidad, en el negro rebaño de Mercurio, quien empuja y ubica las almas en el más allá; ni Virgilio, sumo poeta, con su música, aún como Orfeo redivivo⁶, lo volvería a la vida, según el natural realismo horaciano

num vanae redeat sanguis imagini? (v. 15)⁷

Sopor es un eufemismo homérico por *mors*; tal atenuación se pierde con *perpetuus*⁸ que por el contrario lo agrava y le da verdadera dimensión, quitándole ese dejo de humanización conferido por la metáfora del sueño.

El *sopor* solo, no nos autoriza a ver una continuidad del alma, pero el v. 15 y el mito de Mercurio *ψυχοποιμὸς* indicarían la perdurabilidad de ésta como una vana sombra, *exsangüe* al modo homérico en una velada alusión a la *νεκρία* de *Odisea* XI, 152 y ss. donde la bebida de la sangre devuelve a las sombras la palabra: dicho de otro modo, la lira del mantuano no confiere nuevamente ni voz ni vida a Quintilio; concepción que veremos desplegada con mayor dramaticidad en *Oda IV, 7*.

Por otra parte, la *levem turbam* de la oda a Mercurio (I, 10, 18-9) se ha vuelto con acrecentado desconsuelo en un *nigro gregi* (v. 18).

Oda II, 3

Admite un más allá subterráneo con escasos toques para caracterizarlo, provenientes de la mitología tradicional: Orco, como dios sin piedad frente al dolor humano; la barca de Caronte; la urna de donde tardará más o menos en salir el término de nuestra vida y un exilio eterno, expresión cargada de dolorosa melancolía.

Esta presentación de la geografía mítica del más allá (aquí más abajo) plantea el tema de la inmortalidad del alma, correlativo del tema de la muerte.

Oda II, 13

Habiendo rozado la muerte por la caída de un árbol, declara Horacio que ha estado a punto de ver el reino de Proserpina, a Eaco como juez, la morada de las almas piadosas alejada del Tártaro y a sus caros poetas, paradigmas de su lírica: Safo y

Alceo; éste con su canto, órficamente cambia por instantes la condición terrible de los castigados eternamente y la implacabilidad de jueces y dioses *infern*, naturalmente *illacrimabiles*; al son de su lira las *umbræ* (v.30) se gozan escuchando las acentos políticos de su poesía, rasgo éste muy horaciano.

Quam paene turvae regna Proserpinae
 et iudicantem vidimus Aecum
 sedesque *discriptas* piorum et
 Aeoliis fidibus querentem

Sappho puellis de popularibus
 et te sonantem plenius aureo,
 Alcaee, plectro dura navis,
 dura fugae mala, dura belli.

Utrumque sacro digna silentio
 mirantur umbrae dicere, sed magis
 pugnas et exactos tyrannos
 densum umeris bibit aure volgus (v.21-32) ⁹

Oda II, 14

La condición igualitaria de la muerte lleva a todo hombre, simbólicamente *Postumus*, a navegar por los ríos estigios (*enaviganda*) y a contemplar (*visendus*) con obligatoriedad ineludible los castigos eternos

Visendus ater flumine languido
 Cocytos errans et Danai genus
 infame damnastusque longi
 Sisyphus Aeolides laboris (v.17-20) ¹⁰

II, 13 y 14 forman un par de tema semejante, pero de tono contrapuesto; la visión de los condenados con su secuela de castigos eternos y el sentimiento angustiante de la pérdida de las alegrías y posesiones elementales: tierra, casa, mujer, se oponen con su carga trágica a los admirables conciertos casi taumatúrgicos de Safo y Alceo en II, 13.

El panorama de los *infern* se completa en Horacio con Mercurio *ψυχοπομπός* o *ψυχαγωγός*, quien con su vara áurea empuja las almas y las ubica en *laetis sedibus* (cf. I, 10, 17-18).

Sin embargo esta configuración parece no tener una aceptación total en el viraje del poeta: en este transmundo sin beatitud se pueden observar ciertas fisuras que descubren un aspecto trágico de la muerte donde las moradas *laetas* (I, 10) o *discriptas* (II, 13) parecieran no ofrecer un horizonte esperanzado a nuestro poeta, a diferencia de lo que ocurre en las venturosas sedes elíseas del canto VI de la *Eneida*.

Oda I,4

La oda que contrasta la primavera con la muerte es la primera que verifica esta quiebra: no se cuestiona el *más allá*, pero la imagen es oprimente

iam te premet nox fabulaeque Manes
et domus exiis Plutonia, quo simul mearis,
nec regna vini sortiere talis
nec tenerum Lycidan mirabere,..... (v.16-19) ¹¹

y pareciera negar cualquier beatitud representada por lo que Horacio considera las experiencias más felices y entrañables de la vida: la amistad y el amor (en *Oda II, 14*, se añaden la casa y la tierra); comparando con el canto VI de la *Eneida* la diferencia es notoria: Virgilio afirma que en el Eliseo cada uno continua ejerciendo su vocación más íntima y perfeccionándola con un horizonte ilimitado y esa posibilidad de realizar en el más allá lo que no se pudo terminar o lograr aquí lo colma de serena dicha. En Horacio eso no es posible, al menos esas dos experiencias culminantes y definitivas de lo humano no se dan nunca más, sino en el aquí. En general los críticos reconocen una atenuación del epicureísmo o una ruptura con su rigidez al admitir el trasmundo de este texto, aunque con carácter tanto incorpóreo como nada acogedor para lo que resta del hombre; H.P. Syndikus va más lejos: pareciera no negar realidad a ese misterioso allende, pero afirma que Horacio no considera reales las imágenes del mito homérico y sólo las emplea por su mayor fuerza plástica para expresar su pensamiento¹², lo cual resulta discutible ya que esta imaginería adquiere una carga semántica con una intensidad y reiteración que va más allá de Homero.

Oda IV, 7

En esta oda, reelaboración tardía de una anterior en cuanto a tema, motivos, estructura e imágenes, el concepto se afina con una precisión grávida de dramaticidad

Immortalia ne speres, monet annus et alium
que rapit hora diem. (v.7-8)

.....
nos ubi decidimus ¹³
quo *pater* Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, ¹⁴
pulvis et umbra sumus. (v. 14-16)

La inanidad de las cosas mortales en un contexto que admite el más allá no puede tener sentido de aniquilación absoluta; es cierto que el paso aborrecido del tiempo destruye en el aquende todas las realidades, pero debemos hacer una restricción: permanece una *umbra* de lo que fuimos, aminorada y empobrecida, como veremos, muy distante de la plenitud de la *ψυχή* platónica.

Allí donde caemos, en ese ineludible más abajo, todos, inclusive Eneas, el arquetipo fundador de la romanidad, somos polvo y sombra: imágenes que no hay que reducir al concepto de NADA en la vía de la mecánica epicúrea, como muchos comentaristas, sino que deben verse en su raigambre homérica¹⁵: *polvo* es el cuerpo y *sombra* lo que resta de ese soplo vital o *anima* exhalada después de la muerte.

Nada puede devolvernos a la preciosa luz, ni los dioses, menos los hombres con toda su estirpe, piedad y virtudes a cuestas

infernis neque enim tenebris Diana pudicum
liberat Hippolitum,
nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
vincula Pirithoo (v.25-28) ¹⁶

La noción de límite que se impone a los dioses mismos hace más trágica y derelicta la situación del hombre, y pareciera ser ésta la última palabra definitoria y decepcionada sobre su destino.

Horacio transita desde una negación drástica de la inmortalidad hasta la admisión de un destino ulterior con todas las restricciones posibles, pero una vez aceptada esta continuidad de la vida *post mortem*, la misma se le presenta con una tragicidad desesperanzada en el símbolo de las inquebrantables *Lethaea vincula* o cadenas del olvido¹⁷ de estirpe mítico platónica: este olvido es un símbolo de la pérdida de las facultades de la inteligencia admitiendo un conocimiento que sólo entre por los sentidos, de allí que esta condición del alma no más memoriosa de las grandes o pequeñas, pero significativas dichas terrenas de la amistad, el amor, el conocimiento, la poesía, las realizaciones políticas, la tierra, etc., sume al poeta en un resignado y sordo desconsuelo; no se trata de la anulación de una reminiscencia platónica, sino del recuerdo circunscripto del aquí donde alma y cuerpo estuvieron dichosamente unidos, ni tampoco rasgos que evoquen purificaciones sucesivas propias del orfismo; sin insistencia por su parte, Horacio parece convalidar la unicidad irrevocable del alma humana.

¿Posibilidad de trascendencia?

Un político: Augusto

Podemos preguntarnos si ésta es la última palabra sobre el tema; paralelamente Horacio configura un nivel de trascendencia que se da en su poesía tanto en la βασιλικά como la λυρικά μέλη a través de la apoteosis o deificación que lleva a un personaje o mejor dicho al alma del mismo al Olimpo.

Concretamente un político: Augusto.

¿ En qué se sustenta esta excepción ?

En el concepto de doble φύσις, propio del héroe, mediador entre dioses y hombres.

En su lírica civil, cuantitativamente minoritaria, pero estratégicamente ubicada en lugares claves y decisivos de sus dos poemarios líricos, campea el tema de la apoteosis del príncipe, deificación sólo posible si el candidato presenta una ascendencia de origen divino.

No sabemos si Horacio tiene la convicción real sobre tal linaje, pero se hace eco de lo que se aceptaba en los ambientes áulicos y populares o en la literatura de su tiempo, sobre la filiación de la dinastía julia, como proveniente de Venus, además de elaborar una teoría anexa con la relación Mercurio-Augusto, lo que cuesta interpretar con la mentalidad racional hoy en boga.

Toda una compleja gama de fuentes orientales, griegas (clásicas y helenísticas) y latinas de diverso nivel y origen confluyen en la apoteosis imperial que no era un hecho novedoso, sino arraigado en una larga tradición, ya que el *homo politicus* es en Roma la más alta realización de lo humano, por lo que resulta natural que al que se le atribuye esta doble filiación y ha merecido por su entrega a la comunidad el título de *Pater patriae*, alcance también la apoteosis.

Apoteosis *post mortem* obtuvo Rómulo que habría sido míticamente elevado al cielo sobre el Quirinal, de allí su *cognomen* de Quirino que lo caracteriza como divinidad local protectora de los romanos o *Quirites*.

Julio César, padre adoptivo de Augusto, se forjó un linaje mítico como descendiente de Venus y por otro de los reyes de Alba, con lo que justificó una apoteosis oficial en vida, antecedente de la de Augusto, otorgada por los poetas con anterioridad a la del Senado.

En Horacio y en Virgilio la doble φύσις del personaje provee la base de la divinización, porque sólo el hijo de un dios o diosa puede alcanzar las moradas celestiales: la audacia de los romanos -contando con el precedente de los emperadores helenísticos-, hace esta apoteosis, no sólo *post mortem* como la de Quirino, sino que la adelanta en vida por el ejercicio de la *virtus*; ya Cicerón admite la de Rómulo-Quirino, pero desmitificando su filiación como hijo de Marte, -no sería δύσιος congénito-, lo deifica por sus méritos, ya que sólo la *virtus* posee una raíz divina.

Horacio unifica el origen semidivino con la práctica de la *virtus* y ubica en el Olimpo ya en vida a Augusto convirtiéndolo en protector del pueblo romano, lo que también se ve en Virgilio.

En *Oda I, 2, 41-49* Augusto resulta una impostación de Mercurio quien asume la forma humana del *princeps* y al que se le ruega que no vuelva todavía al cielo, pues hace falta en la tierra cumpliendo una función pública.

Augusto personalmente no se consideró ni *deus* ni *divus praesens* y derivó este hecho en la institucionalización del culto de la *dea Roma*.

Pero conceder en vida esta apoteosis futura, basada en algo más que la amistad o el reconocimiento personales, esto es mérito de la conducción política de Augusto, tanto más que la de Julio César que la precedió, es totalmente ignorada por Horacio, quien no renegó jamás de su pasado republicano.

La *virtus* abre el cielo al hombre justo y tenaz en sus resoluciones, pero de naturaleza hercica, al hombre común no, y los ejemplos que Horacio expone lo corroboran, así en *Oda III, 3, 9-16* Pólux, Hércules y Baco preceden a Rómulo-Quirino, quien expresamente ha rehuído el Aqueronte, y a Augusto: a éste lo ve en el futuro *recumbens*, reclinado entre los dioses olímpicos bebiendo néctar (junto con la ambrosía, las bebidas de la inmortalidad) con la boca purpúrea, color, símbolo de la divinización

Hac arte Pollux et vagus Hercules
en isus arces atfigit igneas,
quos inter Augustus recumbens
purpureo bibet ore nectar;

hac te merentem, Bacche pater, tuae
vexere tigres indocili iugum
collo trahentes; hac Quirinus
Martis equis Acheronta fugit ¹⁸

En *Oda III, 25, 4-6* el poeta tocado por el éxtasis dionisiaco puede cantar un tema nuevo, antes no entonado por ninguno: la inserción de la gloria del César entre las estrellas y en el concejo de Júpiter con los demás dioses

. egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iovis ? ¹⁹

sin descuidar que aquí *decus* es más restringido que el concepto que estamos tratando, pero la inserción estelar tiene como antecedente latino el *Somnium Scipionis* donde Cicerón ubica en la Vía Láctea el alma de los grandes políticos que se han jugado por la *utilitas communis* asegurándoles una gloria eterna a las puras almas separadas de

los cuerpos y una plenitud de conocimiento como la que también Séneca evocará para Cremutius Cordus, recibido en los espacios vastos y eternos por la sacra sociedad, *sacer coetus*, integrada en particular por Escipiones y Catones (en una muy republicana alusión), todos ahora *intermixtis sideribus*, entremezclados a las estrellas porque son puro y eterno espíritu (*Consolatio Ad Marciam*, XXV, 1-3).

De las almas comunes nada se dice; Cicerón alude brevemente a la necesidad de purificar sus pasiones, lo que las excluye -aunque tal vez no para siempre- de un destino, reservado al parecer sólo a los grandes.

En *Epístola* II, 1, 5-6 el cortejo de los deificados presenta una variante completándose con Cástor

Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux
post ingentia facta deorum in templa recepti ²⁰

y aludiendo después a Hércules (v. 10-12); pero lo más importante no es esta serie completa ni el que cada uno de estos candidatos a dios *extinctus amabitur* (v. 14), será amado después de su muerte, sino el hecho de elevar a Augusto en vida como *divus praesens*, divinizado aquí y ahora

praesenti tibi maturos largimur honores
iurandasque tuum per numen ponimus aras,
nil oriturum alias, nil ortum tales fatentes. ²¹

En Horacio debemos distinguir inmortalidad *post mortem* del alma y apoteosis, pero ésta supone la primera; la apoteosis brinda un *status* olímpico al alma merecedora del mismo, sustrayéndolo del cuasi anonimato de un allende subterráneo donde el polvo y la sombra subsistente igualan a todos, sin distinguir origen ni mérito, que es lo más trágico.

La apoteosis del héroe griego por su doble *φύσις*, la divinización de los emperadores helenísticos, el evehemerismo desmitificador por un lado y mitificador por el otro en razón de las excelsas cualidades humanas de los futuros dioses, la deificación de Rómulo-Quirino tanto por su filiación como por su *virtus* política, el precedente ciceroniano de las almas de los Escipiones, ubicadas en el mundo estelar por el mérito de su entrega total a la *res publica*, confluyen en Horacio para esta apoteosis de Augusto, quien inserta su alma en el Olimpo junto a Júpiter y demás dioses participando también a la par de los semidioses ya nombrados de los *convivia* o banquetes celestiales y recibiendo honra cultual ya en la tierra.

¿Por qué no Eneas?

Llama la atención que Eneas no merezca este destino que Horacio concede a Rómulo-Quirino y a Augusto; desigual motivo genera esta doble elección.

De las dos sagas fundadoras: la troyana con Eneas y la itálica con Rómulo y Remo, Virgilio elabora la primera sin excluir la segunda y Horacio inversamente elige la segunda sin omitir a Eneas, coincidiendo los dos poetas en la apoteosis de Augusto, descendiente de ambos ancestros.²²

Desde el *Epodo VII*, Horacio debe dar un vuelco a su concepción sobre Rómulo quien en dicha poesía primeriza, por matar a Remo es el causante de una culpa originaria, culpa que pesa sobre la estirpe romana y de la que Augusto, terminando con la guerra civil, resulta el expiador (cf. tránsito de odas I,2 a IV,15 pasando por las odas romanas); sin embargo la entrada de Augusto en el Olimpo está precedida de un único ejemplo romano, que no es precisamente Eneas, sino -como ya vimos- Rómulo; a veces, por ej. *Oda III,3,11-16* o *Epístola II,1 5-6* se indica con claridad el nivel celestial alcanzado por el más célebre de los gemelos, en otras, como en I,2,46 su sola mención como Quirino ya apunta a dicho plano y a la reconciliación con dicho personaje, cuyo parangón evitó deliberadamente Augusto para borrar el imaginario monárquico rechazado por la dirigencia política romana.

Por otra parte, el nivel único logrado por Augusto frente al destino de Eneas, su antepasado raigal, destino común con los demás hombres, semejante aunque no idéntico al de Aquiles en *Odisea XI, deminutio capitis* que podría extrañarnos, tiene su razón de ser en la superioridad, explícita como una constante de su pensamiento, con que el romano afirma su historia y su empresa política frente al mito, inversamente al mundo griego; en *Epístola II,1 5-17* esta valoración del *hic et nunc* del *Princeps* se da por encima de la de Rómulo, Baco, Cástor, Pólux y Hércules, cuyas deificaciones se realizan *post mortem*, ocurriendo en cambio, la del primero ya como divinidad en vida. ¡Cuánto más con posterioridad a su tránsito, su alma gozará de una existencia excepcional e inmutable!

El poeta y la inmortalidad

Odas I - III

Horacio no sobrepasa en su poemario inicial, aunque siempre con bellísimas imágenes, el nivel de inmortalidad personal conferido por la poesía aquí y en la posteridad, cuyo origen helénico le era familiar por Simónides, Baquílides o Píndaro.

E. Fraenkel²³, tan medido y cauteloso en sus juicios sobre el venusino, sostiene que la idea de que la poesía inmortaliza las hazañas de los hombres está ausente de III, salvo en III,14 al cantar en tono más recogido a la fuente de Bandusia: sólo cuando después del *Carmen Seculare* devenga indiscutido y exento de envidia podrá glorificar a sus amigos en el libro IV. Creemos que se debe restringir tal afirmación, pues III contienen bastantes pruebas del designio horaciano de eternizar la *res gestae* de Augusto.

La peculiaridad alertada de Horacio impide una *μίμησις* sin distancia del modelo; en todo momento añade matices, omite ciertos elementos, precisa algunas asociaciones o juega con imágenes algo equívocas como la del cisne en II, 20.

La mayoría de los críticos coincide en afirmar que la inmortalidad debida a su poesía es *inmanente*, no trascendente²⁴, aún contrariando las limitaciones que a la gloria humana fija Cicerón en el *Somnium Scipionis*, de modo que cuando afirma en II, 20,7-8

.....(non) obibo
nec Stygia cohibebor unda. ²⁵

no debe tomarse en sentido absoluto, sino limitado a la vida de la fama, a causa de su metamorfosis en cisne, símbolo de su despliegue poético cuyo raudo vuelo se dilata allende los confines imperiales.

En III, 30 dicha vida *post mortem* se asocia con la perennidad del ritual romano ejemplificado por la procesión anual en la que el pontífice y la gran Vestal velada suben al Capitolio, lo cual refuerza y convalida su posteridad poética, pero siempre en el aquende, cf. v.6-9

non omnis moriar multa que pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita virgine pontifex. ²⁶

Por otra parte, el *dis miscent superis*, la mezcla o convivencia con los dioses, culmen de la vocación poética, no se alcanza sin término, sino en la medida que Euterpe y Polyhymnia no le rehusen inspiración, cf. I, 1

Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibia
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesbom refugit tendere barbiton (v.29-34) ²⁷

Además la posibilidad de alzarse hasta las estrellas para unirse a los líricos pretéritos, está condicionada por el consenso comunitario que le otorga el político, en este caso Mecenas no en tanto que poeta, sino en cuanto que ministro de Augusto, cf. I, 1, 31-36:

Quod si me lyricis vatibus inseres
sublimi feriam sidera vertice. ²⁸

Odas IV

Sin embargo, el libro IV de *Odas* considerado por algunos inferior a III, por otros una culminación,²⁹ lo cual comparto, precisamente por el ahondamiento de los temas amoroso, poético y político con matices nuevos o antes en germen y poco desplegados, muestra su mayor *variatio* en lo que atañe a la inmortalidad lograda por la poesía y en esto tiene razón E. Fraenkel al referirse al IV libro; los quince cármenes se estructuran en una tríada central formada por las odas 7, 8, y 9 articuladas por la polaridad muerte-inmortalidad³⁰.

Ya nos referimos a la concepción de la muerte en IV,7, donde Eneas y, de allí para abajo, todos los hombres se incluyen en un más allá desolado e *inmemor*, pero 8 y 9 están en relación con la capacidad del poeta y su poesía para eternizar las cosas y atenuar, por lo tanto, los efectos deletéreos de la muerte.

En el himno a Apolo de IV,6 la estrofa final evoca a la joven que ya casada, recuerda la ocasión única en que integrando un coro adolescente entonó el *Carmen Saeculare* del *vatis Horatii* (v.44), quien debe a Apolo su condición de tal y los constituyentes de su poesía: inspiración, habilidad para versificar y renombre de poeta consagrado (cf. IV,6 29-30):

*Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem
carminis nomenque dedit poetae.* ³¹

Observamos en estos tres elementos, coherencia con I, 1 donde Horacio habla de la inspiración concedida por las Musas líricas Euterpe y Polyhymnia, sintetizadas aquí en *spiritum* que lo hace vate o poeta inspirado, y del consenso otorgado por Mecenas, sublimado en el *nomen* de IV,6 por la fuente que convalida el juicio de Mecenas, fuente de origen divino: Apolo; el *ars* será mencionado o aludido en otros lugares, pero aquí se dan los tres en la perfecta concisión de dos versos.

El fruto del triple don apolíneo se cosecha en IV,8 y 9.

Oda IV,9

Esta oda presenta una estrofa de apertura y dos secciones bien equilibradas de 24 versos en 6 estrofas cada una

- a) v. 1-4
- b) v. 5-28
- c) v. 29-52

a) Este proemio contiene una afirmación de su inmortalidad poética y de la

originalidad de su canto en el que se enlazan música y palabra con un arte hasta entonces ignorado

Ne fortes credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante volgatas per artis
verba loquor socianda chordis ³²

b) Homero y los líricos griegos han dado vida a mitos, personajes, acciones heroicas etc., pero antes de ellos y de Agamenón hubo muchos valientes, desconocidos por falta de poetas (cf. v.25-28)

Vixere fortes ante Agamemnona
multi; sed omnes inlacrimabiles
urgentur ignotique longa
nocte, carent quia vate sacro. ³³

La *longa nocte* es la misma que oprime a Eneas en IV, 7, 14-16; sólo el poeta los redime en el aquende de su destino oscuro y derelicto impidiendo que la muerte tenga la palabra final (cf. *Epistola* I, 16, 79: *mors ultima linea rerum est* o sea *La muerte es la última grafía de las cosas*) y sacando a luz el valor escondido que sin vate no distaría mucho de la cobardía enterrada. (cf. v.29-30)

Paulum sepultae distat inertiae
celata virtus. ³⁴

La concepción tradicional confería la apoteosis por la objetividad de la *virtus* unida a la doble *φύσις*, así suben al cielo los héroes griegos y luego Rómulo y Augusto que cumplen ambas condiciones.

c) En IV,9 Horacio hace hincapié en la potencia transfigurante de su verbo poético para immortalizar gente virtuosa que no tiene origen divino y les concede un cielo intemporal, pero terrestre que en el fondo no va más lejos de *Odas* III. Lo nuevo está en la elección de los personajes a immortalizar sólo por sus méritos y en el acento que Horacio pone en la valía de su *ingenium* encareciendo su vocación de lírico civil, vocación y modalidad de su compromiso político.

De allí que el venusino no permitirá que el silencio devore envidioso las virtudes comunitarias (rectitud, prudencia, equidad, etc.) del cónsul Lollio; éste, además merece el nombre de *beatus* porque emplea con sabiduría los dones de los dioses, soporta la pobreza, teme el deshonor más que la muerte y sobre todo es capaz de morir por sus amigos y por su patria (cf.v. 30-34)

..... non ego te meis
chartis inornatum silebo
tolve tuos patiar labores

impune, Lolli, carpere lividas
obliviones. ³⁵

Pero la discutidísima oda IV, 8 dedicada al cónsul M. Censorino, centro del último poemario, es más compleja y abarcadora en esta problemática mereciendo un análisis atento por sus implicancias más audaces.

Oda IV, 8

Podemos considerar en ella tres secciones con bastante nitidez:

- a) v. 1-12
- b) v. 13-27
- c) v. 28-34

a) Presenta el tema de la preeminencia de la poesía frente a las artes plásticas ya tratado en III, 30, pero con un añadido sobre el *pretium* o valor inmaterial de la poesía, superior al elevado costo material de un bronce de Corinto, una escultura de Scopas o una tela de Parrhasius, inaccesibles para Horacio; ambos, Censorino y el poeta, no necesitan la posesión de tales bellezas, pero sí del canto, primero en la jerarquía de sus valoraciones y cuyo gozo comparten.

b) En Odas III la *virtus* de los héroes tiene una *objetividad* relativamente independiente de la poesía o al menos no expresa, como se ve en I, 12 o en III, 3, pero en IV, 8 y 9 el canto del poeta condiciona la vigencia de tal valía dándole al mérito resonancia pública y paradigmática para la comunidad; no se trata sólo del hecho de que el mármol o la plástica no reflejan a perpetuidad el caudal de hazañas heroicas por la caducidad de sus materiales, sino el que las gestas griegas nada serían sin Homero, como en Roma los méritos de Rómulo o las victorias concretas de Aníbal o Escipión no existirían sin Ennio y sus Piérides calabresas (cf. v. 22-27).

..... Quid foret Iliac
Mavortisque puer, si taciturnitas
obstaret meritis invida Romuli?
Ereptum Stygiis fluctibus Aeacum
virtus et favor et lingua potentium
vatum divitibus consecrat insulis. ³⁶

El matiz no está en los parangonados, ya que es una constante horaciana el aparear héroes griegos y latinos, sino en la oposición entre la *virtus* objetiva de los héroes por un lado, y del *favor* y la voz del vate por otro, condicionadores de la perennidad del mérito, que sólo sale a la luz y perdura si tienen su poeta: de no ser así la valía ignorada carece de rasgos arquetípicos en función de la sociedad y es como si no existiera, lo que ya examinamos en IV, 9.

Lo que puede la poesía se ve con más claridad que en los ejemplos latinos ya históricos (Escipión y su contrincante púnico), ya míticos (Rómulo), en el único griego tratado en gradación climática, al final de esta sección: Eaco.

Este héroe, hijo de Zeus y abuelo de Aquiles, representa la justicia primordial, y por eso su padre lo designa y ubica junto con los hermanos Minos y Radamante (también justos, hijos de Zeus y Europa) como jueces del Hades, dispensadores de las correspondientes moradas, tal lo recordamos en *Odas* II, 13, 22, que el texto de IV, 8, 25 parece contradecir.

¿ Por qué este cambio?

En *Odisea* IV, 560 y ss., Menelao, esposo de Helena, y en su condición de yerno de Zeus -al parecer no por otra razón-, será ubicado al fin de sus días en una morada cualitativamente intermedia entre el Olimpo y el Hades: los Campos Elíseos en medio del Océano, también presentes en Hesíodo como *μακάρων νῆσοι*, Islas de los Bienaventurados, para premiar a ciertos héroes escogidos de la cuarta edad.

Píndaro en la *Olímpica* II, 68-83, evoca también la beatífica morada presidida por Cronos en medio del Océano, donde Radamante resulta aquí su asesor, rodeado de otros dichosos: Peleo, Cadmo y Aquiles, llegado éste por los ruegos de su madre para un destino mejor y más congruente con su *status* heroico, que el conferido por Homero en *Odisea* XI, 488 y ss. como pastor disgustado de tristes rebaños de almas grises.

Llama la atención que Píndaro no siga la versión que coloca a Radamante en el Hades sino la de *Odisea* IV, 564 que lo ubica sin aclaraciones en los Campos Elíseos, pero el tebano no modifica el *status* de Radamante como juez, sino su residencia habitual; evidentemente Píndaro con sana lógica no puede tolerar el oscuro y atroz destino del canto XI de la *Odisea* para los héroes bienamados que no van al cielo, constituyendo la *μακάρων νῆσος* un hábitat más conveniente y digno, configurado ya en el mito, al que se accede según las versiones, sin el tránsito de la muerte, es decir sin separar el *σῶμα* de la *ψυχή* y sin pérdida de la memoria y demás facultades de la conciencia.

No hemos hallado en la tradición poética, modificado el destino ulterior de Eaco como juez del Hades, pero Horacio, siguiendo el ejemplo de Píndaro, tan confesadamente presente en *Odas* IV, quien mudó la judicatura de Radamante y las excelencias de Aquiles desde el Hades a la Isla de los Afortunados, lo que se marcó significativamente en el venusino, cf. IV, 2, 22, -24:

. . . viris animumque moresque
aureos educit in astra nigroque
invidet Orco ³⁷

sustrae de las tinieblas anónimas al abuelo de Aquiles y lo consagra a las *divitibus insulis* como excelso habitante, resultando el hiperbólico plural *favor et lingua potentium vatium* un singular que oculta a Horacio, apadrinado por el tebano omnipresente.

La voz *consecrat* elegida con deliberación es de significación vigorosa y acusada; proviene de la esfera religiosa y como lo señala G. Lieberg³⁸ indica la acción según la cual algo profano deviene sagrado por un ritual o por la proferición de un *carmen sacro* de boca de un sacerdote u oficialmente -aunque hoy resulte extraño- por un decreto del Senado o del emperador; Horacio al definirse como poeta *vates*, es decir revestido de función profética y religiosa, *sacerdos Musarum* (Oda III, 1,3), también en concordancia con el modelo pindárico, confirma, o modifica o enaltece la situación mítica o rubrica y exalta la histórica.

c) Esta parte configura el tratamiento más audaz por *variatio* y profundización de los contenidos en lo que se refiere al tema de la poesía y sus efectos. Veamos los v. 28-29:

Dignum laude virum Musa vetat mori,
caelo Musa beat ³⁸

En apariencia, el v. 28 no ofrece dificultades para su interpretación, aunque aquí la Musa reaparece con carácter absoluto de divinidad personal operando a través del poeta y la poesía el logro de la inmortalidad para el hombre meritorio digno de reconocimiento; observemos que Horacio elige *virum*, excluyendo la noción de dios o héroe, griego o romano, y del mismo Augusto, poseedores de un status de excepción; en este verso posibilita la apoteosis del hombre justo con lo que anticipa que Censorino o Lollio en IV,9 lleguen a detentar una elevación celestial por una *virtus* propia deliberadamente garantizada y rubricada por la poesía, yendo más lejos de III,2,21-22 en que la sola valía personal abre objetivamente el cielo a los que no merecen morir (*Virtus, recludens inmeriti mori/ caelum*).

Más compleja y elusiva es la despojada y tajante expresión del v. 29

caelo Musa beat

que parece sobrepasar el alcance del verso 28 y de todo lo sostenido hasta aquí; es evidente que el verbo *beat* tiene un sentido moral y no material siendo su agente una divinidad como la Musa cuyos dones son espirituales; en otros contextos y con otros dadores puede implicar riquezas tangibles, pero aquí no; el problema reside en el

vocablo *caelo* que editores, traductores e intérpretes consideran Ablativo excluyendo cualquier posibilidad en Dativo; la carencia de preposición, aún correspondiéndole, es propia de la poesía y eso hace más ambiguo el circunstancial: ¿es un *unde*, un *ubi* o un *instrumental*? Dicho de otro modo podemos preguntarnos si la Musa hace venturoso o colma de cierta beatitud al poetizado y -por añadidura- al poeta, desde el cielo, en el cielo o con el cielo.

Encuadrado el texto en su contexto parece excluirse el *unde* (desde), y adecuarse mejor el *ubi* (en) o el *instrumental* (con).

Hay también una diferencia de grado entre Eaco, residente en las *μακάρων νῆσοι*, o Agamenón y sus belicosos compañeros de IV, 9, y el glorificado por la Musa que obtiene el cielo como premio, -diferencia subrayada por A. Kiessling³⁹ para quien la Musa concede dos bienes semejantes, pero no confundibles: la inmortalidad y la elevación al cielo del hombre meritorio-; aunque Kiessling no lo aclare debemos suponer que entiende *unsterblich* (inmortal) en sentido inmanente como parece deducirse de Odas III.

Los versos siguientes (29-34) encierran un pasaje difícil, pero clave por su alcance y precisión para comprender hasta donde llega el poder y la operatividad de la Musa

.....Sic Iovis interest
optatis epulis impiger Hercules,
clarum Tyndaridae sidus ab infimis
quassas eripiunt aequoribus rates,
ornatus viridi tempora pampino
Liber vota bonos ducit ad exitus. ⁴⁰

La participación en los banquetes de Júpiter es prerrogativa de los héroes de doble naturaleza y excelso valor: Cástor, Pólux, Hércules y Baco, a los que se suman, como ya vimos, Rómulo- Quirino y Augusto; éste se conecta a los anteriores en textos de notable precisión, pero el fragmento anterior no se aplica ni a Rómulo ni al *princeps*, sino por única vez al *virum*, virtuoso en general, sin mención explícita de nombre alguno, o en todo caso, tal vez a Censorino e indirectamente al poeta, a Horacio mismo, dado que como *vates* puede ser intermediario consagrante al expresar el designio de los dioses, únicos en la posesión de un poder raigal para premiar al hombre excelente alzándolo hasta su morada y más aún, hasta su propia mesa.

En IV, 8 y por añadidura en IV, 9 es el político cabal que acompaña la empresa del emperador, el invitado a la mesa divina, pero ¿cómo ingresa el poeta como nuevo comensal junto a sus pares heroicos?. Dicho de otro modo ¿cuál es la *virtus* de Horacio?

Evidentemente no es la decisión y prudencia de un político que se entrega al *bonum publicum* -en expresión de Salustio-, sino la que le ha conferido Apolo (cf. IV,

6, 29-30), revalidándola él con sus condiciones de lírico individual, pero sobre todo *civil*, porque a imagen del coro antiguo de la tragedia ática, también Horacio se yergue como el portavoz de la comunidad. E. Fraenkel ha resumido el paso de *Odas* III a *Odas* IV como el tránsito del yo al *nosotros*, pero se trata de la intensificación de algo que ya estaba presente.

No obstante si la sola excelencia de su poesía no bastase para lograr una trascendencia celeste conferida por la Musa más allá de la gloria inmanente en el aquí, Horacio, el humildísimo hijo de un liberto, detenta una filiación al modo griego o augusteo forjada reprimando una vieja imagen helénica: la relación *filial* del poeta con la Musa.

En *Teogonía* v.80-97, las Musas *γινόμενον τε ἴδωσι*, miran a uno el día en que viene al mundo asegurándole una índole y una protección peculiares. ¿Quiénes son estos privilegiados? Los *διοτρεφέες βασιλῆες*, los reyes, vástagos de Zeus (v.82); esta mirada les otorga el don de la *persuasión*, no el poder, que viene de Zeus; no sólo a éstos, pues sumándose Apolo a las Musas, resulta centro de las divinas complacencias el poeta que deviene *ὄλβιος* (v.96), bienaventurado por el amor de las nueve hermanas.

Pasando por Píndaro que llama *madre* a la Musa en *Nemea* III, 1 y también por Calímaco a quien en *Ἄϊπια* v. 37-8

... Μοῦσαι γὰρ ὅσους ἴδον ὄθματι παῖδας
μὴ λοξῶ, πολιοῦς οὐκ ἀπέθεντο φίλους. ⁴¹

llegamos a Horacio filiado en *Oda* I, 3 por la mirada complaciente de Melpómene, la propia Musa horaciana, dispensadora de la peculiar modulación de su ritmo, cf. v.1-2

Quem tu, Melpomene, semel
nascentem placido lumine videris, ⁴²

y es esta mirada primera y virginal la que confiere un *status* semidivino; no se trata de una relación sanguínea, sino de un vínculo espiritual, pero no por eso, menos *concreto* y *real* que permite al poeta ser tan convidado de los dioses como Augusto, Rómulo y demás héroes griegos.

Esta relación es el despliegue de un vínculo planteado en la cuarta oda romana, v.20-1, evocación de la temprana niñez del poeta, al amparo de los dioses y de su absoluta posesión por la Musa

non sine dis animosus infans.
Vester, Camenae, vester..... ⁴³

Esta inferencia sobre la propia transfiguración se confirma según Lieberg⁴⁴ por

un texto anterior: la *Oda* II, 20, epílogo al libro II; en ella el poeta en primera persona transformado en cisne, ave de Apolo, rehuye la muerte y se aleja de la tierra elevándose en vuelo inusual a través del puro éter, por lo que no se lo debe llorar sobre la tumba vacía. Cuando mencionamos este texto no le dimos valor de apoteosis absoluta porque el vuelo del cisne sobre los confines del imperio e incluso más allá de éste nos pareció vinculado sólo a la vida de la fama; además consideramos la idea de mutación, abandonada a posteriori y ausente del libro IV, restrictiva y estéticamente poco lograda a causa de su detallado proceso.

Fraenkel, por el mismo motivo, la conceptúa poco feliz y decepcionante⁴⁵; Syndikus, simplemente alegoría de la perennidad del arte⁴⁶; Nisbet y Hubbard⁴⁸ parte de una irónica extravagancia, más familiar a los antiguos de lo que suponemos, pero aplicada sólo a la reputación perenne de un verdadero poeta; Lieberg⁴⁷ defiende el sentido literal para mantener la coherencia y unidad de la oda, ya que la metamorfosis exime al poeta de la muerte; metamorfosis que con la fuerza de su imagen oscurece el verdadero concepto subyacente que es el de *apoteosis* y que aflora al profundizar una serie de ideas concomitantes: filiación con la *Musa*, elevación por la *virtus*, consagración por el poeta sacerdote, etc..

La vieja polaridad homérica planteada en IV, 7: el Olimpo para los dioses y el Hades para todos, héroes y hombres, es por cierto injusta e insuficiente porque incluye sin discriminar méritos.

La salida intermedia con las Islas Afortunadas (cf. *Oda* IV, 8) de fuerte raigambre hesiódico-pindárica, como residencia final para los héroes, resulta restringida a unos pocos (Horacio ya la había desechado en el epodo XVI como evasión en vida, de la guerra civil para los piadosos).

En última instancia, nuestro autor busca premiar la *virtus* cívica del romano y por qué no su propia condición y *virtus* de poeta, portavoz intermediario de las Musas y garante de la voluntad de Apolo, y por eso, con más lógica y sana ambición aspira al cielo adonde trata de abrirse un camino con los elementos que la tradición mítica o filosófica le ofrecía urdidos y combinados hasta límites imprevisibles.

Conclusión

Que la poesía inmortaliza en el aquí no es ninguna novedad y repetidas veces Horacio lo ha afirmado con inigualable belleza; que la excelencia personal eleva a los justos al cielo adonde ya han ingresado los héroes del mito, no es impensable después de Platón; pero para un poeta tan atado a un Hades homérico y sin memoria en el que caben todos sin distingos, incluso el mismísimo Eneas, elaborar una teoría de la apoteosis del *princeps* y de la inmortalidad trascendente que la poesía confiere al destinatario del poema y al poeta mismo resulta, aún descontando los precedentes, más que audaz.

No podríamos afirmar el grado de convicción real que Horacio despliega con esta concepción por la que glorifica a Augusto, al virtuoso y al poeta, mejor dicho, a sí mismo en cuanto poeta, planteada como un corolario lógico de la del primero, pero lo serio y solemne de su expresión nos impide creer con Syndikus⁴⁹ que se trate de una broma dándole a la poesía atribuciones que no tiene.

Puede ser la expresión de un deseo o un desarrollo imaginativo, sostenido con anticipos griegos y algunos latinos, si no llegara a tratarse de una creencia objetiva y real; lo cierto es que tiene vigor expresivo, coherencia interna lógica, el poeta la desbroza de contradicciones y de imágenes tempranas tal vez poco apropiadas y parece resultar un esfuerzo personal por encima de las concepciones filosóficas que no lo satisfacen en cuanto a las doctrinas del alma, en particular la epicúrea con su aniquilación de toda ulterioridad o la órfica-pitagórica con sus transmigraciones.

Llama la atención que no tiene la vía platónica con su encuadre sistemático más completo para ubicar virtuosos, réprobos y mediocres que purgan sus faltas en sucesivas transmigraciones, o la virgiliana, tributaria de la anterior con un mundo subterráneo bien caracterizado con su Tártaro para los malvados, sus Campos Elíseos para los beneméritos y varias moradas intermedias según índole y faltas de los candidatos.

Tampoco la doctrina aristotélica del alma por la que el espíritu humano no es capaz de subsistir en sí mismo, separado del cuerpo; tal vez mejor la estoica donde la subsistencia es posible.⁵⁰

Entre esta expresión posible de la trascendencia y la cristiana, cronológicamente posterior hay grandes diferencias; Horacio no alcanza más que una formulación muy restringida e individualizada en muy pocos casos completando al parecer, ciertos aspectos derivados del *Somnium Scipionis*, pero eliminando o atenuando las connotaciones pitagórico-platónicas evidentes en el arpinate.

Esta problemática anticipada en *Odas III* para el destino excepcional de Augusto, desplegada con lógica impecable en *Odas IV*, donde se extiende al poetizado y al poeta, constituye uno de los rasgos estructurales del último poemario, distante de una *variatio* más o menos reiterada del anterior, y ¿por qué no? la piedra angular de su excelencia.

Por otra parte, ante la pregunta acuciante para la Antigüedad sobre el destino del hombre, Horacio ensaya al final de su vida una respuesta parcial y restringida, en verdad, pero con la que intentaría un paso de la inmanencia a la trascendencia.

Notas

1 *Sátira II,6,93-7*

Toma el camino, créeme, compañero, dado que los seres de la tierra viven habiéndoles tocado en suerte almas mortales, no hay fuga alguna de la muerte para el grande o el pequeño: por lo cual, buen amigo, entre cosas agradables vive dichoso, vive memorioso de cuán breve es tu tiempo.

2 Lo que resta en las odas de epicureísmo ha perdido rigor sistemático: A.J. Woodman habla de *popular Epicureanism* y O. Immish - citado por Woodman - prefiere el término *eclectico*; cf. Woodman, A.J.: *Horace, Odes II, 3* Am. J. Ph. nº 91, 1970, p. 165-180.

3 Testimonio de este crecimiento o cambio, según algunos críticos, es la discutida *Oda I,34*

Parcus deorum cultor et infrequens
insanientis dum sapientiae
consultus erro, nunc retrorsum
vela dare atque iterare cursus
cogor relictos.

Adorador parco y no asiduo de los dioses
mientras me pierdo, perito de una sabiduría
insensata, ahora hacia atrás
soy obligado a desplegar mis velas y
a reiterar travesías abandonadas.

donde Horacio sin precisiones explícitas desanda el camino de un saber demencial para recuperar otro abandonado. ¿De qué sabiduría se trata? ¿Religiosa, filosófica, política, artística? Diversos niveles de lectura de lo literal a lo simbólico son viables ante la ambigüedad elusiva del texto, además de la mutua interrelación de los posibles discursos, ej. Friedericksmeyer, E.A.: *Horace, C.I, 34: The conversion* TAPhA 106, 1976, p.155-176.

Este comentarista trae el estado de la cuestión sobre las posibles lecturas y ve, que por esta oda, el poeta abjura del escepticismo e incredulidad epicúreos por una actitud de piedad religiosa, concorde -según él- con la tradición de la poesía

lírica; creemos por otra parte, que su renovado interés en el estado contribuyó a la ampliación de sus intereses religiosos y filosóficos y al reconocimiento de la injerencia divina en los asuntos humanos; además recorriendo las Odas vemos los distintos niveles semánticos de la metáfora náutica: biográfico con una lectura abierta (I, 34), político (I, 14), moral (II, 10).

4 *Oda I,11,1-3*

No indagues (sacrilego es saberlo) qué
término a ti y a mí
los dioses nos han concedido, Leuconoe,
ni ensayes
horóscopos babilonios. ¡ Cuánto mejor
soportar lo que seal

5 Para W.Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel, 1948. p.232, *Odas II* es el verdadero (eigentlich) libro de la muerte (Todesbuch) de la lírica romana.

6 Es de notar la restricción con que Horacio trata el mito de Orfeo; su música modifica y humaniza la naturaleza, pero nada más; de Eurídice ni palabra, no así Virgilio que desarrolla largamente el mito al final de la *Geórgica IV*.

7 *Oda I, 24,15*

¿ Acaso volvería la sangre a su vana sombra ?

La respuesta negativa está implícita en el *num* que convierte el potencial casi en un irreal.

8 *Sopor perpetuus* de Horacio parece *variatio* de *nox perpetua* de Catulo 5,6; Virgilio en *Eneida X*, 745 trae *ferreus somnus* evocador de *Ilíada XI*, 241 *χάλκεον ύπνον* (sueño de bronce).

9 *Oda II.,13,21-32*

¡Cuán cerca vimos los reinos de la negra
Proserpina y a Eaco como juez
y los lugares asignados de los piadosos
y con las cuerdas eolias quejándose

de las muchachas de su pueblo a Safo
y a ti con áureo plectro cantando
más plenamente, Alceo, las duras desdichas
de la travesía, de la huida, de la guerra.

Cantos dignos de sacro silencio, las sombras
los admiran entonar, pero más aún
los combates y los tiranos expulsados
hombro con hombro la turba los bebe de oído.

En el v. 23 *discriptas* presenta una ligera variante
descriptas que comporta la idea de asignación en
relación con un acto de justicia y *discretas* preferi-
da por Kiessling, que indica separación, pues
éstas son las *laetae sedes* de I, 10, 17 alejadas del
Tártaro. Cf. Kiessling, A. Heinze, R. Burk, E.:
Q. Horatius F. *Oden und Epoden*, Berlin,
Weidmann, 1958, p. 213.

10 Oda II, 14, 17-20

Debe contemplarse con su lánguida corriente
el sombrío Coccyo errante y la estirpe infame
de Danao y a Sísifo, el hijo de Eolo,
penado con un trabajo sin fin.

11 Oda I, 4, 16-19

Ya te oprimirá la noche y los Manes,
los fabulosos,
y la morada incorpórea de Plutón, adonde
apenas llegues,
no echarás a suertes con dados los reinos
del vino
ni admirarás al tierno Lycidas,

En el v. 16 *fabulae* debe entenderse según Kiessling
(op. cit., p. 29) no como un genitivo, sino como una
aposición en nominativo de traducción aproxima-
da en castellano, con el sentido de lo que se habla
o se cuenta o anda de boca en boca sin saber con
seguridad de lo que se trata; *exilis* en el verso 17
también ofrece dificultades; Kiessling le da un
sentido general de *ärmlich* (pobre), pero precisa
por el contexto debe entenderse *freudlos* (sin
alegría); Nisbet y Hubbard (cf. *A commentary on
Horace: Odes book I*, Oxford Clarendon Press,
1970, p. 70) le dan dos valores *meagre* (magro,
escaso) porque la casa de Plutón no está bien
equipada - explicación en exceso simple - y *ghost*
(fantasmal) por lo insustancial e incorpóreo de sus

moradores, lo que es más apropiado; Villeneuve
(cf. Horace. *Odes et Epodes*, Paris, Les Belles
Lettres, 1964, p. 12) traduce *sans corp*; Turola (cf.
Q. Orazio F. *Le opere*, Torino, Loescher, 1963 p.
470) *vacua*; Coffigniez (cf. Horace. *Odes I et II*,
Paris, Bordas, 1967) *sans consistance*, lo que tam-
bién entiende Colin (cf. Horace *Odes* HV, Liege,
Dessain, 1970, p. 49-50) porque está habitado
por *âmes chétives*; Syndikus (cf. *Die Lyrik des
Horaz*, Band I, Darmstadt, W.B., 1989, p. 77)
considera *sin realidad* a estas representaciones del
más allá homérico, pero que Horacio las usa por
su gran fuerza plástica y porque no tiene otras a
mano. En el otro extremo Colin advierte que no se
podría concluir en la incredulidad de Horacio en
la supervivencia del alma; el autor no fundamenta
tal afirmación, como tampoco Syndikus; ninguno
de los dos observa el uso personal y enriquecido
con el que el poeta inviste imágenes tradicionales.

12 Syndikus, H.P.: op. cit. en nota 11) p. 70-78.

13 Oda IV, 7, 7-8 y 14-16

No esperes cosas inmortales, aconsejan el año
y la hora
que arrebatan el día nutricio.
cuando caemos
adonde el padre Eneas, adonde el rico Tulio
y Anco,
polvo y sombra somos.

La significación del v. 14 le otorga un marco más
preciso y limitado a los v. 7-8, donde la inanidad
de las cosas inmortales no tiene sentido de aniqui-
lación absoluta; es cierto que el paso del tiempo
aborrecido destruye en el aquí todas las realidades
materiales, pero de lo que ha pasado al más allá
debemos hacer alguna restricción por la *umbra*
que de nosotros permanece, aunque *umbra* empob-
recida y aminorada como veremos.

14 En el v. 15 *pater* ofrece la variante *pius*
preferida por algunos editores y comentaristas, ej.
H. Wagenwoort (cf., *Horace and Virgil in Studies
in Roman Literature*, Leiden, 1956, p. 80-83), para
quien *pius* indicaría dos concepciones distintas de
la *pietas*: la horaciana con significado restringido
y en cierto modo irónico como en el v. 23 y la *pietas*
virgiliana derivada de la ciceroniana; en cambio

la de Horacio proviene según el comentarista holandés del escepticismo epicúreo; como estamos viendo esto debe matizarse.

Por su parte Kiessling (op. cit. p.426) considera más apropiada la lección *pater* porque el vocablo está en relación con la idea del *reino* compartida por los tres personajes del verso y como cima del poder y la honra; la apoteosis de Eneas se da por primera vez con Virgilio en *Eneida* I, 259-260 cuando Júpiter le descubre a Venus el destino que tiene reservado a los romanos.

15 A. J. Woodman en el artículo mencionado en nota 2) reconoce a las Odas II,3 y II, 14 a *hint of homeric colouring* (op. cit., pag. 180), ¡Cuánto más para IV,7!

16 Oda IV,4,7,25-28

Ni Diana libra de las tinieblas inferiores
al casto Hipólito
Ni Teseo puede romper las cadenas
del olvido
a su querido Piritho.

17 Cf. Kelly, S.T.: *The shackles of forgetfulness: Horace, C. IV, 7*, Latomus 41, 1982, p.815-6

The final sadness of death is that the dead go beyond our reach. Pirithous, and all the dead seem to have forgotten all they did and knew in common with us, like Homer's dead warrior λελάσμενος ὑποσυνάων (olvidadizo de su condición de jinetes).

18 Oda III,3,9-16

Por estas cualidades Pólux y el errante Hércules
esforzándose alcanzaron las fortalezas
empíreas,
entre los cuales Augusto reclinado
con purpúreos labios beberá el néctar;
haciéndose merecedor por éstas, padre Baco,
tus tigres te condujeron llevando el yugo
al cuello rebelde; por éstas Quirino
con los corceles de Marte rehuyó el
Aqueronte.

Cicerón en *De Natura deorum* II, 2,24,62 y en *De Legibus* II, 8, 19 trae el mismo catálogo de divinizados incluyendo también a Esculapio.

19 Oda III,25,4-6

¿En qué grutas seré escuchado buscando
insertar
la gloria eterna del César egregio
entre las estrellas y en el concejo de Júpiter?

20 Epístola II,1,5-6

Rómulo y el padre Liber y Pólux con Cástor
recibidos en las moradas de los dioses
después de grandes hazañas

21 Epístola II,1,15-17

a ti presente te tributamos oportunos honores
y levantamos altares en los que se debe jurar
por tu numen,
proclamando que nada tal ha de nacer ni ha
nacido en otra parte.

22 Eneas revista en Horacio como una presencia escueta; su primera aparición se da en *Sátira* II,5,63 en una mención que si bien no es peyorativa está dentro de un contexto paródico aplicado al discurso profético de Tiresías; en Oda IV,6,23 hay una evocación de Eneas eximido del destino troyano por designio de Júpiter, semejante a la de *Carmen saeculare*, v.43-44 donde sintetiza con precisión y belleza indelebles los caracteres virgilianos del héroe *daturus plura relictis*, como el que vino a conceder más cosas que las abandonadas; la última es la de IV,7,15.

23 Fraenkel, E. *Horace*, Oxford Clarendon Press, 1957, p.422.

24 La Penna, A.: *Architettura e motivi del quarto libro delle Odi in Orazio e l'ideologia del Principato*, Torino, Einaudi, 1963, p.136-147; el autor es drástico y sin matices afirma: *Per l'antico che non credeva nell'immortalità dell'anima non c'era vera e propria salvezza della morte anche la gloria si poneva su un altro piano* (p.138); salvar un nombre del olvido o hacerlo revivir en la posteridad no significa salvar a otros o a sí mismo de la muerte o borrarse en un Hades anónimo.

25 Oda II,20,7-8

... (no) moriré
ni seré constreñido por la onda estigia.

26 Oda III, 30, 6-9

No moriré todo y gran parte de mí
evitará a Libitina; sin cesar creceré
renovado por la albanza venidera, mientras
al Capitolio subirá el Pontífice con la virgen
silenciosa.

27 Oda I, 1, 29-34

Las hiedras, premios de frentes doctas,
me unen a los altos dioses, el fresco bosque
y los leves coros de ninfas con sátiros
me apartan del pueblo, si Euterpe no
retiene las flautas ni Polyhymnia
rehusa tender la lira de Lesbos.

28 Oda I, 1, 35-36

Pero si me insertas entre los líricos inspirados
heriré los astros con mi coronilla excelsa.

29 La valoración del libro IV ha sido y sigue siendo *vexata quaestio* centrada en los méritos o deméritos de las odas civiles; para La Penna (op. cit., p. 140) el problema dominante de composición ha sido el equilibrar las odas civiles y las personales, aceptando la mayoría de los críticos que esta cuestión es punto de partida, sin discutir tampoco, en general, el valor de la *λυρικά μέλη* pero sí de la *βασιλικά*.

Las dudas y restricciones sobre este sector parten de la biografía de Suetonio con quien más o menos se alinean:

Wilkinson, I.P.: *Horace and his lyric poetry*, Cambridge Univ. Press, 1968.

Pöschl, V.: *Horaz und die Politik*, Heidelberg, K. Winter, 1963.

La Penna, A.: op. cit.

Commager, S. *The Odes of Horace. A critical study*, New Haven 1962.

Defienden los méritos de la lírica política entre otros:

Fraenkel, E.: op. cit.

Oppermann, H.: *Maecenas Geburtstag*, Gymnasium 64, 1957, p. 102-111.

Norberg, D.: *Le quatrième livre des Odes d'*

Horace, *Emerita* 20, 1952, p. 95-107.

Becker, C.: *Das spätwerk des Horaz*, Göttingen, V. & R., 1963.

Cf. para el estado de la cuestión: Babcock, Ch.: *Carmina operosa. Critical approaches to the Odes of H.* en *A.N.R.W.*, B.31, Tb. 3, p. 1599-1602, Berlin, W. de Gruyter, 1981.

30 E. Fraenkel propuso organizar la estructura del libro IV en torno de esta tríada (op. cit. p. 419-26); La Penna (op. cit., p. 137-9) objeta este agrupamiento como también el propuesto por W. Ludwig.

31 Oda IV, 6, 29-30

Febo me ha dado el soplo, Febo
el arte del canto y el renombre de poeta.

La oposición *ingenium-ars* tal como se ve en la epístola a los Pisones parece aquí atenuada, porque los tres elementos resultan don de Apolo y ambos textos entrarían en colisión; tal contradicción se diluye al examinar el genitivo *carminis* que restringe el *ars*.

Si *carminis* es canto en general, sinónimo de *poesía*, el genitivo es un mero expletivo sin significado especial, pero si alude sólo a las Odas, resulta un especificativo que marca oposición con el resto de la obra horaciana, particularmente *Epodos* y *Sátiras*, hijos de una Musa pedestre. Así se comprende que sean dádivas del dios tanto la inspiración como el arte de las odas por su tono elevado, además de su renombre y reconocimiento de poeta en el ámbito del imperio.

32 Oda IV, 9, 1-4

No creas por ventura, que morirán las
palabras
que para ser unidas a mis cuerdas
yo nacido junto al Aulido que resuena
a lo lejos
profiero con un arte antes ignorado.

33 Oda IV, 9, 25-28

Vivieron muchos valientes antes de Agamenón;
pero todos sin lágrimas e ignotos
son oprimidos por una larga noche
porque carecen de un sacro poeta.

34 Oda IV,9,29-30

Poco dista de la cobardía sepultada
el valor escondido

35 Oda IV,9,30-34

... No te silenciaré
sin gloria en mis escritos
ni permitiré que a tantos trabajos tuyos
impunemente, Lolio, los devoren celosos
olvidos.

36 Oda IV,8,22-27

... ¿Qué sería del hijo de Ilia
y de Marte, si envidioso el silencio
se opusiese a los méritos de Rómulo?
A Eaco arrancado de los oleajes estigios,
su virtud y el favor y la lengua de los poetas
poderosos lo consagran a las Islas
Afortunadas.

C. Becker (op. cit. en nota 29, p. 189) señala que los dos temas fundamentales del libro IV: alabanza del emperador y alabanza de la poesía no se dan unidos en IV,8 dado que con inmortalizar sólo a Rómulo es suficiente; hacerlo con Augusto sería desmesurado. No creemos que sea así, ya que Horacio enlaza a ambos en otros poemas como hemos visto; lo que ocurre es que en el libro IV se abre el espectro de los candidatos a glorificar; conservando Augusto sin ningún detrimento, el sitio culminante con un matiz nuevo de afecto y cercanía, ausente en III; no sólo los romanos ilustres del pasado sino también los contemporáneos de Horacio, conocidos suyos son elevables al cielo. Entre IV,7 por un lado y IV, 8 y 9 por el otro se establece una tensión difícil de resolver, pero más bien encaminada a buscar una salida enaltecedora del heroísmo humano, particularmente del que se entrega a la *res publica*.

37 Oda IV,2,22-24

... fuerzas, espíritu y costumbres
de oro eleva (Píndaro) hasta los astros
y los sustrae al negro Orco.

38 Oda IV, 8, 28-29

La Musa impide que muera el varón digno
de loa.
La Musa lo beatifica en /con el cielo.

39 Cf. Kiessling, op. cit. p.434 *Den Ruhmwürdigen macht die Muse unsterblich; aber sie vermag noch mehr: sie erhebt zu Göttern*
La Musa hace inmortal al digno de gloria; pero ella puede aún más : lo eleva hasta los dioses.

40 Oda IV,8,29-34

... Así participa el infatigable
Hércules en los anhelados banquetes de Júpiter,
los hijos de Tíndaro, brillante constelación,
del fondo
de los mares arrebatan las naves destrozadas,
ornadas las sienas de verde pámpano
Liber conduce las promesas a buenos
resultados.

41 Alia, v. 37-8

... Pues las Musas a cuantos miraron de niños
con pupila
no oblicua, canosos no abandonaron a sus
amigos.

42 Oda IV,3,1-2

Al que tú Melpómene, por única vez
habrás mirado al nacer con mirada
complaciente,

43 Oda III,4,20-21

niño animoso no sin dioses.
Vuestro , Camenas, vuestro.....

44 Lieberg, G.: *Horace et les Muses*, Latomus XXXVI, fasc. 4, 1977, p. 962-988, en especial p. 979-981.

45 Fraenkel, E.: op. cit. ,p. 299-302.

46 Syndikus, H.P.: op. cit. en nota 11, p. 480-489.

47 Nisbet, R.G.M. y Hubbard, M.: op. cit. en nota 11), p. 332-348.

48 Lieberg, G. : op. cit. , p. 979-981.

49 Syndikus, H.P. : op. cit. en nota 11, Band II p. 364-374.

50 Elorduy, E.: *El estoicismo*, Madrid, Gredos, 1972, tomo I, p. 132 y Fabro, C.: *Introducción al problema del hombre. La realidad del alma*, Madrid, Rialp, 1982, p. 180-187.

Neotéricos y augusteos en las Sátiras de Horacio

ARTURO R. ALVAREZ HERNÁNDEZ

En el desarrollo de la obra horaciana las Sátiras (compuestas aproximadamente entre el 40 y el 30 a.C.) dan ocasión a que se manifieste por primera vez un aspecto de la escritura de Horacio que en las obras posteriores (sobre todo en las Epístolas, pero también en las Odas) asumirá una posición preponderante: nos referimos a la exposición de ideas literarias o de, dicho de modo más sintético, una meta-poética.

Dado el período de composición de las Sátiras en la etapa precedente al establecimiento del principado, y considerando el hecho de que Horacio parece constituirse tempranamente en orientador o, al menos, vocero de lo que suele identificarse como generación augustea (y, por cierto, su poesía y sus ideas sobre la poesía comportan parámetros fundamentales desde los que se define el así llamado "clasicismo" de la era augustal), el discurso metapoético de las Sátiras adquiere particular significación, toda vez que nos planteemos la cuestión, no por muy discutida menos interesante y decisiva, del "clasicismo" de las letras o del arte augusteo en general y su relación con la tradición literaria o artística precedente. Especial importancia atribuimos al discurso metapoético del Horacio satírico, cuando se trata de examinar la evolución de la poesía romana del "neoterismo" al "augusteísmo", y de determinar, más concretamente, lo que sería un correlato necesario de dicha evolución, a saber: la posición asumida por los augusteos respecto de los neotéricos, algunos de los cuales, como se sabe, tuvieron destacada actuación hasta los comienzos de la era del *princeps*.

La posición del Horacio satírico respecto del neoterismo involucra además otra cuestión importante, que es la cuestión de la elegía romana, cuyo desarrollo se inserta precisamente en la transición entre "neoterismo" y "clasicismo augusteo", y cuya identidad literaria es motivo permanente de controversia, en tanto unos, asociándola a la evolución general de la poesía coetánea, la conciben "clásica" y "augustea", otros, asociándola estrechamente a la herencia del neoterismo, la conciben "anticlásica" y "antiaugustea", sin que falten quienes la ven oscilante entre uno y otro polo de influencia¹.

Si bien puede considerarse superado en la filología de nuestros días, el esquema de oposición "clasicismo vs. alejandrinismo" y su consecuente "clasicismo vs. neoterismo"², éste parece cobrar nueva vigencia en el contexto de la crítica que se ocupa de las relaciones entre Horacio y los elegíacos, más particularmente entre Horacio y Propertio³. Es así que encontramos en muchos estudios la idea de que existió una polémica, más o menos explícita según los casos, entre los poetas que se presumen representantes del "establishment" literario de la época, esto es Virgilio y Horacio, y los elegíacos eróticos, en quienes se cree identificar una tendencia estética e ideológica

de raíces neotérico-alejandrinas, contraria a la del "establishment". Desde la aparición del célebre "Homage to Sextus Propertius", de Ezra Pound (terminado en 1917), viene afirmándose en buena parte de la crítica, sobre todo la de lengua inglesa, la creencia de que la elegía erótica del período augusteo significó una experiencia poética disidente respecto del "régimen", representado a nivel cultural por el programa de restauración impulsado por el *princeps*, y a nivel específicamente literario por el programa clasicista y patriótico de Virgilio y Horacio, entre otros⁴. Nadie mejor que el propio Pound parece haber sintetizado esta idea al decir que Propertio en algunas de sus Elegías "is tying blue ribbon in the tails of Virgil and Horace" ('está atando una cinta azul en las colas de Virgilio y Horacio'), idea que un estudioso de la obra properciana como J.P. Sullivan, ha convertido en punto de partida para postular una oposición sistemática entre "poesía augustea" y "elegía erótica", la primera entendida como "poesía imperialista", la segunda entendida como "poesía disidente"⁵. La polémica, estética e ideológica a la vez y presuntamente divisoria de aguas literarias durante el principado, se haría explícita de un lado sobre todo por boca de Horacio, del otro sobre todo por boca de Propertio.

En este contexto crítico los argumentos esgrimidos en su momento por B. Otis, siguiendo las huellas de G.L. Hendrickson⁶, tendientes a demostrar que el Horacio de las Sátiras coloca tanto al neoterismo cuanto a la elegía de amor que sería su principal remanente literario en el campo opuesto al ideal poético augusteo, merecen un breve reexamen que nos aclare la verdadera posición del primer Horacio en cuanto al movimiento o al cenáculo que revolucionó el lenguaje poético romano en plena crisis de la república y en cuanto a uno de los géneros en que descollaron los poetas latinos de Catulo en adelante: la elegía.

Las Sátiras de Horacio pues, en tanto manifestación de las ideas literarias sostenidas por uno de los más conspicuos integrantes del círculo mecenático, aportan un testimonio precioso para reconstruir el debate literario y el correlativo sistema de relaciones⁷ que fue definiendo el ambiente literario del principado, en cuyo marco vieron la luz tanto la épica de Virgilio y Vario, cuanto la lírica y el *sermo* de Horacio, y la elegía de Galo, Propertio, Tibulo y Ovidio.⁸

El discurso metapoético de las Sátiras, concentrado básicamente en los poemas 1,4, 1,10 y 2,1 (este último no tenido en cuenta por Otis), se inscribe en un marco polémico, cuyo eje inicial (1,4), que es la discusión en torno a la legitimidad de la crítica moral por parte de la sátira, inmediatamente se desplaza hacia una discusión literaria sobre las cualidades de la sátira horaciana confrontada con la de Lucilio, es decir, una polémica que a primera vista se presenta como la típica "querrela de antiguos y modernos". Sin embargo, habida cuenta de ciertos ingredientes de la discusión (como el uso de grecismos que se le reclama a Horacio), de ciertas alusiones y nombres, abundantes en 1,10 (entre los que se cuentan los de algunos neotéricos), se ha querido ver en la dupla 1,4 / 1,10 el testimonio de una abierta polémica de Horacio con el neoterismo en general. Desechando la interpretación más común y equilibrada que ve

en la polémica sobre el valor literario de Lucilio un enfrentamiento de Horacio con insignificantes poetastros reunidos circunstancialmente en torno de dos sobrevivientes del neoterismo, V. Catón y F. Bibáculo (interpretación que excluye de parte de Horacio un rechazo de la verdadera poesía neotérica)⁹, Otis entiende que la polémica horaciana del primer Libro involucra por igual a los maestros y modelos ya consagrados del movimiento (Catulo y Calvo), y a sus sobrevivientes y epígonos últimos (V. Catón, F. Bibáculo, Tícidas, Pantilio, Hermógenes Tigelio, Demetrio, Fannio y C. Galo entre otros) a quienes asigna un rol predominante en la escena poética coetánea. Estos, desde una posición ya debilitada en plano político, pero todavía fuerte en el plano literario, objetarían a Horacio su abandono de dos pilares de la poética luciliana y neotérica: la utilización de grecismos y el cultivo de la invectiva.

Pero la respuesta horaciana, según Otis, no se limitaría a desautorizar a sus detractores o rebatir los argumentos esgrimidos en su contra, sino que comportaría un ataque en regla a la poética del neoterismo, con lo que Horacio estaría reavivando en los albores del principado, la polémica de los géneros mayores y menores que en el contexto alejandrino enfrentara, entre otros, a Calímaco y Antífanos. Horacio reasumiría pues la posición anticalímaco de Antífanos, en concordancia con su adhesión al programa restaurador del *princeps*, que reclamaba el cultivo de los géneros mayores de contenido patriótico: épica y tragedia, pero también lírica cívico-celebrativa¹⁰.

Las analogías entre las ideas literarias de Horacio y las de Catulo y Calímaco, así como la estrecha relación de su lírica con la de los alejandrinos, han sido lo suficientemente estudiadas como para eximirnos de mayor argumentación contra la hipótesis de un radical "antineoterismo" horaciano¹¹. En lo que respecta a las Sátiras aducidas por Otis -1,4 y 1,10- creemos que sólo a través de una lectura prejuiciosa -condicionada por la idea de que nuestro poeta propulsó cerradamente la restauración augustea y su traducción a un discurso literario solemne y patriótico- pueden llevar a la postulación de una prédica antineotérica del Horacio satírico. En el plano de las ideas literarias a lo sumo podrá decirse que Horacio se cuestiona en *Sat.* 1,4 -dejando expresamente abierta la cuestión (cf. vv. 63-64)-, la índole poética de la sátira y de su antecesora, la comedia. Otros géneros no entran en la discusión, ni es lícito postular, en un plano más abstracto, que la valoración del componente inspiratorio de la poesía, asociado al tema y al estilo de los géneros mayores (suponiendo que el pasaje de vv. 43-44 deba entenderse literalmente)¹², implica un menosprecio del componente artístico o artesanal propio de los géneros menores, ya que es precisamente en la valoración de este segundo elemento donde se apoya la crítica horaciana a Lucilio y su autodefensa. Podría decirse, en todo caso, que la autodefensa de Horacio frente a quienes lo ponen por debajo de su predecesor en el género, adopta por un lado un sesgo clásico al cuestionarse el estatuto poético de la sátira, en función de un ideal literario elevado en tema y estilo (cf. *Sat.* 1,4,39-44 y 56-62), y también al reivindicar para la sátira en general el modelo de los comediógrafos arcaicos (cf. *Sat.* 1,4,1-7 y 1,10,16-17)¹³; pero adopta también un sesgo neotérico o alejandrino al reprochar a

la obra de Lucilio impureza estilística y descuido formal, reproche que se funda en la típica oposición calimaquea de calidad y cantidad (cf. *Sat.* 1,4,7-21 y 1,10,50-75).

Este segundo sesgo, cuantitativamente tan destacado como el primero, y que determina la presencia significativa de vocabulario e imágenes inspiradas en Calímaco¹⁴, podría estar destinado a descalificar las críticas de ciertos poetastros pseudoneotéricos que paradójicamente parecen desconocer la enseñanza del maestro alejandrino; pero, de todas maneras, es poco probable que la invectiva horaciana se dirija exclusivamente a descalificar una pose o moda neotérica, y mucho menos que verdaderos neotéricos como Valerio Catón, Catulo y Calvo, se cuenten entre los descalificados. Difícil es por cierto ubicar en la categoría de neotérico o pseudoneotérico al poeta-filósofo Crispino (cf. 1,1,120; 1,3,139) que cae en el ridículo de desafiar a Horacio a un certamen de *facundia* (*Sat.* 1,4,14-16: '*accipe, si vis, / accipe iam tabulas; detur nobis locus, hora, / custodes; videamus uter plus scribere possit.*') en el mejor estilo "deportivo" que Horacio precisamente le critica a Lucilio (ibidem vv.8-10: *durus componere versus: / nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos, / ut magnum, versus dictabat stans pede in uno.*) y que luego volverá a caricaturizar en la figura de un cierto Casio Etrusco de difícil identificación (*Sat.* 1,10,59-64: *ac si quis pedibus quid claudere senis, / hoc tantum contentus, amet scripsisse ducentos / ante cibum versus, totidem cenatus, Etrusci / quale fuit Cassi rapido ferventius amni / ingenium, capsis quem fama est esse librisque / ambustum propriis?*). Incluso es evidente que en la polémica con Crispino (vv.1,4,14-21), un poeta claramente opuesto a los cánones calimaqueos, Horacio asume la posición de poeta *humilis* (vv.17-18), que encontramos entre los neotéricos (cf. e.g. *Catul.* 1,4 y 8-9), frente al poeta de fácil inspiración que sin embargo produce versos duros como el hierro¹⁵.

Tampoco da imagen de neotérico ese *beatus* Fannio (*Sat.* 1,4,21-25), poeta famoso a fuerza de "venderse" (él y su obra) al gran público, ese público que en cambio recela de la sátira horaciana. Frente a él Horacio vuelve a asumir una posición neotérica, refractaria respecto del vulgo (cf. e.g. *Catul.* 95,10), e incluso es probable que como apunta Fedeli, el epíteto *beatus* (v.21) que describe irónicamente la necedad del sujeto, comporte a la vez una alusión a la análoga figura del Sufeno catuliano (c.22) cuya vanidad de "poeta" pinta el veronés también con el epíteto *beatus* (v.16). A Fannio en *Sat.* 1,10,79-80, Horacio le aplicará el epíteto *ineptus*, un término que, tal vez no casualmente, encontramos en Catulo (c.12,4), también señalando la grosería de quien se cree un "elegante".¹⁶

¿Y acaso hemos de considerar neotérico a ese Hermógenes Tigelio que Horacio coloca junto al vulgo cuando expresa el horror, muy aristocrático y muy calimaqueo, de que su obra sea "manoseada" en los lugares públicos (*Sat.* 1,4,71-78; cf. *Call. Epigr.* 28 Pf.), y al que luego llamará *pulcher* (*Sat.* 1,10,17-18) con evidente ironía que seguramente desnuda la fatuidad del sujeto?¹⁷

Son sin embargo las menciones de Valerio Catón, Calvo, Catulo, y la probable alusión a Furio Bibáculo contenidas en *Sat.* 1,10, las que han hecho pensar que la

arremetida horaciana involucra al neoterismo en general, a sus fundadores y a sus epígonos más recientes. Se trata en realidad de una lectura muy discutible de dichas menciones. Por lo pronto la referencia a Calvo y Catulo de ninguna manera puede interpretarse como una crítica dirigida a los modelos del movimiento, sino, por el contrario, a alguien muy concreto (y probablemente muy reconocible en la época), que simiescamente los imita con desconocimiento de toda otra poesía (cf. vv.16-19 *illi scripta quibus comoedia prisca viris est/ hoc stabant, hoc sunt imitandi: quos neque pulcher/ Hermogenes umquam legit, neque simius iste/ nil praeter Calvum et doctus cantare Catullum*). En el *simius iste* que Porfirio identifica con el Demetrio nombrado en vv.79 y 90 se ha querido reconocer una alusión a Tícidas (Otis aparentemente suscribe esta hipótesis puesto que incluye a Tícidas, cuyo nombre no figura en el poema, entre los descalificados), pero semejante propuesta no pasa de ser una arbitraria conjetura¹⁸. En este personaje sí tenemos la figura del pseudoneotérico, cuya *doctrina* (el epíteto *doctus* era ya una divisa neotérica: cf. Catul. 1,7; 35,17; 65,2) se reduce a repetir las fórmulas de los grandes maestros del movimiento.

Por su parte la mención de V. Catón ocurre en un pasaje inicial que ofrecen sólo algunos manuscritos, un pasaje cuya autenticidad ha sido muy discutida y nos parece muy discutible¹⁹, pero que de todas maneras jamás podríamos entender como un ataque a uno de los maestros del neoterismo. De hecho se lo toma allí por testigo precisamente porque, no obstante defender a Lucilio, reconoce sus defectos (cf.vv.-3 *Lucili, quam sis mendosus, teste Catone/ defensore tuo, pervincam, qui male factos/ emendare parat versus*); en consecuencia se lo trata en términos decididamente elogiosos, distinguiéndoselo categóricamente de "otro" poeta-gramático (v.4 *illo*) de quien, a fuerza de castigos, se pretendió obtener un abogado de los poetas antiguos frente las burlas de los modernos (vv.3-7 *hoc lenius ille,/ quo melior vir et est longe subtilior illo,/ qui multum puer et loris et funibus udis/ exoratus, ut esset opem qui ferre poetis/ antiquis posset contra fastidia nostra,/ grammaticorum equitum doctissimus*)²⁰.

La identificación del *Alpinus* de vv.36-37 con el poeta neotérico F. Bibáculo (propuesta ya por el Pseudo Acrón), no es en absoluto segura²¹. Pero, por otra parte, la propia figura de F. Bibáculo suscita dudas en cuanto a su situación dentro del grupo neotérico originario (cf.e.g. Catul. 16, 23, 24, 26), y con mucha mayor razón hemos de dudar que a él se aluda como neotérico en esta Sátira, calificado como aparece con un epíteto como *turgidus*, que es una tacha de anticalimaquismo y antineoterismo, con la que se lo erige en representante de una poesía épico-bélica de tono solemne y estilo enfático, esto es, completamente opuesta al ideal calimaqueo-neotérico²². Precisamente en contraste con ese modelo, Horacio, como ya vimos, define su poesía satírica en términos de *lusus*, un tipo de autodefinition cara al neoterismo (vv.36-37 *turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque/ defingit Rheni luteum caput, haec ego ludo*; para el uso programático del verbo *ludo* cf. Catul. 50)

Por cierto que hay en la Sátira 1, 10 -además del *Alpinus* ya mencionado- un buen número de poetas a los que Horacio trata muy duramente, algunos de los cuales tal vez

podieron asumir la "defensa" de Lucilio desde una posición sedicente neotérica. Pero salvo en el caso del *simius iste* ya mencionado, en todos los otros casos resulta imposible identificar rasgos ciertos de neoterismo. El *pulcher* Hermógenes Tigelio de vv. 18, 80 y 90, es simplemente un poetaastro tan grosero e ignorante como el *beatus* Fannio que lo secunda (v.80); y no mucho más se puede decir del *cimex* Pantilio de v.78 y del Demetrio ya citado. Lo que hay que notar es que a todos estos personajes Horacio los tacha de críticos ignorantes, de ridículos imitadores, en fin, de advenedizos de las letras (cf. v.21 o *seri studiorum!*), sin preocuparse siquiera de identificar la pose literaria que cada uno ostenta. Estas figuras, por otra parte, le dan ocasión para reflotar un tema caro a Calímaco y a los calimaqueos que es el tema de la envidia que se esconde detrás de ciertas "críticas literarias" (vv.78-80; cf. Call. Frg. 1, 17; Epigr. 21,4; Hymn. 2, 105-113 Pf.)²³.

Si en el conjunto de los destinatarios de la invectiva horaciana nos resulta imposible reconocer un grupo neotérico o pseudo-neotérico, esto es, un grupo que ataca a Horacio desde posiciones propias de la tradición calimaquea o alejandrina, mayor dificultad todavía encontramos para conjeturar que algunos de estos detractores de nuestro poeta sean elegiágrafos y que consecuentemente la elegía como género aparezca para Horacio en la ribera opuesta del ideal poético augusteo. Sólo a través de razonamientos muy forzados pudo llegar Otis a la conclusión de que en la mencionada Sat. 1, 10 Horacio incluye tácitamente a C. Galo entre sus enemigos neotéricos. Se trata en realidad de un argumento *ex silentio*, consistente en sostener que sólo se puede explicar la omisión del nombre del primer elegiaco en este poema programático, por el hecho peculiar de que el poeta de Lycoris era, respecto del "régimen", adversario poético pero partidario político, argumento que podría admitirse si en el poema hubiera efectivamente alguna evidencia de hostilidad para con la elegía, o si alguna vez Horacio hubiera dado algún signo de menosprecio por la obra del primer gran elegiágrafo romano, una vez caída su estrella política. Nada de eso encontramos en la obra del venusino, y si en esta Sátira omite el nombre de Galo también en el elenco de los amigos o partidarios de sus ideas, ello puede explicarse, entre otras cosas, porque nuestro poeta no intentó ser exhaustivo (cf. vv.87-88) o, en todo caso, porque no sentiría particular aprecio por la poesía de este elegiágrafo²⁴; pero de tal silencio es arbitrario inferir una aversión indiscriminada a la elegía erótica.

La conjetura de esta aversión ha tenido tanta fortuna que ha inducido a ver en la dupla Demetrio-Tigelio que aparece en el final de la Sátira 1, 10, una representación de la elegía erótica ya en boga, y en el saludo despectivo que Horacio dirige a esos poetas, una evidencia confirmatoria de dicha aversión²⁵. El pasaje (vv.90-91 *Demetri, teque, Tigelli, / discipularum inter iubeo plorare cathedras*), con su sarcástica exhortación a que estos poetaastros se dediquen a "llorar entre los pupitres de sus discípulas", podría estar haciendo referencia a un contexto de poesía erótica, aunque no necesariamente elegiaca²⁶. De hecho, si hemos de entender que el verbo *plorare* alude irónicamente a algún tipo de poesía (lo que no es forzoso ni nos parece probable), cabe

pensar en la elegía, que Horacio -como puede comprobarse en *Carm.* 1,33,3; 2,9,9; 17-18; *Ars* 75- asocia más de una vez al llanto. Por su parte la referencia a un alumnado femenino podría apuntar en dirección a una temática amorosa. Pero la objeción más fuerte, en este caso, es que la alusión horaciana es sin duda a un tipo de poesía lo suficientemente decantada y difundida como para constituir materia de enseñanza escolar, lo que no concuerda en absoluto con la situación de la elegía erótica, que por esos años es un género en plena fase de constitución. Si Demetrio y Tigelio han de adscribirse a una pose neotérica, nos inclinamos a imaginarlos como maestros del *páignion* que es precisamente una forma ya consumada y agotada en la escritura de Catulo y su círculo. Sin embargo, a nuestro entender, aplicando aquí el criterio sostenido más arriba, corresponde advertir que la crítica de Horacio no va dirigida a descalificar un género, o una época, o un tema, o un estilo, sino sólo a discriminar capacidades y calidades individuales; así, aun suponiendo que la alusión a Demetrio y Tigelio implique su adscripción a una "escuela neoterizante", lo que se verifica en el poema es una condena de esa escuela, no del neoterismo en general.

En relación con la elegía hay, sin embargo, un elemento decisivo para entender que la línea polémica de Horacio no pasa por géneros o estilos, sino simplemente por cualidades artísticas que se manifiestan en cada obra individual. Se trata de que en *Sat.* 1, 10 hay efectivamente una indiscutible referencia a un poeta elegíaco, que es Valgio Rufo, de quien sabemos, precisamente por un poema de Horacio (*Carm.* 2,9), que cultivó la elegía erótica, y a quien encontramos en la Sátira incluido en el grupo de los *docti* cuyo juicio literario merece de parte de Horacio la mayor consideración (vv. 8:1-90). ¿Cómo podríamos entonces inferir del silencio sobre Galo y de la burla a dos ignotos poetas presuntamente elegíacos un enfrentamiento con la elegía erótica, si en el mismo poema un seguro elegiágrato erótico es incluido entre los dilectos camaradas de Horacio?

Pero la figura de Valgio vale también para echar luz sobre la presunta discordia entre Horacio y los neotéricos coetáneos. Pues, a juzgar por la escasísima escritura que nos ha llegado de este poeta, evidentemente se trata de un partícipe del neoterismo, como que uno de sus fragmentos presenta una alabanza a un poeta apodado Codro, de cuyo canto exalta las cualidades, comparándolas con la del canto del célebre poeta neotérico Helvio Cinna (sobre el cual cf. *Catul.* 95), a quien, por lo demás, está dirigido el discurso²⁷. Y tal vez Valgio Rufo no sea el único de los doctos camaradas de Horacio que puede ser considerado neotérico: ¿acaso no cabría llamar neotéricos a figuras como el propio Mecenas o Polión, que integran por cierto el "entourage" del *princeps*, pero que practican un tipo de escritura estrechamente ligada a la herencia de Catulo y su cenáculo?²⁸

La tesis de Otis referente a que estas obras tempranas de Horacio evidencian una abierta polémica entre el clasicismo augusteo emergente y un neoterismo antiaugusteo todavía predominante, resulta, a nuestro entender, por demás simplista, ya que no contempla la verdadera situación que Horacio esboza en este su primer

ensayo de poética, del que en cierto modo se desprende una toma de posición respecto del neoterismo, posición que, por lo demás, bien puede considerarse emblemática para su generación.

A quince o veinte años de la muerte de Catulo, la producción neotérica debió circular profusamente y el "neoterismo" debió comenzar a convertirse en una moda o una pose de muchos pretendidos poetas, con las consecuencias "literarias" previsibles. El debate asumido por Horacio en las Sátiras supone una intencionalidad más compleja que la de la abolición del programa "alejandrino" de los *neoteroi* a favor del programa "clasicista" de los augusteos; lo que se perfila más bien es una diferenciación y oposición entre lo que llamaríamos "moda" o "manera" neotérica, y lo que llamaríamos "herencia neotérica", la primera representada por pseudopoetas que reproducen y exasperan las fórmulas del neoterismo, acompañados por pseudocríticos que apenas tienen una pátina de *doctrina* pero presumen de doctos y pretenden erigirse en árbitros de las letras (*o seri studiorum!*), la segunda representada por quienes, sin presumir de neotéricos, conocen, reivindican y prolongan en lo esencial el ideario artístico de los *neoteroi*, sobre todo la exigencia al poeta de un conocimiento vasto de la literatura y la posesión de una alertada conciencia estética²⁹. Horacio intentaría pues discernir y rescatar para su propia poesía y para la poesía de su tiempo, lo que él entiende como verdadero legado del neoterismo, frente a la proliferación de un "neoterismo" degradado por amaneramiento, que evidentemente era moda.

Lo que reclama Horacio en estas Sátiras es, en última instancia, la posesión de un *iudicium* literario genuino, alimentado por un conocimiento amplio y profundo de la literatura, en *todas* sus épocas y en *todos* sus géneros. Y si hemos de caracterizar este *iudicium* de acuerdo con el elenco de géneros y poetas que Horacio presenta en *Sat.* 1, 10, primero en los vv. 36-49 para justificar su dedicación a la sátira en el contexto de la poesía coetánea, luego en vv. 76-88 para oponer a la maledicencia de los ignorantes el sabio criterio de los *docti* que merecen su atención, debemos concluir que nuestro poeta propugna en realidad un juicio superador de antinomias temáticas y estilísticas, concentrando el interés exclusivamente en el problema de la calidad de la obra, en el que introduce, además, un concepto de relatividad histórica (cf. vv. 50-71).

Tal vez en este último elemento está la idea más original de Horacio, aquella que denota la aparición de una nueva óptica en lo referente a la valoración de la poesía, y aquella que paradójicamente le permite una valoración no neotérica de los neotéricos. Queremos decir que Horacio en esta Sátira, a través de la idea de que cada poeta (digno de tal nombre, se entiende) sólo puede realizar las posibilidades artísticas del tiempo en que se ubica su creación allí radica la diferencia cualitativa entre su sátira y la de Lucilio; lo que hace es superar la polémica (de impronta calimaquea) puesta en términos de géneros y estilos, a favor de una polémica puesta en términos de calidad y vigencia histórica, por la que *todos* los géneros y *todas* las épocas (incluida por cierto la neotérica) resultan a la vez legitimadas y relativizadas en función de una fase posterior culminativa.

El replanteo del debate literario procede, pues, en términos de calidad y ésta, a su vez, se define en términos de evolución; se trata de un concepto nuevo que evidentemente abre el camino, durante el período augusteo, a una recuperación de todos los géneros y de sus respectivas etapas romanas precedentes, que aparecen ahora como contribuciones sucesivas a un momento de perfección que Horacio reivindica para sí mismo y para su generación: *arguta meretrice potes Davoque Chremeta/ eludente senem comis garrere libellos/ unus vivorum, Fundani; Pollio regum/ facta canit pede ter percusso; forte epos acer/ ut nemo Varius ducit; molle atque facetum/ Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae:/ hoc erat, experto frustra Varrone Atacino/ atque quibusdam aliis, melius quod scribere possem,/ inventore minor; neque ego illi detrahere ausim/ haerentem capiti cum multa laude coronam*. La posición de primacía que Horacio concede gentilmente a Lucilio, no le impide a renglón seguido reiterar las críticas que a su juicio merece la poesía luciliana, así como la justificación de su experimento con el género satírico incluye la condena de un experimento previo, realizado por el neotérico Varrón de Atax. En esta perspectiva de evolución lo que define el valor de una obra no es su pertenencia a tal o cual género, a tal o cual estilo, sino su contribución a la secuencia evolutiva general. La adopción de tal punto de vista (evidentemente no neotérico, pero tampoco antineotérico), permite a Horacio reconocer iguales méritos, entre sus contemporáneos, al cómico Fundanio y al trágico Polión, al *acer Vario* que practica el *forte epos*, y a Virgilio a quien las Musas han concedido el *molle atque facetum* (indudablemente en el Virgilio bucólico y geórgico Horacio reconoce la vigencia del legado neotérico)³⁰; entre los antepasados, a Homero, Lucilio y Accio (vv.52-54). Tal rescate valorativo de épocas, géneros y estilos diversos, resultaría incomprensible en la línea de una descalificación global del neoterismo. Los poetas neotéricos obviamente debían ser leídos y juzgados por Horacio en esta perspectiva, es decir, no ya como maestros indiscutibles y excluyentes (objeto de imitación servil o "simiesca"), sino como predecesores valiosos, pasibles de la misma revisión que el venusino practica en la obra de Lucilio.

A lo dicho se podría aún agregar que, en la tercera de sus sátiras metapoéticas (2, 1), Horacio asume el típico de la *excusatio* (vv. 10- 15)³¹, que tiene un indudable trasfondo de estética neotérico-calimaquea; por otra parte, el inicio mismo de dicha sátira demuestra que las críticas a las que se enfrentaba nuestro poeta provenían de diversos sectores y aducían argumentos incluso opuestos. La polémica literaria del Horacio satírico no puede pues entenderse en términos de enfrentamiento con el neoterismo globalmente considerado, con todos sus representantes y todas las formas por él desarrolladas (entre ellas la elegía). Se trata en todo caso de una autodefensa frente a críticas de diverso pelaje, que el venusino reúne bajo el común denominador de la ignorancia y la envidia; pero estas críticas le brindan (como otrora a Calímaco las de los "Telquines") la ocasión de exponer sus ideas sobre la poesía, y surge de ello una lectura de tipo evolutivo de la tradición poética romana, lectura que, si por un lado amplía sensiblemente los márgenes del gusto neotérico, por otro en cambio rescata del

neoterismo valores tan significativos como el *labor* y la *doctrina* del poeta, la *brevitas* y la *tenuitas* de la poesía, que el Horacio de las Sátiras sanciona como requisito inexcusable del programa artístico abrazado por su generación.

La poética del primer Horacio reconoce pues en la poesía romana una línea evolutiva que une a la generación "augustea" con todos los momentos fundantes de las generaciones precedentes, y que define especialmente con la generación "neotérica" (que alcanzó el más alto grado de conciencia *artística*), una relación de sustancial continuidad estética, no exenta sin embargo de revisión crítica. Esta continuidad estética (frente a la cual se hace inevitable una reconsideración de la presunta discontinuidad ética entre neoterismo y augusteísmo) se reafirma, a la luz de las sátiras estudiadas, como una de las características distintivas del clasicismo de la era augustea.

Notas

¹ Obviamente estamos esquematizando un panorama crítico muy complejo en el que las posiciones no se dan necesariamente con total pureza. La polémica más ardorosa se ha desarrollado en torno a Propertio, quien hoy por lo general es considerado "el menos clásico de los clásicos de la edad augustea" (palabras de F. Della Corte, *Atti del Coll. Propertianum Secundum*, Assisi 1981, 211). Una cómoda reseña de aportes recientes sobre el particular ofrece V. Viparelli, *Rassegna di studi properziani* (1982-1987), "BStudLat" 17 (1987) 19-32. Lo cierto es que, tanto por lo que respecta a la valoración de cada uno de los elegíacos romanos (asunto debatido ya desde los días de Quintiliano; recuérdese si no su célebre *Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior sicut durior Gallus. Inst. Or. 10, 1, 93*), cuanto por lo que respecta a la valoración de los itinerarios artísticos de estos poetas, la crítica dista mucho de encontrarse unánime, entre otras razones, porque existe una gran diversidad de enfoques en cuanto a las relaciones elegía- augusteísmo, elegía- neoterismo. No conocemos un tratamiento específico de esta problemática. Sobre la elegía romana en general sigue brindando un óptimo panorama G. Luck, *The Latin Love Elegy*, London (2) 1969.

² Luego del célebre "Orazio Lirico" de G. Pasquali (Firenze 1920) nadie podría afirmar, como en su

momento hizo W.Y. Sellar en una obra de méritos indudables todavía útil (*The Roman Poets of the Augustan Age. Horace and the Elegiac Poets*, Oxford 1899) que "He [sc. Horacio] alone among his contemporaries, will have nothing to do with the alexandrian poets." (p.203) La idea de que la posición asumida por los augusteos (Horacio en particular) respecto de los neotéricos (Catulo en particular) fue de antagonismo artístico e ideológico, alguna vez predominó en la crítica, como lo evidencia el artículo de E.K. Rand, "Catullus and the Augustans", "HSPH" 17 (1906) 15-30, que la rebate acertadamente. Una visión de conjunto equilibrada puede encontrarse en A. Rostagni, *Storia della Letteratura Latina*, Torino 1964, T.II, pp.3-30. Más recientemente, con sugerencias de alto interés, A. La Penna, "I generi letterari ellenistici nella tarda repubblica romana: epillio, elegia, epigramma, lirica", "Maia" 34 (1982) 111-130.

³ Tocante al hipotético enfrentamiento entre Horacio y Propertio, podrían tomarse como referencia de la crítica producida hasta 1945, las páginas eruditísimas que P.J. Enk dedicara a las amistades de Propertio en los *Prolegomena* de su edición del Libro I properciano (*Sex. Propertii Elegiarum Liber I [Monabiblas], Pars Prior, Lugduni Batavorum* 1946, 14-16); de ellas podemos fácilmente concluir que hasta entonces el tema de la relación Horacio-Propertio se colocaba en un plano esencialmente personal, habiéndose llegado a la convicción de

que una fuerte incompatibilidad de caracteres hubo de producir entre estos dos poetas una insalvable antipatía. Factores literarios, si es que se los consideraba, eran aducidos más bien como consecuencia que como causa de tal conflicto, de raíces fundamentalmente psicológicas. Para la crítica posterior, basada en supuestas discrepancias programáticas, véase P. Fedeli-P. Pinotti, *Bibliografia Propertiana (1946-1983)*, Assisi 1985, 36-39.

⁴ Este tipo de planteo lo encontramos sobre todo en trabajos referidos a Propertio. En el terreno de la crítica filológica es precursor el trabajo de E. Paratore, *L'elegia III, 11 e gli atteggiamenti politici di Propertio*, Palermo 1936, recientemente reivindicado y retomado por el propio autor ("Gli atteggiamenti politici de Propertio", en: *Bimillenario della Morte di Propertio*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi Propertiani*, Assisi 1986, 75-94). Como el propio Paratore señala, una obra que supera ampliamente los límites de esta temática pero que se inscribe de todos modos en la línea de examinar las disidencias de Propertio respecto del "establishment" político-cultural, es A. La Penna, *L'integrazione difficile, Un profilo di Propertio*, Torino 1977. En lo que respecta a las relaciones literarias con Virgilio y Horacio, La Penna se muestra sabiamente cauto (cf. e.g. p.82).

⁵ Traducimos aproximadamente los términos en que la cuestión ha sido planteada por Sullivan, de quien conocemos: *Propertius, A Critical Introduction*, Cambridge 1976 (para nuestro tema cf. 8-31, 116-126) y "Horace and Propertius - Another literary feud?", *Studi Classici* 18 (1979) 81-92.

⁶ B.Otis, "Horace and the Elegists", *TAPhA* 76 (1945) 177-190. G.L.Hendrickson, *Horace and Valerius Cato*, *CPh* 11 (1916) 249-269, 12 (1917) 77-92, 329-350, artículo muy citado que no manejamos.

⁷ En materia de relaciones entre los poetas augusteos frecuentemente se ha ubicado la cuestión en un plano biográfico personal que no necesariamente aporta a la comprensión de la problemática literaria (cf. n.3). En cuanto a las relaciones de Horacio, puede servir como referencia de la crítica tradicional el capítulo correspondiente de M. Schanz-C. Hosius, *Geschichte der Römischen Literatur, Zweiter*

Teil, München 1935, 113-162, en cuya abundante bibliografía, al tratarse de las relaciones literarias con autores latinos (p.184), apenas se cita un título que involucra a un autor elegíaco (Ovidio).

⁸ Nuestra relectura de las Sátiras 1,4 y 1,10 ha recibido decisiva iluminación del comentario exhaustivo a la Sátiras que P. Fedeli acaba de completar para la edición homenaje de toda la obra horaciana emprendida por el "Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato" de Roma. Toda referencia a "Fedeli" (que haremos especialmente para señalar algunas pocas discrepancias o dudas) aludirá a dicho comentario, cuyos originales el Prof. Fedeli ha tenido la inapreciable gentileza de facilitarnos.

⁹ Para ilustrar esta posición, Otis (art.cit., 178) cita a E.K.Rand, art.cit.; C.Jackson, *Molle atque Facetum*, *HSPh* 25 (1914) 117-137; B.I.Ullman, "Horace, Catullus and Tigellius", *CPh* 10 (1915) 270-296. Más recientemente la corrobora con sólidos argumentos y agudos análisis E. Pasoli, "Spunti di critica letteraria nella satira oraziana", *Convivium* 32 (1964) 449-478.

¹⁰ Como antecedente de su posición, además de Hendrickson, art. cit., Otis cita a M. B. Ogle, "Horace an Atticist", *CPh* 11 (1916) 156-168. En nuestra opinión el único argumento de cierto peso que se ha esgrimido para sostener la tesis de que *Sat.* 1,10 replantea la polémica de Antífanes contra Calímaco, es la similitud observable entre el v.78 de la Sátira y A. P. 11,322 (Antífanes), concretamente la análoga alusión a la maledicencia solapada y la identidad gr. *kóries* = lat. *cimex* (cf. Otis, art. cit., 179 n.8; la observación es de T. F. Higham, *Ovid: "Some Aspects of His Character and Aims"*, *CR* 48 (1934) 110). Pero la alusión horaciana, supuesto que de eso se trate, no implica necesariamente una identificación con las ideas de Antífanes. En cuanto a que *Epist.* 1,19,1-3, 39-40, comporte un ataque a los "bebedores de agua" (= calimaqueos), en la línea de A.P. 11,20 (Antipatro) (así Otis, loc. cit.), nos parece simplemente un error de interpretación, pues el texto horaciano, que es una invectiva contra quienes escriben de prestado (v.19 *imitatores, servum pecus*), ridiculiza más bien a los "bebedores de vino" (= pretendidos homéridas). Al respecto ver las lúcidas observaciones de E. Pasoli, *Le epistole letterarie di Orazio*, Bologna 1964, 51-53.

¹¹ De la relación de Horacio con el neoterismo, en particular con Catulo, si se ha ocupado abundantemente la crítica; al respecto cf. Schanz-Hosius II, loc. cit., y para la bibliografía más reciente N.B. Crowther, "Horace, Catullus and Alexandrinism", "Mnemosyne" 31 (1978) 33-44, especialmente p. 34, n. 14. A ella podría agregarse entre otros L. P. Wilkinson, *Horace & His Lyric Poetry*, Cambridge 1951 (especialmente pp. 116-122). El mejor tratamiento del tema lo ofrece a nuestro juicio D. Gagliardi, op. cit. en n. 29.

¹² No falta quien, con sólidos argumentos (cf. G. D' Anna, "Mala carmina e legitimum poema", en: *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, Roma 1979, 537-552), interpreta que en *Sat.* 1, 4, 39-63 Horacio no habla en serio, y que el discurso sobre la "impoeticidad" del género satírico allí desarrollado junto con una exaltación de la poesía magna, lejos de reflejar las convicciones de Horacio, reflejan paródicamente las convicciones o, mejor, los argumentos de sus detractores. De uno u otro modo, es evidente que en las Sátiras posteriores 1, 10 y 2, 1 Horacio da por sobreentendida la más plena poeticidad del género satírico.

¹³ Una posición equilibrada al respecto nos parece la de Pasoli, op. cit. en n. 9, 459-462, donde se pone de relieve el esfuerzo serio de Horacio por superar la dicotomía calimaquea y neotérica entre poesía magna y poesía humilis. Incluso la búsqueda del arquetipo de la sátira en la comedia griega arcaica (cf. 1, 4, 1-5; 1, 10, 16-17), constituye un rasgo convergente con el neoterismo, pues ya Catulo se remita al paradigma arcaico de Safo; al respecto cf. La Penna, art. cit. en n. 2.

¹⁴ Limitándonos a lo más evidente cabe mencionar la imagen del "río fangoso" en 1, 4, 11 *cum flueret lutulentus* y 1, 10, 50 *at dixi fluere hunc lutulentum* (= Call. *Hymn.* 2, 108-109 Pf.); el motivo de la cantidad opuesta a la calidad en 1, 4, 9-21 y 1, 10, 56-64 (= Call. *Aetia* 1 Fr. 1, 3-4, 17-20 Pf.); la utilización de términos como *doctus*, *turgidus*, *molle*, *facetum*, *ludo*, *illudo*, de clara raigambre calimaqueo-neotérica; y la escena programática en 1, 10, 31-35, que es una curiosa *variatio* de Call. *Aetia* 1, Fr. 1, 21-28 Pf. Que esta *variatio* invierta los términos de la *recusatio* calimaquea - como lo plantea Fedeli al señalar que en este caso lo recusado son poemitas de corte neotérico (vv.

31-32 *Graecos ... versiculos*) no nos parece, habida cuenta de que la poesía resultante del mandato de Quirino, lejos de plantearse como poesía magna, se define a través de la expresión de v. 37 *haec ego ludo*, con un verbo de inconfundible estirpe calimaqueo-neotérica (cf. *Sat.* 1, 4, 138-139; *Catul.* 50, 2; *Verg. Ecl.* 6, 1; estos dos últimos, poemas indudablemente programáticos). El dilema de Horacio es entre lengua griega y lengua latina, y que la decisión por el latín no implica un abandono de los *versiculi*, lo demuestra, si fuera necesario, el v. 58 donde el término se aplica a la escritura de Lucilio, predecesora de la de Horacio. Por lo demás, con una *recusatio-excusatio* (cf. n. 31) de indudable estructura calimaquea se abrirá el segundo Libro de las Sátiras.

¹⁵ Sobre los vv. 19-21 acertadamente comenta Porfirio: *significat Crispinum inflata et turgida scribere*; texto citado por Fedeli ad. loc.

¹⁶ No deja de ser llamativo que en el texto horaciano el término *conviva*, referido naturalmente a Fannio, sugiera un "ámbito de acción" semejante al del Asinius Marucinus del c. 12 catuliano.

¹⁷ El sentido de *Sat.* 1, 10, 17-18 también nos hace recordar el célebre Epigrama 28 de Calimaco, que más tarde el propio Horacio evocará en diversos lugares (cf. *Cam.* 1, 1, 29-32; 3, 1, 1).

¹⁸ Tal identificación ha sido propuesta por T. Frank, Ticide, the neoteric poet, "CR" 34 (1920) 91-93, y correctamente refutada, entre otros, por Bardon, *La littérature latine inconnue*, T.I, Paris 1952, 352. El personaje aludido también podría ser el *ineptus Fannius* de vv. 79-80, parásito de Hermógenes Tigelio; a ambos se los nombra ya en *Sat.* 1, 4 (vv. 21 y 72). La identificación con Fannio parece haber sido planteada, a juzgar por el título del siguiente artículo: G. D. Kellog, "Simius iste Fannius?" "CPh" 2 (1907) 467, trabajo que no manejamos. Fedeli, siguiendo a los escoliastas, propende por el *Demetrius* de vv. 79 y 90; por otra parte, fundado en el *doctus cantare* obviamente irónico, vincula esta invectiva contra la dupla Hermógenes-Demetrio con la despectiva alusión a los cantores *Euphorionis* de Cic. *Tusc.* 3, 45, que habitualmente se hace extensiva a todos los neotéricos. La sugerencia nos parece digna de profundización.

¹⁹ Sobre la autenticidad del pasaje que contiene la

mención de V. Catón, véase: por la negativa, E. Fraenkel, "Hermes" 68 (1933) 392-393 y Horace, *Satires*, ed. F. Villeneuve, Paris 1958, 103; por la afirmativa H. Bardon, op.cit., T.I, 338-339, Rostagni, op.cit., T.I, 449; por una posición intermedia (el texto es auténtico pero fue desechado por el propio autor), Orazio, *Le Satire*, Comm. di R. Sabbadini, Torino 1946, 68. Fedeli ha sintetizado lo esencial de la discusión inclinándose (con Fraenkel) por atribuir el pasaje a un interpolador muy antiguo, coetáneo de Horacio. En el mismo sentido Pasoli, op. cit. en n.9, 452.

La posición preeminente de V. Catón en el movimiento neotérico (sobre la cual véase e.g. Schanz-Hosius, op. cit., T.I, 288, A. Rostagni, op. cit., T.I, 447-451; L. Richardson Jr., *Poetical Theory in Republican Rome*, New Haven 1944, 7-16), no carece de cuestionamientos (al respecto cf. e.g. N.B. Crowther, "Valerius Cato, Furius Bibaculus, and Tigidus", "CPh" 66 [1971], 108-109; J. Granarolo, "L'époque néotérique ou la poésie romaine d'avant-garde au dernier siècle de la République [Catulle excepté]", ANRW 13 [1973], 278-360, especialmente 294-299). Pero la presencia de su nombre, junto con el de uno de los *Visci* (sobre los cuales cf. Hor. *Sat.* 1, 10, 83), en el fragmento galiano de Qasr Ibrim (el dístico parece irreparable pero es claro que V. Catón oficia allí de *iudex* literario: vv.8-9 *non ego, Visce/... Kato, iudice te vereor*) abona en favor de su excelente reputación entre los neotéricos más recientes.

²⁰ En cuanto al texto propiamente dicho, a quienes entienden, como nosotros, que V. Catón está nombrado como testigo válido por su *iudicium*, se les plantea el problema de la identidad del *ille* de v.(4), que, a través de la comparación con V. Catón, resultaría el verdadero ridiculizado en los vv.[5-8]. Tratándose presuntamente de otro *grammaticus*, desde F. Marx, "De poetis latinis critica et hermeneutica", "RhM" 41 (1886) 555, se han manejado dos posibilidades: *L. Orbilius*, maestro de Horacio no muy gratamente recordado por su alumno (cf. *Epist.* 2, 1, 70-71), o *Vettius Philocomus*, maestro de V. Catón, amigo personal de Lucilio y comentarista de su obra. Que Horacio (putativo autor de estos versos), en medio de una suerte de retrato intelectual de V. Catón, termine ocupándose de escamecer a su propio maestro que parece tener muy poco que ver con el tema, nos resulta inverosímil. Por la relación con Lucilio

y con V. Catón parece preferible pensar en V. *Philocomus*. Sin embargo, en la línea de Bardon, op. cit., T.I, 338 (cuya lectura del pasaje, dicho sea de paso, queda oscura), no creemos que el texto se desvíe de su objetivo central que es subrayar la sapiencia literaria de V. Catón; por ello, y porque de hecho la utilización del pronombre *ille* tanto en el v.3 cuanto en el v.4 hace pensar que se habla de una misma persona, nos preguntamos si lo planteado no será un contraste entre el *grammaticus* que V. Catón llegó a ser en su madurez (v.4 *vir*), y el *grammaticus* que se empeñó en hacer de él, cuando muchacho (v.5 *puer*), su maestro Luciliano. Obviamente no pensamos que haya ironía en la expresión *grammaticorum equitum doctissimus* (así en cambio Hendrickson, art.cit., 267), cuyo sentido positivo parece corroborarse por la figura del *equus doctus* encomiada en vv.76-77.

²¹ Fedeli advierte las contradicciones que suscita esta identificación, sobre la que se muestra dubitativo. Si tomamos en cuenta la imagen que se nos da del *Alpinus* aquí y en *Sat.* 2, 5, 40-41, cuesta creer que se trate de un neotérico.

²² Tal vez las contradicciones apuntadas en la nota anterior puedan resolverse tomando en consideración la situación particular de Furio Bibáculo en el contexto del neoterismo. A este respecto nos parecen decisivas las puntualizaciones de Bardon, op.cit., T.I, 365-366, donde se hecha luz sobre una polémica interna del cenáculo neotérico, que enfrenta a este poeta precisamente con V. Catón; polémica que estaría en el trasfondo de los citados *carmina* de Catulo, donde el veronés asume una posición pro-catoniana. No es de descartar que Horacio en esta sátira, al tachar de *turgidus* a F. Bibáculo, está retomando deliberadamente la posición de Catulo (coincidimos en esto plenamente con el parecer de E. Castorina, *Questioni neoteriche*, Firenze 1968, 58-59), y que esto mismo haya inducido a un interpolador a involucrar al propio V. Catón en el poema. Se excluye tajantemente a F. Bibáculo del neoterismo, en Crowther, art. cit. en n.19, 109.

²³ Fedeli señala en su comentario el origen hesiódico del motivo (*Op.* 26) y su repercusión entre los augusteos, e.g., *Sat.* 2, 1, 75-77; 2, 3, 13; *Carm.* 2, 20, 3-5; 4, 3, 16; *Epist.* 2, 1, 89; Verg. *Georg.* 3, 37-38; Prop. 3, 1, 21-22.

²⁴ Como prueba de que C. Galo no fue extraño al ambiente augusteo, está la estimación personal y literaria que explícitamente le profesó Virgilio, de la que creemos no se puede dudar, más allá de las recónditas intenciones polémicas que han querido descubrirse en las églogas 6 y 10 (cf. especialmente G. D'Anna, "Cornelio Gallo, Virgilio e Propertio", *Athenaeum* 59 (1981) 284-298; "Il rapporto di Propertio con Virgilio: una sottile polemica col classicismo augusteo", *Coll. Propertianum Tertium* (1981), Assisi 1983, 45-57). Sobre el particular nos hemos expresado en: "Virgilio e Gallo nell'ultima égloga del libro bucolico", *AFLB* 35-36 (1992-1993) 169-199; "Los Amores de Galo en la Arcadia de Virgilio", *AFC* 12 (1991) 5-22.

²⁵ Incluso N.B. Crowther, que ha examinado las múltiples coincidencias entre la poética horaciana y el ideario estético de Calímaco y los neotéricos, sostiene sin embargo la aversión de Horacio respecto de la elegía erótica, aduciendo como prueba, entre otros, nuestro pasaje (cf. Crowther, *op. cit.* en n. 11, 35-36).

²⁶ Digna de atención la propuesta de R.F. Thomas, "New Comedy, Callimachus and Roman Poetry", *HSCP* 83 (1979) 179-206, en el sentido de que la alusión a Demetrio y Tigelio pretende fustigar en general a la poesía fácil, especialmente cierta comedia de tema erótico que ha terminado por convertirse en trillado ejercicio de escuela. El tratamiento horaciano incluso evocaría un texto de Calímaco (*Epigr.* 48 Pf.), donde se fustiga nada menos que a Eurípides. Pasoli por su parte (*op. cit.* en n. 9, 464), cree que Horacio fustiga a imitadores del lejano Levio, con sus "poemitas para cantar con la lira". Cualquiera de estas conjeturas es preferible a la de la elegía erótica, un género por entonces difícilmente "escolarizado".

²⁷ Helvio Cinna, por su parte, constituye otro ejemplo de un poeta neotérico (en realidad, poeta canónico del neoterismo: cf. *Catul.* 95), que mereció la admiración de los augusteos, como puede comprobarse por Verg. *Ecl.* 9, 35-36, donde se lo nombra, junto con L. Vario Rufo, como paradigma de poesía. Nótese que Vario forma parte del canon horaciano en nuestro poema (v. 81).

²⁸ La figura de Valgio Rufo bien puede servir de ejemplo para precavernos contra la aplicación de

esquemas demasiado rígidos en el estudio de las relaciones literarias durante el principado. Discipulo, junto con Octaviano, de Apolodoro, estuvo tan ligado al círculo de Mecenas cuanto al de Mesala (recuérdese el pasaje de *Sat.* 1, 10, 76-88 que incluye los nombres de los dos promotores de las letras, y véase *Tib.* 1, 10, 11; *Pseud. Tib. Panegyricus Messallae* [= 3, 7] = 4, 1], 179-180). Su condición explícita de neotérico (cf. especialmente fig. 2, p. 105 Morel) no fue obstáculo para que tanto Horacio (*Carm.* 2, 9), cuanto el anónimo autor del Panegírico, esperaran de él la celebración de gestas heroicas. Sobre Valgio Rufo cf. Rostagni, *op. cit.*, T. II, 162-165.

Sobre las orientaciones literarias predominantes en el círculo mecenático y su relación con el neoterismo, así como sobre el neoterismo en tanto "movimiento" que implica cierto grado de heterogeneidad, hay mucho por examinar; en lo que respecta al círculo augusteo interesa por lo pronto la posición del propio Mecenas, cuya escritura, a juzgar por lo poco que de ella nos ha llegado, bien puede considerarse neotérica, y más precisamente catuliana. Al respecto cf. Rostagni, *op. cit.*, T. II, 14-19 y Pasoli, *op. cit.* en n. 10, 10-11 (sobre Mecenas), Rostagni, *op. cit.*, T. II, 114-116 y 149 (sobre Horacio). Por lo que respecta al neoterismo información exhaustiva en Granarolo, *op. cit.* en n. 19.

²⁹ El programa horaciano, expuesto claramente en los vv. 9-15 y 56-77 de esta sátira, reclama al poeta básicamente *labor* y *doctrina* y a la poesía *brevitas*, *varietas* y *tenuitas*; en esto viene a coincidir estrictamente con lo postulado por Catulo en la apertura de su *libellus* (c. 1) y en el programático c. 95 entre otros. La utilización del término *doctus* para aludir a este ideal artístico es común a Catulo y Horacio (cf. *Catul.* 1, 7; 35, 17; 65, 2; *Hor. Carm.* 1, 1, 29; *Epist.* 2, 1, 117 y muy especialmente en nuestra sátira vv. [8], 52 y 87). Tal como sugiere Crowther, *op. cit.* en n. 11, 43 n. 58, detrás de este empleo de *doctus*, está la valoración calimaquea de la *sophía* del poeta (cf. *Call. Aetia* 1 fr. 1, 18; *Epigr.* 7, 4; 46, 4 Pf.). La sustancial continuidad entre la estética del neoterismo y del augusteísmo, y más concretamente entre las de Catulo y Horacio ha sido acabadamente demostrada por D. Gagliardi, *Orazio e la tradizione neoterica*, Napoli 1971 (sobre nuestras sátiras véanse pp. 70-78).

³⁰ Con el *molle atque facetum* (de evidente color neotérico), caracterizando la poesía del Virgilio bucólico y geórgico, tropieza inevitablemente el planteo de Otis (op. cit., 179-180 n. 9), cuya observación de que "Horace's attitude toward Virgil here is I think one of tender depreciation", nos deja perplejos. El significado estilístico del término *mollis* se deduce fácilmente de su empleo en el v. 59 de este mismo poema: *versiculos ... magis factos et euntis/mollius*. En cuanto a la posibilidad de que la alusión a Virgilio comprenda también a las Geórgicas, si aceptamos con Rostagni, op. cit., T. II, 116 y Pasoli, op. cit. en n. 10, 38- que la publicación del L. I de las Sátiras ocurre en torno al 35 a.C., y su composición comienza en torno al 40, nos parece cuando menos posible que en nuestro

poema se reconozca en Virgilio al poeta de las dos primeras obras, como lo sugiere la expresión comprensiva *gaudentes rure Camenae* y parece corroborarlo el comentario de Porfirio ad loc.: *sed apparet, cum hoc Horatius scriberet, sola adhuc Bucolica et Georgica Vergili in notitia fuisse*.

³¹ El motivo de la *recusatio* como recreación del esquema apologético desarrollado por Calímaco en el célebre Prólogo de sus *Aetia* ha sido estudiado exhaustivamente por W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960. Sobre la variante de la *recusatio-excusatio* véase G. D' Anna, *La recusatio in Virgilio, Orazio e Propertio*, "C & S" 19 (1980) 52-61.

τὰ μέσα y aurea mediocritas, Píndaro y Horacio

SILVIA ESTER SARAVI

Píndaro compuso la *Pítica XI*, en Tebas, para el joven Trasideo, vencedor en el estadio, en Delfos. Organizada en cuatro sistemas métricos de estrofa, antistrofa y epodo, el coro la canta a media noche en la fiesta de las Heroínas Semele, Ino Leucotea y Melia. Es posible que este motivo diera una excusa para incorporar el mito de Orestes, ya que Corinna lo cantó en una ocasión similar.¹

Antes de comenzar el relato mítico, el coro, en alabanza a Apolo, dios de los Juegos, nombra el profético santuario del Ismenion y la justicia divina, mencionando a la sagrada Temis y Pitia, el ombligo de la tierra, que imparte recta justicia. Esto prepara el camino para el mito de venganza divina de Orestes sobre Clitemnestra y Egisto por el asesinato de su padre. En él, Agamenón y Clitemnestra corporizan el destino de los tiranos y el equilibrio apolíneo encuentra su más profunda patencia en Orestes. De este modo, el mito de venganza se convierte en mito de discernimiento, no sin dolor, de los límites mortales y deviene paradigmático.

Después de alabar al vencedor y su familia, vuelve al acontecimiento del momento: la victoria pítica de Trasideo. Al abrirse el cuarto y último sistema, el adverbio *πυθοῖ*, "en Pitia", (en el primer lugar del v. 49) da la nota que principia el entramado de la victoria con la vida histórica de la ciudad. En este punto culminante, precisamente, en la mitad del v. 50, comienza la plegaria que encara el cierre del poema. La "primera persona indefinida"² asume el pedido conjunto del vencedor, los tebanos y el poeta, en su disposición hacia un objetivo común: τὸ καλὸν θεόθεν (50b). Es preciso señalar que, como en *Pit. VIII*, 88 o en *Ol. XIII*, 45, para citar algún ejemplo, τὸ καλόν se refiere a lo que importa consigo la victoria en su significación de bien y belleza. Desde Homero se emplea también con un sentido moral, como aquello que "conviene" o "corresponde" o "cae bien"; de allí, "el bien". Por esto, es el pedido de un justo, que encierra en sí contención, hecho que se subraya en el verso siguiente (51) con el participio de sentido restrictivo *μαίόμενος*, *anhelando*, y su objeto directo τὰ δύναντα, *las cosas posibles*, que refuerza la restricción. De este modo, la victoria que viene de los dioses se convierte en un bien común para el vencedor, el pueblo y el poeta.

El coordinante explicativo γάρ, característico en himnos y plegarias siguiendo a las invocaciones y deseos, da la razón del pedido (vv.52-54a):

τῶν γὰρ ἅμ' πόλιν εὐρίσκων τὰ μέσα μάσσονι σὺν
ὄλβῳ τεθαλότα, μέφομ' αἴσαν τυραννίδων
ξυναῖσι δ' ἅμφ' ἀρεταῖς τέταμαι

"Pues, al descubrir que en mi ciudad el término medio se corona con la flor de

la gran prosperidad, rechazo el destino de la tiranía, en cambio abrazo las virtudes comunes a los ciudadanos".

Esto es una invitación a la elección de los ideales apolíneos. La sentencia del μηδὲν ἄγαν conmueve el presente de la ciudad.

Puesto que τὰ μέσα (52), en Píndaro, aparece como sustantivo neutro sin preposición solamente en esta oda, intentaremos interpretarlo en vistas a explicar una concomitancia poética con la *aurea mediocritas* horaciana.⁴

μέσος, según Chantraine,⁵ es la palabra homérica, eólica, en Safo, a veces en Píndaro, o en las partes líricas de las tragedias; referida especialmente a: 1) el espacio y el tiempo; 2) el neutro sustantivado con preposición (εἰς, ἐν, etc.) se usa para designar, p. ej. el espacio que separa las armadas; sin preposición, se dice de lo que está expuesto u ofrecido como premio en un concurso; 3) el derivado μεσότης = medio o justo medio, en Aristóteles EN 1106 b: μεσότης ἔστιν ἡ ἀρετή. Chantraine no registra para μέσος valor moral.

En el universo de la oda, el abstracto τὰ μέσα surge de la integración de varias cualidades que le otorgan su alcance. Primero, es síntesis de una disposición individual hacia la moderación y conveniencia, expresadas en el pedido de los versos vistos (50b-51), que supone un acto de intelección contenido en el verbo εὐρίσκω (v. 52), verbo que, seguido de participio, significa *reconocer que...*; Rumpel⁶ traduce por *cognosco*.

En segundo lugar, es la *comunidad*, o sea, los intereses comunes a todos los ciudadanos, si nos atenemos a su significado de *cosa que ocupa un lugar medial, en común* (Cfr. Rumpel, art. μέσος:fr. 42 (71), 3: "καλῶν μὲν ὧν μοῖραν τε τερπνῶν ἐς μέσον χρῆ παντὶ λαῶ δεικνύναι", h.e. *in comune*, "la parte de bueno y grato (que nos toque) es necesario mostrar en medio a todo el pueblo"). Esto caracteriza a determinado sistema de organización política. En Pít. II, 86-88, Píndaro, al defender su libertad de expresión, distingue tres sistemas de gobierno:

ἐν πάντα δὲ νόμον εὐθύγλωσσος ἀνὴρ προφέρει,
παρὰ τυραννίδι, χῶπόταν ὁ λάβρος στρατός,
χῶταν πόλιν οἱ σοφοὶ τηρέωντι

"En todo orden (de gobierno) es útil el hombre de palabra verídica, en la tiranía, y cuando (manda) el pueblo violento, y cuando los sabios custodian la ciudad."

El último es el que enfoca Píndaro. Corresponde a la ciudad protegida y conservada (τηρέω, en latín *tueor*) por los σοφοί⁷, los que con sabiduría mesurada (μέσοι) encaminan su vida política de acuerdo con lo que conviene, relativo a ellos y a los otros, atentos a la no irritación de los dioses, según continúa la misma Pítica: χρῆ δὲ πρὸς θεὸν οὐκ ἐρίζειν (v. 88), es necesario no irritar a la divinidad. Esto es el justo medio.

En este sentido político encuentra en Focílides 12 D: *πολλὰ μέσσοισιν ἄριστα. μέσος θέλω ἐν πόλει εἶναι*: "Hay muchas excelencias para los que se encuentran en el medio. Quiero ser *medial* en la ciudad". También en Teognis 335 s.: *μηδὲν ἄγαν σπεύδειν πάντων μέσ' ἄριστα καὶ οὕτως, Κύρν', ἔζεις ἀρετήν*: "Nada en demasía. El término medio es lo óptimo. Así, Cirno, tendrás excelencia", como sistema de vida aristocrático, en el sentido etimológico de la palabra.

Esa comunidad que se mantiene en el justo medio es la que florece con mayor prosperidad, y ésta es la mayor alabanza a la ciudad de Tebas en la oda. De ahí la *recusatio* siguiente del *αἶσα τυραννίδων* (v. 53), "el destino de los tiranos o la realeza", subrayada porque ὄλβος, concepto adherido a la tiranía en el mito, abandona este campo y se finca en el de τὰ μέσα.⁸

En tercer lugar, es excelencia (ἀρετή), lo que significa la adaptación perfecta en relación a sí mismo y a los demás (*ξυναὶ ἀρεταί* (v.54)), es decir, excelencias comunes a los ciudadanos, que ninguno como tirano podría ejercer.

Finalmente, en la sentencia gnómica (54b-58), que remata la plegaria, advierte al mortal el apartamiento de la ὕβρις (desmesura), acción que no admite la mediedad porque su sola mención significa radicalmente un error.

En conclusión, el *justo medio* es una excelencia de valor privado y público, una experiencia individual y política de contención, y una experiencia religiosa: el lema apolíneo y griego por antonomasia del *μηδὲν ἄγαν*, escrito en el frontispicio del templo de Delfos, según parece, grabado por los Siete Sabios, junto con el *γνώθι σαυτόν*, *conócete a ti mismo*.

La advertencia horaciana de la *aurea mediocritas* continúa esta línea de pensamiento antiguo⁹, pasando por la filosofía que se interpone entre la lírica arcaica y el poeta. Se considera, en general, una lección peripatética la mediedad como virtud moral entre dos extremos desechables, ya sea por carencia o por exceso. No obstante, en Horacio este recurso se registra como uno de los que le son característicos para expresar su pensamiento y lo aplica al variado campo de la realidad.¹⁰

La oda 10 del Libro II, dedicada a un destinatario particular, Licinio (v. 1), presenta la enseñanza en relación con los sentimientos y las acciones del hombre surgidas de una elección previa. En cuanto a las acciones atribuidas a Licinio, *παρρησία* y conspiración contra Augusto¹¹, nada dice el poeta porque constituyen acciones exteriores. Por el contrario, la oda ofrece, con imágenes claves, acciones paradigmáticas que no tienen otro fin que la acción interior. Las mismas se desenvuelven en un espacio equidistante de los extremos¹², y el realizarlas significa un acto de elección deliberada. En el verso 6, el verbo *diligít* combina deseo e intelección, lo cual es esencial en el plano moral ya que es imposible concebir una decisión (ética) sin subordinarla a las facultades reflexivas. De este modo, la elección de la *aurea mediocritas* (v.5) podría decirse que es una *deseosa intelección* o un *inteligente deseo*.¹³

El medio que se busca no es el medio de la cosa, sino el relativo al sujeto; de ahí, la insistencia en adjetivos declarativos como *cautus* (v.3), *tutus* (v.6), *sobrius* (v.8), que responden a la significación general de *prudente* o *que se encuentra en su buen sentido*.

Esta acción interior, que no tiene producto exterior al sujeto, se origina, en el centro del poema, en el *pectus bene praeparatum* (vv. 14-15), es decir, en el corazón del hombre como asiento de sentimientos e inteligencia. El adjetivo *praeparatum* destaca la *oportunidad* de los sentimientos, inteligencia y acción. Es el corazón capaz de sentir las emociones en el momento pertinente, que convienen a las circunstancias, por medio de la combinación de los contrarios: *sperat infestis, metuit secundis* (v. 13): *tiene esperanza expuesto al peligro, teme en la prosperidad*. El resultado de estas expresiones es una mediedad, donde no hay ni exceso ni carencia; por lo tanto también es una excelencia, es decir, es *mediocritas* y *aurea mediocritas*. El adjetivo horaciano enfatiza el sentido de *extremo*, punto más alto de la mediedad valorativamente considerada.

Contrabalanceando el cuadro de las vicisitudes humanas, la escena siguiente (vv. 15-20) muestra que la *medida* también tiene su lugar entre los dioses: Júpiter reconduce y promueve los inviernos; alguna vez Apolo despierta a la Musa, y no siempre tiende el arco. Esto es también antigua sabiduría griega, como, por ejemplo, en Esquilo: *Euménides* 529:

παντὶ μέσω τὸ κράτος θεὸς
ᾤπασεν, ἀλλ' ἄλλα δ' ἐφορεύει

"La divinidad otorgó el poder a la medida toda, y vigila que se cumpla la alternancia de unas y otras cosas, por todas partes".

Este es el privilegio que le han otorgado los dioses y que restringe a su vez su mismo poder, que podría ser, de otro modo, caprichoso. Los límites del *μηδὲν ἄγαν* alcanzan a los dioses mismos al establecer el principio de que, por todas partes, velaría la medida.

De lo expuesto concluimos que ambas perspectivas, la pindárica y la horaciana, se nutren en la antigua concepción griega sobre los límites de la naturaleza humana, tema que perdura a través de la historia del pensamiento hasta nuestros días. Para los dos poetas la *mediedad* es una excelencia, que el griego centra en el *bien común*, integrador de los beneficios particulares en provecho armónico de la comunidad, y el romano en la virtud moral, que es *medio*, considerada en la dimensión ontológica, y *extremo* en la dimensión axiológica.

Esto significa que la *mediedad* es para el griego una experiencia religiosa, pues concibe a la *πόλις* como el ámbito insoslayable donde el hombre no sólo se inserta en

la vida social, sino realiza en plenitud su vínculo con los dioses (Cfr. Pit. XI, 50b *ad finem*). Horacio, sin negar la referencia a lo divino (vv. 15-20) considera la búsqueda del equilibrio como *desideratum* de una vida humana mejor.

Notas

1 Cfr. Bowra: C.Q. XXX 1936, 129 ss. y D.I.L. Page: *Corinna*, 28, citados por Bowra en: *Pindar*, Oxford, Clarendon Press, 1964, pág. 154.

2 Píndaro usa, a veces, la primera persona para hacer una afirmación gnómica general que puede referir al pueblo, al vencedor y también a sí mismo. Este hecho es llamado por Young "1ª persona indefinida", por ejemplo en P. III, 107, 111; N.I, 31 ss., etc.. Según esto, nos separamos de la interpretación de Bowra, Farnell, entre otros, de que Píndaro dé a conocer un problema personal.

3 Ambos aspectos, belleza y bien, están contenidos en la palabra latina *decus* que traducirla a το καλον como la coronación de una acción "bella y buena".

4 Nisbet y Syndikus, en sus respectivos comentarios horacianos, señalan dicha concomitancia, aunque no desarrollan la comparación. (R.G.M. Nisbet y M. Hubbard, : *A commentary on Horace: Odes II*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

H.P. Syndikus: *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Band I*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

5 P. Chantraine: *Dict. etym. de la langue grecque*, Klincksieck, París, 1984.

6 I. Rumpel: *Lexicon Pindaricum*, Germany, Hildesheim, Olms, 1961

7 Rumpel, op. cit., art. μέστος = optimates

8 Cfr. Bowra, op. cit., pág. 155. El gobierno impuesto por Atenas a Tebas, después de la batalla de Enofita, es denominado por Píndaro tiranía. Posteriormente la idea formó parte del

lenguaje político cuando los Corintios, Pericles, Cleón y Eufemo (Tuc. I 122.3; 124.3 - 2.632.3.37.2. - 6.85.1) la aplicaron al Imperio Ateniense, como también lo hace Aristófanes en *Cab.* II 14.

9 Heslodo: *Trab.*, 694; *Alaman* 38,4 LP; *Focílides* 12 D, *Teognis: El.*: 219 ss, 331 s, 335 ss, 401 ss.; *Baquílides* 14,16; *Esquilo: Ag.* 378, *Eum.* 529, *Persas* 820; οὐχ ὑπέρπευ θνητὸν ὄντα χρὴ φρονεῖν, revela que la medida es intrínseca a la índole mortal del hombre.

10 Cfr. *Sát.*, 11, 105-7; 12, 24-30; 13, 9-19; II 2, 53-70; II 3, 166 bis 178; *Od.* II 3, 1-4; *Epíst.* I, 18-9 ss; II 2, 192 ss; *A.P.* 24-31.

11 El destinatario Licinio, según Nisbet, op. cit., pp. 151-7, es el cuñado de Mecenas descrito por muchos nombres, entre ellos, Licinius Murena, comprometido en insolente debate con Augusto (*παρηρησία*), acusado de estar envuelto en la conspiración de Cepio para asesinar al Príncipe, y protector de Atheneus, uno de los principales peripatéticos del momento. La fecha de su caída es discutida entre los años 23 o 22 A.C.

12 Oda II, 10; estrofas 1 y 2:

Rectius vives, Licini, neque altum
semper urgendo neque, dum procellas
cautus horrescis, nimium premendo
litus iniquom.

Auream quisquis mediocritatem
diligit, tutus caret obsoleti
sordibus tecti, caret irvidenda
sobrius aula.

13 Cfr. Aristóteles, *E.N.* 1139 b,5.

El mito de Hércules en Catulo 68

GUILLERMO BRANDOLINO

Aludir al más grande de los héroes míticos griegos sin mencionarlo por ninguno de sus nombres sino a través de un patronímico acotado, es un gesto poético que, indudablemente, debe comportar relaciones profundas con el tema central del poema. La elisión de un nombre cualquiera suele ser interpretada a menudo como una forma de poner en evidencia al sujeto no nombrado por alguna motivación particular. Catulo inserta la figura de Hércules -traducción latina del nombre griego *Herakles*- en el Carmen 68 aludiéndolo como *falsiparens Amphitryoniades*, el anfitrión de padre supuesto, rasgo que Gordon Williams califica como un "grandioso alejandrismo"¹. Más allá de una en apariencia irrelevante actitud retórica, también resulta llamativo el hecho de que se elija un trabajo casi desconocido, que no figura en la lista del célebre *Dodekathlos*, para recordar una síntesis de sus hazañas y apoteosis.

Estas consideraciones promueven en el lector una curiosidad que no se satisface con soluciones algo simplistas frecuentemente propuestas por la crítica, como la de considerar esta inclusión una típica viñeta alejandrina.

No se puede pasar por alto que el punto de conexión con el mito de Hércules en la compleja trama del Carmen 68 sea la palabra *barathrum*, imagen asociada con la pasión de Laodamia. Como se sabe, el relato de Laodamia y Protesilao es la primera y más resonante comparación que se establece en el poema como referente del amor de Catulo a Lesbia y también, por su vinculación con Troya, del duelo por su hermano muerto. A su vez, a partir del mito de Laodamia, Catulo engarza tres comparaciones más breves, de las cuales la primera es la de Hércules. Este pasaje es incluido en el contexto mediante el recurso clásico de la "ring-composition" sobre el término *barathrum* como apertura y cierre del símil².

La propuesta de este trabajo consiste en examinar el núcleo mítico de Hércules y sus posibles repercusiones en el abigarrado esquema compositivo del Carmen 68, el de mayor complejidad estructural y temática de los *Carmina Docta*. Se trata, precisamente, de determinar las fuentes literarias que pudiera haber recreado Catulo, a fin de replantear el sentido de esta inclusión con relación a los diversos planos de referencia del poema.

Se transcribe a continuación el fragmento pertinente, con el objeto de facilitar la verificación y ubicación de las citas.

105 Quo tibi tum casu, pulcerrima Laudamia,
ereptum est vita dulcius atque anima
conjugium; tanto te absorbens vertice amoris
aestus in abruptum detulerat barathrum,
quale ferunt Grai Pheneum prope Cylleneum

- 110 siccare emulsa pingue palude solum,
 quod quondam caesis montis fodisse medullis
 audit falsiparens Amphitryoniades,
 tempore quo certa Stymphalia monstra sagitta
 perculit imperio deterioris eri,
 115 pluribus ut caeli tereretur ianua divis,
 Hebe nec longa virginitate foret.
 Sed tuus altus amor barathro fuit altior illo,³

1. El problema de las fuentes

Catulo dice que Laodamia fue arrastrada por su pasión dentro de un *barathrum* -abismo, cueva, agujero artificial hecho por el hombre-. Este se compara con el que construyó Hércules en el Feneo, al noroeste de Arcadia. Se trata de algo muy prosaico: un agujero o pozo donde se desagotan las aguas servidas. Tuplin se pregunta por qué Catulo piensa en *barathra*, y especialmente en uno del Feneo, y por qué lo refiere a sí mismo en el contexto de la elegía⁴. Esto lleva forzosamente a la consideración de las posibles fuentes de Catulo.

En primer lugar, se trata de una traducción del griego βάραθρον o βέρεθρον. Fordyce reconoce que es una vieja palabra griega naturalizada en latín, cuya significación puede ser "pena" o "abismo"⁵. Virgilio lo usará como referencia homérica al hablar de Charybdis, puesto que en la literatura griega no hay testimonios de un uso metafórico, sino sólo en contextos marinos.

Por otra parte, la propuesta de que la palabra ya era usada en época de Catulo sin el impulso de una fuente griega -hipótesis de Quinn⁶-, presenta varias objeciones. Se constatan cinco usos anteriores en la literatura latina: dos en Lucrecio, como traducción, que no tienen relación alguna con Catulo, y tres veces en Plauto, con referencia a la cloaca en la que drenaban las siete colinas -Cloaca Maxima-, la cual era bastante parecida a la del Feneo. Tuplin concluye que hay solamente un tipo de *barathrum*, y no es una expresión latinizada sino ostensiblemente griega⁷.

Es indudable que Catulo recibió un estímulo griego, pero la dificultad para identificar las posibles fuentes literarias radica, precisamente, en la asociación del Feneo con Hércules, dado que no hay muchas en las que el héroe aparezca vinculado con ese sitio.

A este respecto, el único testimonio que exhibe concordancias es Pausanias 8, 14. Podrían considerarse también Ps. Aristóteles 834b, 18ss., Dionysio, *Ant. Rom.* 1, 34, 2; y Plutarco, *De Sera Numinis Vindicta*, 12 pero en los tres casos hay importantes objeciones por las cuales quedarían excluidas⁸. Se ha tenido en cuenta la posibilidad de que Pausanias reflejara una tradición esotérica de Hércules como héroe feneata; tal

vez esta hipótesis tendría cierto peso -aunque de hecho no es verificable-, ya que Catulo sincroniza la construcción del *barathrum* con el quinto trabajo, i.e. el exterminio de las aves del lago Estínfalo, pero lo ubica geográficamente cerca del río Estige, el cual se asocia de modo inmediato con el undécimo trabajo, decisivo para su trayectoria heroica: la catábasis infernal. Para Lefèvre, la comparación entre el abismo en el cual el amor arrojó a Laodamía y el profundo canal que cavó Hércules para desagotar el pantano que había bajo el monte Cileno es efectuada "de modo rebuscado y erudito" (Kroll), lo cual pondría en evidencia su procedencia alejandrina, lo mismo que el tono absolutamente burlesco de la alusión. Añade que, tal como ocurre en el Fr. 110, 44-50 y ss. de Calímaco (*La cabellera de Berenice*), van de la mano erudición geográfica y gusto por la chocarrería⁹.

En la indagación crenológica la crítica ha seguido otros indicios textuales, fuera del término *barathrum*, que contribuyen a esclarecer el origen del motivo y sus posibles significaciones.

Un dato fundamental es aportado por el mismo Catulo en el v. 36: *huc una ex multis capsula me sequitur*¹⁰. Catulo ha llevado consigo a Verona un puñado de volúmenes -por supuesto griegos, subraya Lefèvre-, ya que su nutrida biblioteca quedó en Roma.

Tal vez Catulo quería prevenir a su amigo Alio que no encontraría algunos pasajes romanos en un contexto griego -como en los Cármenes 66 y 51-, sino, por el contrario, sólo un pasaje griego en medio de un contexto romano. No estaba bien surtido de libros, como en otras ocasiones, para poder injertar un poema griego con pensamientos romanos; sólo tenía un poco "de griego" a mano, una elegía breve o algún fragmento de un contexto más extenso¹¹.

Lefèvre destaca en el torrente subjetivo de ideas del Carmen 68 un pasaje objetivo: el relato de Laodamía y Protesilao, en dos importantes secciones comprendidas entre los versos 73-90 y 101-130, el cual es expuesto, a su parecer, en el mejor ropaje alejandrino.

Esta opinión se sustenta en que Catulo comienza la narración del mito de Laodamía con dos señales alejandrinas que el oyente o lector ejercitado podría comprender de inmediato: primeramente, en el pentámetro 74 (*Protesilaeam Laudamia domum*), Catulo nombra ingeniosamente a Laodamía y Protesilao en un verso de tres palabras, lo cual responde a la costumbre alejandrina.

Kroll también ha señalado que este pentámetro imitaría muy posiblemente a un original griego o, por lo menos, tendría resonancias casi griegas. Si Catulo lo traduce literalmente o no, carece de importancia. En todo caso da a entender que en adelante sigue un modelo alejandrino¹².

La segunda señal estaría dada por la *domum inceptam frustra* (vv. 74-75), la casa inútilmente comenzada, una alusión erudita que retoma el δόμος ἡμιτελής B, 701. Protesilao no había terminado su casa cuando partió hacia Troya. Cómo había que entender esta afirmación, parece haber sido, ya en la antigüedad, un punto muy

discutido. Lefèvre considera improbable que Catulo se haya remitido directamente a Homero, suponiendo que apenas habría tenido presente el Catálogo de las naves del Canto B, y, aún en caso de hacerlo, probablemente nadie hubiera apreciado una alusión homérica. Pero una cosa muy diferente podía ser que Catulo citara a un alejandrino, sobre todo si éste era conocido en su círculo de amistades, el cual podía lograr el efecto esperado aún cuando citara a Homero.

La versión griega del mito de Laodamia, por tanto, procedería o bien del *Protesilao* de Eurípides, o bien de un poeta alejandrino que quizá imitaba a Eurípides¹³.

Sarkissian revisó concienzudamente las fuentes griegas de este mito y sostiene que no es posible determinar cuál versión es la que refiere el Carmen 68. Acerca del *Protesilao* de Eurípides aclara que los pocos fragmentos conservados arrojan escasa luz sobre los episodios de la tragedia. Toma en consideración, asimismo, la *Protesilaodamia* de Levio, pero afirma que no se registra ningún poema helenístico conservado que estuviese dedicado a este mito¹⁴.

El verso 112 no deja lugar a dudas sobre su procedencia griega: el adjetivo compuesto *falsiparens* traduciría muy probablemente a *ψευδοπάτωρ*, usado por Calímaco en el *Himno a Ceres*, 98, mientras que el patronímico *Ἀμφιτρωνιάδης* tiene precedentes en Hesíodo y Teócrito¹⁵. Fordyce comenta que éste es uno de los versos latinos de sonoridad más griega.

Una vez introducido el motivo de Hércules, Catulo añade en los dos dísticos siguientes vv. 113-116 "nuevos hechos que aluden brevemente a una síntesis de la saga de *Herakles* -una recapitulación mitológica al gusto alejandrino" (Kroll). Si se admite que el pentámetro 114 hace alusión a *Od.* λ 621-622: *μάλα γὰρ πολὺ χείροني φωτί / δεδμήμην, ὃ δέ μοι χαλεποὺς ἐπετέλλετ' ἀέθλους* como sostienen Kroll y Ellis, "habría que remitirse de nuevo a un alejandrino, el cual podía esperar mayor comprensión que Catulo para esta sutileza"¹⁶.

Por último hay que examinar los versos 115-116, en los que se manifiesta el doble objetivo de la aventura de Hércules, i.e. que debía haber más dioses en el cielo y que Hebe no debía permanecer virgen por más tiempo. Lefèvre considera que la formulación de esta doble meta es chistosa, e incluso que el matrimonio de Hércules con Hebe es llevado a lo jocosochabacano, de suerte tal que no habría dudas sobre la procedencia de estos versos y, además, de todo el pasaje de Hércules (109-116). Porque "es probable que esto que en Catulo suena patético, en el supuesto original estaba acuñado por la típica ironía alejandrina"¹⁷.

Es algo curioso que el mismo crítico, al especificar las fuentes del segundo símil con el que se compara el amor de Laodamia (vv. 119-124)-esto es, el amor de un abuelo por su único nieto-, no guarde reparos en indicar *Il.* I, 481-482 y Píndaro *Ol.* X, 86-90, como los modelos directos de Catulo¹⁸. Uno puede preguntarse por cuáles causas en el símil de Hércules se descalifica el texto homérico como modelo imitado para interpretar todo el pasaje a modo de broma erudita, y a continuación se estipula que Homero y Píndaro serían las probables fuentes de una comparación reelaborada con

sentimentalismo, al gusto romano.

En este punto es interesante observar que la vinculación de Catulo con la lírica pindárica nunca ha sido formalmente aceptada, al menos en lo tocante a los aspectos compositivos. Sin embargo la identificación de Píndaro como una de las fuentes del motivo del amor de un abuelo hacia su nieto, permite suponer que este poeta griego no era completamente desconocido para Catulo, y en tal sentido, quizás no sería impropio señalar cierta analogía, por lo demás bastante manifiesta, en la manera de tratar los *exempla*.

Una rotulación algo trivial, pero no por ello falsa, calificaba a Píndaro como un "poeta por encargo". Sus epinicios celebraban al vencedor de turno por medio de asociaciones, a veces sorprendentemente lejanas, con *exempla* mitológicos relevantes, los cuales conferían prestigio al celebrado con su oportuna mención. Aún cuando el Carmen 68 no tiene nada que ver con un canto triunfal, es posible advertir ciertos procedimientos que emparentan el *modus operandi* de Catulo con el de Píndaro.

Desde el pedido mismo de Alio en el v. 10, que opera a modo de "ocasión" - *καρπός* para la composición de la elegía, puede constatarse en los diversos trabajos que estudian la estructura de este carmen una factura casi pindárica. En la misma perspectiva, la yuxtaposición encomiástica es también un elemento verificable en el Carmen 68, y esto reforzaría la idea de una proximidad ya no sólo con Píndaro, sino también con Homero.

"Bundy por primera vez señaló adecuadamente la importancia de encomiar por yuxtaposición en Píndaro, pero la misma técnica es importante en la narración homérica"¹⁹.

Asimismo, pueden hallarse en Catulo ciertos elementos muy característicos de las odas pindáricas fuera de los paradigmas mitológicos, tales como la formulación estratégica de *γνώμῃ* o el don de la inmortalidad poética otorgado por el poeta al homenajeado a través del canto compuesto en alabanza suya²⁰. El Carmen 68 ofrece dos *γνώμῃ* nítidamente expuestas: el dístico 77-78

Nil mihi tam valde placeat, Rhamnusia virgo,
quod temere invitus suscipiatur eris²¹.

y el hexámetro 141

Atqui nec divis homines componier aequum est²².

Por último, ya sobre el final de la elegía (vv. 151-154), Catulo ofrenda a Alio un regalo por los muchos favores recibidos, y se trata, claro está, del carmen mismo:

Hoc tibi, quod potui, confectum carmine munus
pro multis, Alli, redditur officiis,
ne vostrum scabra tangat rubigine nomen
haec atque illa dies atque alia atque alia.²³

Si a esto se suman los testimonios pindáricos sobre la vida de Hércules junto a los inmortales y su matrimonio con Hebe ofrecidos en la *Nemea* I, 70-74 y en la *Istmica* IV, 75 ss., las coincidencias se ponen de manifiesto de manera sorprendente.

Más adelante se volverá sobre esta cuestión y sus posibles consecuencias, pero de momento tal vez no sea inoportuno reformular brevemente los datos consignados hasta ahora.

La crítica en general admite un trasfondo griego en el Carmen 68, si bien no un único modelo directamente traducido o imitado *in extenso* como ocurre en el Carmen 66, por lo menos algunos pocos textos o fragmentos con los que podía contar Catulo durante su visita a Verona. Pareciera estar fuera de duda que se trataría de un autor o autores alejandrinos, pero no se conservan testimonios helenísticos de los mitos aquí referidos. También se ha considerado una tragedia perdida de Eurípides y se han indicado claras referencias a Homero y a Píndaro, las cuales en opinión de algunos eruditos no serían directas sino mediatas, es decir, tomadas de un alejandrino que los citara. Al no existir una evidencia irrefutable de esta mediatización, en adelante se tratará de evaluar las implicancias interpretativas que podría tener una lectura catuliana de las dos fuentes griegas pre-helenísticas que han sido relegadas por los estudiosos sin el sustento de una cabal y definitiva argumentación.

2. Significación

En el verso 105 se retoma el mito de Laodamía, esta vez con el vocativo *pulcerrima Laudamia*, el cual establece una comparación enteramente oblicua con el propio Catulo, no con Lesbia. El "torbellino tan grande de amor" -vértice- en el que es absorbida Laodamía, contrasta con el *abruptum barathrum* y provee un punto de referencia para *altus amor* v. 117. Catulo y Laodamía caen desde su desesperación en ese abismo²⁴.

La asociación con el *barathrum* connota a este amor -el de Laodamía por Protesilao y, asimismo, el de Catulo por Lesbia- con características muy sombrías: es un amor ineludible, ya que la desaparición del objeto no lo disminuye sino que lleva a la destrucción de Laodamía y a su muerte; es sacrílego, puesto que ella fue inundada por esta pasión que la arrastra a una unión sin los dioses; es, en fin, siniestro y destructivo, pues la metáfora de caer en el amor, rara en la antigüedad, tiene connotaciones funestas (las cosas que caen suelen ser desagradables).

La imagen concreta del *barathrum* refuerza considerablemente estos matices metafóricos: caer en él es perderse para siempre; es lo sin escapatoria, las aguas arrastran venciendo toda resistencia que se pueda oponer; sugiere oscuridad, error, castigo y destrucción, al combinar lo repentino, lo inevitable y lo malo²⁵.

Es evidente el fuerte contraste que produce frente a la figura de Hércules trasponiendo las puertas del cielo para gozar, entre los dioses inmortales, de un legítimo matrimonio con la diosa de la juventud eterna.

Según afirma Sarkissian, el símil del *barathrum* sigue el procedimiento helenístico de detenerse en un detalle de los trabajos de Hércules. Un detalle por demás oscuro, ya que, como se dijo antes, el único autor -por cierto, tardío- que le adscribe este trabajo es Pausanias. Todo el pasaje está impregnado con la idea de la muerte, principalmente de una manera implícita. Se dice que Hércules cavó este canal subterráneo para drenar las aguas inundantes del río Olbíos, en el norte de Arcadia, pero ciertamente el río más famoso de esa región es el Estige, una de las corrientes infernales²⁶.

Hércules actuó *imperio deterioris eri*, por orden de un amo inferior a él; este indicio impone la reconsideración de una fuente mencionada más arriba, el Canto λ de la *Odisea* de Homero, donde la aparición del héroe ocupa en total unos veinticinco versos (601-626). Allí se presenta en el Hades, relatando a Odiseo los trabajos que debió afrontar en vida a causa de su sometimiento a Euristeo, un hombre inferior (vv. 621-622). Curiosamente, Homero dice que en realidad se trata de una imagen de *Herakles* *ἄδωλον*, v. 602-, ya que el verdadero está entre los inmortales con su esposa Hebe. Esta ambigüedad parece denotar una convivencia de dos versiones lógicamente excluyentes del mito griego.

Acerca del procedimiento compositivo calificado por Sarkissian de "helenístico" que se mencionó antes, conviene saber que puede retrotraerse a períodos mucho más tempranos. Crane afirma que el recurso elaborado en *Od.* λ 602-603 sirve a un propósito tradicional. Breves resúmenes de la trayectoria de un héroe estaban muy desarrollados en la épica griega, como escenas de una narración larga, y eran enhebradas juntas como si fueran partes de un mismo episodio. Así, las descripciones de *Herakles* siguen un programa *standard*: a) descripción general de la trayectoria de *Herakles*; b) se desarrolla algún trabajo en especial; c) se menciona su actual inmortalidad²⁷.

Herakles contaba en épocas pre-clásicas con un ciclo épico propio, de gran difusión y popularidad en todo el mundo griego. El haber desposado a una diosa olímpica y obtenido la inmortalidad como recompensa a sus proezas lo convierte en un *exemplum* de singular prestigio, en un insuperable paradigma.

El encuentro de Odiseo con *Herakles* es el clímax y, en alguna medida, una explicación de la *Nékuia* (descenso al reino de los muertos). La catábasis de *Herakles* era el gran modelo para el viaje de Odiseo y, según refiere él mismo, éste había sido el más formidable de todos sus trabajos.²⁸

Lo mismo puede observarse en las evocaciones de este héroe que hace Píndaro, tanto en la *Nemea* I como en la *Istmica* IV, donde las alusiones a su vida entre los inmortales y su matrimonio con Hebe operan como espléndido broche para culminar los epinicios. Su apoteosis final proporciona a la perspectiva humana, limitada por el breve tiempo de existencia y por la muerte, una certificación de la justicia divina. Es preciso recordar conjuntamente la naturaleza mitad divina y mitad humana de *Herakles* y su larga y penosa servidumbre a Euristeo a causa del odio de Hera, para percibir

en una dimensión aproximada la trascendencia que podía tener su deificación.

Estas consideraciones permiten concluir, en una primera instancia, que el pasaje de Hércules en el Carmen 68 de Catulo no puede tener en absoluto un sentido burlesco o humorístico. Catulo habría respetado una antigua tradición épica, asimilada por la poesía homérica y predilecta también para Píndaro, al seguir los pasos convencionales para la mención poética del héroe, inclusive hasta en su deificación (*ianua caeli*, v. 115), que es significativa en sí misma.

En realidad, hay varios vínculos subyacentes que conectan el mito de Hércules con los núcleos de mayor densidad del Carmen 68, pero no es improbable que esto ocurra de un modo muy semejante al de los precedentes griegos que se acaban de citar. Si se acepta la hipótesis de que Catulo habría compuesto este carmen que, por lo demás, es considerado como la primera elegía romana, no totalmente en estilo helenístico sino más bien según el procedimiento pindárico, convendría señalar un detalle compositivo: existe un abismo deliberado que separa a los vencedores de Píndaro de los *exempla* mitológicos que los encomian. Por otra parte, los *exempla* homéricos carecen de la comprensión elíptica que se encuentra en Píndaro y, tal vez por esta razón, no han despertado tanto interés; pero la narración homérica ofrece una dimensión sumamente cercana a Píndaro²⁹.

Los eruditos no han pasado por alto la eficacia conjuntiva del tema del adulterio, que Catulo registra en tres dimensiones distintas: la primera, en relación directa con el poeta, refleja los engaños *-rara furta-* de Lesbia, la *verecunda era* de v. 136; luego, como centro referencial, la confrontación mítica con Helena, *abducta moecha* v. 103, cuyo fatídico adulterio causa la muerte de Protesilao y sume en la desesperación a Laodamía, quien, a su vez -lo mismo que Catulo-, no había legitimado su boda con la sanción de los dioses *-caelestes eri* v. 76; el nacimiento de Hércules, en un segundo plano de referencia mítica, evidencia también el amor adúltero de Júpiter con Alcmena, una mortal, infidelidad que desata la ira funesta de Juno y su infatigable venganza hacia el fruto de ese amor.

En sentido contrario se destaca Hebe, cuyo matrimonio legítimo contrasta con las uniones de Laodamía, de Lesbia y, obviamente, de Helena. Hebe está correctamente desposada, pero su matrimonio se consuma en el ámbito divino, dado que Hércules se une a ella recién después de realizar todos sus trabajos -incluida la catábasis- y de abandonar la faz de la tierra.

Otro tema de relevancia que, de igual modo que el anterior, conecta íntimamente los diversos núcleos del poema, es la servidumbre. Todos los personajes míticos -Laodamía, Helena, Hércules- así como el propio Catulo, están, de un modo o de otro, esclavizados.

En el caso de Catulo y de Laodamía es muy clara la esclavitud de la pasión, que se relaciona poéticamente con imágenes de agua. Ambos caen en la desesperación y en el anhelo de muerte, conforme a todas las connotaciones del *barathrum*³⁰.

Helena ha seguido los mandatos de la pasión amorosa hacia Paris, y este sometimiento, voluntario o no, acarreó las más nefastas consecuencias para los anteriores: Troya le arrebató el esposo a Laodamía y el hermano a Catulo. Hasta el propio Júpiter, lo mismo que Lesbia, actúan episódicamente sometidos al imperio de la pasión (vv. 139-140).

Todo esto configura en el Carmen 68 el precedente de un tópico muy característico de la elegía romana: el *servitium amoris*. Interesa señalar al respecto la confrontación en el poema con la esclavitud de Hércules, quien no actúa por mandato de sus pasiones, sino que, precisamente, debe someterlas para afrontar terribles pruebas *imperio deterioris eri* (v. 114). La coronación exitosa de sus trabajos con la inmortalidad y el matrimonio dichoso con una diosa, revelarían que Catulo también le ha atribuido una función paradigmática en sentido ético y religioso.

Es notable en esta elegía el acentuado predominio de lo femenino, en sus connotaciones más amplias, a través de su configuración en los personajes escogidos: Helena, Laodamía, Juno *-maxima caelicolum* v. 138-, y Lesbia misma. Las pasiones desatadas, tanto el amor como la venganza, involucran y arrastran a los personajes masculinos en un torbellino difuso y oscuro, cuya más condensada expresión se da en la imagen del *barathrum*. Tal vez no sea inapropiado apelar a cierta polaridad cósmica que caracteriza a la tierra como principio femenino, pasivo, oscuro, difuso, indiscriminado, y, por oposición, al cielo como principio masculino, activo, creativo, luminoso, diferenciador³¹.

Sin caer en relaciones extemporáneas, es lícito subrayar el hecho de que Hércules cavó las entrañas de la tierra para abrir el canal (v. 111) y, asimismo, en v. 116 se hace referencia a que él debe poner fin a la virginidad de Hebe. Si a esto se suma la confrontación con los otros personajes masculinos aludidos en el poema - excepción hecha de Júpiter por la *γνώμη* del v. 141³², resultará manifiesto que Hércules personifica el principio masculino, ya que él es el único que detenta una plenitud viril absoluta, que no se doblega ante ninguna manifestación o fuerza del polo femenino.

Contrariamente, Catulo se muestra muy menoscabado en su integridad a causa de las contrariedades amorosas y de la pérdida de su querido hermano; Protesilao muere antes de gozar del himeneo; Alio mismo acusa ciertas carencias, pues demanda la atención de su amigo; el abuelo y su nieto pequeño quedan fuera de la comparación por razones de edad.

Esto lleva a una última consideración sobre el sentido de la inserción del mito de Hércules, que descartaría la posibilidad de que fuese una alusión humorística. Si uno se pregunta qué tiene que ver la apoteosis final del héroe y su boda con Hebe con las desavenencias de Catulo y Lesbia, con los amoríos de Helena y Paris, en fin, con el amor truncado de Laodamía y Protesilao, puede resultar muy esclarecedora la correspondencia inversa. Según esta explicación, de antigua procedencia cosmológica aunque de aplicación muy poco habitual en los últimos tiempos, en la Tierra ocurriría lo mismo que en el cielo, pero al revés. Es decir, todos los intentos humanos de consumir

⁹ Lefèvre, Eckard. "Was hatte Catull in der Kapsel, die er von Rom nach Verona mitnahm?". *Rh. M. Ph.* 134, 1991, p.316.

¹⁰ Por múltiples razones, cuya exposición excedería los límites impuestos a este trabajo, adherimos al criterio unitarista que resuelve la polémica división de la elegía en ó8a y ó8b considerando ambos textos como una sola unidad poética.

¹¹ Cfr. Lefèvre, Eckard. *Op.cit.* p.314.

¹² Cfr. Lefèvre, Eckard. *Op.cit.* p.315.

¹³ Cfr. Lefèvre, Eckard. *Op.cit.* p.316.

¹⁴ Sarkissian, John. *Catullus 68. An interpretation.* Leiden, E. J. Brill. 1983, p.43.

¹⁵ Cfr. Sarkissian, John. *Op.cit.* p.27.

¹⁶ Cfr. Lefèvre, Eckard. *Op.cit.* p.317.

¹⁷ Cfr. Lefèvre, Eckard. *Ibidem.*

¹⁸ Cfr. Lefèvre, Eckard. *Op.cit.* p.318.

¹⁹ Crane, Gregory. *Calipso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey.* Frankfurt am Main, Athenäum, 1988, p.107.

²⁰ Las sentencias o *ῥήματα* están presentes prácticamente en todas las odas pindáricas. En cuanto al don de inmortalidad conferido a través del canto, pueden citarse estos entre numerosos ejemplos: *Pd. Istm. IV, 55-60* y *Nem. VI, 26-30*.

²¹ "Que nada me agrade a tal punto, virgen Ramnusia, que sea emprendido irreflexivamente por mí contra la voluntad de los dioses."

²² "Pero no es justo comparar a los hombres con los dioses..."

²³ "Este regalo que he podido hacer, un poema compuesto cuidadosamente, te lo entrego, Alio, por los muchos favores que recibí de tí, para que no toque tu nombre con áspera herrumbre ni este día, ni aquel, ni ningún otro."

²⁴ Cfr. Sarkissian, John. *Op.cit.* p.26.

²⁵ Cfr. Tuplin, C. J. *Op.cit.* p.130 y ss.

²⁶ Cfr. Sarkissian, John. *Op.cit.* p.27.

²⁷ Cfr. Crane, Gregory. *Op.cit.* p.107.

²⁸ Cfr. Crane, Gregory. *Op. cit.* p.108.

²⁹ Cfr. Crane, Gregory. *Ibidem.*

³⁰ Cfr. Tuplin, C. J. *Op.cit.* p.136 y ss.

³¹ Es posible encontrar una base de oposición similar en *Cat. 63*.

³² Véase ²²

³³ En *Cat. 64* el pasaje correspondiente aparece al final del carmen, vv.397-408.

<i>Prefacio</i>	5
OTIUM Y TOAMAN	
<i>Catulls Sappho-Gedicht, c. 51, RHM 131, 1988, 324-337</i>	7
ECKARD LEFÈBRE	
(TRADUCIDO DEL ALEMÁN POR GUILLERMO BRANDOLINO)	
 <i>La mujer en los poemas breves polimétricos de Catulo</i>	 19
LÍA M. GAIÁN	
 <i>Muerte y apoteosis en Horacio</i>	 46
MARÍA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS	
 <i>Neotéricos y augusteos en las Sátiras de Horacio</i>	 71
ARTURO R. ALVAREZ HERNÁNDEZ	
 <i>τὰ μέσα y aurea mediocritas, Píndaro y Horacio</i>	 86
SILVIA ESTER SARAVÍ	
 <i>El mito de Hércules en Catulo 68</i>	 91
GUILLERMO BRANDOLINO	

Este libro se terminó de imprimir en el
Departamento de Medios Audiovisuales de la
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
de la Universidad Nacional de La Plata,
en el mes de agosto de 1994.