

LA EXPRESIÓN NEGATIVA EN CATULO Y ALGUNAS OBSERVACIONES PSICOESTILÍSTICAS *

La expresión indirecta, desde las formas más simples que se dan en la lengua coloquial hasta las más complejas y elaboradas de la lengua literaria, es el resultado de una actitud psicológica connatural al espíritu humano y quizás consustancial con el hecho mismo de la formulación del pensamiento. Su elucidación, desde el punto de vista lingüístico, entra en el cuadro de los problemas atinentes a la relación y correspondencia existentes entre pensamiento y expresión, que resultan en ocasiones notablemente distanciados por el hablante cuando éste, en lugar de buscar el modo más económico y expeditivo de comunicarse, se interna en rodeos, símbolos o enigmas que el interlocutor debe interpretar o descifrar ¹.

* Este trabajo se realizó en el año 1966 en el Istituto di Latino de la Universidad de Pisa y en la Scuola Normale Superiore de esa misma ciudad. Deseo expresar aquí mi agradecimiento al profesor Antonio La Penna, que por entonces dirigía el Instituto y me brindó un amplio y generoso acceso a sus instalaciones y biblioteca, y al profesor Carlini, que me permitió utilizar los valiosos recursos bibliográficos del Seminario de la Scuola. Desde esa fecha han visto la luz dos importantes libros de Granarolo sobre Catulo: *L'Oeuvre de Catulle* y *D'Ennius à Catulle*, Les Belles Lettres, Paris, 1967 y 1971. En el primero de ellos el autor aborda el tema de la litote en las páginas 256-58. Dedicó además la segunda parte de la tercera sección (págs. 310-369) a "L'importance du mouvement interrogatif dans la Stylistique de Catulle", con una referencia especial a la interrogatio rhetorica (págs. 344-345), e incluye interesantes relevamientos estadísticos comparativos. Si bien su metodología, propósitos y conclusiones no coinciden con los del presente artículo, muestra con claridad que muchos de los procedimientos interrogativos utilizados por Catulo aparecen en él con una frecuencia que no tiene paralelo entre los poetas con los que es comparable. "Vue sous cet angle, la poésie de Catulle constitue donc, sans conteste, un cas privilégié, légitimant une étude approfondie" (*op. cit.*, pág. 324).

¹ J. Marouzeau, *Traité de Stylistique latine*, págs. 53-260, cap. "Detours d'expression", analiza el procedimiento y ve en él un "décalage d'expression", más bien que un "raccourci" o una metáfora. Sin embargo, si bien es cierto que el "décalage" implica una trasposición o trasposiciones sucesivas y exige la restitución de una serie de intermediarios, en tanto ello no ocurre exactamente así en el

Un caso particular de expresión indirecta lo constituye la expresión negativa², donde el enunciado se presenta, según dice Marouzeau, como una notación de segundo grado, que supone como intermediario un enunciado positivo no expresado. En su forma más sencilla, tal procedimiento toma la forma de la llamada lítote, figura que consiste en negar lo contrario de lo que se desea afirmar. Se trata en este caso de giros habituales en todas las lenguas, que se dan sobre todo mediante la negación de adjetivos, verbos o adverbios. En el diálogo constituye esencialmente una especie de *occupatio*, en tanto se refutan anticipadamente suposiciones del interlocutor, y ocurre con frecuencia en fórmulas del tipo *haud mentior*, que llegan a constituir verdaderos estereotipos verbales y remplazan casi mecánicamente a la expresión afirmativa, como en el caso de *nescio* o *nonnullus*. Pero aparte de tales giros formularios, la expresión negativa asume formas más elaboradas y se presenta en estructuras complejas que exceden el esquema de lo que, en sentido restringido, se conoce en estilística como lítote. En tales casos es evidente que la formulación negativa no constituye una mera transposición mecánica de su equivalente afirmativo, sino que implica una opción del hablante o escritor, que elige el "refus d'assertion" (Bally), en vez de proceder a la afirmación lisa y llana. Pero aparte de esta motivación psicológica, el resultado estilístico concreto se traduce en la evocación simultánea de dos imágenes, de las cuales una, la negada, aparece dada directamente en el contenido manifiesto, en tanto la otra se deriva en forma indirecta mediante un proceso de inversión de la negación que debe realizar el interlocutor o lector. De modo que el giro negativo no equivale tampoco aquí sin más al correspondiente afirmativo, sino que de paso da oportunidad para evocar la imagen que se descarta³. Se opera entonces un proceso

caso de la metáfora, no resulta claro que "décalage" y metáfora sean en el fondo cosas esencialmente distintas, sino que parecen más bien producto de la misma actitud y capacidad del hablante. El asunto merecería un estudio más detenido.

² La parte más importante del capítulo citado de Marouzeau está dedicada a la expresión negativa, especialmente la lítote.

³ "On ne supprime pas ainsi l'expression qu'on veut éviter; on évoque l'image, en croyant la bannir" (Vendryès, *Le Langage*, pág. 159).

de enriquecimiento y ampliación del ámbito de la realidad, que viene a consistir así no solo en el inventario de las notas o hechos positivos que se manifiestan al observador cuando se limita a registrar a situación con la cual se enfrenta, sino además en el repertorio de notas o hechos negativos o ausentes que constituyen una especie de contrapartida dialéctica de los primeros, evocada por éstos por la mera circunstancia de su existencia. La inclusión de estas últimas notas o hechos negativos en el enunciado, que a veces consistirá sólo en ellos, dependerá de la peculiar actitud psicológica del hablante frente al contenido y al interlocutor. Muy variadas son las motivaciones psicológicas⁴ que llevan a la expresión negativa y la forma misma que ésta asume en diversos contextos. En los escritores se observa un uso natural y espontáneo de tal procedimiento, a un nivel previsible en el caso de una forma viva y operante en la lengua coloquial como mecanismo expresivo. Pero además notamos que en algunos casos el recurso de la expresión negativa es particularmente frecuente, como resultado sea de una particular disposición psicológica, sea del uso que conscientemente realiza el escritor cuando emplea esta estructura como recurso estilístico⁵.

En Catulo, por razones que trataremos de elucidar luego del análisis, se observa un uso abundante de giros negativos o indirectos equivalentes, que asumen formas variadas y complejas. En algunos casos, el empleo del procedimiento es esporádico, pero en muchos otros toda la estructura de un poema, o de una parte importante de él está construida sobre la base de giros negativos. Además, los hechos ofrecen una doble faz: la formal, consistente en la diversidad de las es-

⁴ Marouzeau parece haber analizado este punto algo rápidamente en el capítulo mencionado, en el cual atribuye el origen psicológico de la expresión indirecta a la sinceridad natural y a la tendencia al disimulo o a la presuntuosidad, que luego hace depender de "le goût instinctif que nous avons de l'énigme et du problème" (pág. 253). Con respecto a la expresión negativa, ve en ella una forma de autoafirmación de la personalidad o la hace nacer de una disposición de ánimo peyorativa. Ya veremos que la realidad es mucho más compleja y que el problema debe plantearse en otros términos.

⁵ Por otra parte, algunos autores abusan a veces notablemente del recurso de la expresión negativa, como ocurre por ejemplo con Lucano en el pasaje citado por Marouzeau (*op. cit.*, pág. 259).

estructuras mismas, y la material, referente al valor que éstas asumen desde el punto de vista de la expresión poética y del arte de la composición. Para abarcar todos estos aspectos debemos partir entonces de una descripción formal de las estructuras y analizar luego los contenidos materiales y concretos enfocando cada poema como un todo inescindible, en el cual la actitud psicológica o la necesidad expresiva motiva la elección y el empleo de una o varias de dichas estructuras formales. Por último, trataremos luego de agrupar en las conclusiones las actitudes psicológicas o propósitos expresivos que traducen tales estructuras negativas.

Las formas que asume en el autor estudiado la expresión negativa o las indirectas equivalentes pueden agruparse en cuatro rubros principales, que son los siguientes:

- A) Casos de lítote y expresiones equivalentes
- B) Giro *non...sed* y otros semejantes
- C) Interrogación retórica
- D) Uso enfático y pleonástico

A) Casos de lítote y expresiones equivalentes:

Cabe incluir en este rubro seis subrubros, que son los siguientes:

1) negación de adjetivo

- a) en su forma más simple, el adjetivo es un compuesto de prefijo negativo, e implica la negación de una cualidad: XLIII, 8: *saeclum insapiens et infacetum*; XXII, 14: *Idem infaceto est infacetior rure*.
- b) En otros casos un adjetivo de sentido positivo se niega con adverbio de negación o equivalente: VI, 6: *non uiduas*; XVI, 4: *parum pudicum*; XXVIII, 12: *nihilo minore uerpa*. Se incluyen en este inciso los casos de uso adjetival de un sustantivo, como LXIV, 83: *funera nec funera*.
- c) Los indefinidos (adjetivos y pronombres) constituyen con la negación formas de lítote percibidas ya como meras negaciones por su carácter estereotipado: *neque...quisquam*, *non...ullus*, *nescioquis*.

2) negación de adjetivo que implica negación

El caso más habitual es el de la negación de uno de los adjetivos del rubro 1 a): XXXVI, 17: *non inlepidum neque inuenustum*. Pero también se encuentra la negación de participios: XLIV, 8: *non immerenti*.

3) negación de verbo

Puede ocurrir en su forma más simple mediante el adverbio de negación u otro equivalente, en giros enunciativos o volitivos (prohibitivos): X, 34: *non licet*; LXI, 205: *non abscondis*; LXIV, 20: *non despexit*; LXI, 141-3: *male...abstinere*; LXI, 126: *ne diu taceat*. Otros casos más complejos están dados por giros verbales de valor negativo: LII, 1: *quid moraris emori?*; o prohibitivo: XXIII, 25: *noli spernere*.

4) negación de verbo o giro nominal de valor verbal que implican negación. Las formas más simples son del tipo: *nec...nolebat* (VIII, 7) y *non est dea nescia (= non nescit)* (LXVIII, 17). En otros casos ocurre una doble lítote, ya que el verbo de sentido negativo está negado por otro verbo de sentido también negativo. En este último caso el resultado es también afirmativo, pero la expresión se refuerza mediante la figura etimológica y la *traductio*: IV, 6-7: *negat...negare*.

5) negación de adverbio o giro adverbial

Como en el caso de los adjetivos, se encuentra negado un adverbio de sentido afirmativo: X, 18: *non maligne*; o con prefijo negativo: XCIX, 3: *non inpune*; o indefinido: XXII, 15: *neque...unquam*. Particularmente frecuente es el giro de comparativo negado: LVII, 8: *non...magis*; LXI, 176: *non minus (= aequae)*; LXI, 197: *niñilo minus (= aequae)*; LXIV, 91: *non prius*. Entra en este rubro el caso de la negación de preposición que indica privación: XIII, 4: *non sine (= cum)...puella*; LXVI, 34: *non sine taurino sanguine*.

6) período hipotético irreal y giros vinculados

El período irreal constituye también una forma de expresión indirecta, en tanto implica una notación de segundo grado que supone el paralelismo de dos secuencias, presentes o pa-

sadas; una de ellas, manifiesta, es justamente la que no ocurre o no ha ocurrido, es decir, la que se niega; la otra debe deducirla el interlocutor invirtiendo el enunciado. Las acciones o situaciones efectivamente ocurridas se dan entonces sólo por contraste, en un trasfondo o segundo plano, de modo que el mecanismo, aparte de su complejidad algo mayor, no se diferencia fundamentalmente de la litote, como no sea por hecho de que en el período hipotético se invierte también la formulación positiva, es decir, que la inversión debe realizarse estén afirmados o negados uno o los dos miembros del período (será más frecuente que sólo esté negada la prótasis). En Catulo se encuentran los dos tipos habituales: XIV, 1: *nei te... amarem (=te amo), odissem (=non te odi)*; XXI, 9: *si faceres (=non facis)... tacerem (=non taceo)*. En cosa sabida que la formulación de estos enunciados irreales que implican dos secuencias paralelas no está ligada rígidamente a determinados modos o tiempos del verbo, sino que depende de la actitud psicológica del hablante y del contexto. De modo que podemos incluir en este rubro una fórmula de juramento como la de XLV, 3: *ni te amo, ueniam*, que implica la afirmación: *te amo*. Entran también en este inciso los giros de imperfecto de subjuntivo con los que se lamenta que algo suceda o no, o suceda más bien una cosa que otra: LXIV, 171 s.: *utinam ne... tetigissent litora puppes*; XXIV, 4: *malletm dedisses...quam... sincres*; y las comparativas condicionales, como XXX, 8: *quasi tuta omnia mi forent*.

B) Giro *non...sed* y otros semejantes:

Mientras en los giros del tipo A la inversión del enunciado debía realizarla el interlocutor, en este caso encontramos en el primer miembro una litote y en el segundo la inversión, introducida por conjunción adversativa o equivalente: III, 8: *nec sese mouebat, sed circumsiliens...pipiabat*; XV, 6: *non dico...uerum metuo*. El *sed* puede estar tácito, por un fenómeno habitual de asíndeton, com ocurre en LXII, 62: *uirginitas non tota tua est; ex parte*

parentumst; LXI, 126 ss.: *ne...taceat, nec...neget. Da nuces...* En otros casos encontramos introduciendo la corrección otras partículas que habitualmente no tienen ese valor, pero cuyo empleo es fácil de explicar: XIV, 16s.: *Non...tibi...sic abibit nam...curram* (*nam* con su valor déictico: *he aquí*, que es su sentido originario); XXXIX, 10 y 17: *si...esses...Nunc Celtiber es* (*nunc* = *viv* δέ, "ahora bien", presenta la contradicción en una secuencia de tiempo. que es un tiempo no externo sino interno del razonamiento).

C) Interrogación retórica:

Valor de expresión indirecta tienen también las preguntas retóricas que implican respuesta negativa. En este caso se propone al lector que trate de afirmar lo contrario o de hallar una respuesta que el autor sabe que no encontrará. Existen en este último caso dos planos: el de la búsqueda propuesta, lleno de posibilidades virtuales pero ilusorias, y el de la realidad, al que deberá resignarse finalmente el interlocutor. Así por ejemplo, en XIV, 4-5: *...quid feci ego quidue sum locutus, cur me tot male perderes poetis?* Se implica la inocencia del hablante porque el agresor no podrá alegar ofensa alguna, ni de hecho ni de palabra. La forma más común de interrogación retórica en Catulo es la de XXIX, 15: *quid est alid sinistra liberalitas?* (= *nihil est alid...*). Es frecuente que se incluya un comparativo, como en XXXI, 7: *quid solutis est beatius curis?*; LXII, 24: *quid faciunt hostes...crudelius...?*; LXII, 26: *quis caelo lucet iucundior ignis?* LXII, 30: *quid datur a diuis...optatius...?* Esos giros con comparativo equivalen, desde el punto de vista lógico, a superlativos, pero el rodeo consiste en que en lugar de afirmar directamente el superlativo, se abre al interlocutor un ámbito de búsqueda posible dentro de un campo negado *a priori* por quien se lo ofrece. Ocurre también en el caso de la interrogación retórica la estructura correctiva, por ejemplo en XXIX, 1-2: *quis hoc potest uidere...nisi impudicus...*, y XXIX, 21: *quid hic potest, nisi deuorare?* El giro restrictivo (de valor adversativo) limita en este caso la tarea del lector al proporcionarle la única respuesta posible.

D) Uso enfático y pleonástico⁶:

Recurso expresivo típico de la lengua familiar y poética, bien caracterizado en las obras citadas al pie, nota 6.

- 1) En su forma más sencilla, para enfatizar la expresión negativa se recurre a la negación compuesta en lugar de la simple: VIII, 14: *cum rogaberis nulla*; X, 21: *at mi nullus erat*; XVI, 6: *uersiculos nihil necessesit*.
- 2) algo más compleja es la acumulación expresiva en que se reúnen varias negaciones reforzándose sin contradicción lógica. Las formas más frecuentes son:
 - a) negación + indefinido: a una primera negación o expresión equivalente siguen uno o más pronombres o adverbios indefinidos, de modo que aquélla resulta reforzada: LXXXVIII, 7: *nihil est quicquam sceleris*; LXXIII, 1: *desine de quoquam quicquam bene uelle mereri*; XVII, 20: *nulla sit usquam*; LXIV, 334: *nulla domus unquam*;
 - b) anáfora de la negación: XVII, 21: *nihil uidet, nihil audit*; LXII, 50: *numquam se extollit, numquam...*; LXIV, 39 ss.: *non...non...non...* (destacada por la posición inicial en el verso); LXIV, 63 ss.: *non...retinens...*, *non contacta... non...uincta...* (también en posición inicial);
 - c) anáfora de la negación simple que desarrolla una negación compuesta: XXIII, 8: *nihil timetis, non incendia, non...non...non...*;
 - d) *tradio* de las negaciones: LXII, 44: *nulli illum pueri, nullae optauere puellae*;
 - e) negación compuesta + negación simple + *si* concesivo: es

⁶ Véanse sobre este punto las observaciones de Wackernagel, *Vorlesungen*, II, 299 ss.; Leumann-Hofmann-Szantyr, *Syntax und Stylistik*, ed. 1965, págs. 802 ss.; Kühner-Stegmann, II, 1, págs. 825 ss. de 1ª-2ª ed.; Hofmann, *El latín familiar* (trad. de Juan Corominas, de *Lateinische Umgangssprache*), Madrid, 1958, págs. 146 ss.; Löfstedt, *Syntactica*, II, págs. 210 ss., y sobre todo las observaciones de la pág. 213 a Catulo XLVIII, 4 y LXXVI, 3.

una variante de c), en que la negación simple niega un solo caso particular de carácter extremo, que expresa por lo general un *ἀδύνατον*: XLVIII, 4: *nec numquam utdear satur futurus, non si densior...sit...*; LXIX, 1 y 3: *Noli admirari quare tibi femina nulla, Rufe, uelit...supposuisse...non si...labefactes*; LXX, 1 y 2: *Nulli se dicit mulier mea nubere malle...non si...*

- 3) un caso particular de acumulación expresiva lo constituye el uso pleonástico, por el cual dos negaciones se mantienen y refuerzan en lugar de destruirse, como requeriría la lógica: X, 9-10: *nihil neque ipsis nec praetoribus...nec cohorti*; XLVIII, *nec umquam*; LXXVI, 3: *nec foedere nullo*; LXXXVII, 3: *nulla fides nullo fuit umquam*⁷.

El procedimiento estilístico

- IV - vv. 3-4: *neque ullius...nequisse...* En la primera parte del poema el fabelo hace su propio elogio por boca del poeta. A una primera afirmación rotunda: v. 2: *ait fuisse nautum celerrimus*, sigue esta segunda, que creo debe entenderse como negación pleonástica, con *impetum* como sujeto de la oración de AcI y el verbo *praeterire* usado en sentido absoluto. Según la interpretación corriente⁸,

⁷ En casi todos estos casos hay variantes textuales tardías referentes a la negación y propuestas de corrección del texto, inaceptables desde el punto de vista metódico (ver Löfstedt, pasaje citado en la nota anterior).

⁸ Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford, 1876, ad IV, 6, dice: "negat negare as neque nequisse. Each of the two negatives retains its force", comentario poco claro, ya que si *negat negare* constituye evidentemente un tipo de litote y Ellis entiende que *neque nequisse* también lo es, no se ve cómo las negaciones podrían "retener su fuerza", ni qué quiere decir exactamente eso. De todos modos, parece claro que para Ellis *neque nequisse* = *potuisse*. Baehrens, ed. Teubner, 1885, dice: "neque nequisse ut mox negat negasse; ... duplex negatio loco fortioris affirmationis posita...". En este caso debemos decir que una litote no equivale a una afirmación enfática, sino que está motivada por una actitud psicológica distinta, que hemos tratado de elucidar en la introducción del presente trabajo. Otro tanto cabe decir de De Gubernatis, ed., *ad loc.*: "neque...nequisse. La litote rinforza l'asserzione: cf. 6 negat...negare". Fordyce, *ad loc.*, es contradictorio: the

neque nequisse sería un caso de litote, *phaselus* sería el sujeto e *impetum* el objeto directo. Contra esto cabe observar:

- 1) que el *neque* no está solo, sino unido con *ullius*, con el cual forma un todo, como es habitual, que equivale a: *nullius trabis impetum nequisse praeterire*, donde la interpretación del giro como una litote es imposible. Por otro lado, debe tenerse en cuenta la distancia que separa el *neque* del *nequisse*, que ya torna improbable la litote, sobre todo si la relación se vuelve por ello ambigua.
- 2) La poesía presenta una especie de competencia náutica a remo o vela, que sirve de base al elogio del faselos (vv. 1-12). En el verso 2 el barco se refiere a sí mismo como *celerrimus*; en el v. 3 es lógico que no reitere la referencia a sí mismo, sino que hable ahora de las otras naves y sean éstas las que no logran pasarlo.
- 3) Por otra parte, luego del *celerrimus* del v. 2 una litote en el v. 3 constituiría un anticlímax inaceptable desde el punto de vista psicológico. ¿Qué significado tendría en este punto una afirmación retaceada, que se debería traducir aproximadamente: "y no es cierto que no haya podido superar el ímpetu...", a continuación de la rotunda afirmación del v. 2?

Por lo tanto, entiendo: "el faselos dice que ha sido la más veloz de las naves, y que no pudo sacar(le) ventaja

double negative to express emphatically a positive idea already appears in Plautus (Epid. 532 *neque...nescio...*); es decir, por una parte incurre en el mismo error que Baehrens, y por otra cita un ejemplo de Plauto que no es pertinente ya que en ese pasaje se trata de un caso de negación pleonástica que se resuelve *neque nescio* = *nescio* y que más bien serviría para abonar el punto de vista que se expone en el presente artículo. Y sin embargo no cabe duda de que Fordyce entiende *neque nequisse* como una litote (ver el com. a X, 4), aunque curiosamente al comentar el verso 6 no hace ninguna referencia a éste.

el empuje de ningún madero flotante..”

Los vv. 6-9 presentan la noble lista de testigos de la competición: el Adriático, las Cícladas, Rodas, el golfo Pónico, que son como los asistentes a una carrera náutica⁹ que deben ratificar las afirmaciones del faseto. La fórmula con la cual se presenta tal ratificación consiste en una lítote muy elaborada: *negat...negare*. La afirmación básica es la siguiente: *phaselus att Adriatici litus non negare*, lítote que traduce una fórmula de cortesía habitual hacia el testigo de cuyo testimonio se depende y cuyo asentimiento se solicita. Pero el poeta es el portavoz del faseto y lo presenta en el acto de negar: de ahí resulta la traductio *negat...negare* y el consiguiente énfasis, que debemos referir no a la lítote, cuya función acabamos de ver, sino a la traductio misma: lo reforzado es la idea *negare* y es el faseto el que niega enérgicamente, no los testigos los que afirman enfáticamente.

- VI - El poema comienza (vv. 1-3) con un período hipotético irreal en el cual se vincula el silencio del joven Flavio con el carácter vergonzoso de sus amores (*delicias tuas...nei sint inlepidae et inelegantes, uelles dicere nec tacere posses*). Ese período, al decirnos cómo serían las cosas si no fueran lo que son, nos permite entrever a dos Flavios, o, mejor dicho, a Flavio en dos actitudes distintas y contrarias: la de ahora, avergonzada y taciturna, y la otra, que aparece por detrás, jovial y comunicativa; es decir, al Flavio del amor inconfesable se enfrenta el otro, el familiar para el poeta, ése que cuando no tiene de qué avergonzarse 'no 'puede 'evitar 'la 'confidencia (*uelles dicere nec tacere posses*). En el v. 2 la doble lítote califica indirectamente los placeres de Flavio: si no fue-

⁹ "Testem praestantiae suae nauicula adfert confectum iter, ut tamen eas tantum persequatur regiones, quas ut periculosas superasse in laudem suam uertere potuit" (Baehrens, *ad loc.*).

ran lo que son, serían *non inepidae, non inelegantes*. Las *deliciae* resultan en definitiva sospechadas de *inepidae et inelegantes*. Tales adjetivos y otros de prefijo negativo o negados suelen tener, como observa Marouzeau¹⁰, un sentido peyorativo. Así ocurre también con *inuenustus, infacetus, insapiens, insulsus*, que Catulo usa muy frecuentemente¹¹ y que indican la carencia de las cualidades positivas, como observa Fordyce¹², refleja las actitudes y cánones valorativos de la sociedad en que se movía Catulo, y caracteriza a las personas dotadas del mayor prestigio dentro de esa escala de valoración. La carencia de las cualidades respectivas implica un déficit que desvaloriza a la persona o actitud privada de ellas¹³.

¹⁰ *Traité de Stylistique*, pág. 257. No obstante, en muchos casos no se da ese sentido sino el contrario, como ocurre con palabras como *inmaculatus, impavidus, intrepidus, immortalis, immensus, immunis* (en algunas acepciones). En realidad, deberíamos decir más bien que el sentido es peyorativo cuando se niega una cualidad positiva y ponderativo en caso contrario. En otros casos, el sentido ponderativo resulta de una alusión un poco más compleja a situaciones socialmente valoradas, p. ej., Catulo LXIV, 78: *decus innuptarum*.

¹¹ Generalmente con acumulación expresiva: ver XLIII, 8; XXXVI, 17 y XXXIX, 8.

¹² Comentario a XLIII, 8, ed. Oxford, 1961.

¹³ Es evidente que el valor positivo o negativo de los adjetivos de este grupo depende directamente de criterios de valoración socialmente condicionados. En otra escala de valores, donde se apreciaran otras cualidades, por ejemplo entre los grupos tradicionalistas romanos, o la gente anticuada (los *cinctuti Cethegi*), se llamaría *gravis* o *seuerus* al que Catulo llama *infacetus*, y *levis* o aun *cinaedus* al que Catulo llama *facetus*. Por ejemplo, *seueri* en Catulo, aplicado a *senes* (V, 2) tiene un claro valor peyorativo, mientras que en otros contextos no lo tiene, sino que constituye un elogio y señal de respeto (Cic. *Lael.*, XXV, 95: *contio... indicare solet, quid intersit inter popularem, id est adstantorem et leuem ciuem, et inter constantem et seuerum et grauem*. Cf. también *Pro Sestio*, 96-105). Digamos al pasar que, como nota Laurand, Cicerón entendía de un modo distinto la palabra *popularis* en el año 83, cuando al asumir el consulado prometía ser un *consul popularis* (*De lege agr.*, 2, 3, 8). El adjetivo *lepidus*, por su parte, toma en Cicerón, *In Cat.*, II 10, 23, el valor de afeminado. Es innecesario abundar en ejemplos, ya que parece resultar bastante claro que tales valoraciones corresponden a un contexto cultural y político, y que el hablante opta por la litote o por adjetivos de contenido positivo según desee destacar, para bien o para mal, la presencia de una cualidad determinada, o presentar su ausencia bajo una luz desfavorable.

Sigue en los vv. 4-5 el giro adversativo introducido por *uerum* que retoma e invierte la frase precedente. La primera parte traduce a términos positivos el contenido del v. 2 (*nei sint inlepidae...uerum nescioquid febriculosi scorti diligis*), y la última, núcleo propiamente dicho de la estructura correctiva, invierte la apódosis (v. 3): *uelles dicere... (uerum)...pudet fateri*: aquí se da precisamente la contradicción que traduce la tensión interna de Flavio. El poeta procede como si hubiera llegado, en los tres primeros versos, a una conclusión por exclusión (si no fuera vergonzoso, no callarías). Hallado el motivo, invierte ahora (vv. 4-5) la frase y la fórmula positivamente en una estructura paratáctica, el primero de cuyos miembros tiene sentido explicativo (= *pudet fateri, quia n. f. s. d.*). La explicación misma incluye otra lítote (*nescioquid...*), como si renunciara a establecer con más precisión las cualidades despreciables de la meretriz¹⁴.

A partir del v. 6 sigue una larga explicación, cuya clave está en la lítote *non uiduas...noctes*. Las noches de Flavio no son "vacías", castas, pasadas en el sueño y el silencio (*iacere*), de las cuales nada hay para recordar, sino las noches agitadas por la pasión tempestuosa y clandestina. El *non uiduas* se despliega luego en una serie de imágenes que describen la cámara revuelta, los rumores nocturnos, los cuchicheos y los pasos furtivos: ése es el contenido de la noche, rica de cosas, actividades y sensaciones inconfesables. Se dice de ella por enálage¹⁵ un estado que en realidad corresponde a Flavio, que es propiamente el *non uiduus*, palabra que también hace referencia al estado de vaciedad en sentido matrimonial, de falta de pareja.

¹⁴ La lítote *nescioquis* no siempre tiene el valor fuertemente despectivo que asume aquí (ver más abajo, com. al c. LIII).

¹⁵ "Viduas...noctes. A magis suetis dictionibus *uiduum cubile, uiduus torus* et hoc profluxit, ut ipsa nox sine tori particeps dicatur *uidua*" (Baehrens, *ad loc.*).

La anáfora de *nihil* (v. 12) certifica la inutilidad de los esfuerzos de Flavio por silenciar sus culpables actividades nocturnas. La poesía está toda construida sobre la antítesis *dicere - tacere*, expresada, por un lado, por *uelles dicere, cubile clamat, argutatio, inambulatio, pandas, dic, uocare*; y por otro, por *tacere, pudet fateri, tacitum cubile, nihil...ualet...tacere*.

- VIII - Partiendo del amargo presente, el poeta se interna en un *racconto* enmarcado por un *ritornello* (vv. 3-8). En ese tiempo de nostálgica recordación un juego léxico traduce el juego de los amantes, con el deseo acucioso del hombre (*tu uolebas*) y el consentimiento gracioso de la muchacha que permite (*nec puella nolebat*). En este caso la lítore traduce una pauta cultural de conducta femenina: la mujer debe hacerse solicitar, no debe tomar la iniciativa sino acceder al requerimiento masculino¹⁶. El juego léxico (*uelle, non nolle, non uelle*) constituye el núcleo del poema, y continúa en el v. 9 cuando el poeta con una brusca sucesión de monosílabos quiebra el *racconto* y retorna al doloroso presente: *nunc iam illa non uult*; en los planes de corrección que el poeta se da a sí mismo, con una tanda de imperativos: *tu quoque... noli*; y en las ideas vecinas: *obdurare, requirere, rogare, inuitam* (vv. 11-14). Concluye con una serie de preguntas tendidas hacia el futuro, que quieren ser retóricas, pero cuando las imágenes se van concretando aparecen los borrosos perfiles de un sucesor en intimidad con Lesbia, y el poeta corta bruscamente la secuencia interrogativa, que lo ha llevado demasiado lejos.

¹⁶ "Belle et decore *uelle* de uiro agente, *non nolle* de puella patiente" (Baehrens, *ad loc.*). Aparte de este uso particular, con aplicación a una situación típica, la lítore *non nolle* aparece naturalmente en muchos otros contextos, siempre con el sentido de "no poner objeciones", "no negarse a" (p. ej., Cic. *De Or.*, 2, 18, 75, etcétera).

X - v. 4: *non sane inlepidum neque inuenustum*. Al valor sociológico que implican estos adjetivos ya hemos aludido en el comentario al c. VI. En este caso se conceden a la *scortillum* (nótese el diminutivo) ciertas humildes notas de gracia y encanto, que por desgracia luego la pobre desmiente al poner en evidencia su ávido deseo de explotar a Catulo pidiéndole prestado su equipo de portaliteras. La lítote sirve entonces aquí para retacear la atribución de la cualidad: existen los *lepidi*, los *inlepidi*, y además ese término medio de los *non inlepidi*, donde también se encuentran los más cercanos a los *lepidi*, los *non sane inlepidi*¹⁷.

En los vv. 9-13, la acumulación de negaciones (*nihil neque...nec...nec*)¹⁸ y el giro despectivo *nec...pili* expresan más enérgicamente la frustración del poeta y demás miembros del séquito de Memmio ante el magro resultado económico del viaje.

En el v. 18 Catulo, luego de lamentar su mala fortuna se ve forzado a rectificarse y jactarse un poco ante la muchacha para no hacer un papel demasiado miserable, y previene mediante la lítote conclusiones demasiado tajantes de sus interlocutores acerca de su mala fortuna: *non...mihi tam maligne fuit...ut...non possem...*

XI - v. 16: *non bona dicta*: estas palabras forman el adónico

¹⁷ Véanse las finas observaciones de Leonardo Ferrero, *Un'introduzione a Catullo*, Torino, 1955, págs. 45 ss., sobre el ideal catuliano de la belleza como *uenustas* y el paralelo que traza entre esta poesía y la dedicada a Quintia (LXXXVI).

¹⁸ La observación vale igualmente cualquiera sea la posición que se adopte respecto de la constitución del texto o del sentido de *ipsis*. El pasaje ha sido muy discutido. Me inclino por considerar que el giro *neque...nec* es pleonástico y el *ipsis* se refiere a *praetoribus* (ver Löfstedt, *Beiträge*, pág. 38 y Kroll, ed., *ad loc.*). Por otra parte, este tipo de negación enfática, característico de la lengua familiar, concide bien con el tono conversacional de toda la poesía que, como dice Bardon, "Catulle et ses modèles poétiques de langue latine", *Latomus*, XVI, pág. 618, recuerda el encuentro del militar y Curculio en Plauto (vv. 329-356). Sobre el origen de esta estructura negativa véase Murphy, Paul R., "The origins and survival of a latin negative pattern", *AJPh*, LXXVII, 4 (octubre, 1956), págs. 396 ss.

de la cuarta estrofa de la poesía. Hasta este punto encontramos un largo preámbulo donde el poeta elogia irónicamente¹⁹ a Furio y Aurelio, mensajeros de Lesbía ante Catulo probablemente para lograr una reconciliación²⁰. Contrasta la solemnidad ampulosa de esta invocación a sus dudosos amigos, dispuestos a hacer por el poeta los mayores sacrificios, con la seca brevedad de los versos 15 y 16: *pauca nuntiate meae puellae, non bona dicta*, a los cuales sigue la penúltima estrofa con su

¹⁹ Baehrens, ed. Teubner, ad vv. 15-16: "iam misso uerborum strepitu, quo par pari rettulerat, atque neglecta tacita inrisione ita manifestat C. summum famelicorum istorum contemptum, ut nihil ex tam magnificis promissis eos roget aliud ut abiectae puellae ipsi abiecti homines existant nuntii trium uerborum. quae uerba iam u. 17-24 sequentia et breuitate et acerbitate sua sane quam efficacissime opposita sunt longae illi specie quidem bentuolae adlocutioni". Wilamowitz, *Helien. Dichtung*, II, 307: "sie (sc. Furius et Aurelius) gehören in die Sphäre, in die jetzt Lesbía gesunken ist". Otto Weinreich, *Die Distichen des Catulls*, Darmstadt, 1926 (reimp. 1964), pág. 21, habla de "der ganz parodisch-pathetische Eingang der sapphischen Ode". A. Salvatore, "Rapporti tra nugae e carmina docta nel cauzoniere catulliano", *Latomus*, XII, 1953, pág. 421, dice: "Sapore ironico ha la lunga serie di paesi e luoghi dove gli amici Furio ed Aurelio sarebbero disposti ad accompagnare Catullo; in contrasto quasi con la sfuriata di nomi geografici, con la lunghezza del viaggio in paesi, ingranditi anche stilisticamente (horribilisque ulti-/mosque Br.), è l'impressione con cui annuncia la semplicità della loro missione, *pauca nuntiate meae puellae, non bona dicta*. L'ironia iniziale diventa cruda amarezza". Kroll, en cambio, se inclina a tomarlo en serio, y también T. E. Kinsey en su reciente análisis del c. XI en *Latomus*, XXIV, fasc. 3 (julio-sept. 1965), págs. 537 ss. Fordyce asume una actitud más cautelosa y cree que puede no haber ironía, alegando la resonancia de este poema en Hor., *Carmin.*, II, 6, lo cual no parece convincente. A. La Penna, por su parte, refiriéndose a la interpretación de Ronconi, quien lo considera irónico, dice: "ma io non sono del tutto convinto: mi pare che il tono parodico corrisponda poco all'alto stile e all'alto pathos dell'ultime strofe" ("Problemi di stile catulliano", *Mata*, 8, 1956, pág. 149). Otros piensan, además, que ironía no implica enemistad en el círculo de Catulo (K. F. Quinn, *The Catullan revolution*, pág. 107). Sin embargo, el trato que Catulo les da en cinco de las otras seis poesías en que aparecen estos personajes (XV, XVI, XXI, XXIII, XXIV) deja poco lugar a dudas sobre la interpretación de este preámbulo. La situación es fácil de imaginar: Furio y Aurelio han aparecido con melosas palabras y exageradas protestas de amistad, trayendo un mensaje de Lesbía. Catulo les contesta en el mismo tono, que luego quiebra bruscamente con la litote (*non bona*). Es cierto que Catulo emplea generosamente las palabras más duras y groseras para atacar a sus enemigos o expresarles su desprecio. Pero también lo es que a veces elige el camino de la ironía: ver, p. ej., XVII, XXXIX, XL y muy probablemente XLIX.

²⁰ Según piensa D. C. Woodworth, *Classical Journal*, 33 (1937-8), págs. 199 ss.

"cruda amarezza, che si esprime in un linguaggio grottesco e nudo..."²¹. El contenido del mensaje se define inmejorablemente con la litote: *non bona*, aislada al final de la estrofa. A las palabras benevolentes del proemio, dirigidas a los officiosos amigos, sigue esta fórmula, más amenazadora en su vaguedad, más inquietante que cualquier contenido concreto. Ese contenido, no obstante, llega por fin, y se desarrolla en términos brutales en la penúltima estrofa. El *non bona dicta* sirve entonces de puente para este cambio dramático, a la vez que indica el punto preciso en que ocurre la transición de los términos socialmente afectuosos (sinceros o no) a la amargura íntima y la desolación del poeta, reflejada en la negación enfática que traduce la insensibilidad sentimental de Lesbia (*nullum amans uere, sed...rumpens*) y en la bellísima imagen de la flor, de la última estrofa.

- XII - Mediante la litote y la pregunta retórica se caracteriza se caracteriza y reprocha la desdolorosa actitud de Asinio: v. 2: *non belle*; v. 4: *hoc salsum esse putas?..inepte*. El v. 5: *quamuis sordida res et inuenustast* (variante del más frecuente giro con litote en los dos miembros: *inlepidum et inuenustum*, etcétera), establece un contraste con las cualidades del hermano, descritas en el v. 8 s.: *est enim leporum disertus puer ac facetiarum*. El robo de Asinio no es un gesto dirigido a una persona en particular, que podría tener entonces alguna otra explicación, sino un hábito de conducta, que ejerce con los que no están atentos: v. 3: *tollis lintea neglegentiorum*. En los vv. 12 s. se traza una oposición entre precio material y precio espiritual mediante el giro *non...sed: non me mouet aestimatione, uerumst mnemosynon mei sodalis*, de modo que el poeta aparece irritado por un noble motivo.

²¹ A. Salvatore, *art. cit.*, pág. 421.

XIII - En este tratamiento atípico del tema de la invitación a cenar (*ἔσπας*) Catulo indica a su amigo Fabulo que debe traer consigo no sólo la cena sino todo lo demás: una hermosa muchacha, vino, agudeza y alegría. El tono del poema es levemente melancólico, y los vv. 7-8: *nam tui Catulli plenus sacculus est aranearum* harían pensar en estrecheces materiales del poeta²², pero cualesquiera sean los motivos de la tristeza, se percibe inequívocamente que la carencia no es, o no es predominantemente de bienes materiales, sino de alegría y disposición para gozar de la vida. La litote (v. 4: *non sine*) marca eficazmente el conjunto de cosas que Fabulo no pensaría en traer, descontando que no deberían faltarle a Catulo, pero que son más importantes que la comida misma. El tono es muy afectuoso y al final se intenta una discreta broma, pero la impresión que la poesía deja es de depresión.

XIV - vv. 1 ss: *Nei te amarem...Odissem...* Calvo ha hecho una broma a Catulo, enviándole para las Saturnales como regalo una colección de poetas abominables. Esto desata la fingida cólera de Catulo, dentro de este juego entre amigos. La poesía comienza con este período irreal, donde se produce una división de planos: al frente el odio que debería razonablemente existir en Catulo, enfatizado por

²² No parece que deban tomarse en serio los alegatos de pobreza de Catulo y de otros poetas, como Tibulo (ver Fordyce, ed., pág. 97). Rostand, ed., "Vie de Catulle", pág. XLI, dice: "Tout indique au contraire que C. fut largement doué du côté des avantages matériels. On en peut juger à ce qu'il nous laisse voir de ses relations avec les nobles et les chevaliers, de ses goûts, de ses habitudes, dans cette existence ruineuse, où les recherches élégantes sont de mise en tout (XXV), où on fait assaut de dissipation et de dépense, où on paye 10.000 sesterces — environ 2.000 francs — les services d'un entremetteur (CIII), où les meilleures en viennent, le patrimoine épuisé par des emprunts à taux énormes, jusqu'au métier de parasites à l'affût d'invitation (XLVII). Catulle nous apprend en outre qu'il est propriétaire de deux habitations de campagne, l'une sur la frontière de la Sabine, l'autre sur les bords du lac de Garde, ce qui comporte un train proportionné, et implique plus que l'aisance" (citado por C. Pascal, *Poeti e personaggi catulliani*, Catania, 1916, pág. 160, n. 1).

la traductio: *odissem...odio* y por la referencia a un encarnizado enemigo de Calvo: Vatinio. Este odio debería ocurrir, pero no ocurre porque el amor de Catulo por Calvo es demasiado grande (*nei te plus oculis meis amarem*). La venganza tomará entonces un camino simbólico: v. 19: *omnia colligam uenena*, es decir, Catulo reunirá un florilegio de poetas peores aun y lo obsequiará a Calvo. Este no-odio no equivale entonces sin más ni más al amor, porque deja un margen para la venganza. En el fondo la poesía, desde el punto de vista de la dialéctica de los sentimientos, es un largo desarrollo de la litote en el período irreal de los vv. 1-3.

- XVI - vv. 3-4: *parum pudicum*, y v. 13: *male...marem*. El poeta se defiende de una torpe acusación de Furio y Aurelio, aquellos mismos dudosos amigos del c. XI, que lo han juzgado *parum pudicus* como persona, porque sus versos son voluptuosos²³. Este tipo de litote alcanza un valor más efectivo y ofensivo que el simple *impudicum* o *non pudicus*. *Parum* sirve, como dice H. Menge²⁴, como "ein abgeschwächtes *non*", pero esa forma aparentemente débil tiene a veces un poder mucho más ofensivo desde el punto de vista psicológico. Catulo no es acusado de ser impúdico, sino de adoptar actitudes poco decorosas, que son desagradables y uno no esperaría de una persona de su condición, calificación tanto más hiriente justamente porque sólo afecta a una parte de la personalidad del hombre marcando una chocante incoherencia en su con-

²³ Aunque no deba tomarse excesivamente en serio esta poesía, como dice Kroll, tampoco hay motivo para considerarla como un mero juego literario entre amigos. Por otra parte, si bien es lícito ver aquí y en otros poemas una manera indirecta de declarar la propia poética, hay que cuidarse de aislar estos elementos del contexto y transformar la poesía en una declaración doctrinaria (véase Ferrero, *op. cit.*, pág. 90, n. 112 y 95 ss.).

²⁴ *Repetitorium der lateinischen Syntax und Stylistik*, pág. 470 (310), ed. Thierfelder, Leverkusen, 1955.

ducta. Aquí el reproche resulta reforzado por la aliteración de *p*, que abarca no sólo el grupo *parum pudicum* sino también otras palabras anteriores y posteriores, comenzando con el v. 1: *pedicabo*, v. 2: *pathice*, v. 3: *putastis*, v. 5: *pium poetam*, etcétera, donde las explosivas traducen el despecho y el desprecio del poeta contra sus desacreditados críticos. Que la expresión lo ha herido profundamente lo demuestra además el hecho de que la repita a poca distancia, v. 8: *parum pudici*, referida a los *uersiculi*. Lo que le duele al poeta es haber sido juzgado como poco viril, por haber demostrado su ternura hacia Lesbia en algunas poesías, como lo vemos un poco más abajo, v. 13: *male me marem putatis*, donde aparece otro caso de lítote semejante al anterior, y *male* funciona como sinónimo peyorativo de *non*: "un individuo muy poco viril". Que la acusación se refiere al afe-minamiento lo muestran el primero y último versos, con la repetición de la amenaza convencional que encierra la afirmación de virilidad del poeta.

XVII - La lítote y la acumulación expresiva caracterizan la estupidez e inconsciencia de este anónimo paisano del poeta, que parece ser un hombre de cierta edad casado con una jovencita: v. 12: *insulsissimus est homo, nec sapit...*; vv. 17 ss.: *ludere hanc sinit...nec pili facit uni, nec se subleuat...sed uelut almus...iacet...tantundem omnia sentiens quasi nulla sit usquam, talis iste meus stupor nil uidet, nihil audit, ipse qui sit, utrum sit an non sit, id quoque nescit.*

XXIII - vv. 1, 7, 9, 15, 20, 24-25: la poesía destinada a escarnecer a Furio, quien posiblemente ha fastidiado a Catulo, entre otras cosas, con pedidos de dinero, muestra un empleo reiterado de la expresión negativa: al comienzo se describe la pobreza de Furio negándole la posesión de ciertos bienes: *seruus*, *arca*, y aun irónicamente la compañía de los animales que no faltan en casa

de los pobres (*cimex, araneus*), pero que no están en la de Furio porque allí evidentemente no encontrarían nada que comer. Tampoco hay fuego, pues nada se cocina. Hasta ese punto el poeta procede a describir la pobreza no por sus rasgos presentes sino enumerando bienes, personas, animales o cosas ausentes, que no se encuentran en casa de Furio, el cual resulta así no "un hombre pobre", sino "un hombre que no tiene ni esto, ni aquello...etcétera" (la enumeración comienza con un lote de posesiones mínimas, y luego toma un sesgo de burla: *cimex, araneus, ignis*). Resalta entonces más fuertemente la pobreza por la enumeración de las cosas ausentes, jalonada por la anáfora de la negación: *neque...neque...neque*. El giro utilizado en este caso es del tipo *non...uerum*, con corrección en el segundo miembro: los bienes de que goza Furio (*pater et nouerca*) con las cualidades que se les atribuyen (vv. 3-4: *quorum dentes uel silicem comesse possunt*; v. 6: *cum coniuge lignea*) constituyen una magra posesión. Todos en la casa tienen la sequedad propia de la falta de alimento, que se traduce en sequedad de alma. Sigue la descripción de una serie de bienes aparentemente positivos, cuyo valor se encarece por burla. El período está introducido por la litote *non mirum*, a la que siguen los vv. 8-11, que reposan sobre el giro negativo enfático *nihil...non...non...non...non...*. Comienza la frase con *nihil timetis*, y la negación general es luego fraccionada mediante la anáfora de *non*. Estas negaciones son en cierto modo corregidas por un hecho grotescamente positivo, introducido en el v. 12 por *atqui*. Se agregan luego otros hechos formulados negativamente, que podrían constituir otros tantos bienes de la pobreza; aquí la expresión negativa la da el verbo *absum*: v. 16: *abest con anáfora y quiasmo (a te sudor abest, abest salua)* y luego la negación del adverbio numeral: v. 20: *nec toto decies cacas in anno*, para indicar una cantidad o fre-

cuencia muy pequeñas. La sequedad de los detritus de Furio resalta en virtud de la negación enfática del v. 23: *non unquam* (coloquialismo especialmente fuerte, más que *nunquam*, que ya en este caso sería enfático) y del período de los vv. 22 s.: *si teras... non posses*.

Por otra parte, el bienestar de Furio se expresa reiteradamente en la poesía: en el v. 5: *est pulcre tibi...* En el v. 15 con una interpretación retórica y subjuntivo deliberativo: *quare non tibi sit bene ac beate?*, donde se recurre también a la expresión negativa. El consejo final asume la forma prohibitiva: vv. 24 ss.: *Haec... commoda... noli spernere nec putare parui* (obsérvese la alteración), *et sestertia... precari centum destine...*

El poeta ha invertido íntegramente la descripción: la poesía está construida como si las cualidades y bienes negativos de Furio fueran en realidad positivos, *commoda... beata* (v. 24). El clímax de la burla se alcanza cuando en los vv. 27 ss. se exhorta a Furio a no minusvalorar la gran riqueza que posee.

- XXIV - Estrechamente vinculada por el tema con la poesía anterior, comienza ésta, luego de una invocación al joven Juvencio, con la expresión de un deseo contradictorio con la realidad, del tipo analizado en el rubro A 6: *malem... dedisses... quam sic te sineres ab illo amari*, que encierra la referencia al despreciado rival, formulada con la misma frase negativa de XXIII, 1: *cui neque serius est neque arca*, que aquí se usa en *ritornello* (vv. 3, 8 y 10). Sigue un fingido diálogo en que el joven pregunta: *quis non est homo bellus?*, y con la litote requiere el asentimiento del despechado Catulo. Éste responde integrando la cualidad propuesta con la frase *ritornello*, que martillea también en el último verso, de modo que la litote constituye el leit-motiv de la poesía.

- XXIX - La famosa poesía contra Mamurra y sus protectores, César y Pompeyo, comienza con un *motto* que contiene

una interrogación retórica: *quis... potest...?* (= *nemo potest*) enfatizada por la anáfora del pronombre interrogativo (*solita indignationis formula*, Baeh.). Es del tipo corregido por el adversativo *nisi*, que presenta a la única clase de persona que podría soportar todo eso: *impudicus et uorax et aleo*. A esa primera interrogación siguen otras: v. 5: *haec uidebis et feres?*, v. 6 s.: *Et ille... superbus... perambulauit?*, v. 9: *haec uidebis et feres?*, 11 ss.: *eone nomine... fuisti... ut ista... Mentula... comisset...?*, 15: *quid est alid sinistra liberalitas?*, v. 16: *parum expatruuit an parum eluatus est?*, v. 21 s.: *quid hunc malum fouetis? aut quid hic potest, nisi... deuorare patrimoniar?*, v. 23: *eone nomine... socer generque, perdidistis omnia?*, tan frecuentes e insistentes, que la poesía resulta construida como una larga pregunta y constituye un excelente ejemplo del valor estilístico de la interrogación retórica. Una primera parte, que forma, como dice Kroll (ed., pág. 53) una especie de entimema, abarca los vv. 1-10 y está jalonada por la pregunta reiterada en los vv. 5 y 9: *Cinaede Romule, haec uidebis et feres?*, a la cual corresponden los vv. 2: (*quis potest uidere*) *nisi impudicus et uorax et aleo*, y 10: *es impudicus et uorax et aleo*, en una especie de quiasmo (vv. 2, 5, 9, 10). Dentro de ella encontramos dos frases interrogativas, una que abarca cuatro versos y otra tres. La segunda parte (vv. 11 a 24) está también enmarcada por dos versos interrogativos, cuyo comienzo es idéntico: v. 11: *eone nomine, imperator unice*, y v. 23: *eone nomine, urbis o potissimei*. En esta segunda parte, luego de formulada la sentencia del v. 10, recomienzan las preguntas en el v. 11, hasta el v. 16: una que abarca cuatro versos (11 a 14), a la que siguen otras dos que abarcan un verso cada una (vv. 15 y 16). (En este último nótese la anáfora *parum... parum* y la aliteración de *p* que continúa en los vv. 17: *paterna prima* y 18: *praeda Pontica*.) Luego los vv. 17-20 contienen oraciones enunciativas que

son la respuesta a la pregunta del v. 16. Recomienzan a continuación las preguntas hasta el final; la penúltima incluye una adversación con *nisi* (v. 22).

La poesía está cuidadosamente elaborada desde el punto de vista formal, escrita en un ritmo tumultuoso de trímetros yámbicos puros, como la IV; únicas dos muestras que nos han llegado de composiciones en ese metro. Al agitado y dinámico ritmo de los yambos se une en este libelo a la manera de Arquíloco la estudiada disposición de las acuciantes preguntas, jalonadas de repeticiones²⁵, que desarrollan la ágil y extensa protesta, sorprendida e indignada, del poeta: ese profundo "no" ante personas, situaciones, modos de conducta pública y privada inaceptables, toma entonces la forma de una retahíla de preguntas dirigidas sea al lector, sea a César, sea a éste y a Pompeyo, que dan lugar a formas de expresión indirecta bastante compleja: por ejemplo en los versos 11-14 el poeta quiere decir, en un primer plano más directo: César no hizo su expedición a Bretaña para que Mamurra se enriqueciera; y en otro más alto: hay una incoherencia incomprensible entre la magnitud de la empresa de César y la tolerante benevolencia que éste muestra hacia Mamurra.

XXX - En el reproche a Alfenus, la lítote y la negación enfática caracterizan el desapego y la acrueldad: vv. 1-3: *immemor...te nihil miseret...iam me prodere, iam non dubitas fallere...* En el v. 4 amenaza el poeta con el castigo divino: *Nec facta impia...placent*, desatendido igualmente por el amigo, v. 5: *quae tu negligis, ac...deseris...* En el v. 6 se extrae, en forma de pregunta retórica, una conclusión que debe servir de guía a la

²⁵ Kroll, ed., pág. 53: "Seine Wirkung (sc. de los yambos) wird durch die geschickt angebrachten Wiederholungen unterstützt".

conducta precavida del hombre: *quid faciant...homines, cuius habeant fidem?* (cf. una expresión parecida en LXXIII, 1 s.). Los vv. 7-10 retornan al reproche, en paralelo con los cuatro primeros: *inique...me inducens...quasi tuta omnia mi forent...retrahis te...tua dicta...uentos irrita ferre...sinis*. Los dos últimos versos corresponden a 5-6 (amenaza con el castigo divino): *tu oblitus es...at di memine runt...*

XXXIII - Aquí el fuerte deseo de enviar al infierno a los Vibenni (*pater et filius*) se expresa mediante una pregunta de forma negativa, y, 5: *Cur non exitium malasque in oras itis...* y el deleznable valor de los encantos del hijo se formula con una negación enfática, vv. 7-8: *et natis pilosas, fili, non potes asse uenditare?*

XXXIX - El leit-motiv de los versos 1-9 es el verbo *renidet* repetido cuatro veces, tres de ellas a comienzo de verso. Luego encontramos una condicional (concesiva) que comienza en los vv. 10 ss., ocupa el centro del poema y desarrolla en una larga enumeración la lista de patronímicos que no podrían aplicarse a Egnatius; corresponden a pueblos de la Galia Cisalpina y de Italia, unificados en la costumbre común de lavarse los dientes como todo el mundo. La enumeración se cierra inmediatamente con la apódosis, v. 15: *tamen...nollem*, seguida por un proverbio, v. 16: *nam risu inepto res ineptior nullast*. Pero la verdadera adversación aparece sólo en el v. 17: *Nunc Celtiber es...*, o sea que se han combinado dos secuencias: "no eres de Roma, ni sabino, etcétera, sino celtibero"; y "no muestras dientes limpiados con agua, sino con orina, lo cual hace tu risa más repugnante". Los lectores de Catulo, enterados de la costumbre ibérica, al pasar de la anáfora de *renidet* a la lista de eliminaciones patronímicas, deben haber comenzado a sospechar el punto a que llegaría el poeta. En este caso la enumeración que ocurre en la oración condicional, donde se ve claro el valor de lítote

(=no eres romano, ni sabino, etcétera), va creando una tensión y expectativa en el lector, a la vez que alimenta una sopecha creciente. Esa tensión se descarga y se despega bruscamente en el v. 17: *Nunc Celtiber es: Celtiberia in terra...* donde debemos observar además la *transductio*: *Celtiber...Celtiberia*. Es como si el poeta y su lector hubieran ido buscando y descartando lugares y ambientes culturales donde ubicar esa risa estereotipada de Egnatius, hasta dar bruscamente con la clave, en el v. 17.

- XL - Una tanda de indignadas interrogaciones retóricas pone en evidencia la insensatez de Rávido, que ha incurrido en la cólera de Catulo al usurparle el amor de Lesbia. Las preguntas abarcan ocho versos: 2 + 2 + 1 + 1 + ½ + ½, es decir, se produce un clímax de miembros decrecientes. En las dos primeras se pregunta por el extravío (v. 1: *mala mens*) o la falla litúrgica (v. 3: *deus tibi non bene aduocatus*) que pueden haber inducido al desdichado Rávido a asumir su insensata actitud. Las interrogaciones que siguen ya suponen de su parte una intención deliberada: hacerse conocer a cualquier precio. La paradoja se produce con el *eris* del v. 7: la fama de Rávido, por obra de los yambos de Catulo, será muy otra que la que él espera. La fórmula no es muy distinta de la que observamos, por ejemplo, en LXXX, LXXXVII y CIV, y las preguntas constituyen un largo y variado reproche a un tipo de conducta poco sensata o censurable.
- XLII - Estos versos van dirigidos a una mujerzuela que retiene cartas amorosas del poeta y se niega a devolverlas. El pedido se formula en una especie de ronda (*circumsistite eam*) que deben cantar a la muchacha los endecasílabos de Catulo, ronda que se repite en los vv. 11-12 y 19-20: "*Moecha putida, redde codicillos, redde, putida moecha, codicillos*". Luego de cada tanda se expresa el resultado adverso con negaciones enfáticas o acumulación, que traen a colación la tozudez de la muchacha (vv. 13 ss. y v. 21),

especialmente notables en el v. 21: *sed nil proficimus, nihil mouetur*, con la anáfora de nihil. Además el énfasis que se pone sobre el resultado negativo del pedido va preparando el cambio de procedimiento persuasivo, que aparece bruscamente al final, como ocurre tan frecuentemente en la poesía epigramática: v. 24: "*Pudica et proba, redde codicillos*".

XXLIII - Este pequeño epigrama de ocho versos constituye un verdadero modelo de uso estilístico de la lítote. Va dirigido a una muchacha que algunos han comparado en belleza con Lesbia. Los cuatro primeros versos, que comienzan por un irónico *Salve*, ya que la lista de excelencias siguientes está negada, contienen no una descripción objetiva de la muchacha (nariz grande, pie vulgar, etcétera) sino un catálogo de los ítems más importantes que en conjunto integran a una mujer agraciada. Se trata de cualidades que constituían pautas culturales de la belleza femenina y aparecen por lo tanto mencionadas también en otros poetas (ver Fordyce y Kroll, ad loc.). Cada ítem de ese conjunto está negado por un *nec* correlativo, en una anáfora reforzada por el hecho de que tres de los versos comienzan con la negación. La descripción negativa y la positiva se corresponden entonces como el negativo y el positivo de una fotografía. El poeta ha renunciado a describir las infinitas formas de la fealdad, ya que en este caso carece de importancia saber qué posee la muchacha: lo que importa fundamentalmente, para poder referir el objeto real a la pauta ideal, es qué le falta.

Similar por el tema es esta poesía a la LXXXVI, en la cual se conceden a Quintia notas positivas similares a las que aquí se niegan a Ameana; pero esta vez lo que se niega es la posesión de un particular encanto que no consiste en la suma de partes bellas, sino que es algo agregado a un todo bello para animarlo y vivificarlo, una

especie de "geistiges Band" de las cualidades; la muchacha es muy hermosa, pero carece de sal (vv. 3-4: *nulla uenustas, nulla in tam magnost corpore mila salis*)²⁶. En la misma poesía que estamos analizando aparece otra litote: muchos carecen de capacidad para percibir con ojo experto los signos de la belleza y de la fealdad, pero eso es defecto de una época que ha perdido la sabiduría y el buen gusto: v. 8: *O saeculum insapiens et infacetum!*

- XLIV - Con una litote (v. 8: *non inmerenti... mihi*) el poeta se confiesa merecedor del resfrío contraído por la lectura del venenoso discurso de Sestio. Ocurre luego, vv. 18 ss., un juego interesante de la negación: el poeta parece al principio dispuesto a aceptar estoicamente una nueva enfermedad en caso de reincidencia (primera litote, v. 18: *nec deprecor iam*). Pero bruscamente²⁷, con una segunda litote (v. 20: *non mihi... sed ipsi Sestio ferat frigus*), desvía la calamidad hacia el autor de los engendros, doblemente culpable por haberlo enfermado y por haberlo privado de una excelente cena. La primera litote (*nec deprecor*) inicia entonces una secuencia engañosa que se corrige repentinamente dos versos más abajo (*non mihi... sed ipsi Sestio*) con otra litote del tipo *non... sed*. Otra vez observamos el repentino y sorprendente cambio de situaciones, posiblemente de origen dramático, que en los polímetros se integra en estructuras más amplias, en tanto muchos epigramas consisten fundamentalmente en ese elemento de sorpresa.

- XLV - En los vv. 2-7 Septimio jura eterno amor a Acme, y reafuerza sus protestas de fidelidad con una fórmula del

²⁶ Véase la nota 17.

²⁷ *Iocus parà προσδοκίαν* (Muretus), característico, como observa Fordyce (*ad loc.*), de la comedia (para la influencia de la comedia sobre Catulo, véase el artículo de Bardon citado en la nota 18). "None urbaneque, ut puto, adhibens sollemnem deprecationis formulam: capiti sint illius" (Baehrens).

tipo A 6, de estructura peculiar: los verbos en este caso están en indicativo en la prótasis y subjuntivo desiderativo en la apódosis. La situación sintáctica es coherente con la psicológica: se trata de una especie de fórmula de juramento o protesta²⁸ típica de la lengua conversacional, por la cual el hablante se ofrece espontáneamente al castigo en caso de que ocurra realmente la situación expuesta en la prótasis. Esa situación se da provisoriamente por sentada con el indicativo para obtener un mayor *pathos* de sinceridad, pero del contexto, y especialmente del carácter excesivo o fantasioso del castigo propuesto, resulta claro que la condición no corresponde a la realidad sino que se la ha invertido para construir la *occupatio* característica de la protesta de amor o amistad.

- LII - El procedimiento utilizado aquí tiene cierto parecido con el que usa Catulo en la poesía XXIX. A la brusca apertura interrogativa de XXIX: *quid hoc potest uidere, quis potest pati*, corresponde en el breve epigrama LII: *quid est, Catulle? quid moraris emori?*, donde resulta evidente el paralelismo de construcción y hasta de sentido. Al *ritornello* de los vv. 5 y 9 en el c. XXIX, corresponde aquí el de los versos 1 y 4, que se repiten idénticos. Se trata otra vez de la expresión de la sorpresa indignada mediante interrogaciones retóricas, reforzadas por la homofonía de *moraris emori*, iunctura en la cual podemos ver hasta una especie de paronomasia. La fórmula es más efectiva, desde el punto de vista expresivo, que la similar de Horacio, c. III 27, 58: *quid mori cessas.*, o la de Ovidio, *Her.*, IX 146: *impia quid dubitas Deianira mori?* Es lo más probable que sólo debamos ver una expresión ya acuñada de fastidio en esta exhorta-

²⁸ K.-Stegmann, II, § 218 c.

ción a la propia muerte, a menos que aceptemos con Kroll que "Vielleicht hört man aus v. 1 noch etwas anderes heraus, den Beginn der Krankheit, die C. in der Blüte der Jahre dahinfraffen sollte" (*ad loc.*). En todo caso, se trata de la exhortación a realizar, real o metafóricamente, algo que no está ocurriendo, o sea del tipo de pregunta retórica que implica una negación y corresponde al procedimiento que estamos analizando.

LIII - Aparece aquí otra vez la lítote *nescioquis* (v. 1: *risi nescioquem*) que habíamos visto en el c. VI 4, pero ya no tiene el valor despectivo que tenía en aquel caso. Resuelta la lítote resulta un *aliquis*, pero naturalmente *nescioquis* no es un *aliquis* a secas, sino un *aliquis* sobre el cual el hablante no quiere o no puede dar más información; más parecido entonces al *quidam* que al *aliquis*, si no fuera porque *quidam* es menos indefinido y deja casi siempre sospechar que el hablante posee una información que no desea suministrar. En nuestro caso el *nescioquem* tiene un valor bastante sutil: por un lado, la identidad del autor del dicho referido en el v. 5 queda en segundo plano frente a la gracia de la ocurrencia misma; por otro, el *nescioquem modo* produce la atmósfera de cuento, de anécdota, como el *quondam* de los relatos fabulosos, crea esa ambiente de límites cronotópicos imprecisos en que el relato anecdótico gusta desplegarse²⁹.

LIV - Muestra un tipo de lítote semejante a la del c. XXIV, siempre que podamos confiar en el texto transmitido, que hasta la fecha no ha sido saneado de un modo irrefutable. Vamos a suponer, con Kroll, Lafaye y Schuster-

²⁹ L. Ferrero, *op. cit.*, pág. 61, analiza la significación estilística de este indefinido, elegido por el poeta justamente porque se trata "di una nota colta dalla realtà viva della cronaca".

Eisenhut que la poesía consta por lo menos de siete versos. Aun aceptando que faltan elementos de vinculación entre 1-3 y el resto, no obstante la estructura es visible: César y Fuficio deberían sentir repugnancia, si no por todos los aspectos repulsivos de los personajes citados, al menos por la cabeza de Otón, etcétera. Con el *displicere uellem* se lamenta la falta de sensibilidad de los dos personajes nombrados; con el *si non omnia*, de valor parentético equivalente a *saltem*, se indica irónicamente que sólo se han elegido los aspectos más repulsivos, con el ánimo de presentar un ejemplo, sin que por eso se deje de observar que en las personas mencionadas en los tres primeros versos nada se salva.

- LV - Valor igualmente parentético tiene la lítote de irónica cortesía del v. 1: *si forte non molestumst*.
- LVII - La poesía comienza con dos versos: *Pulcre...Caesarique*, que expresan un juicio que podría resultar sorprendente. Sigue de inmediato la *occupatio* en forma de lítote: *nec mirum* (v. 3): el lector podría sorprenderse, pero no hay motivo, porque el poeta tiene la solución. Expresada ésta, se repite como *ritornello*, al final, el verso 1, no ya que como una propuesta sino como un juicio que el lector puede aceptar ahora sin sorpresa alguna. En este tipo de fórmula no es el poeta el sorprendido, porque él está en el secreto. Aquí no cabe entonces la interrogación indignada que, según vimos, expresaba la sorpresa en otras poesías: basta con una breve expresión³⁰ que tranquilice al lector y prevenga su posible asombro. Otra lítote en el v. 8: *non hic quam ille magis uorax adulter*,

³⁰ *Nec mirum* se emplea con el mismo valor o semejante en XXIII, 7 y LXIX, 7. Aunque su uso se halla más frecuentemente ligado a la ironía o la burla, también aparece, no obstante, en pasajes de tono serio (véase LXII, 14).

muestra irónicamente a los dos personajes compitiendo en impudicia sin poder superarse uno a otro.

LVIII a ³¹ - Catulo busca afanosamente a su amigo Camerio, el mismo del c. LV. Agotados los medios humanos elabora una fantasía que se desarrolla a lo largo de siete versos. En los cuatro primeros hay anáfora de la negación *non*, realizada por su ubicación al comienzo del verso. La poesía se cierra con una apódosis que retoma los *si* concessivos del comienzo y el *dicares* del v. 7. Esa apódosis, preparada por los cuatro *non* iniciales, expresa en la fantasía la irremediable inutilidad del esfuerzo realizado por el poeta para encontrar a Camerio. Catulo se va imaginando una condición en la cual dispondría de capacidad sobrehumana, pero cada ítem de la serie (*custos...Cretum, Pegaseo...uolatu, Ladas, Perseus, Rhesi...biga*), en el mismo momento en que lo piensa, resulta insuficiente, y esa insuficiencia se expresa con la repetición insistente del *non* delante de cada miembro. Esos *non* van retomados al final por la apódosis de un modo ilógico, porque el *defessus...essem* no debería estar negado, pero en todo caso psicológicamente explicable: las negaciones se vinculan más con las respectivas fantasías que con la apódosis, y podríamos pensar no que Catulo

³¹ Esta poesía, o esbozo de poesía (Kroll, Fordyce), que los manuscritos traen unida a la LVIII, algunos editores, siguiendo a Guarinus, la intercalan en la LV, luego del v. 12 (Cazzaniga, ed. *Corpus Paravianum*), otros, siguiendo a la edición antiquísima, luego del v. 13 (Lachmann, Bachrens, Friedrich, Haupt, Postgate, Pascal, Lafaye, De Gubernatis), y algunos la ubican luego del v. 14 (Fröhlich, Schwabe, Ellis); pero muchos otros, y casi todas las ediciones más recientes (Schuster-Eisenhut, 1948-1958; Mynors, 1957; Fordyce, 1961) coinciden en dejarla aparte, bajo el número LVIII a. Esta última posición parece la más razonable. Por una parte, la poesía LV tiene sentido completo y no necesita integración alguna (Kroll, pág. 98); por otra, son visibles las diferencias estilísticas entre ambas, que puntualiza Fordyce (ed., págs. 226 y 22). No cabe duda de que se produce un sensible salto en el punto de intercalación, al pasar de LV, escrita llana y familiarmente en el estilo de X, a LVIII a, retórica y cargada de burlona solemnidad. En todo caso, para el enfoque estilístico que nos interesa el análisis es igualmente posible.

ha olvidado los *non* (lo cual sería difícil, como observa Fordyce, luego de repetirlos cuatro veces), sino que ya han cumplido su función, y la frase toma un giro positivo, en una especie de anacoluto provocado por los versos 5-7.

- LX - Este poema consiste en una sola y prolongada pregunta retórica, destinada a definir por comparación con animales salvajes o monstruos la indefinible dureza o crueldad del o de la destinataria. Contenido muy parecido encontramos en la queja de Ariadna (ver LXIV, 154-157). El ritmo y aliento ininterrumpido de esta poesía es notablemente semejante, desde el punto de vista formal, al del c. LXXXI (ver el comentario más abajo).
- LXI - En el elogio al dios Himeneo (vv. 46-75), el poeta comienza expresando con interrogaciones retóricas de respuesta negativa y con la traductio del pronombre interrogativo, la fe de los amantes en la intervención benéfica del dios y la dignidad e importancia de su culto (vv. 46-50). Los vv. 61-75 abarcan tres estrofas en las cuales se expresa el gran poder del dios Himeneo. Estas estrofas tienen una estructura muy semejante: los dos últimos versos: *te uolente. Quis huic deo comparariet ausit?*, son idénticos en las tres. Las palabras que preceden y completan la frase presentan una leve variación, aunque coinciden en la forma y el sentido: *at potest* para las dos primeras estrofas, *at queat* para la tercera. En cuanto a los versos iniciales, la primera y la segunda comienzan con negación enfática: *nil potest sine te Venus; nulla quit sine te domus* (observar la posición inicial de las negociaciones), corregida luego por la conjunción adversativa *at*. La tercera estrofa presenta al comienzo una *uariatio* respecto de las otras dos: la expresión negativa *nihil, nulla*, está reemplazada por un verbo de sentido equivalente, *careat*. El poder del dios se expresa entonces mostrando los

efectos negativos que produce la ausencia de su apoyo: no existiría el lazo socialmente sancionado entre los esposos, ni prole, ni jóvenes reservas que defiendan la ciudad. Pero (*at*) sí existen con su apoyo.

Más abajo, vv. 86-90, el prohibitivo (*desine*) y las negaciones: *non tibi...periculumst, neque femina pulcior...diem uiderit...*, integran una exhortación a Aurunculeia, destinada a tranquilizarla y ahuyentar sus temores.

Vv. 101-110: comienzan con una negación estas dos estrofas que contienen la garantía de fidelidad del marido expresada por el poeta como rechazo del mal amor: *non tuus...in mala deditus uir adultera...a tuis...uolet se-cubare papillis...sed...implicabitur in tuum complexum* (obsérvese la corrección con el *sed*, que pone en paralelo y competencia los dos amores).

Vv. 126-135: la orden de cantar se da con el prohibitivo: *ne...taceat...fescennina iocatio*, a la cual sigue en el canto fescenino otra lítote (negación de verbo que implica negación, tipo A 4): *nec...neget...concupinus...* La corrección se da esta vez directamente con el imperativo: *da nuces pueris, ...concupine:...*, repetida al final con doble quiasmo: *concupine, nuces da*. Aquí el *nec...neget* quiere traducir naturalmente la actitud poco dispuesta del *concupinus* a participar de la celebración de la boda de su señor.

Vv. 141-143: a la misma situación aludida se refieren estos versos, donde la lítote muestra el esfuerzo que cuesta al marido cambiar de vida: la contradicción está marcada por el *sed* y el imperativo *abstine* (observar la traducción: *abstinere...abstine*): *diceris male (=non) te...abstinere: sed abstine*. Al mismo imperativo moral se refieren los versos 146-148, donde la lítote (que integra un aespécie de oxymoron: *licentia non licentia*) está está reforzada por el *ista...eadem*: en los mismos objetos reside un elemento de contradicción que comien-

za a funcionar con el cambio de estado (v. 147: *marito*). La compensación por todas estas prohibiciones la encontrará el marido en la mujer, cuya actitud debe ser la de *non negare*³² (vv. 151-153): *nupta, tu... quae tuus uir petet, caue ne neges, ne petitum aliunde eat*. El *abstinere* no es entonces un quedar privado, sino un sustituir un hábito de vida por otro, programa que incluye en primer plano una exhortación a renunciar a los hábitos tenaces ya arraigados. La promesa de iguales o mayores placeres que acordará la esposa queda tácita y está sustituida por otra lítote: la exhortación a la esposa a no negarse a los requerimientos del marido.

Vv. 176-178: la lítote *illi non minus ac tibi... uritur... flamma* previene la sospecha de frialdad por parte del marido, que puede abrigar la desposada. Esta manera de presentar el hecho permite al interlocutor de este diálogo, que es el poeta, entrar en los secretos pensamientos de la novia (*pectore... intimo*) y compartirlos con ella, de modo de despertarle así una sensación de confianza. La lítote está corregida por *sed* (v. 178): *sed penite magis*, de modo que el *non minus* no equivale sólo a *aeque*, sino que prepara la adversación.

Vv. 196-205: luego de elogiar la belleza de la novia en la estrofa anterior, el poeta alaba en la primera de estas dos la del marido. Aquí se acumulan las lítotes: *nihil minus pulcer es, neque te Venus neglegit*. Así como en el caso de la novia se había extendido el poeta en detalles: *ore floridulo nitens, Alba parthenice uelut Luteumue papauer*; en el caso del hombre el *decus* requiere que tales particularidades no figuren: basta, frente a los rasgos positivos de belleza de la mujer, comprobar la ausencia de rasgos negativos de fealdad en el hombre: la

³² Con el sentido del *non nolle* de VIII, 7.

mujer es hermosa, el hombre es no feo, "Venus no lo descuida"³³. A la exhortación: *ne remorare*, sigue la lítote: *non...remoratus es*, que traduce la afanosa puntualidad del marido, expresada positivamente con un asíndeton adversativo: *iam uenis*. Mientras el *non...remoratus* ve el hecho por dentro, como actitud y disposición psicológica, el *iam uenis* lo vuelca hacia afuera, al plano del movimiento y la acción dramática: ya te aproximas, te vemos venir, avanzar hacia aquí. La estrofa vuelve luego hacia adentro con otra lítote: a *quod cupis cupis* en el plano externo, corresponde como actitud psicológica el *bonum non abscondis amorem*. Así la estrofa se ha movido, en una especie de quiasmo, de una lítote a la otra, a través de dos afirmaciones: *non remoratus es - iam uenis - cupis - non abscondis*. En el centro queda la invocación a Venus.

LXII - En este epitalamio se enfrentan en competencia dos coros: uno de muchachas y otro de muchachos. Los coros se observan y los portavoces cantan alternadamente, en un canto amebeo propio de la bucólica³⁴. En las primeras estrofas (vv. 1-25) la lítote sirve al motivo convencional de la valoración del adversario: v. 9: *non temere exilure*; v. 11: *non facilis nobis...palma paratast...non frustra meditantur...nec mirum...*

Vv. 39 ss.: las jóvenes hacen en esta estrofa el elogio de la mujer intacta, comparándola con una flor que cre-

³³ Salvo, naturalmente, casos especiales como el del c. 48: *Mellitos oculos tuos, Iuuenti*, donde el elogio de un detalle físico de un hombre se explica por el carácter peculiar de la relación que une al poeta con Juvenio.

³⁴ Ver J.-P. Boucher, "A propos du carmen LXIV de Catulle", *REL*, XXXIV, 1956, pág. 192.

ce al abrigo de un jardín cerrado. Aparece aquí otra vez la imagen de la flor y el arado, de la poesía XI, expresada con una negación enfática, v. 40: *nullo conuulsus aratro*, que debe ubicarse en la línea de los términos acumulados para indicar lo secreto, lo protegido, lo apartado: *in saeptis secretus* (observar la aliteración)...*hortis, ignotus pecori*. A la *traductio* del v. 42: *multi...multae*, corresponde la de las negaciones del v. 44: *nulli...nullae*, también enfáticas, en paralelo con las del v. 47: *nec pueris iucunda manet, nec cara puellis*.

El mismo paralelismo, pero invertido en una especie de quiasmo respecto del anterior, utilizan a continuación los jóvenes en la comparación con la vid: v. 53: *nulli agricolae, nulli...iuuenci*; v. 55: *multi...agricolae, multi...iuuenci*.

En la última estrofa, dirigida por los muchachos vencedores a la novia, la lítote soporta toda la construcción y expresa la actitud pasiva socialmente condicionada que la mujer debe asumir en la relación conyugal: vv. 59 ss.: *tu ne pugna (=cede uiro)*, seguido inmediatamente por *non aequumst pugnare...* La referencia a los padres y a su derecho sobre la hija trae otra lítote: *uirginitas non tota tua est*, corregida en asíndeton por: *ex parte parentumst*, y retomada, luego del quiasmo (*tua...parentum-patri...matri...tua*) con las palabras: *tertia sola tuast*. Sigue otra lítote: *noli pugnare duobus*, que retoma la exhortación inicial.

- LXIII** - En el monólogo de Attis (vv. 50-73), la tanda de doloridas preguntas retóricas traduce la rebeldía ante la situación en la cual el protagonista repentinamente se descubre. El fondo lo constituye un paralelo entre el anterior estado, la patria, los amigos, la familia, la estimación, que se han perdido para siempre, y la lamentable situación actual, a la que ha llegado Attis por una momentánea locura.

LXIV - Ambientada la escena y creada la atmósfera legendaria y heroica con los versos 1-18, aparecen los personajes cuyas bodas se narran: vv. 19-21, Tetis y Peleo. En ese panorama de antigua leyenda se inserta temporalmente la escena del compromiso y el asentimiento de los cónyuges con los tres *tum* a comienzo de verso. Peleo aparece *incensus... amore*; Tetis, por su parte, *humanos non despexit hymenaeos*; donde la litote muestra, por una parte, la aquiescencia de una diosa hacia un mortal, y por otra, la actitud de la mujer que *non negat*, como ya vimos en las poesías VIII (v. 7: *nec...nolebat*), LXI (v. 152: *caue ne neges*) y LXII (v. 59: *ne pugna*).

Vv. 38 ss.: llegada la fecha de las bodas, todo el mundo se concentra en Tesalia, en el palacio de Peleo, los campos quedan abandonados. El poeta describe esa repentina paz y ociosidad como una cesación de actividad, acumulando expresiones negativas y giros enfáticos: *rura colit nemo, ...non...purgatur uinea...non glebam conuellit...taurus, non falx attenuat...umbram*. El primer *nemo*, de valor generalizador, está precisado en ítems por los tres *non* que lo despliegan, a comienzo de verso. Dos expresiones: *mollescunt colla iuuenis* y *squalida desertis rubigo infertur aratri*, tienen valor correctivo (= *sed*). Y más significativo por su valor dramático es el efecto correctivo de la conjunción *at*, en el v. 43: la escena pasa bruscamente de la inactividad, el abandono y la herrumbre de las herramientas de labranza, al brillo resplandeciente del oro, los tapices y la vajilla, la profusión de regalos y el espléndido adorno de la alcoba real.

Vv. 60-264: dentro de la *ἐκφρασις* de la colcha, a partir del v. 60 describe el poeta a Ariadna que desde la costa ve partir a Teseo, llena de tristeza: su figura se yergue inmóvil por fuera, como una estatua de piedra, agitada íntimamente por la desesperación, como una bacante. El poeta junta estos dos elementos contradictorios en una

poderosa imagen: *saxea ut effigies bacchantis*³⁵. A la inmovilidad del estupor corresponde el desorden de la vestimenta, el descuido de los detalles del arreglo a los que no atiende una persona desesperada, traducido por el poeta con otras tres lýtotes introducidas por la negación *non* al comienzo de verso (vv. 63-65): *non...retinens...*, *non contacta...*, *non...uincta*, que luego se corrigen laxamente con los versos 66-67: la mitra, etcétera, no estaban en su sitio sino que, caídos a sus pies, eran juguete de las olas. El mismo efecto correctivo tiene el *sed* del v. 68, que a la vez que retoma la idea anterior del descuido de la vestimenta, sirve de tránsito a la anáfora de los vv. 69-70 en que Ariadna aparece pendiente del que se va, con toda su alma (*toto...pectore, toto animo, tota mente*).

Vv. 132-201: contienen el reproche solitario de Ariadna a Teseo, excelente ejemplo del uso múltiple de la pregunta retórica y la negación. La distancia que va de las promesas pasadas a la triste situación actual, la falta de clemencia de Teseo, el matrimonio prometido y no cumplido, la doblez del hombre deseoso, el gran favor prestado y el mal pago recibido, la dificultad para definir la dura situación de Teseo, la recompensa mínima que éste podía haberle ofrecido, la inutilidad de la queja, la soledad, el deseo de que nada de eso hubiera ocurrido, los caminos de la salvación cerrados, la isla sin vestigios de vida, el mortal silencio que la rodea, la espe-

³⁵ Boucher, *art. cit.*, piensa que Catulo ha tenido presente alguna representación plástica, y sugiere, basándose en particularidades de la descripción, la Ménade del Museo Capitolino, que fusiona lo trágico con lo decorativo y la gracia erótica, más bien que la de Scopas, en la cual priva el elemento trágico. "Il se produit alors dans la sensibilité de Catulle une assimilation entre les deux femmes —la vivante et celle de marbre— et elles sont décrites comme un seul et même personnage" (pág. 200). Acercamientos semejantes, y muy verosímiles, han realizado otros autores, por ejemplo Guillemín en el caso de Virgilio (grupo del Laocoonte, la vaca de las Geórgicas, etcétera).

ranza de no morir antes de vengarse, la invocación final a las Euménides para que no dejen pasar el hecho sin castigo, constituyen otras tantas etapas de la agitada sucesión de sentimientos en que la protagonista pasa del reproche a la dolorida comprobación del abandono, de la piedad hacia sí misma a la rabiosa necesidad de la venganza, hilando negaciones y preguntas, acosada por lo que fue y lo que no fue, mientras trata afanosamente de aceptar e incorporar la durísima realidad que se ha derrumbado sobre ella y de reacomodar sus sentimientos³⁶. Comienza el trozo con una primera tanda de cuatro insistentes preguntas retóricas en que se expresa la indignación y el dolorido asombro de la joven abandonada, víctima de un trato no merecido. La anáfora de los dos *sicine* iniciales (vv. 132 y 134) enfatiza la sorpresa de Ariadna ante su afligente situación y la censurable conducta de su amante. Por debajo de las interrogaciones

³⁶ Al recorrer de este modo la peripecia anímica de Ariadna, se comprende cuánto ha sacado Catulo de su propia vida y de las alternativas de su desgraciado amor por Lesbia, para volcarlo en la animación de su personaje. Michael C. J. Putnam, "The Art of Catullus LXIV", *Harv. St. Cl. Ph.*, LXX, 1961, siguiendo una idea esbozada por D. L. Slater, *The Poetry of Catullus*, Manchester, 1912 (Lesbia = Teseo) y desarrollada por L. L. Sell, *De Catulli carmine LXIV quaestiones*, New York, 1918, ha ahondado en los procesos de identificación y proyección que realiza Catulo en los personajes de Ariadna y Egeo, por una parte, y Peleo y Tetis por otra, y en la afinidad de actitud existente entre esta Ariadna-Catulo y el personaje de Attis (poesía LXIII): "...the Catullus who, disguised in the form of Ariadna, proposes herself as servant for Theseus, is the same Catullus who, transformed imaginatively into Attis, will be the perpetual devotee of the Magna Mater. In other words, the mistress-servant feeling, here experienced by Ariadna, finds its heightened and extreme expression in the emasculation of Attis" (pág. 178). Agregaremos al pasar que sería bastante fácil demostrar que Catulo era en el fondo un hombre débil y dudaba de su virilidad: lo prueban las frecuentes jactancias y amenazas de demostrarla a los demás, sea con expresiones convencionales (XVI, 1 y 14) o más personales (XXI, 8; XXXII; XXXVII), o los términos en que vive la relación con quienes lo han perjudicado (XXVIII, 9-10). También A. Salvatore, *art. cit.*, dice que "Arianna che piange sul lido deserto, tradita da Teseo, la cui nave si perde all'orizzonte, è, in fondo, l'immagine di Catulo tante volte tradito da Lesbia". Las conclusiones alcanzadas por Putnam y, en general, por esta línea de investigación, constituyen a mi juicio adquisiciones definitivas e iluminan un importante sector de la psicología y los mecanismos de creación del poeta.

se trasluce la actitud psicológica de fuerte rechazo, el *no* que subyace a las preguntas retóricas, la imagen del trato y consideración que la protagonista del drama debió haber recibido y no recibió. A continuación siguen dos preguntas retóricas con anáfora de *nulla* (vv. 136-137): *nullane res potuit...flectere...? tibi nulla fuit clementia praesto, ...?* , que continúan la idea: asombro ante la carencia de toda consideración, de toda clemencia. Los tres versos siguientes (139-141) expresan el contraste entre la afligente situación actual y las promesas pasadas: *At non haec...promissa dedisti, ...non haec... sperare iubebas, sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos* (observar el doble *non* y el doble *sed*). Otra anáfora de negaciones enfáticas expresa, en los versos 143-144, la rotunda desconfianza que la mujer debe tener hacia la palabra del varón: *Iam iam nulla uiro iuranti femina credat, nulla uiri speret sermones esse fideles*. A ésta siguen otras dos (vv. 145-148): los hombres deseosos *nihil metuunt iurare, nihil promittere parcunt*, pero luego que se han saciado: *dicta nihil metuere, nihil peruria curant*.

Un segundo pujo de desesperación se expresa en la siguiente tanda de preguntas retóricas (vv. 154-156), donde Ariadna trata de hallar una filiación digna de la dura entraña de Teseo: las alternativas se suceden, la madre es ya una leona, ya el mar cruel, o la Sirte, Escila o Caribdis, con un efecto de clímax bien visible en la anáfora del pronombre interrogativo (*quae... quae... quae...*) del v. 156. Por detrás de los seres y monstruos evocados surge la infinita dureza y la salvaje crueldad de Teseo, no compuesta por cierto de la agregación mecánica de imágenes sino nacida fundamentalmente del hecho psicológico de la desesperada búsqueda de la palabra. Para Ariadna Teseo es y no es a la vez todo eso, porque ninguna de las determinaciones evocadas y rápidamente descartadas lo agota en su tremenda maldad.

Ya el v. 157 marca el anticlímax y el paso a la actitud depresiva y melancólica: Ariadna se hubiera conformado con hacer de esclava en el palacio de Teseo (*fumularer serua*), lavarle los pies (*permulcens... uestigia*), extenderle la cama (*tuum consternens... cubile*). Imágenes de una vida que no será la suya y que desde su abandono actual le parece tan deseable, creadas mediante una estructura concesiva adversativa de sentido irreal, donde el indicativo *potuisti* expresa muy bien la distancia entre lo que Teseo pudo hacer y lo que en realidad hizo. El sentido de la realidad emerge en una nueva pregunta retórica (vv. 164-166): la queja es inútil, sólo la recibe el aire, que no puede oír ni contestar.

Inmediatamente sigue la invocación a Júpiter (v. 171) en un pedido de realización imposible, pues Ariadna preferiría que no hubiera sucedido nada de lo ocurrido: que no hubieran llegado a Cnosos las naves atenienses ni el malvado Teseo se hubiera hospedado en el palacio de Minos. A lo cual sigue la última tanda de preguntas retóricas, en número de siete, donde Ariadna va ya cobrando conciencia de su situación de absoluta carencia de recursos e irremediable abandono, y asumiéndola. A la imposibilidad física de volver a Creta sigue la imposibilidad moral de recurrir a su padre, ella, que lo abandonó y huyó con el asesino de su propio hermano; y si no tiene refugio en su familia menos lo tiene aun en Teseo, al que con amargura llama *contunx*, el hombre en cuyo fiel amor confiaba. A continuación (vv. 184-187) Ariadna manifiesta, con una serie de negaciones y expresiones de valor negativo, su conciencia ya clara de su desamparo: *nullo litus... tecto, nec patet egressus... nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta, omnia sunt deserta...*

En el resto de su monólogo (vv. 188-201) Ariadna da rienda suelta a su deseo de venganza e invoca a las Euménides. La situación se ha aclarado en su ánimo,

la ha asumido plenamente y ya no caben las preguntas ni hay lugar para la expresión negativa, que justamente ocupa aquí escaso lugar. Al comienzo (vv. 188 ss.) hay una negación repetida que se refiere al plazo temporal: Ariadna está segura de que no morirá antes de ver cumplida su venganza (*non...ante...languescant lumina... nec...secedent...sensus, quam...exposcam...*). Al final (v. 199) exhorta a las Euménides a no dejar impune el crimen: *uos nolite pati...*

La estructura del poema, cuidadosamente trabajada, se compone de cuatro puntos de clímax marcados por las preguntas retóricas, agrupadas en dos tandas más importantes (1ª y 4ª) y dos de menor volumen (2ª y 3ª). A cada uno de esos momentos de excitada desesperación sucede una tanda de versos en que priva la reflexión melancólica y la amargura consigue salir y expresarse en forma discursiva. Este flujo y reflujo de los sentimientos corresponde en el plano psicológico al leit-motiv de las ondas que J.-P. Boucher³⁷ observaba en el plano físico en los vv. 60-69.

El pensamiento de Ariadna, ocupado al comienzo totalmente por Teseo, va siendo penetrado en el curso del monólogo por un progresivo sentido de realidad³⁸, de modo que del reproche y la pregunta, de la nostálgica evocación del bien pasado ya inexistente, se pasa a un sentimiento psicológicamente más realista, el de la ven-

³⁷ *Art. cit.*, p. 201.

³⁸ A. Balland, "Structure musicale des plaintes d'Ariana le carmen LXIV de Catulle", *Bull de l'Association Budé*, 1961, piensa que las quejas de Ariadna se desarrollan sobre un cañamazo melódico, en una especie de contrapunto con dos rupturas de tono en vv. 139 y 158, de modo que el monólogo progresa a través de los movimientos contradictorios del amor y el odio, los lamentos y la desesperación, jalonado por periódicos "retours à la réalité". Sin embargo, no parece haber percibido claramente que esa toma de conciencia de la realidad es progresiva y constituye el elemento impulsor del monólogo.

ganza: Ariadna ha cumplido la catarsis del pasado, de lo que ya no es, y se ha volcado hacia el porvenir, hacia las únicas vías positivas de acción que se abren ante ella. Es obvio y sabido que el trozo se relaciona con pasajes de Eurípides y Apolonio, pero las analogías son remotas y no se pueden comparar diálogos cara a cara con el apóstrofe imaginario de este trozo elegíaco³⁹. Además, en tanto en Eurípides Jasón está allí urdiendo explicaciones de compromiso frente a una peligrosa hechicera, y en Apolonio inclusive está medio asustado (IV, 394: *ἰπποδείσας*) y por otra parte no deja a Medea sino que se casa con ella, la Ariadna de Catulo es una pobre muchacha abandonada a cuyos lamentos sólo responde el rumor del mar por el cual se aleja su mudo y despreocupado amante. El apóstrofe en Catulo es esencial a la composición, y no se explica, como pretende Kroll (ad loc.), "da Medea bei beiden Dichtern (sc. Eurípides y Apolonio) mit Iason selbst spricht". Obsérvese además cómo a partir del verso 164 (3ª tanda de preguntas), cuando Ariadna comienza a asumir su abandono, ya no se dirige más a Teseo en 2ª persona. El trozo es un modelo de descripción de sentimientos que sólo puede salir de manos de un profundo psicólogo y un gran artista⁴⁰.

Vv. 34-335: la *traductio* de la negación enfática expresa aquí, mediante la litote, la excelencia del amor que une

³⁹ Waltz observa el carácter "descriptivo, dramático y lírico, tanto como comparativo" del episodio de Ariadna abandonada y señala la índole lírica del mismo (REL, XXIII, 1945, pp. 94 y 109). Por otra parte, la originalidad y libertad de Catulo frente a sus modelos en este caso está bien estudiada y hoy se la admite (ver G. Pasquali, "Il carme 64 di Catullo", en *Studi di filologia classica*, nuova serie, 1920, I, pp. 1-23; y G. Perrotta, "Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici", *Athenaeum*, 9, 1931, 5, pp. 400-409).

⁴⁰ "LXIV... quo nescio an nemo perfectius quidquam neque Graecorum neque Romanorum poetarum condiderit" (H. Tescari, "De quaestuncula quadam insulsissima quam saepius mihi posui", *G. Ital. Filol.*, 1951, p. 6).

a Tetis y Peleo: *nulla domus tales...contextit amores, nullus amor tali coniunxit foedere amantes, qualis...* Al final del himno de las Parcas la lítote expresa, por un lado, la certeza de que la boda se consumará y la muchacha no será virgen al día siguiente: vv. 376 ss. *non illam nutrix...collum poterit circumdare filo*; y por otro, que su madre no tendrá que afligirse por discordias conyugales y podrá esperar descendientes: vv. 379 ss.: *anxia nec mater discordis maesta puellae secubitu... mittet sperare nepotes*.

Vv. 382-408: la poesía concluye con un epílogo en el cual el poeta pone en paralelo a aquella humanidad piadosa, que los dioses se dignaban visitar, y la corrompida por el nefando crimen, a la cual ya no se manifiestan. Se trata del tema común de la decadencia de la humanidad a partir de una primitiva Edad de Oro⁴¹.

⁴¹ Algunos autores han tratado de explicar este epílogo, de un tono moralizador insólito en Catulo, como una reacción del poeta a la corrupción del medio en que actuaba, suscitada aquí por algunos temas del poema vinculados con las ideas de *fides* y *pietas* (abandono de Ariadna por Teseo, crueldad de Aquiles). Así, L. Hermann (*Latomus*, XVII, 1957, p. 396, nota sobre Klingner, "Catull's Peleus-Epos", en *Sitzungsber. der Bayerischen Ak. der Wiss.*, 1956, 6) señala que "l'oeuvre est plus bien actuelle qu'elle n'en a l'air: c'est à la fois un poème "d'évasion" et un poème d'actualité, à preuve les vers 396-408 à comparer aux poèmes sur la porte véronaise ou contre Gellius"; y M. Putnam, *art. cit.*, p. 157, por su parte observa que "Catullus found himself constantly surrounded by, and fighting against, that degeneracy of which the vulgarity of Lesbia was but a small part". Y luego: "To moralize was not his usual bent, even though here was one of the few occasions in his poetry where he could suitably do so". Es cierto que Catulo actuaba en Roma en un medio refinado y corrompido, y que alternaba con individuos despreciables y los veía como despreciables. Pero resulta extremadamente difícil pensar en un Catulo crítico de su tiempo o creer que de algún modo se haya propuesto hacer de la censura de las costumbres un tema literario, a la manera de Juvenal. El poema de la puerta veronesa y los dirigidos contra Gelio, que Hermann menciona, tienen un tono y una intención tan distintos de los de este epílogo, que no parece posible hacerlos surgir de una misma actitud de espíritu, sobre la base de alguna coincidencia llamativa referente al tema del incesto. Por otra parte, y dejando de lado la reacción natural que algunos excesos de corrupción pueden haberle provocado, Catulo parece haber realizado un gran esfuerzo de asimilación a los sectores sociales en que actuaba en la capital, y haber aceptado y compartido los criterios de valoración de esos grupos. En tales circunstancias, es más probable

La época de oro se describe desde el v. 382 al 396 y una lítote la define moralmente: *nondum spreta pietate*. Luego, en los vv. 397-408, aparecen las múltiples formas del crimen y la impiedad humana, después de la caída (v. 397): *sed postquam tellus scelerest imbuta nefando...*, que son como una especie de antítesis y desarrollo de la idea contraria a la expresada en la lítote (*spreta pietas*). En la enumeración de estas formas de impiedad priva la expresión negativa: *destitit extinctos natus lugere parentes, ...ignaro mater substernens se inopia nato inopia non ueritast...scelerare...* Otro tanto ocurre en los dos versos finales, que describen la actitud de los dioses: *nec...dignantur uisere...nec se contingi patiuntur...* Es interesante comparar esta fórmula con la que utiliza Ovidio (*Metam.* I, 89 ss.) al tratar el mismo tema de la edad áurea y la caída de la humanidad. Mientras Catulo presenta una lítote general y luego desarrolla una lista de ítems del crimen, Ovidio expone mediante un uso múltiple de la lítote el estado de pureza primitivo: *uindice nullo...sine lege...poena metusque aberant, nec uerba minacia fixo aere legebantur, nec supplex turba timebat...sed erant sine uindice tuti. Nondum*

que algunos poemas, como los dirigidos contra Gelio, provengan de un circunstancial resentimiento más bien que de una pura y no comprometida reacción de censura. En el epílogo que nos ocupa, el enfrentamiento de la época mítica de pureza con la corrupción de las edades posteriores se desarrolla aproximadamente dentro de los lineamientos del tema tradicional, como veremos en el paralelo que haremos con Ovidio, sin referencias concretas ni visibles a un contexto social o una época determinados. Diríamos más bien que, por una parte, la honda participación del poeta en el lamento de Ariadna abandonada, criatura que ha sacado de su propia carne, lo lleva a meditar sobre el mal, la injusticia y la impiedad humanas; y que, por otra, el tema se ubica espontáneamente en la línea épico-legendaria del argumento central del poema. La empresa misma de los Argonautas con que comienza el poema, esa primera y osada empresa de navegación (v. 6: *ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi, caerulea uerrentes abiegnis aequora palmis*; v. 11: *illa rudem cursu prima imbuat Amphitriten*), puede haber suscitado este epílogo por el mismo secreto camino por el cual Horacio en el propempticon a Virgilio une su experiencia personal de la despedida a una meditación sobre la osadía del hombre, que obliga a los dioses a mantenerse en guardia.

caesa...in liquidas pinus descenderat undas, nullaque mortales praeter sua litora norant. Nondum...cingebant oppida fossae: non tuba directi, non aeris cornua flexi, non galeae, non ensis erant: sine militis usu...peragebant otia gentes. Ipsa quoque inmundis rastrosque intacta nec ullis saucia uomerebus...dabat omnia tellus; contentique cibus nullo cogente creatis arbuteos fetus...Jegebant..., y luego desarrolla más brevemente el tema de los crímenes (vv. 144-150) que, como en el caso de Catulo, son sobre todo los crímenes de familia de los que debían abundar ejemplos en la época. Es cierto que la descripción de Ovidio se ubica dentro de un marco distinto y más amplio, ya que el poeta está trazando un cuadro de las edades de la humanidad, mientras a Catulo le interesa más extenderse sobre el elemento mágico de la presencia divina entre los hombres en la época de oro. De todos modos es interesante observar el manejo distinto del procedimiento que es paralelo del distinto tratamiento del tema.

LXV - Vv. 9-12⁴². El poeta expresa con una anáfora de la negación enfática la irremediable pérdida del hermano: *audiero nunquam...nunquam ego te...aspiciam...* En paralelo antitético siguen dos expresiones afirmativas: *at...semper amabo, semper...tegam*⁴³.

LXVII - Las disculpas de la puerta se presentan en forma de litote: vv. 9 ss.: *non...culpa mea est...nec peccatum a*

⁴² El v. 9 falta en los mejores códices y sólo se encuentra en los más recientes, con variantes en la penúltima palabra (*facta, fata* o *verba*). De todos modos, es muy probable que contuviera la palabra *nunquam*, repetida en anáfora en el verso siguiente. Esta forma peculiar de anáfora, denominada epanalepsis, es bastante común en Catulo (ver LXII, 21, LXIV, 26, 61, 132, etcétera, y muchos otros pasajes) y afecta siempre a palabras sobre las cuales recae un énfasis patético. Por otra parte, como observa Kroll (ad LXIV, 61), se encuentra ya en el epos antiguo (*Iliada*, II, 850; *Odisea*, I, 22) y en los alejandrinos.

⁴³ Estas repeticiones antitéticas paralelas son frecuentes: ver, p. ej., LXI, 61-75; LXII, 42-58; LIV, 143-148.

me quisquam pote dicere quidquam: uerum..., donde observamos la acumulación enfática, también frecuente en Catulo, del indefinido (ver I, 8 y 9; LXXIII, 1; LXXVI, 7, etcétera). La corrección, como suele ocurrir, se realiza con *uerum*. Señalada la insuficiencia de la explicación por el poeta con una lítote (*non...satis est...dicere...sed facere ut quiuis sentiat...*), la puerta acumula negaciones para disculparse alegando la negligencia ajena: *nemo quaerit nec scire laborat*. En este diálogo de maledicencia convencional, la puerta apela otras veces a la negación enfática: v. 22: *nunquam se...sustulit.*; vv. 37 ss.: *qui tu nosti, cui nunquam...abesse licet, nec populum auscultare, sed...?*; vv. 43 ss.: *ut pote quae mi speret nec linguam esse nec auriculam*. En los cuatro versos finales la lítote se combina con la fórmula de preterición para crear la atmósfera de la sospecha difamatoria: *praeterea addebat quendam, quem dicere nolo nomine...Longust homo*, etcétera.

- LXVIII - En los vv. 5-8 la lítote expresa el estado de insomne angustia de Manlius ante la pérdida o separación de su esposa o amante (v. 6: *neque Venus...mollis requiescere somno desertum in lecto caelibe perpetitur*), y su consiguiente disgusto por las Musas (*nec...Musae oblectant, cum mens anxia peruigilat*). Una *occupatio* pone al mismo nivel las penas del poeta, vv. 11 ss.: *ne mea sint ignota incommoda...neu me odisse putes hospitis officium, accipe...ne...dona beata petas*. La lítote del v. 17 encarece la nostálgica recordación del pasado: *non est dea* (sc. Venus) *nescia nostri*. La adversativa *sed* (v. 19) introduce la referencia al sufrimiento actual, motivado por la pérdida del hermano, que Catulo trata también en otras poesías (LXV, LXVIII a y CI). Aquí se multiplican las palabras que indican la pérdida o carencia y se dibuja así por contraposición la imagen del bien perdido, vv. 19 ss.: *studium...fraterna...mors abstulit. O...frater adempte mihi, tu mea...fregisti commo-*

da... *tecum una totast nostra sepulta domus, omnia tecum una perierunt gaudia nostra... Cuius... interitu fugavi haec studia atque omnes delicias animi.* Aparecen luego otras formas de lítote propias del estilo conversacional de esta poesía-epístola, entre las cuales señalamos la fórmula de disculpa, vv. 37 ss.: *nolim statuas nos mente maligna id facere aut animo non satis ingenuo, quod... non... copia posta est*, seguida por el período irreal cuyo valor de lítote ya hemos señalado, v. 40: *ultra ego deferrem, copia siqua foret.*

A los lamentos de su amigo dedica Catulo sólo los primeros diez versos. El resto del poema contiene las quejas del propio Catulo, incluido el apóstrofe de los vv. 20-24, que constituyen el clímax de la poesía. Ante la carencia alegada por el amigo, Catulo presenta su propia y más grave carencia: la muerte de su hermano, con un procedimiento psicológicamente muy habitual y explicable, que consiste en responder a las quejas con quejas mucho mayores. Las quejas de Catulo están además destinadas a constituir un fondo que justifique esa especie de *recusatio* por la que se rechaza el pedido del amigo y apoye la afirmación de buena disposición del v. 40.

LXVIII a ⁴⁴ - Al comienzo la lítote expresa el inexcusable deber que lleva al poeta a manifestar su agradecimiento por los favores recibidos de Alio, v. 1 (45): *non possum reticere...* Se trata de una devoción cuyo recuerdo se desea eternizar en un poema. Y aquí, como suele ocurrir en este tema de la eternidad ⁴⁵, la lítote resulta eficaz

⁴⁴ Algunos editores consideran que LXVIII y LXVIII a constituyen una sola poesía, otros piensan que son dos, y algunos no se pronuncian. Véanse los argumentos en las introducciones de Kroll y Fordyce y la bibliografía en Kroll, p. 310.

⁴⁵ Cf. Hor., *Carm.*, III, 30: *monumentum... quod non imber edax, non Aquilo inpotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum. Non omnis moriar...*

para desplegar en imágenes el carácter corrosivo del tiempo: Catulo usa dos. la del recuerdo sepultado en la oscuridad, vv. 3 (43) s.: *nec fugiens saeculis oblitiscantibus aetas illius hoc caeca nocte tegat studium*, y la de la araña que teje en lugar abandonado, vv. 9 (49) s.: *nec tenuem texens sublimis aranea telam in deserto Alli nomine opus faciat*. La *gratiarum actio* se retoma al final (vv. 111 (151) ss.) y la idea de la eternidad se traduce esta vez por una litote referente a la carcoma del óxido: *ne uostrum scabra tangat rubigine nomen haec atque illa dies atque alia atque alia*.

El recuerdo de Troya (vv. 48 (88) ss.) trae el del hermano muerto y la queja vuelve a expresarse con un apóstrofe, como en el poema anterior, con pequeñas variantes y el agregado de los vv. 57 (97) ss., donde la soledad de la tumba, ubicada en el confín de la tierra y alejada de las sepulturas de los seres queridos, se manifiesta mediante litotes y una estructura correctiva: *quem nunc tam longe non inter nota sepulcra nec prope cognatos compositum cineres sed Troia obscena, Troia infelice sepultum detinet...*

VV. 79 (119) ss.: la litote expresa por comparación la profundidad del amor de Laodamia por Protesilao: los paralelos son con el amor del abuelo por el nieto que lo heredará (*nam nec tam carum confecto aetate parenti una caput seri nata nepotis alit...*) y con el amor de una paloma por su blanco compañero (*nec tantum niueo gauisa est ulla columgo compar...*); la comparación queda en el aire y *tam* y *tantum* de vv. 79 (119) y 85 (125) se resuelven en la adversación, v. 89 (129): *sed tu horum...uicisti...furores*.

- LXIX - Esta poesía presenta un recurso epigramático parecido al de XXIII y LVII. Aquí el asombrado es Rufo, que no goza del favor de las mujeres. Peor aun: el rechazo que suscita es general (v. 1: *femina nulla...uelit...non si...labefactes...*; v. 7: *hunc metuunt omnes...*); pero

no debe asombrarse (v. 1: *noli admirari*, retomado luego, en la explicación, por el *admirari desine* del v. 10) ni cabe el asombro (v. 7: *nec mirum*). Es fácil percibir cómo Catulo construye este enconado ataque sobre la base de un elemento de sorpresa que sólo existe como recurso satírico, creado *ad hoc* para despejarlo luego con la desdolorosa explicación.

- LXX - La palabra de la mujer es engañosa. El juramento que ella formula es rotundo, con acumulación de negaciones: *nulli se dicit mulier mea rubere malle...non si...Dicit*. La tensión se establece entre los dos *dicit*, que crean una distancia entre el contenido expresado y la realidad que el hombre de experiencia conoce. Esta última la explicita la adversación: *sed...oportet...*
- LXXIII - El despecho ante la ingratitud de un amigo se expresa en negaciones enfáticas con *tractio* del indefinido: *desine de quoquam quicquam bene uelle mereri...omnia sunt ingrata, nihil fecisse benigne [prodest]...* También se expresa con negaciones la paradoja final, vv. 5-6: *nemo grauius nec acerbius urget quam...qui me...amicum habuit*.
- LXXV - Aquí ocurre una antítesis que lleva al extremo la paradoja del c. LXXII, vv. 7-8: *amantem iniuria talis cogit amare magis, sed bene uelle minus* (ver también el c. LXXXV). El poeta ha llegado ahora a un punto en que dos cosas le resultan imposibles: estimar (*ut iam nec bene uelle queat tibi...*) y dejar de desear (*nec desistere amare...*). Ambas negaciones van en paralelo con dos oraciones condicionales-concesivas (*si optima fias...omnia si facias*) que determinan las situaciones más favorables, pese a las cuales no podrían suceder las apódosis. Las negaciones producen el efecto de callejón sin salida, de una oscilación de los efectos que no deja entrever la solución dialéctica.
- LXXVI - Vv. 3-4: las negaciones se acumulan para expresar la

pureza de espíritu del hombre que puede considerarse verdaderamente *pius*: v. 3: *nec sanctam uiolasse fidem, nec foedere nullo*⁴⁶ ...*dium...numine abusum...*

- LXXVIII - La poesía está formada por tres dísticos cuyos respectivos exámetros comienzan con una anáfora: *Gallus habet fratres... Gallus homost bellus... Gallus homost stultus...* Galo tiene dos hermanos y su gentileza lo lleva a facilitar los amores de la mujer de uno de ellos con el hijo del otro. Hasta aquí todo se desliza plácidamente. Pero el poeta nos despierta en el v. 5, con el brusco: *Gallus homost stultus*, seguido de la explicación: la tontería de Galo consiste en no ver su futuro, la analogía de su situación con la del hermano engañado: *nec se uidet esse maritum (= qui non uideat o quod non uidet)*, donde el *nec* ocupa una posición central justamente por el hecho mismo de la construcción paratáctica. Sólo el último verso despliega mediante la *traductio patruus patruí* y la calificación moral: *adulterium*, el mal agujero del poeta respecto de Galo. Como ya hemos observado, suele ocurrir que en estos breves epigramas el efecto se logre creando una tensión al comienzo y desencadenándola al final⁴⁷, en este caso en forma de sarcasmo.

⁴⁶ Esta es la lección del Veronensis (que se reconstruye por la coincidencia de G y O). En los codd. más recientes *nullo* aparece corregido en *ullo*, pero véanse las observaciones en contra de Löfstedt, *Synt.*, II, 213, ya citado. Sin embargo, no parece aconsejable aceptar la primera parte de la explicación de Löfstedt, cuando al referirse a *nec* en el texto citado coincide con Brix-Niemeyer (ad *Pl. Men.*, 371) en que "die Kraft der Verneinung... nicht selbstständig und voll genug hervortritt" debido a su vinculación con la partícula copulativa. El caso del texto y muchos otros semejantes parecen explicarse mejor como "pleonastische Häufung" motivada por el apasionamiento (Löfstedt, *ibid.*), o como lo hace Cauer (citado por Wackernagel, *Vorlesungen*, II, p. 299), en un nivel psicológicamente más refinado: "die negative Stimmung ist über den ganzen Satz verbreitet".

⁴⁷ Véanse las observaciones marginales de O. Weinreich, *op. cit.*, pp. 10 ss., sobre la forma del dístico catuliano y sobre el epigrama en general. Se trata de las situaciones que Lessing, en sus "Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm", denomina Erwartung y Aufschluß, y Herder llama Darstellung y Befriedigung o

Aquí la situación se prepara sobre la *traductio* de *lepidus*: *lepidissima coniunx... lepidus filius...* y de *bellus*: *homost bellus... cum puero bello... bella puella...*, y la oposición con *stultus*, y todo se aclara con la negación *nec... uidet*: Galo no comprende que quizás prepare su propia perdición.

Exposition y Pointe (citados por Wetnreich). Toda esta nomenclatura es heterogénea pero legítima, porque en el fondo corresponde a diversos subtipos de epigramas que los autores citados deben haber tenido especialmente presentes. Falta un estudio completo de las estructuras y recursos estilísticos utilizados por el poeta en los polímetros y epigramas. Un análisis particularmente fino de la forma poética en Catulo ha realizado Ilse Peer Schnelle, *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, Philologus, Suppl. Band 25, 3, 1933, quien llega a la conclusión (p. 36) de que, por una parte, no es posible diferenciar las poesías grandes y las pequeñas caracterizando a las primeras, las "belenísticas", como las más artísticas, artificiosas, casi inmaduras, y a la "poesía de circunstancias" como modesta, natural e ingenua (como pensaban Wilamowitz, *Reden und Vorträge*, I, 221: "Kleine Verschen, die der Dichter nur als Possen (nugae) ansah"; Leo, *Röm. Lit.*, 3 Aufl. (i. *Kultur der Gegenwart*), p. 426: "rasch hingeworfenen"); y, por otra parte, que los recursos artísticos en los polímetros y epigramas son de naturaleza absolutamente distinta y que por lo tanto no se los debe confundir bajo el rótulo genérico de "pequeñas" poesías (como hacían Wilamowitz, *Hellen. Dicht.*, II, 305: *Gelegenheitsgedichte*; Kinder des Moments; *Sappho und Simonides*, pág. 293; y Reitzenstein, *RE VI*, 102: "Die metrische Form macht für Catull keinen Unterschied, Polymetra und *ἔλεγεία* stehen sich gleich, das Epigramm ist zum kurzen Gedicht geworden"). La idea de un Catulo poeta único, formulada por primera vez por O. Friess, *Beobachtungen über die Darstellungskunst Catulls*, Diss. Würzburg, 1929 (citado por Elder, "Notes on some unconscious and conscious elements in Catull's poetry", *Narr. St. Cl. Phil.*, LX, 1951, nota 2), contra la de dos Catulos (el docto y el de las nugas), que tuvo larga vigencia, parece haberse impuesto hoy en forma general (ver el artículo citado de Elder; Boucher, "A propos du carmen 64 de Catulle", ya citado; D. A. West, "The metre of Catullus' elegiacs", *C. Q.*, LI, 1957; Putnam, ya citado). En cambio, la idea de diferenciar tajantemente los polímetros de los epigramas ha encontrado resistencias (ver A. La Penna, *Problemi di stile catulliano*, ya citado, p. 147). Elder, en el artículo mencionado más arriba, ha rastreado la estructura de los poemas breves a la búsqueda de elementos de composición que puedan explicarse por un hábito inconsciente del poeta. Estudia sobre todo (págs. 123 ss.) el tipo que comienza con una pregunta y respuesta, o con una afirmación o una condición, seguidas por un *nam* y concluidas por un *quare* (ocho poemas), y las variantes de tal disposición en otros 24 poemas, y concluye que se trata de "a dominant structural pattern", que probablemente provenía de un hábito inconsciente del poeta, a la vez que de una modalidad de espíritu reveladora de una familiaridad con los más antiguos escritores griegos mayor de lo que habitualmente se concede. Sin embargo, aparte de estas comprobaciones formales muy genéricas, Elder no ha realizado un análisis detallado de las estructuras y formas internas de los diversos grupos de poemas. Cabe observar, por una parte, que la secuencia

LXXVIII a - Este resto de epigrama, dirigido a un rival en el amor de Lesbia, contiene la forma de lítote frecuente en la amenaza: *uerum id non impune feres: nam...*, que sirve para crear una disposición de expectativa angustiosa en el amenazado. Es sabido que los peligros genéricos o difusos provocan un nivel de ansiedad mucho más elevado, y que ésta disminuye cuando la índole del peligro o su fuente son conocidos por el sujeto.

LXXX - En este caso la lítote y el elemento de sorpresa se manejan así: la poesía comienza con una pregunta sobre el motivo del color de los labios de Gelio (vv. 1-4). En el v. 5 aparece la intencionada lítote: *nescioquid certest*, fórmula concentrada y difícil de traducir literalmente: "hay con seguridad un motivo, que yo no acierto a definir". El resto del verso y el v. 6 adelantan la hipótesis, que por el momento el poeta no asume (*fama susurrat*).

planteo-nam-quare no tiene siempre el mismo sentido ni sus partes están interrelacionadas en todos los casos de la misma manera. Por otro lado, si bien el autor ha reconocido (p. 111, siguiendo a Svennung) que existen diferencias de técnica entre polímetros y epigramas, y acerca estos últimos a las poesías largas, se mantiene luego en un plano muy abstracto y no avanza en el análisis estructural de ambos tipos. La característica disposición interna de muchos epigramas, por ejemplo, con su esquema tensión-desenlace (generalmente sarcástico), sólo se encuentra esporádicamente en los polímetros. Además, no ha extraído todas las conclusiones a que es posible arribar en el plano psicológico. Stoessel, "Catull als Epigrammatiker", *W. Studien*, LXX, 1957 (Festschrift K. Mraz), pp. 290-305, ha estudiado la técnica epigramática de Catulo y tratado de poner en relación el proceso de clarificación interna que cumple el poeta dentro de sí, con el logro de una forma cada vez más concentrada de expresión (p. 304: "So haben in dem strengen Vers und Gegenvers des einen Distichons (se refiere a LXXXV) alle Elemente des bisherigen Formungen nicht nur ihre knappste, sondern auch ihre wichtigste Gestalt gefunden. Die letzte innere Klarheit, die sich der Dichter schmerzlich errungen hat, hat auch die höchste Vollendung des künstlerischen Ausdrucks gereift"), que daría lugar a secuencias en las cuales se observa un progreso en la madurez interna y externa: 2c. 83 y 92; 109, 87 y 70; 76, 72, 75 y 85. En estas secuencias, "jedesmal ging der Weg von breiteren, wortreicheren, lockeren Kompositionen zu kürzeren, strafferen, reineren Formen und gipfelte einmal in der unüberbietbaren, letzten Ballung des Monodistichons". Tal ordenamiento serviría inclusive para establecer una relativa cronología de las obras. El análisis es prolijo y sutil, pero los resultados poco convincentes. Pocos suscribirán el juicio de que 76 sea un borrador de 85.

En los vv. 7-8 el poeta finge abruptamente haber dado en el clavo: *sic certest*, y presenta las flagrantes pruebas; al *nescioquid certest* corresponde el *sic certest*, y al *fama susurrat* el *clamant...rupta...ilia*. El procedimiento es ciertamente más elaborado pero no esencialmente distinto del utilizado en el caso de la afirmación aparentemente paradójal seguida por *nec...mirum* (ver LVII, 3) o de fórmulas similares, como la del c. LXIX.

- LXXXI⁴⁸ - Los seis versos de este epigrama dirigido al joven Juvencio constituyen un solo período cuyo centro es la interrogación retórica inicial: *nemone...potuit...?* La corrección a la negación general ocurre esta vez con *praeterquam* (v. 3), de sentido restrictivo-adversativo. El valor de conjunto es el de una lítote: "Juvencio no ama a nadie más, sino a...". El *praeterquam* introduce un cambio de tono: el retrato del antagonista de Catulo (probablemente el Furio del c. XXIV, como piensa Kroll) se tiñe de los colores tétricos de la muerte: él mismo parece un muerto (*inaurata pallidior statua*) y viene de una ciudad casi muerta (*moribunda a sede Pisauri*⁴⁹). A

⁴⁸ Se debe leer toda la poesía como un solo período interrogativo, de modo de atenuar el efecto de anticlímax de los vv. 5-6, que hace de este epigrama una composición poco lograda, justamente por la ruptura de la tensión interna, mal sostenida pese a la traducción (*qui...quem*) y a los miembros crecientes (*qui...cordis < quem...audes*), y sobre todo porque el resto del v. 6 queda bastante aislado. Por tal motivo creo que debe excluirse la puntuación de Schuster-Eisenhut: signo interrogativo en *statua* y tono enunciativo en el resto. Una alternativa sería aceptar la corrección de Lafaye, que lee *ei* en lugar de *et* en el v. 6, seguramente para lograr un tono exclamativo y atenuar el anticlímax. En este caso, el procedimiento resultaría notablemente cercano al de la poesía LX.

⁴⁹ Si se acepta la explicación de Pascal, *Poeti e personaggi catulliani*, ya cit., p. 161: "quell'altro amante, nato a Pesaro, paese di malaria...". A. Massimi, "Nota Catulliana", *Giorn. Ital. Fil.*, X, 1957, pp. 336-338, siguiendo a M. Zicari, "Moribunda a sede Pisauri", *S. Oñv.* III, 1955, pp. 57-60, que defiende la lección *moribunda*, piensa en cambio que *Pisauri* es el genitivo no del nombre de la ciudad de *Pisaurum*, sino del río *Pisaurus*, y que *moribunda* por enálage corres-

partir de este punto ya el tono cae, no sigue la burla contra Furio ni se resuelve el epigrama, como otras veces (ver c. XLIII), en una exclamación plena, ni se mantiene con energía la pregunta (como en cc. XXIX y XLVII, o en forma de *ritornello*, como en el c. LIII).

- LXXXIII - La poesía, cuyos personajes son Lesbia, su marido y Catulo, desarrolla el paralelo entre una situación manifiesta y aparente, y otra oculta y real. Catulo ve las dos, el marido sólo la primera (v. 3: *mule, nihil sentis*, es decir, "no entiendes lo esencial"; negación enfática). En el v. 3 el poeta se dirige al marido en 2ª persona y le explica el mecanismo psicológico oculto de la actitud de Lesbia. El centro de la poesía lo ocupa el período hipotético irreal, vv. 3-4: *si nostri oblita taceret, sana esset*, que presenta a Lesbia en la disposición en que su marido la cree, que no es la real: despreocupada de Catulo, no ligada a él por el amor, libre. A partir de *nunc* (sentido adversativo) se desarrolla la situación real, que despliega la doble lítote del período hipotético: *non tacet, sed gannit et obloquitur; non est sana, sed uritur et coquitur*. Por otra parte, al *oblita* del v. 3 corresponde una adversación subjetiva: *non solum meminit, sed... irata est*. El poema, comenzado con la formulación de hecho: *Lesbia mi...mala plurima dicit*, termina con una conclusión lógica: *uritur et coquitur*. Justamente en el último hemistiquio está la "Aufschluss" y a la vez la "Befriedigung". El ritmo espondeaico y los monosílabos van jalonando los trabados eslabones de un razonamiento (*sana esset; nunc quod; Iratast. Hoc est*) destinado más que a convencer al marido, a tranquilizar al poeta

ponde a Pisauri en el sentido de *ἀλμυρῆεις*, dicho del río que se echa en el mar (*μύρω*) en el cual muere como río. En cualquier caso la interpretación no varía, ya que es evidente que Catulo juega aquí con la idea de la muerte, expresada de diversas maneras.

mismo. Se arriba así a una conclusión que a la vez que despeja el equívoco entre apariencia y realidad libera la tensión inherente al planteo, que el poeta ha proyectado sobre el marido de Lesbia.

- LXXXIV - Caso típico de epigrama con "Pointe", en el cual los doce versos están destinados a preparar la última palabra: *Hionios*. En los seis primeros versos se presenta la ridícula afectación de Arrio, con una ironía sobre la práctica prosódica familiar. Luego Arrio se va a Siria (vv. 7-10), todo el mundo está ya tranquilo, nadie teme esos excesos prosódicos. Hasta aquí, los imperfectos y pluscuamperfectos van preparando el marco temporal que requiere la situación central, como suele ocurrir en los relatos históricos o anecdóticos. La litote (v. 9) nos encamina hacia la peripecia centro del relato, presentada aquí dramáticamente mediante un *cum inversum* y el presente de indicativo: *nec...metuebant...cum subito adfertur...* El efecto se logra en este caso mediante la repentina inserción del *nuntius horribilis* en medio de la tranquilidad prosódica que la lejanía de Arrio había producido. El esquema presenta una efficacísima adaptación del más simple y frecuente *non...sed* a la exigencia dramática de la situación. El cambio ocurrido con el viaje marítimo de Arrio se presenta con una litote, que opone las dos pronunciaciones, la correcta y la viciosa: *fluctus...iam non Ionios esse, sed Hionios*.
- LXXXV - Este dístico está construido sobre una antítesis de elementos coexistentes y contradictorios: *odi et amo*. La litote toma la forma *nescio...sed*, donde ocurre otra antítesis, esta vez entre la explicación racional, que el poeta no posee (*nescio*), y el sentimiento íntimo (*sentio*), cuya contundente realidad es innegable: *fieri sentio et excrucior*. Este epigrama es peculiar, porque la tensión creada se mantiene y no se descarga, la paradoja subsiste sin solución dialéctica alguna, de modo que el poeta aparece

moviéndose ansiosamente⁵⁰ de un término al otro, sin esperanza de huir de ese callejón sin salida y sin poder dar explicación de su situación interna. Por eso la poesía deja la impresión de un soliloquio desesperanzado, pese a la presencia de un anónimo interlocutor (no ciertamente Lesbia, a la que no se alude, ni sería la destinataria lógica de tal poesía), quizás algún amigo íntimo, con el cual se habla como consigo mismo.

LXXXVI - Esta poesía tiene su paralelo en la XLIII por el tema, pero el procedimiento de composición difiere. Aquí se le reconocen a la muchacha cualidades de positiva belleza física (*candida, longa, recta*), pero lo que esta vez se niega es que la suma de las partes equivalga sin más ni más al todo: faltan ingredientes que no están en ninguna parte y están a la vez en todo, la *uenustas* y una *mica salis*, *κάλλος ἀνευ Χαρίτων τέρπει μόνον, οὐ κατέχει δέ* A. P., V, 67). El ideal con el cual se mide ahora a Quintia no es un catálogo de ítems de belleza, que podían personificarse en Lesbia, como en la poesía XLIII, sino Lesbia misma, su incomparable belleza, su gracia y su sal.

LXXXVII⁵¹ - Este poema consiste en dos miembros paralelos formados por dos dísticos. El poeta, con un *pathos* semejante al de los poemas LXXII y LXXV, desea expresar la pro-

⁵⁰ Justamente Weinreich, *op. cit.*, p. 34, ha comparado este dístico con el de Goethe:

Eine Liebe hatt'ich, sie war mir lieber als alles,

Aber ich hab nicht mehr: schweig' und ertrag den Verlust,

no por el contenido, que se acerca más bien a Catulo VIII, sino "wegen der wunderbar bewegten Form".

⁵¹ En esta poesía, que Ellis considera "an obviously imperfect fragment", hay una incoherencia en la referencia pronominal (los dos primeros versos están en 3ª persona, los dos últimos en 2ª) de la cual se han dado explicaciones poco satisfactorias (Kroll: "Ein paar in der Erregung hingeworfene Zeilen"; Fordyce: "In the

fundidad de su *amor* y de su *fides* hacia Lesbia, y para ello opta por la expresión negativa, comparando su *amor* con el que han despertado otras mujeres, su *fides* con la *fides* de otras relaciones sentimentales. La anáfora de las negaciones enfáticas, a comienzo de verso, realiza el carácter rotundo de la afirmación: *nulla...mulier...nulla fides ullo fuit umquam...*

- LXXXVIII - La poesía se divide claramente en dos partes. Los primeros cuatro versos, con insistentes interrogaciones retóricas (anáfora, vv. 1 y 3, *quid...quid...*), describen el *scelus* de Gelio. El poeta procede requiriéndole la definición de su propio crimen y aprovecha para presentar los ítems más gruesos de la inconducta de su enemigo. En la segunda parte, respuesta, el crimen se define muy eficazmente por la negativa, es decir, el poeta renuncia a responder directamente a sus propias preguntas, y mediante lýtotes y acumulación de negaciones muestra la desmesura del delito y caracteriza su índole inexpiable: *quantum non última Tethys nec genitor lympharum abluit Oceanus*. Sigue luego la negación enfática: *nihil est quicquam* (acumulación propia de la lengua familiar) *...non si...se...uoret* (esquema del tipo *nemo, nihil*, etcétera... *non si*, que ya hemos visto, cc. XLVIII, 5, LXIX, 2, con el habitual *ἀδύνατον*).

- LXXXIX - La poesía comienza con una afirmación: *Gellius est*

change of person between 1. 2 and 1. 4 and the jingling repetition of *-ta meast* emotion seems to be struggling with the restriction of form"). El poema no parece escrito al correr de la pluma, en medio de la emoción, sino que presenta más bien una estructura trabajada y balanceada; además, el exámetro es un tipo de verso que difícilmente implica una restricción formal de las emociones ni del pensamiento. Como composición, tampoco está bien logrado. El procedimiento empleado no tiene afinidad con la técnica habitual en Catulo y en el epigrama: no hay un planteo, un enigma, un desenlace ni una tensión mantenida y no resuelta como en LXXXV, sino que el poema tiene más bien un tono de elegíaca recordación que parece destinado a un más amplio desarrollo, del tipo "sed omnia perierunt..." (c. LXXVI). Es afinado entonces sospechar que este poema sea parte de otro, o un trozo inconcluso, sin necesidad de anteponerlo a LXXV, como hacía Escalígero.

tenuis. En seguida el poeta se pregunta: *quid ni?*, "cómo podría no ser así" (= *nec mirum*). La pregunta se amplía luego en otra que exhibe a toda la parentela femenina y al bondadoso tío del c. LXXXVIII, responsables de la delgadez de Gelio. De este modo resulta de la litote el esquema: *non potest non esse macer*, y la situación queda explicada; pero la acumulación exhibida en los versos 1-4 (ver la anáfora de *tam*) prepara además los dos versos finales, donde el poeta se torna más explícito: no hay que buscar más allá, pues el contacto (*attingere*, *tangere*, en sentido erótico) con las personas mencionadas sobraría al lector (*quantumuis... inuenies*) para explicarse la delgadez de Gelio. El efecto se logra también aquí con una litote corregida por una restricción: *ut nihil* (negación enfática) *attingat nisi... = ut tantum eas attingat...*, que de rebote exhibe la perversidad de Gelio: no podría tener fuerzas para ninguna vinculación no criticable, pues las agota exclusivamente en amores incestuosos y adulterinos (ver la poesía XCI).

- XCI - El tema de los amores incestuosos de Gelio sirve a Catulo para dar rienda suelta a su amargura ante la comprobación de la infidelidad de Lesbia, que lo traiciona justamente con Gelio. El procedimiento negativo utilizado aquí consiste en formular primero la causa que se excluye y luego la que realmente queda en pie: *non ideo... sperabam te... fidum... fore, quod te cognossem... sed quod...*, y se basa en el más simple: *non... sed*. La relación de Lesbia con Gelio también se define con una litote: *neque... matrem nec germanam esse uidebam hanc tibi*. Claro que existía otro factor: la estrecha vinculación de Gelio con Catulo, que podía bastar para conferir al amor de Gelio por Lesbia esa pizca de culpabilidad de la cual éste no podía prescindir. Eso, Catulo no lo había previsto: *non satis id causae credideram esse tibi*. La adversación ocurre con asindeton: *tu satis id duxti*. El poema aparece entonces construido sobre la idea de las

expectativas defraudadas del poeta, expresadas mediante las lítotes.

- XCI - La disposición desdeñosa del poeta hacia las sugerencias de reconciliación de César se expresa aquí mediante las negaciones (*nihil nimium*, negación enfática y sentido irónico, aliteración; v. 2: *nec*) y el giro pleonástico *studeo . . . tibi uelle placere*, aparte del uso de una frase que proverbialmente servía para expresar la indiferencia (*utrum albus an ater homo*). Hay una progresión que va de un desinterés concreto a otro más amplio y general, pues negado el interés en agradar, se pasa luego a negar todo otro tipo de preocupación por cualquier cosa que pueda concernir al otro, empezando por esa curiosidad natural y epidérmica por el color del rostro de un desconocido con el que uno se cruza en la calle.
- XCVI - Aquí la negación combinada con *tanto . . . quantum . . .* sirve para formular un balance entre placer y dolor, en el cual el primero lleva la delantera. Los paralelos se trazan entre *mors* y *amor*, *dolori* y *gaudet*, y el esquema básico sería: *mors Quintiliae non est dolori, sed gaudium*.
- XCVII - En esta poesía encontramos negaciones enfáticas, v. 1: *non . . . quicquam referre putavi . . .*; v. 3: *nihil inmundis hoc, niloque inmundius illud*, destinadas a expresar contundentemente el absoluto paralelo que se traza entre las dos partes del cuerpo de Emilio en lo que respecta a inmundicia. A ese: "no se distinguen", sigue un *uerum* que corrige por burla la situación y da una paradójica primacía a *culus* sobre *os*. El poema termina con dos preguntas retóricas que incluyen negaciones: en la primera el poeta pregunta por qué Emilio no está en su lugar, que sería el de un miserable esclavo del molino; en la segunda, v. 11: *non . . . putemus*, nos invita a imaginar la depravación de las mujeres que se atreven a tener relaciones con él.

XCIX - Aquí volvemos a encontrar el giro *non inpune*, ya visto en la poesía LXXVIII a, con una pequeña variante sobre la fórmula básica: mientras que allí acentuaba la angustia ante una amenaza inminente pero no definida, aquí revive retrospectivamente la angustia experimentada en el pasado por el castigo recibido, y en cierto modo el lector la puede vivenciar por identificación con el sufriente. Es decir, el poeta se traslada al pasado y revive la situación de expectativa originaria en el orden temporal en que sucedió. Con su *non inpune tuli* reconstruye la fórmula básica "non inpune feres" que Juvencio podría haber pronunciado.

Encontramos otras negaciones que traducen, v. 5, la inflexibilidad de Juvencio (*nec possum fletibus ullis*); v. 9, el asco (*ne quicquam...maneret*); v. 12, la cólera que no cede (*non cessasti...excruciare*); v. 16, el propósito de Catulo de no reincidir, visto lo grave del castigo (negación enfática: *nunquam...posthac basta subripiam*).

CIII - La poesía presenta una fuerte disyunción, marcada por la anáfora de *aut* al comienzo de los versos 1 y 3. Los términos de esta disyunción son dobles: por un lado, *reddere sestertia* y *non reddere* (representado aquí por: *si te nummi delectant*); por otro, *esse saeuus* y no serlo. Lo que aquí se niega es que puedan coexistir sin contradicción el *non reddere sestertia* (= *esse leno*) y el *esse saeuus et indomitus*, y se exhorta a Silo a no mantener en la misma persona dos actitudes que se repugnan: *desine...leno esse atque idem saeuus et indomitus*

CIV - La interrogación retórica de los dos primeros versos requiere del interlocutor una rectificación del rumor que ha estado difundiendo, y espera una respuesta negativa. En el v. 3 el poeta responde por sí mismo negando: *non potui*, y agrega un período irreal con el cual protesta de su perdido amor por Lesbia. Ese período invierte el *non potui* y muestra su reverso; en ese reverso, la apó-

dosis es contradictoria con la realidad que salta a la vista. El *sed* corrige la actitud del poeta, que de la defensa pasa al ataque: "no soy yo, sino vosotros los que...", cualquiera sea el sentido que se dé a *monstra* ("hacéis de cualquier cosa algo asombroso"; o si no: "hacéis cosas que no se pueden mencionar").

CVI - Este dístico está formado por una oración interrogativa retórica que requiere el asentimiento del lector para una conclusión lógica. La fórmula *quid credat* invita a buscar otra explicación, que seguramente no se encontrará. El restrictivo *nisi* adelanta la única posible: *se uendere discupit*. El esquema básico de la construcción es el de la negación general seguida de restricción: *nihil credat... nisi...*

CXV - Vv. 3 ss.: la pregunta retórica invita al lector a buscar el modo de negarse a la afirmación del poeta, que iguala los bienes de Méntula a los de Crespo: *cur non... potis sit...*⁵² El procedimiento es similar al de la poesía CVI. La exageración de los versos 3 a 7 está destinada a preparar el final. Luego de la fórmula de recapitulación: *omnia magna haec sunt*, el adversativo *tamen* nos dispone a esperar algo más asombroso. Y ese algo es el mismo Méntula, definido en el v. 8 mediante la lítote fuertemente corregida por *sed uero* y la aliteración: *non homo, sed uero mentula magna minax*⁵².

⁵² Obsérvese la aliteración y la parodia épica, sobre la cual ha llamado la atención A. La Penna, *art. cit.*, *Maia*, 8, 1956.

CONCLUSIONES

El análisis realizado nos ha permitido rastrear en su diversidad de matices la amplia gama de manifestaciones psicológicas que se expresan con frecuencia mediante la lítote y giros equivalentes y la negación enfática y pleonástica, procedimientos que, como dijimos al comienzo, son muy comunes en la lengua convencional.

Especialmente adecuado para realizar este análisis ha resultado un poeta como Catulo, que a los variados acentos de la intimidad une una modalidad expresiva caracterizada por una marcada cercanía con el habla cotidiana, y cuyo tono más profundamente original consiste en esa nota de espontaneidad nunca sofocada por el peso de la tradición cultural o de la erudición.

La amplia variedad de manifestaciones psicológicas que cubre el sector estudiado, donde se encuentran múltiples disposiciones y estados emocionales y afectivos provocados por situaciones, personas o cosas, se caracteriza en su conjunto por el alto nivel de *pathos*, como es previsible en el caso de un poeta que no se limita a contemplar su realidad con actitud desasida sino que asume frente a ella un fuerte compromiso. Entre los estados emocionales y afectivos formulados frecuentemente con lítote y giros equivalentes y con interrogaciones retóricas señalaremos, a modo de ejemplo, los sentimientos benevolentes, expresados o implicados en las fórmulas de cortesía (IV, 6-7) y las que expresan agradecimiento (LXVIII a, 1 (41) ss.) y devoción (LXVIII a, (119) ss.; LXX); y los sentimientos hostiles, como la indignación (XXIX; LII; LXIV. 132 ss.), el reproche (LX; LXIV, 154-7; LXXXI), la protesta (XIV), las fórmulas de maldición y afines (XXXIII, 5; XLV, 3). Bien ejemplificados se hallan los estados depresivos: amargura (LXXV; LXXVI, 23 ss.), consternación (LXIV, 164-6) desaliento y desesperación (LXIV, 177 ss.), lamentación retrospectiva (LXIV, 171 ss.). Entre las actitudes o disposiciones psicológicas hemos encontrado: la jactancia (X, 18), la amenaza (XI, 16; XIV, 1 ss.; LXXVIII a. 3 (43); XCIX. 3), el desprecio que implica, en la gran mayoría de los casos, una valoración social: XVI, 4 y 13; XXIII, *passim*; XXXIII, 8), la aceptación renuente (VIII, 7; XLIV,

8 y 18; LXI, 141; LXIV, 20), la coparticipación afectiva (LXI, 176); la desorientación o desconcierto (LXXXV; XCI; e incluso el absoluto embotamiento: XVII, 12, 17 ss.). Particularmente frecuentes y variadas son las formas de la ironía, actitud en que la agresión se ve forzada a seguir una vía indirecta y disimulada: insinuación (VI, 6); ficción de situaciones (XXIII; XXIV, 4; LXIX); búsqueda fingida de un patromínico (XXXIX, 10 ss.) construcción peyorativa de un retrato (XLIII); fingida atenuación (LIV, 4); aparente cortesía (LV, 1; LXVII, 45); pregunta intencionada (LXXXIX; CVI; CXV); burla presentada como explicación lógica (XXIII, 7; LVII, 3; LXIX, 7).

La negación enfática y pleonástica, por su parte, sirve también a la expresión de variados estados, vivencias, actitudes y tipos de conducta, entre los cuales se encuentran el desaliento (ante la magnitud de una tarea: LVIII a), el desamparo (LXIV, 184-7), el desaliento motivado por la desesperación (LXIV, 63-5); la obstinación (XLII, 21), la firmeza (XXIII, 8-11), la convicción profunda (IV, 3-4; LXXVI, 3-4; LXXXVI, 3-4; LXXXVIII), la inflexibilidad (XCIX, 5 y 12), el carácter inexpiable de un crimen (LXXXVIII, 5 ss.); el respeto y la consideración ante el poderío (LXIV, 334-5); el desprecio (XCIII, CIII), la aversión (LXII, 44, 47, 53; XCVII), el asco (XCIX, 9); la exhortación insistente (LXII, 59 ss.); la solícita preocupación de tranquilizar a alguien (LXI, 86 ss., 101 ss.); la disculpa (LXVII, 9 ss.; LXVIII, 10 ss., 37 ss.); los planes y promesas de enmienda y las normas de conducta nacidas de malas experiencias (VIII, 9 ss.; LXIV, 143-4; LXXIII; XCIX, 16); la recordación elegíaca del pasado (LXV, 9 ss.); y la vivencia de reposo o inmovilidad (LXIV, 39).

Pero aparte del uso espontáneo de giros negativos, resultado de la vena popular del poeta, se observa también en él una utilización deliberada de tal recurso como instrumento del arte de la composición. Ese uso técnico no es esencialmente distinto del espontáneo, pues ambos se valen de las mismas estructuras formales y se basan en procesos psicológicos análogos. Por otra parte, en muchos casos es difícil decidir si el poeta usa espontáneamente un determinado giro o explota conscientemente su valor expresivo. No obstante, el valor técnico del procedimiento es visible cuando sirve de base a toda la

estructura de un poema o a una parte importante de ella, de modo que en tales casos será fácil diferenciar el giro que se da en el nivel conversacional o muy cercano a él del utilizado como recurso de arte: así, una fórmula de cortesía irónica como *si forte non molestumst* (c. LV) forma parte del *sermo communis*, ocurre en el curso de un desarrollo y no constituye una parte esencial de la estructura; en tanto una retahíla de negaciones como la que hallamos en XLIII o una sucesión de prótasis como la de XXXIX, 10 ss., implican el uso de un instrumento lingüístico para la construcción de un artificio que no ocurriría fuera de la lengua literaria.

La lítote en sus diversas formas, la negación enfática y la interrogación retórica constituyen un elemento estructural importante en numerosos poemas breves y en partes aislables de poemas largos: así ocurre, por ejemplo, cuando la lítote sirve para destacar un ítem importante (XIII, 4), señalar la falta de un elemento central (LXXXVI, 3-4), crear la atmósfera de relato (LIII) y preparar o producir un cambio dramático (XI; LXXXIV). Otras veces, la lítote por sí sola es la base de la estructura, como en el caso del poema XXVI (*non... uerum*), o del XLIII, en que la retahíla de lítotes, que culmina en dos preguntas retóricas, forma el retrato; o jalona el poema, como ocurre con el *ritornello* de XXIV. También la encontramos combinada con otros elementos estructurales, como sucede con el giro *nec mirum*, que siempre va precedido de una afirmación sorprendente y seguido de una explicación (LVII; LXIX) y en XXIII se combina con una retahíla de lítotes, una pregunta retórica y respuestas con negación enfática; en VIII la lítote interviene en un juego semántico que culmina en una tanda de preguntas retóricas, y en VI (*non uacuas*) se combina con un período hipotético que a su vez incluye otra lítote (v. 2). El período irreal como elemento estructural aparece una vez en retahíla (XXXIX) y otra combinado con interrogación retórica (XIV).

En lo que respecta a la función estructural de la interrogación retórica, observamos que un poema consiste a veces en una sola pregunta (LX; LXXXI; CVI) o está enmarcado por un *ritornello* interrogativo (LII); otras veces las preguntas están dispuestas en retahíla (XXIX; XL; XLVII), o en tandas, que sirven para jalonar el discurso (LXIV, monólogo de Ariadna) o para constituir el clímax de una bur-

la (XCVII). También es frecuente que la pregunta vaya seguida por respuesta (LXXX; con lítote: LXXXVIII); a veces la estructura está formada por una afirmación + *quidni?* (= *nec mirum*) + respuesta (LXXIX); esa respuesta puede tomar la forma de otra pregunta retórica (LXXXIX).

Dejando ya de lado estos aspectos formales y estructurales, cabe preguntarse si el frecuente uso de la expresión indirecta no puede aportarnos conclusiones de mayor alcance respecto del arte de la composición y de la modalidad psicológica del poeta.

La expresión indirecta implica la presencia simultánea en el espíritu del escritor de un mundo de imágenes a expresar y de otro que es su antítesis dialéctica, y por el cual éste opta. Tal antítesis dialéctica no existe como mera negación, sino como negación cargada de la vasta potencialidad de notas que la expresión directa descartaría de entrada como no pertinentes. Si observamos, por ejemplo, el caso de la poesía XLIII, notamos que el contenido manifiesto consiste en un catálogo de notas de belleza que la muchacha no posee, de modo que las personas retratadas son dos, la hermosa, en el plano ideal, y por contraposición la fea, la real, que sólo está allí presente y puede ser pensada en forma indirecta, como una especie de sinopsis de las notas potenciales de fealdad evocadas por la mera mención de las correspondientes notas positivas negadas.

De este modo, el poeta amplía y dinamiza su mundo, dialectizando la realidad y sacando partido de ese movimiento, que es el movimiento y dinamismo de su propia vida interna, una especie de hábito íntimo por el cual la realidad se desdobra y refracta en un permanente proceso de reflexión. Es natural entonces que en su expresión literaria proceda mediante rodeos, haciendo preceder el momento negativo al positivo, de donde resulta que al recrear en la lectura el movimiento ocurrido en el escritor no sólo estamos viviendo junto a él el proceso interno sino también participando de esa realidad enriquecida. Por eso cualquier poesía de Catulo, docta o intrasendente, larga o breve, nos lleva al corazón mismo del poeta, a su

más valiosa y auténtica intimidad⁵³, que no es la de las anécdotas escandalosas ni la que resulta de la encarnizada identificación de un nombre, sino la que nos exhibe los recónditos caminos que recorre la creación literaria, que son los mismos que recorre el alma del escritor.

Por otra parte, la expresión indirecta no es la única manifestación de esta íntima modalidad del poeta. Otros hechos que apuntan en la misma dirección y tienen fundamentalmente el mismo sentido, nos permiten superponer a la imagen de un Catulo comunicativo y abierto, lleno de ese calor humano que nos llega al primer contacto, la otra, del hombre aislado, que en cavilosa y solitaria meditación trata de resolver dentro de sí las contradicciones y antítesis a que lo somete el trato con un mundo extraño, hostil y prevenido. Los rasgos fundamentales de estas dos imágenes los encontramos en los poemas nacidos de su amor con Clodia, que llenó los mejores años de su vida pero tuvo siempre el sabor de lo culpable y lo furtivo. En los primeros tiempos de esta relación, probablemente anudada en Verona, el poeta es un tercero que oculta en silencio su conmoción íntima ante la amada mientras ésta conversa y ríe con su marido en una reunión (LI), o guarda silencio ante los improperios que ésta le dirige también en presencia del marido, y trata de interpretarlos como signos de pasión (LXXXIII). La ve a escondidas, aprovechando la benévola complicidad de un amigo que facilita la casa (LXVIII a, (68) ss.). En los momentos de felicidad los poemas traducen íntimo regocijo y desprevenida alegría (III, VII, XCI, CVII, CIX), apenas velada

⁵³ A este proceso de subjetivación del mundo del poeta alude Ferrero, *op. cit.*, p. 86, cuando dice: "Anche quando Catullo sembra derivare del mondo di fuori, della società e dal costume che lo circonda un motivo di poesia, questo in verità scaturisce sempre da una sua intima esperienza, da un adeguamento prepotente della realtà atesa al modo di sentire ed alla condizione spirituale del poeta medesimo. Il mondo di Catullo, fu già osservato, è un mondo povero e limitato da un punto di vista per così dire quantitativo (Perelli, *Annuario Liceo Alfieri*, Torino, 1950-52), ma questi motivi poco numerosi e poco vari sono profondamente radicati nell'esperienza sentimentale del Veronese". Esta cercanía con la intimidad del poeta puede crear la impresión engañosa de que muchos de sus poemas hayan nacido al correr de la pluma y como una efusión, bajo el impacto de acontecimientos, sensaciones o estados afectivos muy próximos en el tiempo. En realidad, la espontaneidad no implica en modo alguno repentismo, ni es incompatible con la cuidadosa elaboración literaria.

a veces por la circunstante maledicencia (V: *rumoresque senum seu-rriorum*). Pero luego viene el largo y torturado proceso del alejamiento, con los matizados tonos de la solitaria y dolorosa meditación (II, VIII, LXX, LXXII, LXXV, LXXVI, LXXXV, LXXXVII), la tristeza y la amargura (XI, XXXVII, LXXVIII a), participadas en una sola ocasión a un amigo (LVIII).

En tanto Catulo fue sólo un episodio halagador en la borrascosa vida sentimental de Clodia, que debe haber recibido por un tiempo con gusto el homenaje poético de un joven cuyo talento reconocían y apreciaban algunos hombres de excelente gusto y reputación literaria, Clodia significó en cambio para el poeta mucho más que la mera relación sentimental con una mujer: por una parte, sustituyó en buena medida los viejos afectos, como lo vemos por las expresiones que utiliza en LVIII, 2-3: *illa Lesbia, quam Catulbus unam plus quam se atque suos amavit omnes*, y en LXXII, 3-4: *dilexi...se...pater ut gnatos diligit et generos*⁵⁴, y por el cuidado con que busca las palabras para definir su amor y diferenciarlo de una vulgar aventura⁵⁵; y por otra implicó el ingreso del poeta a un mundo nuevo, el mundo de Clodia de la alta sociedad romana, corrompido, frívolo y galante, sede de intrigas y maledicencia, donde Catulo encontró buenos amigos pero también mucha gente despreciable y otros envidiosos de su buena fortuna y deseosos de reemplazarlo en el favor de Clodia. En ese mundo entró Catulo muy joven, venido de su pequeña ciudad de provincia a incorporarse a un tipo de vida tan distinto, en la gran capital, y a actuar en medio de un grupo cuyos integrantes no ocultaban su urbano desdén ante un provinciano, por muchos títulos que tuviera⁵⁶. Y Catulo, en verdad, sólo tenía el muy magro de poeta, y

⁵⁴ Sobre la naturaleza del amor de Catulo por su hermano y por Lesbia y el proceso de transferencia inconsciente a Lesbia del amor hacia el hermano, véase Elder, *art. cit.*, pp. 126 ss.

⁵⁵ Sin que sea necesario pensar, con Copley (*AJP*, LXX), que haya sentido una pasión inédita para su época y haya tratado de encontrar la manera de expresarla (ver la crítica de Elder, *art. cit.*, pp. 127 s.).

⁵⁶ Es sabido que el mismo Cicerón sufrió el reproche por su origen municipal. Véase Emilio Gabba, *Le origini della guerra sociale e la vita politica romana dopo l'89 a.C.*, Pacia, 1954, pp. 69 s.

por añadidura poeta de un grupo que se deleitaba con las *nugae* y las filigranas eruditas, al que la gente de gravitación social y políticamente comprometida veía con una cierta prevención⁵⁷. En sus obras quedan las huellas del proceso de asimilación que realizó⁵⁸: la frustrada tentativa de emprender una carrera política junto a Memmio⁵⁹; la escrupulosa diligencia con que aplica los criterios de valoración del grupo y se esfuerza en calificar a personas y actitudes con las notas de *lepidus*, *urbanus*, *uenustus*, *elegans*, o sus contrarias, en distinguir, en suma, *urbanitas* y *rusticitas* y utilizar tales conceptos como elogio o censura; la desaprensión con que exhibe modalidades de conducta propias del grupo haciendo ostentación de la posesión de villas y de la relación con concubinas y *amasii*, participando de la maledicencia política y mundana y expresándose en el lenguaje desenfadado de los jóvenes libertinos de la nobleza. Llega incluso, como señala Pascal, a hablar de la provincia con altanería (XLIII, 6-7): "Egli è il gran signore della capitale, e conosce ormai le bellezze fini, le vere bellezze; e como appunto i giovani che fanno vana ostentazione di nobiltà e di ricchezze, si crucia che una sua villa posta tra i territori della Sabina e di Tivoli, possa essere chiamata Sabina piuttosto che Tiburtina (XLIV, 2-4)" (Pascal, *op. cit.*, pág. 159). Añadiremos que inclusive utiliza a veces los patronímicos provinciales en sentido despectivo: XII, *marrucinus*; XXXIX, *celtiber*; LIX, *bononiensis*. Y censura la afectada e incorrecta pronunciación de un advenedizo (LXXXIV), él que en el fondo también lo era.

Sin embargo, este proceso de asimilación nunca se cumplió del

⁵⁷ Que ni aun dentro de su propio grupo era siempre reconocida su personalidad como poeta, lo demuestra la poesía XVI.

⁵⁸ Bien visto en líneas generales por Carlo Pascal, *op. cit.*, pp. 157 ss., de quien he tomado algunas referencias. No obstante, el esquema que subyace a toda la interpretación que Pascal hace de la personalidad del poeta es el romántico con la oposición campo-ciudad, pureza-corrupción. Es evidente que el trasplante tuvo consecuencias muy importantes en la personalidad y desarrollo humano y literario de Catulo de Catulo, pero no en los términos indicados sino en un más amplio marco sociológico.

⁵⁹ Véase W. Allen, "The political career of Catullus", *Classical Outlook*, 24, 1946-47, pp. 65 s.

todo, y aunque aceptemos, con Pascal⁶⁰, que Catulo, cuando no interviene la rivalidad o los celos, parece complacerse él mismo en las infamias que describe, no obstante resulta también claro que un insobornable fondo de integridad y capacidad introspectiva le impidió siempre anular toda distancia y convertirse en un personaje de ese mundo. Más aun, diríamos que buena parte de su poesía nace de la tensión creada entre el medio social y moral y la parte de su espíritu que no se entregaba. Como dice Ferrero⁶¹, Catulo logró justamente traducir la disipación y la dispersión misma del medio en términos de un drama de introspección y de penosa y cavilosa profundización de sí mismo. Y ese drama nació justamente de la progresiva quiebra de la relación de amor, que le fue mostrando la fragilidad de los vínculos que había establecido y la índole deleznable de las personas a las que se había confiado. Es durante ese proceso cuando en esa ampliada y reflexiva dimensión íntima, nacen el reproche, la ironía, el sarcasmo, la vivencia de abandono, la queja solitaria, el diálogo consigo mismo, productos del choque y contradicción con las personas y valores del mundo que lo circunda. De este modo podemos ver cómo la interpretación estilística, más allá de la perspectiva psicológica, nos abre el camino hacia una ubicación sociológica del poeta.

EDUARDO J. PRIETO
Universidad de Buenos Aires

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 162.

⁶¹ *Op. cit.*, pp. 58 s.