



**Nova Tellus**

ISSN: 0185-3058

novatelu@servidor.unam.mx

Centro de Estudios Clásicos

México

POPOV, Nadejda V.

Escribiendo en agua: Catulo 70 y 72

Nova Tellus, vol. 21, núm. 2, 2003, pp. 93-111

Centro de Estudios Clásicos

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59114739004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## **Escribiendo en agua: Catulo 70 y 72**

**Nadejda V. POPOV**

(trad. Amparo GAOS)

RESUMEN: Los poemas 70 y 72 de Catulo (las promesas de Lesbia al poeta, y su violación de ellas) son cruciales para la comprensión de Catulo, a causa de su total contraste con el resto de los poemas del “ciclo de Lesbia”. Las paradojas creadas en los dos poemas por las palabras y las acciones de Lesbia, contribuyen directamente al proceso creativo de Catulo. Aún más, la naturaleza misma de los dos poemas crea una paradoja: están escritos en metro elegíaco, usado para escribir en piedra, y sin embargo son *nugae*, bagatelas meramente escritas en tablillas enceradas para ser borradas.

\* \* \*

ABSTRACT: Poems 70 and 72 of Catullus—epigrams telling of Lesbia’s promises to the poet, and her violation of them—are crucial to our understanding of Catullus, because of their stark contrast with the rest of the poems in the “Lesbia cycle”. The paradoxes created by Lesbia’s words and actions in the two poems, contribute directly to Catullus’ creative process. Moreover, the nature of the two poems themselves creates a paradox: they are written in elegiac meter, used for writing on stone, and yet they are *nugae*, trifles merely written on wax tablets to be erased.

PALABRAS CLAVE: agua, amor, catulo, lesbia, matrimonio, promesa.

RECEPCIÓN: 21 de abril de 2003.

ACEPTACIÓN: 22 de agosto de 2003.



## Escribiendo en agua: Catulo 70 y 72

Nadejda V. POPOV

(trad. Amparo GAOS)

En el llamado “ciclo de Lesbia” de Catulo, el poeta describe su amor y las diversas etapas de su relación con Lesbia. Así, el lector tiene un asiento de primera fila en el drama que es la vida de Catulo: su inmenso amor por Lesbia, y su felicidad siempre que está con ella, seguidos por el deterioro de la relación entre ellos, y el abandono por otros hombres de que lo hace objeto Lesbia. Dentro de ese escenario, dos poemas parecen fuera de lugar: el 70 y el 72. Mientras que en poemas tales como el 5 y el 7, Catulo parece perfectamente feliz teniendo un *affair* con Lesbia sin casarse con ella, los poemas 70 y 72 expresan una idea bastante diferente, no mencionada en ninguna otra parte en los poemas que se refieren a Lesbia dentro del *corpus Catullianum*. En estos dos poemas, Catulo expresa su deseo de casarse con Lesbia y, además, las promesas que ella le hace de casarse con él. Bastante sorprendentemente, a pesar de ese contenido inusual e intrigante, hasta ahora los poemas 70 y 72 han recibido de parte de los eruditos una atención mucho menor que la que merecen. Todavía más sorprendentemente, aún no se ha hecho a profundidad un análisis comparativo de los dos poemas.

La innegable similitud de ideas y de temas en ellos hace evidentes las ventajas de analizarlos juntos, y esto es lo que quisiera hacer en este artículo. Me propongo leer los dos poemas conjuntamente, con la intención de entender el propósito del poeta al escribir dos poemas con la misma idea principal de pesar y amargura por las incumplidas promesas de Lesbia, y la forma en que estos poemas se relacionan con el resto del “ciclo de Lesbia” y el

*corpus Catullianum*. Me propongo poner especial atención en la relación entre las palabras de Lesbia y la escritura poética de Catulo en el poema 70, y cómo el mensaje creado por esta relación se relaciona con las palabras mismas de Lesbia y la respuesta de Catulo a ellas en el poema 72. Demostraré que las dos paradojas creadas por las palabras y las acciones de Lesbia en los dos poemas, contribuyen directamente al proceso creativo de Catulo. En primer lugar, las promesas que de casarse con Catulo hace Lesbia invocando a Júpiter, son paradójicas, puesto que precisamente a causa de una invocación tan elevada es por lo que ella no puede cumplir su promesa, mientras que la segunda paradoja es el resultado de las promesas rotas de Lesbia. Catulo la ama más, aunque la respeta menos. Dado que en los epigramas romanos era usual terminar el poema con una paradoja, las promesas rotas de Lesbia y el efecto de ellas en Catulo constituyen un material perfecto para poemas cortos, pero conmovedores. Dado que se consideraba que la poesía es frívola,<sup>1</sup> podría decirse que había sido escrita en agua, creando así una paradoja dentro de su propia naturaleza, dado que el metro elegíaco, en el cual están escritos los poemas, tradicionalmente estaban asociados con la escritura en piedra.<sup>2</sup>

Catulo comienza los poemas 70 y 72 citando las promesas mismas hechas a él por Lesbia: *nulli se dicit mulier mea nubere malle / quam mihi, non si se Iupiter ipse petat* (70. 1-2) y *dicebas quondam solum te nosse Catullum, / Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem* (72. 1-2). La idea expresada en los versos iniciales de ambos poemas es la misma, pero existen varias diferencias notables entre las dos maneras en que el poeta expone las pala-

<sup>1</sup> Incluso el propio Catulo se refiere a su poesía como *meae nugae*, en el poema 1. Al parecer, la literatura respetable y la seria eran la épica y la historia, tal como la obra histórica de Cornelio Nepote descrita en el poema 1. Los epigramas cortos, por otra parte, eran juegos y bagatelas, como se ve en el poema 50, donde Catulo describe cómo un camarada suyo neotérico, Calvo, y él pasan el día jugando con diferentes metros y componiendo poemas cortos y juguetones.

<sup>2</sup> Fitzgerald, p. 139.

bras de Lesbia. En el poema 70, el poeta habla de Lesbia y de sus palabras en tercera persona, mientras que en el poema 72 se dirige a ella directamente, y habla de sí mismo en tercera persona en el primer verso, cambiando a la primera persona en el segundo. Asimismo, el principio del poema 70, al igual que el resto del poema, está en tiempo presente, mientras que el principio del 72 está en pasado. Finalmente, en el 70 el poeta describe las promesas de Lesbia mediante el verbo *nubere*, pero usa las palabras *nosse* y *tenere* para describir las palabras de Lesbia al inicio del 72.

El primer verso del poema 70 es ambiguo, pues la fuerte declaración de Lesbia deja al lector incierto de si ella preferiría permanecer célibe a casarse con el que habla, o bien quiere a éste por encima de todos los demás, incluyendo a Júpiter.<sup>3</sup> El problema del significado de la promesa de Lesbia, que es el tópico que Catulo procede a explorar tanto en este poema como en el 72, se exacerba cuando ella dice que más bien preferiría casarse con Catulo que con el propio Júpiter, dado que merced al resto del “ciclo de Lesbia” queda claro que no es Júpiter, sino más bien los simples mortales, quienes rivalizan con Catulo por el amor de Lesbia.<sup>4</sup> Aún más, la mención de Júpiter resulta ominosa en sí misma, puesto que la mitología ha conservado que era frecuente en este dios la pauta de conquista y subsecuente deserción de muchas amantes.<sup>5</sup>

La descripción que hace Catulo de las palabras de Lesbia al hablar de ella en tercera persona en el poema 70, contrasta agu-

---

<sup>3</sup> Godwin, p. 184.

<sup>4</sup> Greene, p. 10. Catulo en otros poemas deja clara la idea de que son mortales exactamente como él mismo, los que rivalizan con él por el afecto de Lesbia. Puede encontrarse un ejemplo especialmente explícito en los dos primeros versos del carmen 79: *Lesbius est pulcer, quid ni? Quem Lesbia malit / quam te cum tota gente, Catulle, tua.* Allí Catulo no deja duda acerca de a quién piensa que Lesbia prefiere por encima de él. Usa una forma del verbo *malle* para describir los sentimientos y preferencias de Lesbia, de modo similar al poema 70: *nulli se dicit mulier mea nubere malle.*

<sup>5</sup> Godwin, p. 184.

damente con el perturbador cambio que realiza el poeta en el 72: hablar de sí mismo primero en tercera persona y luego en primera, en tanto que a lo largo del poema se dirige a Lesbia en segunda persona. El uso consistente de la tercera persona en el 70 al referir las palabras de Lesbia, crea el efecto de que Catulo está escribiendo exactamente lo que Lesbia dijo, poniéndolo en discurso indirecto. Desde el principio se establece una conexión entre el discurso, *dicit mulier mea*, y la escritura —las palabras de Lesbia literalmente se vuelven la poesía de Catulo.

El principio del 70 representa así un perfecto balance entre discurso y escritura poética, puesto que allí Catulo parece estar consignando exactamente las palabras de Lesbia, sin añadir sus propias emociones hasta la segunda mitad del poema. Mientras que el discurso de Lesbia queda enfatizado mediante *dicit*, repetido enfáticamente al principio de la segunda mitad del poema, Catulo explica a continuación que estas palabras deben ser escritas, y de hecho las consigna, aunque sobre una superficie más permanente que la que él sugiere para ellas, manteniendo así el balance entre el habla y la escritura.<sup>6</sup> Este equilibrio se rompe al principio del 72, pues el habla prevalece. El poema 72 principia con *dicebas*, dirigido a Lesbia, y más que un escrito, parece ser un discurso, a causa de la insistencia en el habla a través del poema, incluyendo elementos como el uso de *dicebas* en el verso 1, y de *inquis* en el verso 7, y la invocación a Lesbia por su nombre en el verso 2. También la pregunta *qui potis est* en el verso 7 se plantea como hecha por Lesbia, según sugiere el *inquis* que la sigue, enfatizando así la naturaleza hablada del poema y convirtiéndolo en un diálogo entre el poeta y Lesbia.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Escribir en el viento y el agua puede ser una metáfora para el habla, puesto que el viento y el agua se llevan las palabras. Así, no es verdadera escritura a causa de su no-permanencia. Por consiguiente, el equilibrio entre el habla y la escritura puede sólo mantenerse a través de una clase permanente de escritura, que en este caso es la poesía.

<sup>7</sup> Thompson, p. 72. Para un diálogo fingido similar, véase el poema 85, 2: *quare id faciam, fortasse requiris.*

Mediante la naturaleza hablada del poema, Catulo ya no mantiene sus emociones separadas de las palabras de Lesbia, y las mezcla libremente con las palabras de ella.

Mientras que el primer verso del 72 parece ser una verdadera cita de las palabras de Lesbia, el poeta añade sus sentimientos a esas palabras abiertamente en el segundo verso, cuando de referirse a sí mismo como *Catullum* en el verso 1, pasa a hacerlo como *me* en el verso 2. El uso de la tercera persona *Catullum*, en especial, crea el efecto de que el poeta está citando literalmente las palabras de Lesbia, mientras que el cambio a *me* translada las palabras de Lesbia a los propios términos de Catulo. Ya no está citándola, sino más bien parafraseándola. Además, la distancia creada al hablar de sí mismo en tercera persona se desvanece tan pronto como cambia a la primera persona. Pero para mostrar las emociones del poeta, la manipulación de las formas pronominales en el carmen 72 tiene una función incluso más relevante, que es fácilmente perceptible y se comprende mejor en el contexto de los cambios pronominales en otros poemas de Catulo.

Aun siendo el autor, Catulo también hace de sí mismo un personaje en su propia poesía, y habla de este personaje siempre que menciona a *Catullus* en tercera persona. En esta compleja relación entre el autor y el retrato de sí mismo en su poesía, Catulo realiza un buen número de cambios pronominales. No todos ellos son del tipo visto en el carmen 72. En su artículo “Le jeu sur la personne grammaticale chez Catulle”, J. Evrard-Gillis hace una lista de todas las variaciones y los poemas en que éstas ocurren: un cambio en el papel del poeta de hablar de sí mismo en primera persona a hacerlo en segunda, ocurre en el poema 51, mientras que en los poemas 7 y 58 el cambio se produce de la primera persona a la tercera.<sup>8</sup> Otros cambios pronominales son de la segunda persona a la primera, en los poemas 76 y 46; de la segunda a la tercera, en el 79, y de la segunda a la tercera y

---

<sup>8</sup> Evrard-Gillis, p. 115.

de nuevo a la segunda, en el 8. Finalmente, un cambio de la tercera a la primera persona se presenta en los poemas 6, 11, 38, 56 y 72.<sup>9</sup>

Existe un efecto específico creado por cada una de estas transiciones de una forma pronominal a otra. La oposición entre la primera persona *ego* y la tercera *Catullus*, por ejemplo, está usada para crear una visión que ora se vuelve distante y más general, como en el carmen 7, ora más despegada, como en el 58. Por otra parte, el movimiento inverso, de la tercera persona *Catullus* a la primera persona *ego*, crea el efecto de una brusca irrupción de subjetividad bajo la influencia de una emoción repentina, como se ve en los poemas 11, 38 y 72.<sup>10</sup> Es más, a lo largo del *corpus Catullianum* existe una obsesión por la primera persona. El poeta escribe con mayor frecuencia en primera persona; por añadidura, el pronombre enfático de primera persona *ego* aparece 25 veces en un total de 20 poemas de Catulo, en tanto que varias formas de *meus* y *mihi* aparecen diseminadas por todas partes.<sup>11</sup> Este obsesivo uso de la primera persona vuelve todavía más notorias y significativas las transiciones a y de la primera persona, pues muestra que el poeta intenta en vano mantener sus propias emociones a una distancia poética, recayendo al final, con gran frecuencia, en la subjetiva primera persona.

Así pues, el cambio del poeta de hablar de sí mismo en tercera persona a hacerlo en primera, es una intervención de Catulo y de sus emociones en la todavía vigente cita de las anteriores palabras de Lesbia, y marca una escisión entre las experiencias de Catulo y las de Lesbia durante su relación.<sup>12</sup> Resulta claro que la experiencia y la visión de Lesbia acerca del amor entre ellos no son compartidas por Catulo, y crea en éste la necesidad de explicar su manera de ver la relación, cosa que hace en los versos 3-4.

<sup>9</sup> Evrard-Gillis, p. 116.

<sup>10</sup> Evrard-Gillis, p. 122.

<sup>11</sup> Granolo, pp. 368-386.

<sup>12</sup> Greene, p. 10.

Desde el principio del poema y mediante la explicación de sus propios sentimientos, Catulo enfatiza que se está dirigiendo a Lesbia no sólo al llamarla por su nombre y al usar verbos en segunda persona (*dicebas* e *inquis*), sino también por la progresiva anáfora de *te* en los versos 1, 3 y 5: en cada una de sus ocurrencias en el poema, el *te* va apareciendo antes en el verso,<sup>13</sup> reiterando la relación emocional del poeta con el tópico, y la importancia que para él tiene la destinataria, Lesbia. Además, el invariable tratamiento de Lesbia en segunda persona por parte del que habla, que usa la tercera persona y luego la primera para hablar de sí mismo, enfatiza los cambios que él experimenta, en contraste con la invariabilidad de la figura de Lesbia.

Al hablar de sí mismo primero en tercera persona y luego en primera, el poeta “reveals erotic conflict by creating a clear separation between the speaker who uses the first person and Catullus to whom the speaker refers in the third person”.<sup>14</sup> Surge así una distinción entre el Catulo del pasado y el del presente, creando una imagen de la relación entre Catulo y Lesbia mucho más compleja que la pintada en el poema 70: allí, el poeta no mezcla su opinión con las palabras de Lesbia, sino más bien la añade al final del poema. Asimismo, Catulo permanece invariable a través del 70, pues consistentemente habla de Lesbia en tercera persona, y se dirige a sus oyentes hablando en primera persona. En el 72, por otra parte, enfatiza la diferencia entre su previa manera de ser y cómo es precisamente en el momento en que está escribiendo el poema. Este intento que hace el poeta de mostrar los cambios que ha experimentado a través del tiempo, muestra la importancia de los tiempos verbales usados en los dos poemas.

El poema 70 está relatado en presente, mientras que el 72 se mueve sorprendentemente desde el tiempo pasado en la primera mitad, al presente en la segunda. Se crea así un perfecto equi-

<sup>13</sup> Thomson, p. 494.

<sup>14</sup> Greene, p. 9.

librio entre las dos mitades del poema, dividiendo la vida de Catulo en dos etapas principales: su vida con Lesbia y después de Lesbia. Todavía más significativo es que Catulo, en una auto-referencia, en el 72 cita en pasado (*dicebas*) las mismas palabras de Lesbia que citó en presente (*dicit*) al principio del 70. Este juego en los tiempos del mismo verbo al principio de ambos poemas, crea la impresión de que Catulo podría haber escrito el 70 antes, y subsecuentemente se refiere a él en el 72 en tiempo pasado. Uno de los que apoyan este punto de vista es Kenneth Quinn, quien sugiere en su comentario de Catulo que el cambio de tiempo verbal entre los dos poemas muestra la desilusión experimentada por el poeta entre el 70 y el 72, que causa que lo que era presente en el 70 se vuelva pasado en el 72.<sup>15</sup> Otros rasgos de los dos poemas, incluyendo su respectivo tamaño, apoyan igualmente este orden temporal de ambos: el 70 equivale a la mitad del 72, lo cual crea la impresión de que el 72 es una versión elaborada del 70. Asimismo, mientras que el 70 parece escrito de primera intención, y usa una terminología del matrimonio carente de ambigüedad, el 72 emplea términos más amplios que exigen elaboración por parte del poeta.

El uso de la terminología específica del matrimonio, *nubere*, en el poema 70, no deja duda del sentido literal de las palabras de Lesbia. Además, el poeta se refiere aquí a Lesbia como *mulier mea*, completando así el *nubere* dicho por ella. En latín, la palabra *mulier* usualmente tiene un sentido más bien general, pero cuando está específicamente usado junto con el posesivo *mea*, se vuelve sinónimo de *uxor* o *coniux*.<sup>16</sup> Los términos del 72 son más ambiguos y amplios en definición: *nosse* y *tenere*. *Nosse*, en especial, tiene diversos significados: desde el de estar familiarizado con alguien, hasta el de conocer sexualmente a una persona.<sup>17</sup> Usado en la expresión *solum nosse* en el 72, se refiere a

<sup>15</sup> Quinn, p. 401.

<sup>16</sup> Laigneau, p. 293.

<sup>17</sup> *OLD*, *nosco*.

la *univira* romana ideal,<sup>18</sup> y por lo tanto se transforma en una referencia al matrimonio. El verbo *tenere* también tiene diversos significados, variando desde el de sostener físicamente o abrazar a una persona hasta el de ser propietario.<sup>19</sup> Catulo juega con todos estos significados de los dos verbos conforme continúa el poema, especialmente la posibilidad de usar *nosse* y *cognovi* ambos en el contexto de amor físico, y en el de entender y estar bien familiarizado con una persona, a fin de mostrar que el punto de vista de Lesbia acerca del amor y el matrimonio difiere del suyo. En verdad, al ser usado por Lesbia en el verso 1, *nosse* tiene un significado diferente de aquel con que Catulo usa *cognovi*, otra forma del mismo verbo, más adelante, en el verso 5.

Desde el momento en que el poeta introduce los verbos *nosse* y *tenere* al principio del 72 para describir las promesas de Lesbia y los sentimientos de ésta hacia él, crea la necesidad de contrastarlos con su propio amor por Lesbia y su deseo de casarse con ella. Sólo merced a ese contraste se vuelve claro para sus oyentes el significado completo de estos verbos. Con esta finalidad nacen los dos siguientes versos del 72, que no tienen paralelo en el 70: *dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam, / sed pater ut gnatos diligit et generos* (72, 3-4).

Catulo contradice la forma en que Lesbia entiende la pasada relación entre ellos, ofreciendo una versión diferente acerca del amor: *dilexi te*. Aun cuando hacia la época de Catulo había adquirido el significado de emociones amistosas, esta palabra tenía una anterior asociación al ser aplicada a la *scortum*.<sup>20</sup> Tanto la asociación de Lesbia con esa clase de mujeres, como el rechazo de Catulo del significado arcaico de la palabra, resultan claros, dado que él usa la palabra para iniciar la comparación de su amor por Lesbia con el amor de un padre por sus hijos y sus yernos. Claramente hace así una distinción entre el amor basado en el

<sup>18</sup> Godwin, p. 186.

<sup>19</sup> *OLD*, *teneo*.

<sup>20</sup> Thomson, p. 495.

respeto y el amor carnal. Al añadir *generos* a *gnatos* cuando establece una analogía con aquel amor, acentúa su insistencia en la singularidad de su amor por Lesbia, puesto que el amor de un padre por sus yernos no involucra ningún vínculo físico. Por añadidura, el incluir a los yernos subraya la comunidad de intereses que caracteriza a la familia romana, y los extiende a los vínculos político-familiares existentes en toda la sociedad romana. Por consiguiente, el género de vínculo que describe Catulo, tradicionalmente no incluye a las mujeres. Entonces, el poeta deja claro que su amor por Lesbia no es el usual amor de un varón romano por una mujer (*ut vulgus amicam*), sino más bien es comparable a los lazos de afecto y amor más profundos entre los hombres: los familiares, y los de amistad y alianza. Esta analogía, en especial sorprendente porque no tiene paralelo en ningún otro lugar, eleva a Lesbia por encima de las demás mujeres romanas, puesto que así se vuelve digna de ser amada, como varón al igual que como mujer.<sup>21</sup> Es más, al decir que él la ama no como alguien ama a su novia, sino como un padre ama a sus hijos y a sus yernos, Catulo convierte su amor por Lesbia en el centro de su universo: todas las emociones que es posible que experimente un hombre, sea amor, sea amistad, sea preocupación, él las concentra precisamente en una persona: Lesbia.<sup>22</sup> Estas emociones de amor y respeto profundísimos que Catulo siente por Lesbia en 72, 3-4, construyen la transición al tiempo presente y a la realidad en el 72.

La segunda mitad de los poemas 70 y 72 presenta la opinión misma de Catulo y su percepción de aquellas palabras de Lesbia con las cuales inició cada uno de los dos poemas. El sueño de matrimonio queda abruptamente destrozado por un proverbio, en el poema 70, y por el cambio a un presente más amargo, en el 72, a partir del pretérito idealista de la primera mitad del poema. Como observa Brian Krostenko, Catulo se sirve de expresiones

---

<sup>21</sup> Greene, p. 10.

<sup>22</sup> Laigneau, p. 119.

proverbiales en tres de estos poemas, el 22, el 51 y el 70, con el mismo propósito de crear una perspectiva de esta absorbente emoción suya.<sup>23</sup> El poderío de esta emoción queda claro merced a los proverbios que escoge el poeta para describirla, al igual que merced a la forma en que deforma ligeramente los proverbios para adaptarlos mejor a su contexto.

El círculo 70 es una *contaminatio* de dos epigramas griegos: Calímaco, A. P., V, 6 y Meleagro, A. P., V, 24.<sup>24</sup> De modo bastante sorprendente, Catulo no se apega a los modelos griegos en la segunda mitad del poema, mientras que los usa sin ningún cambio contextual en la primera mitad. En tanto que el escribir en el agua o el dejar que el viento o el agua se lleven las palabras son típicos (cf. Soph., Fr. 742 N), escribir en el viento carece de paralelo y es el mayor cambio que Catulo introduce en los modelos griegos, dado que combina en una elipsis poética las dos expresiones previas acerca del agua y el viento.<sup>25</sup>

Tanto el viento como el agua se llevan las promesas y no dejan nada detrás. Esta imagen deriva de Homero, en *Il.*, IV, 363 y *Od.*, VIII, 408-409, y en la literatura latina la imitan tanto Virgilio en *Aen.*, IX, 312-313, como Propertino y Ovidio. Lo que sorprende aquí es el sexo del que habla; normalmente se espera que el varón amoroso haga promesas vacías a su niña,<sup>26</sup> mientras que aquí es la niña la que está haciendo irreflexivas promesas al varón. Como con frecuencia sucede en Catulo, tenemos aquí una inversión del género, dado que la hembra toma control sobre la sumisa naturaleza de Catulo.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Krostenko, p. 270.

<sup>24</sup> Laurens, pp. 545-550.

<sup>25</sup> Thomson, p. 493.

<sup>26</sup> Cfr. Callim., A. P., V, 6, que sirve como base a este poema, y el episodio de Teseo y Ariadna, del propio Catulo, en el 64. En ambos, es el hombre quien abandona a la mujer.

<sup>27</sup> Godwin, p. 185. Un ejemplo especialmente notable de esta feminización de Catulo y su sometimiento en sus relaciones con Lesbia, puede verse al final del círculo 11, donde el poeta se compara a sí mismo con una flor en la orilla del campo que ha sido cercenada por un arado.

Mediante la palabra *oportet* en el último verso del epígrama, Catulo dirige nuestra atención sobre él mismo, el poeta, quien, en el acto mismo de escribir este poema, vuelve permanente lo que es, por su propia naturaleza, tan fugaz como el viento y el agua: las promesas de un amante. La seriedad, o la carencia de seriedad, de las promesas del amante quedan expresadas aquí mediante la diferencia entre el hablar y el escribir. La escritura, el modo de expresarse de Catulo, es permanente y convierte las promesas del amante en algo duradero; el habla, por otra parte, no es permanente y, por lo tanto, en cierto modo es escribir en el aire.<sup>28</sup> El contraste entre el hablar y el escribir se enfatiza mediante la triple repetición de *dicit* en los versos 1 y 3, contrapuesta a *scribere* en el último verso del poema. Ese contraste, al igual que la idea de matrimonio (*nubere*), es una invención de Catulo, dado que no se encuentra en la tradición de la poesía erótica griega y precatuliana.<sup>29</sup>

Así, el poema 70 concluye con la distorsión de los modelos griegos realizada por Catulo para personalizar el proverbio para sus propios pensamientos y sentimientos, y para añadir el escribir en el viento al ya paradójico *scribere oportet aqua*, que choca irónicamente con el metro del poema: como mencioné antes en este artículo, el metro elegíaco usualmente estaba asociado con las inscripciones en piedra.<sup>30</sup> En este poema, Catulo deja al lector con la idea de que las palabras de Lesbia deberían ser escritas en viento o en agua, y olvidadas, pero por el mero

<sup>28</sup> Konstan, p. 104. El ambiguo punto de vista antiguo acerca de la oralidad al escribir versos, sobrevive en este poema desde su fuente griega. Dado que en la Grecia de Calímaco, al igual que en la Roma de Catulo, existía una cultura escrita, la actitud de desconfianza hacia la escritura que había caracterizado el periodo de transición de la cultura oral a la escrita es palpable a través de este poema, aunque de modo diferente a la tradicional desconfianza en la escritura: se confiaba en la escritura sólo cuando estaba basada en fuentes orales, mientras que aquí la carencia de confianza en la fuente oral, Lesbia, pone igualmente en duda la veracidad de la fuente escrita.

<sup>29</sup> Konstan, p. 104.

<sup>30</sup> Fitzgerald, p. 139.

hecho de hablar de esas palabras en metro elegíaco, más bien elige inmortalizarlas, al escribirlas en un material más permanente.

En el poema 72, la reflexión sobre el pasado está abruptamente rota por *nunc te cognovi* en el verso 5. El *te nosse* del discurso de Lesbia reflejado en *te cognovi* de Catulo, ayuda a poner énfasis en la nueva dirección que toma el poema en este punto. Mediante la firme y segura afirmación *nunc te cognovi*, Catulo no deja duda de que él en verdad ha llegado a conocer y a entender a Lesbia al escribir poesía acerca de ella. El término, irónicamente, puede también emplearse para un matrimonio respetable, más que para un simple *affair*, remitiendo así, mediante ese significado ambiguo, a los deseos de Catulo de casarse con Lesbia, manifestados en el poema 70 y en la primera mitad del 72. Catulo queda casado con Lesbia y ligado con ella por siempre mediante su poesía. Al decir *nunc te cognovi*, Catulo también remite al *nosse* que describe los sentimientos de Lesbia por Catulo, pero sus palabras redefinen el término para él en un sentido que es el opuesto al sentido estrictamente sexual que tiene para Lesbia. Al jugar con los diferentes sentidos de la misma palabra, Catulo le muestra a Lesbia que la base de su amor difiere radicalmente de la de ella, y le revela que se ha vuelto diferente del *Catullus* que ella conoce.<sup>31</sup>

La estructura del poema muestra el mismo movimiento del pasado al presente, y de la felicidad a la amargura: la primera mitad del poema, que describe el pasado, está en perfecto orden, mientras que el verso 5, con el cual principia la segunda mitad del poema, destruye ese orden: en la primera mitad, los pentámetros expanden y aclaran las ideas de los hexámetros en la forma elegíaca familiar. Asimismo, los primeros dos dísticos están unidos por tener una construcción similar; además, la disposición de los verbos positivos y negativos en ellos enlaza los dos dísticos. Finalmente, los verbos positivos que se hallan en

---

<sup>31</sup> Greene, p. 11.

los versos 1 y 4 encuadran los verbos negativos que están en el 2 y el 3, de manera que el paralelismo de los dos dísticos está nítidamente equilibrado por la disposición quiástica de las afirmaciones positivas y negativas. El pasado queda así idealizado y bien ordenado. Esta ordenada reflexión acerca del pasado la destruye, en los versos 5-8, la angustia del poeta por lo que él considera su condición presente.<sup>32</sup>

La paradoja que domina el presente de Catulo consiste en que, aunque él la ama incluso más, Lesbia se ha vuelto para él *vilior et levior*. Con un eco de los temas que explora en los poemas 76 y 85, Catulo concluye el 72 con la explicación de que *amantem iniuria talis cogit amare magis, sed bene velle minus*. Este verso está perfectamente equilibrado, dado que las palabras contrastantes *magis* y *minus* terminan las dos mitades del pentámetro, mostrando el retorno al orden que había caracterizado la primera mitad del poema. El poeta parece así haberse reconciliado con su condición presente, y haber resuelto su anterior tumulto emocional. Al equilibrar en los dos últimos versos la estructura no sólo de esos versos como una unidad, sino del poema como un todo, el poeta subraya que al presente sus sentimientos no son materia de elección, al colocar el fuerte verbo *cogit* al principio del verso. Finalmente, la repetición *amantem... amare* expresa lo inevitable de su amarga reacción, en tanto que *bene velle* vuelve la vista hacia el *velle* del verso 2, dando una estructura circular al poema.<sup>33</sup>

La paradoja final de que Lesbia rompa sus promesas y deje a Catulo por otros hombres, radica en que su manera de tratarlo lo hace amarla más, *amare*, pero sentir menos respeto por ella, *bene velle*. Esta última expresión es especialmente significativa, dado que su uso en latín está confinado casi exclusivamente a describir los sentimientos de una amistad normal.<sup>34</sup> Así, Catulo sólo puede

---

<sup>32</sup> Davis, p. 196.

<sup>33</sup> Godwin, p. 187.

<sup>34</sup> Thomson, p. 495.

sentir por Lesbia sentimientos extremos, ora odiarla, ora amarla, dado que no puede sentir amistad y respeto por ella, sentimientos que están entre los dos extremos del espectro.<sup>35</sup>

El amor que Catulo siente por Lesbia, y los cambios que experimenta de la primera mitad del poema (pasado) a la segunda (presente), reflejan lo que Catulo considera que es la naturaleza del amor de Lesbia en el pasado y en el presente. El poema pinta la trágica ignorancia de Catulo, pues se imaginó un enlace eterno de matrimonio y escribió poesía elegíaca, mientras que allí sólo había una pasión evanescente, las palabras habladas y la escritura en el agua y el aire del poema 70.<sup>36</sup>

Así pues, los poemas 70 y 72, juntos, muestran que el amor con Lesbia no puede y no debe ser ninguna otra cosa que amor físico. El escenario mental de matrimonio creado por las palabras *mulier* y *nubere* en el 70, queda en el poema bruscamente destrozado por el proverbio, y de modo similar queda reducido a meros lamentos por la paradoja que se halla al final del 72. Así, la metáfora del matrimonio permanece simplemente como metáfora, como un ideal alegórico y poético.<sup>37</sup>

Con todo, mediante su poesía Catulo logra expresar sus deseos, y mediante los imaginarios diálogos que sostiene allí con Lesbia no sólo llega a comprenderla a ella, sino de igual modo es capaz de entenderse a sí mismo. Al final, Catulo figuradamente queda casado con Lesbia y ligado con ella para siempre mediante su poesía. Su poesía así se vuelve, en su misma naturaleza, una paradoja más grande que las que ella ha creado. Al mismo tiempo, el que Catulo no logre casarse con Lesbia, lo cual, como muestran los poemas 70 y 72, era un vehemente deseo suyo, crea en la mente del poeta un fértil campo para escribir poemas de matrimonio que a menudo describen matrimonios infelices o his-

---

<sup>35</sup> Catulo expresa sus sentimientos similarmente, con extremos, en el carmen 85: *odi et amo...*

<sup>36</sup> Konstan, p. 106.

<sup>37</sup> Barbaud, p. 229.

torias de amantes abandonados. Para mencionar unas cuantas de las historias que traza Catulo en los poemas de matrimonio, ahí está el planteamiento de la trama del matrimonio de Peleo y Tetis en el poema 64, el cual, aun cuando parece feliz en el poema, estaba lejos de la tradición literaria precedente. Es más, el centro del poema está ocupado por la ominosa historia de Ariadna abandonada por Teseo, un episodio que claramente pudo haberle recordado al poeta el rechazo de que lo hizo objeto Lesbia. En los poemas de matrimonio más feliz, el 61 y el 62, existe con todo cierta ambigüedad y referencias a la renuencia de la novia a dejar a sus padres y su hogar. Por tanto Catulo, como su propia infelicidad y su ineptitud para casarse continuaron obsesionándolo durante el resto de su breve vida, transfiere estas emociones a su poesía, mezclándolas con la felicidad que el género de himno nupcial requiere tradicionalmente. Para concluir, Thierry Barbaud verdaderamente dio en el blanco cuando sintetizó la poesía de Catulo en la siguiente forma: “Il y a un bonheur à dire la douleur...C'est pourquoi joies et tristesses de Catulle sont à jamais mêlées dans les moments successifs de l'œuvre comme dans la totalité intime de chaque poème”.<sup>38</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- BARBAUD, Thierry, “Joies et tristesses de Catulle”, en *BAGB*, 1998, 3, 1998, pp. 223-234.
- DAVIS, John T., “Poetic Counterpoint: Catullus, 72”, en *AJP*, 92, 1971, pp. 196-201.
- EVARD-GILLIS, J., “Le jeu sur la personne grammaticale chez Catulle”, en *Latomus*, 36, 1977, pp. 114-122.
- FITZGERALD, William, *Catullan provocations. Lyric poetry and the Drama of Position*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- GODWIN, John, *Catullus. The Shorter Poems*, Warminster, Aris & Phillips Ltd., 1999.

---

<sup>38</sup> Barbaud, p. 234.

- Granorolo, J., “Catulle et la Hantise du moi”, en *Latomus*, 37, 1978, pp. 368-386.
- GREENE, Ellen, *The Erotics of Domination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- KONSTAN, David, “Two Kinds of Love in Catullus”, en *CJ*, 68, 1972, pp. 102-106.
- KROSTENKO, Brian A., *Cicero, Catullus, and the Language of Social Reform*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- LAIGNEAU, Sylvie, *La Femme et l'amour chez Catulle et les Élégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.
- LAURENS, P., “À propos d'une Image Catullienne (c. 70, 4)”, en *Latomus*, 24, 1965, pp. 545-550.
- QUINN, Kenneth, *Catullus. The poems*, New York, St. Martin's Press, 1979.
- THOMSON, D. F. S., *Catullus*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.