

JUSTICIA Y EVALUACIÓN EN EL CARMEN 64 DE CATULO

María Guadalupe Erro

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina
guadaerro@yahoo.com.ar

Resumen

En la historia de la interpretación del carmen 64 de Catulo pueden observarse algunas constantes, que tienen que ver principalmente con discusiones acerca del género, la estructura, la unidad y diversidad del poema.

En este artículo se retoman diversas propuestas de acuerdo con estos ejes, revisando ciertas consideraciones y preguntándose una vez más por su sentido. La elección de los personajes, por ejemplo, y las alteraciones deliberadas en los detalles de la historia respecto de la tradición, al tiempo que desorientan y siembran la duda, revelan la compleja dimensión axiológica del texto, que parece involucrarnos más de lo esperado.

Palabras clave: Catulo – justicia – evaluación – castigo

Abstract

In the history of the interpretation of Catullus' *carmen* 64 we can observe some constants, which concern principally with discussions about the genre, structure, unity and the diversity of the poem.

In this article, diverse proposals in accordance with these axes are taken up again, revising certain considerations and inquiring once again about their meaning. The choice of characters, for example, and the intentional changes in the details of the story with regard to the tradition, while they confuse and leave room for doubt, they reveal the complex axiological dimension of the text, which seems to involve us more than what we expect.

Keywords: Catullus - justice - evaluation - punishment



Es cierto que por estos días el poema 64 ya no se considera un mero ejercicio de escritura de los primeros años del poeta. Numerosas propuestas de lectura han ido encontrando la unidad y han conseguido que se respete un poco más el texto y se escuche lo que tiene para decir en lugar de lamentar o denunciar que carece de aquello que debería tener, o que no es ni dice lo que debería decir o ser. La compleja elaboración de la obra ha dado lugar a diversas y extensas discusiones, especialmente con relación al género al que pertenece, a la estructura, a la confusa alusividad, a la unidad y a la vez la sorprendente diversidad del poema, aspectos del análisis que conviene pensar estrechamente vinculados en función de la interpretación. Tomaremos como punto de partida sólo algunas de las numerosas propuestas que han ido surgiendo de esos aspectos para realizar ciertas apreciaciones o ajustes que creemos necesarios y que nos servirán para ofrecer una línea de lectura que apunta a las valoraciones contenidas en el texto, concretamente las que están relacionadas con la idea de justicia como objeto de valor.

En lo que concierne al género, ciertamente la cuestión podría remontarse hasta los editores del Renacimiento, que lo llamaron “Épitalamio de Tetis y Peleo”, pero la designación actualmente más aceptada es *epyllion* (diminutivo de *épos*)¹, un poema épico breve que desarrolla algún episodio tomado de un antiguo ciclo heroico y combina narración con digresiones, pasajes descriptivos o discurso directo, renovando las formas tradicionales del género con detalles propios de la estética alejandrina.² El *epyllion* se destaca en la historia de la literatura por su interés en las figuras femeninas, en oposición a la épica tradicional, que privilegia la perspectiva masculina; así como la tradición épica refiere grandes aventuras o hazañas heroicas en la guerra, esta variedad del género viene a llenar los espacios vacíos en los mitos, contando historias colaterales de las grandes proezas heroicas.³ Merriam (2001: 160) agrega:

¹ El término *epyllion* comienza a usarse recién en el siglo XIX con la obra de Haupt y Merkel (1837) para designar la miniatura épica alejandrina o neotérica. Por eso, algunos especialistas han desacreditado su empleo en tanto designación de un género específico por parte de la crítica moderna alegando que, al no existir tal denominación en la antigüedad, el género en cuestión no sería algo claramente identificable, además de que los mismos estudiosos modernos no se ponen de acuerdo en las características que lo definirían. Cf. Allen 1940: 4 ss.

² Los trabajos de Crump y Merriam son esclarecedores en cuanto al surgimiento y evolución del género. Otras observaciones interesantes pueden encontrarse, por ej., en Putnam (1961: 199-200), que considera al 64 un ejemplo único en el desarrollo de los géneros poéticos latinos porque aquí el *epyllion* se vuelve vehículo de expresión del elemento personal, como una primera manifestación de lo que sería en adelante la elegía amorosa; Merriam (2001: 153) agrega que la técnica que Catulo introdujo en el carmen 64 fue lo que inició la transformación del *epyllion* en subgénero de la épica, y pone como ejemplo el episodio de Dido en la *Eneida*.

³ It does this by telling the stories of the collateral events surrounding the great epic exploits of gods and heroes. In many ways, the *epyllion* presents a ‘back-door’ view into the heroic myths, Merriam 2001: 3.

For in the *epyllion*, the characters are specifically and deliberately NOT heroes. They are, instead, the marginal characters of heroic events. While traditional heroes are always kings and princes, sons of gods, the characters of the *epyllion* are always more humble in their station and ancestry. (el énfasis es de la autora)

Es necesario aclarar, sin embargo, que las figuras que aparecen en este poema no son precisamente personajes marginales de la tradición épica. Peleo y Teseo son héroes; Tetis, una divinidad marina; Ariadna, una princesa. Quirón, Prometeo, las Parcas y Aquiles no provienen precisamente de las márgenes de la épica; antes bien, pareciera que Catulo específica y deliberadamente ha centrado su interés en figuras tradicionales, un detalle que podría ser significativo para la interpretación. Sí se puede coincidir en la importancia que adquieren los personajes femeninos, su intervención y su perspectiva, por encima de los masculinos. Merriam (*Idem*, p. 23) habla del carmen 64 como una obra maestra porque además parece combinar dos estadios en la evolución del género: la historia de Peleo y Tetis mira hacia atrás y tiene mucho en común con el *epyllion* helenístico de tipo heroico, mientras que la historia de Ariadna comparte más características con la forma alejandrina tardía o la latina en cuanto al interés que suscita la historia de amor frustrado, contada por una mujer en un estilo altamente patético que adquiere proporciones trágicas y revela el aspecto destructivo de la heroína.

Algunas características del género tienen que ver también con lo formal. El uso del relato enmarcado, por ejemplo, se ha vuelto un punto de referencia para la crítica porque en este poema la historia inserta parece cuestionar el estatuto de principal de la primera y se expande más allá de todo límite conocido para volverse un *epyllion* en sí mismo (Waltz 1945: 98, Merriam 2001: 75). Como observa Gaisser (1995: 587), nos movemos continuamente hacia el interior: del mar hacia el campo de Tesalia y de allí hacia el palacio de Peleo y sus habitaciones; incluso parece que nos sumergimos dentro del cobertor, donde la historia del extranjero que llega y la princesa que se enamora nos recuerda a Medea y a los Argonautas, con quienes comenzaba el poema. De este modo, mediante el recurso de *mise en abyme*, el marco es aludido en la historia inserta y parece replicarse ahí dentro (hay otro palacio, otro lecho y otro cobertor –los que Ariadna imagina como esclava de Teseo–).

En el primer *epyllion*, la historia marco, la figura de Tetis sigue algunos patrones típicos de las figuras centrales del género; está ubicada, por ejemplo, en el ámbito de una familia (cf. v. 20), aunque sería bastante arriesgado afirmar que es el centro de atención en

su porción del poema.⁴ Merriam señala el contraste en el hecho de que Tetis no precisa decisiones drásticas para lograr sus propósitos. Ciertamente Catulo la presenta en un clima de serenidad respecto de los acontecimientos, e incluso altera el mito⁵ con el objeto de establecer la diferencia con Ariadna, inmersa en una situación desesperada que la lleva a la toma de decisiones destructivas para sí misma y para su entorno.

Es preciso que tengamos en cuenta el uso que Catulo hace de las fuentes, la selección y especialmente las modificaciones que lleva a cabo, y que nos preguntemos por su sentido, por el impacto que estos cambios producen. En efecto, a la aceptación de Tetis se le suma la aprobación de su entorno familiar; en el caso de Peleo, hay también un reconocimiento del entorno social, puesto que antes de la llegada de los inmortales, toda Tesalia concurre al palacio para celebrar. La valoración de estos elementos es altamente positiva: el mismo padre de los dioses consintió que Peleo se uniera a Tetis (vv. 21, 26-27). En ningún momento se menciona el motivo por el cual, de acuerdo con la tradición, Júpiter debió renunciar a sus pretensiones para con ella. Sin embargo, el lector neotérico⁶ lo sabe y nota esta nueva alteración del mito mediante la cual Catulo parece no querer comprometer el clima eufórico⁷ de esta parte del poema.

Con toda Tesalia ingresamos al palacio de Peleo para admirar el despliegue de la boda y especialmente el cobertor del tálamo nupcial, artísticamente decorado. Tenemos así un observador explícito, colectivo e indiferenciado, los mortales (que muestran la dicha en el rostro), y uno implícito, el lector, que parece haber sido invitado también a contemplar lo que se ofrece a la vista de los mortales en ese cobertor. Una de las paradojas centrales del texto que Gaisser explora es justamente la de las miradas dispares y contradictorias de la historia de Ariadna revelada a los invitados y al lector en la *ékphrasis*. La autora norteamericana sostiene que Catulo ha tejido dos cobertores en uno:

Or, it might be better to put the matter in a different way, that the poet has woven narration with description to present two coverlets in one: the first for the wedding guests to see, embroidered with two standard scenes from the Ariadne myth, the other for us, interwoven

⁴ Boucher (1956. 194) advierte que no corresponde trazar un paralelo entre ambas heroínas debido al contraste de la figura borrosa de Tetis con la relevancia de Ariadna.

⁵ Afirmando que la ninfa no desdeñó las bodas mortales (v. 20), Catulo contradice el testimonio de *Ilíada* XVIII, 431 ss., donde Tetis deja en claro que aceptó a Peleo contra su voluntad.

⁶ En términos de Gaisser, un tipo particular de intérprete entrenado para buscar pistas alusivas en el texto y suficientemente informado como para reconocerlas. Cf. Gaisser 1995: 581.

⁷ *Euforia* y *disforia* son los términos positivo y negativo de la categoría tímica, que articula el semantismo directamente ligado a la percepción y sirve para valorizar los microuniversos semánticos, indicando como positivos y/o negativos los términos de la estructura elemental de la significación y transformándolos en axiologías, es decir, en descripción de sistemas de valores (morales, lógicos, estéticos). Cf. Greimas-Courtès (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, Gredos, Madrid.

and amplified with digressions, explanations, speech, and excursions into past and future – that is, with narration, which changes the meaning of the embroidered pictures. (Gaisser 1995: 600)

Si nuestro cobertor enlaza otros elementos con esas dos escenas, la evaluación de las cosas no es tan simple, porque entonces los invitados sólo ven, como en un díptico, a Ariadna en la playa mirando la nave de Teseo que se aleja⁸ y, en la siguiente escena bordada, a Baco que llega a rescatarla con su cortejo de sátiros y ménades. De este modo, el problema de lo inadecuado que sería el cobertor para la boda podría resolverse diciendo que la audiencia interna sólo ve esas dos escenas; en consecuencia, la llegada de Baco no señala sino el comienzo de un matrimonio feliz entre un dios y un mortal y provee el mejor de los augurios para la boda (Gaisser 1995: 607). Ahora bien, nosotros, que asistimos al relato de los hechos en boca de Ariadna pero también desde otras miradas (Egeo, las Parcas, el narrador), quedamos ubicados en medio de voces conflictivas y perspectivas dispares que dificultan pero de alguna forma exigen una interpretación.

Con la llegada de los inmortales y con los regalos que tienen para ofrecer observamos otras inquietantes alteraciones. El centauro Quirón no trae la consabida lanza de fresno (*Cyp. fr. 4 West = Sch. D Il. XVI, 140; cf. Apol. Bibl. III, 13, 5*) sino guirnaldas de flores de los campos de Tesalia. Bramble (1970: 29) afirma que el cambio obedece a la intención de mantener ese clima idílico e inocente instaurado en el principio de la historia marco. Gaisser (1995: 608-609) cree que el poeta intenta crear una especie de *locus amoenus* para el canto nupcial que se aproxima, evitando mencionar la guerra de Troya. Pero Peneo, el dios del río, que no está en la lista tradicional de invitados, viene a cuestionar ese clima eufórico con sus regalos, pues entre las hayas y laureles también trae un plátano y un ciprés, dos árboles de connotación problemática, uno porque no produce frutos, el otro porque puede asociarse directamente con la muerte⁹. Estos regalos empañan de alguna manera la idílica unión de Tetis y Peleo (que ya ha sido cuestionada, en realidad, con la historia del cobertor, al menos para el observador implícito). La llegada de Prometeo es otra innovación, aunque se lo puede relacionar si se quiere con las circunstancias de la boda: él fue quien advirtió a Júpiter que, de unirse a Tetis, el hijo de ambos lo derrocaría (cf. Esquilo, *P.E.*, 750ss.). Pero el texto no menciona precisamente eso, sino que se detiene en la descripción de sus cicatrices atenuadas por el tiempo (*extenuata vestigia*, v. 295).

⁸ La imprecisión de la nave de Teseo (puesto que la historia marco menciona a la Argo como la primera) pone al descubierto el problema de la temporalidad del relato y revela una compleja intertextualidad que dificulta la reconstrucción cronológica de los sucesos.

⁹ Cf. Bramble 1970: 30; Sebesta 2000: 134 ss.

Este pasaje ha planteado algunos problemas de interpretación que retomaremos más adelante. Para Bramble (1970: 32), las cicatrices de Prometeo recuerdan el castigo y arrojan un manto de sospecha sobre la supuesta relación armoniosa de dioses y hombres en el principio de los tiempos. Kinsey (1965: 923) opina que podrían simbolizar la cura de las viejas heridas.

Después de que han hecho su entrada Júpiter, Juno y sus hijos, los manjares se disponen en las mesas y las Parcas comienzan a cantar el epitalamio. ¿Por qué las Parcas, cuando en la tradición encontramos a las Musas o Apolo (cf. Pínd. *Pít.* III, 86 ss.; *II.* XXIV, 62-3)? Ter Vrugt-Lentz (1987: 266) supone que Catulo ha tomado la idea de las *Aves*, de Aristófanes (vv.1734ss.), donde el coro refiere que las Moiras cantaron en la boda de Zeus y Hera, y que la ha adaptado a la concepción romana, aprovechando la función de las Parcas como agentes del destino para la inserción de una profecía, algo característico del género, dentro del epitalamio.¹⁰ Pero además, la presencia de las Parcas tiene un efecto mucho mayor que el que provocaría la figura de Apolo, el dios de la profecía. Mientras que Apolo puede referir el futuro con infalible seguridad, las Parcas realmente crean el futuro mientras lo cantan: “they actually spin the future into existence” (Gaisser 1995: 611). Con todo, Catulo destaca especialmente la veracidad de la profecía de las Parcas (v. 322) y Bramble (1970: 28) piensa que allí hay una clave para el lector, puesto que no habría razón para dudar de lo que dicen, excepto que la canción vaya a contener algo perturbador.

A las formas celebratorias convencionales de un epitalamio, el canto de las Parcas les suma la revelación de las hazañas del hijo glorioso de ese matrimonio (*illius egregias virtutes claraque facta*, v. 348). La figura heroica exaltada en el comienzo por sus propios atributos (vv. 338 ss.) halla su confirmación desde la perspectiva de los troyanos, en el efecto que provoca sobre las viejas madres en el funeral de sus hijos, en la imagen del Escamandro atestado de cuerpos y en el sacrificio de Políxena sobre la tumba de Aquiles, escenas de creciente patetismo que le dan al epitalamio un sentido funesto. Así, el canto de las Parcas no sigue la tradición del augurio próspero. La revelación de las cosas por venir presenta la integración de los dos aspectos de la existencia. Es, según Merriam, el único episodio donde la buena y mala fortuna, la vida feliz y la trágica, las fuerzas creadoras y destructivas se mezclan libremente. En el resto del poema, los aspectos trágicos y felices de la vida están dissociados y se concentran en una u otra de las heroínas; aquí en cambio,

¹⁰ La descripción detallada y realista de estas mujeres ancianas que emplean su tiempo y energías en la tarea exclusivamente femenina y doméstica de hilar la lana provee un elemento unificador al poema mediante el motivo recurrente del tejido como manufactura a lo largo de la obra (cf. Rees 1994: 86), remarcado mediante el ritornelo.

la gloria de unos significa la desgracia para los otros. Más adelante intenta explicar la presencia de semejante augurio en un *epyllion* aparentemente inocente:

The presence of such devastation in a supposedly innocent *epyllion* can be considered rather less anomalous, when we note that none of the destruction and distress which the Parcae foretell will actually effect the main characters of the poem, Peleus and Thetis themselves. The only portion of the prophecy that pertains to their lives is the knowledge that they will have a famous and glorious son. (Merriam 2001: 89)

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

With such horrors removed into the distance, the song of the Parcae becomes little more than a traditional marriage hymn, wishing good fortune and happiness for the couple involved, if not for anyone else. (*Idem*, 92)

En realidad, el canto de las Parcas no pierde su efecto inquietante con que sepamos que los mortales ignoran los horrores de la guerra que allí se exponen; este dato afecta, en todo caso, a la configuración de los mortales como personajes. El efecto tampoco proviene de la reacción de los dioses, y no sólo por ser inmunes al sufrimiento, sino especialmente porque las apreciaciones que podrían hacer al final de la canción se han suprimido por completo, como señala Gaisser (1995: 611). El texto deliberadamente prescinde aquí de los juicios o valoraciones que los personajes podrían transmitir. De este modo, a medida que nos acercamos al epílogo, el espacio de la evaluación, que ha sido bastante variado por la diversidad de sujetos intervinientes, se va despoblando hasta dejarnos solos con el narrador y la serie de ejemplos que contrastan el pasado heroico con el presente. El final oprime un tanto al lector, que puede llegar a estar bastante desorientado.

La gran cantidad de lecturas que ha suscitado el carmen 64 hacen que la idea del laberinto, aplicada por Gaisser al poema como objeto estético dinámico en su relación con

el lector, sea aplicable también a la lectura de la crítica. En medio de tantas perspectivas y voces encontradas están quienes no encuentran ningún hilo conductor, quienes se obsesionan con la unidad, quienes prefieren destacar la variedad y diversidad, quienes representan la estructura con diagramas y quienes renuncian a la búsqueda de la simetría y el centro. Continuamente vamos y venimos entre percepciones del todo y de sus partes, por los pasadizos de la crítica y del texto que esa crítica analiza. Doob (1990: 61) caracteriza esta sensación diciendo que, al menos intermitentemente, uno puede advertir el conjunto artístico y que entonces el confuso proceso del texto-laberinto es contrarrestado por la certeza de que existe un artista que lo ha planificado y lo controla, trazando un sendero que conduce al centro y promete algún descanso al lector. De todos modos, el proceso que organiza los *errores* y *ambages* internos y les da sentido puede no completarse: la elaborada amplificación, la arremolinada expresión y la multiplicidad de opciones interpretativas pueden desorientar, hacer que se pierda todo sentido de conjunto y se abandone por completo la búsqueda del centro. Probablemente el miedo de que no haya centro sea parte del efecto-laberinto. De hecho, la ausencia de un centro puede ser más amenazante que la presencia de un Minotauro, porque el centro equilibra la estructura y también controla su despliegue orientando y organizando la coherencia del sistema.¹¹ La mayoría de los laberintos, en arte y literatura, tienen un centro. Incluso los que están diseñados para ser impenetrables o inextricables contienen algo valioso o amenazante que conviene preservar.

En ese sentido cabe recordar el desequilibrio sistemático y planificado que Waltz (1945: 103-104) explica apelando a la estética alejandrina. La atención especial a los detalles y el desequilibrio voluntario entre los elementos del relato hacen del poema una obra única que Boucher piensa como una búsqueda estética propia de Catulo y cuya clave hermenéutica no puede ser unilateral.¹² Ruiz Sánchez agrega que un texto es una compleja red de paralelismos y contrastes, y que las reminiscencias formales o verbales no siempre están en función de una figura única. Cuestiona así la concepción excesivamente estática de la estructura que revelan por lo general los análisis de composición de la obra, obsesionados más de una vez con la simetría y los equivalentes numéricos entre las partes del texto. En ese sentido Thomson (1961: 51) reconoce dos partes asimétricas y fundamenta la supuesta desproporción:

¹¹ Doob (1990: 55 n. 16) retoma aquí a Derrida.

¹² Boucher 1956: 194. Klingner (1956) también cree que la unidad está en la variedad. Duban (1980: 800) asegura que tratar de asignarle un único significado al poema sería proceder erróneamente.

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

Habría que ver bien hasta qué punto la historia marco es menos elaborada y más positiva, pero igualmente resulta interesante la sugerencia que hace Thomson de dos centros, ubicados en el lamento de Ariadna y en el Canto de las Parcas.

Retomando los versos finales del poema, conviene revisar algunas de las líneas de interpretación que ha suscitado este epílogo. Traina (1972: 148-149) lo considera la clave de lectura de la obra, porque las estructuras temporales reposan en una antítesis fundamental entre pasado y presente: el equilibrio ético de la Edad de los Héroes, cuya garantía está en la presencia divina, se contrapone a la época presente, caracterizada precisamente por la perversión de los vínculos familiares y la ausencia de los dioses, lo que Harmon (1973: 326) interpreta como nostalgia de la edad heroica. Esa especie de catálogo de crímenes no estaría ligada al mito sino a la época de Catulo (de hecho, muchos han pensado en la misma Lesbia como referente). En esa misma línea, también Konstan (1977) piensa que el tema central de la obra es la perversión de los lazos familiares en la vida contemporánea de Roma, donde prevalece la injusticia¹³. Gaisser (1995: 613) muestra lo abrupto del cambio en tiempo y espacio una vez que finaliza el Canto de las Parcas, señalando además el problema de temporalidad que hay en esta degradación del mundo que ilustra el narrador, puesto que en la tradición la justicia ha dejado la tierra mucho antes de la Edad de los Héroes (cf. Arato vv. 96-136). En ese mundo heroico del poema todavía parece quedar algo de justicia en medio de los actos cuestionables que hemos visto representados o implícitos en el cobertor y en el canto. La caracterización tan condensada y completamente negativa del presente en la antítesis del epílogo indica que el mundo fue alguna vez mejor pero se fue vaciando de justicia.¹⁴

Teniendo en cuenta lo visto hasta aquí, nuestra propuesta pretende mostrar que se puede responder al problema de la antítesis temporal y la compleja axiología que construye el texto desde el centro mismo del laberinto, que es el lugar donde se produce justamente una evaluación. Los episodios del canto y el lamento, que Thomson identifica con claridad,

¹³ Konstan 1977: 82. Duban (1980: 796) critica la lectura en clave irónica propuesta por Kinsey (1965), diciendo que la actitud del poeta hacia la Edad Heroica es ambigua y no simplemente irónica.

¹⁴ En el final de su artículo, Gaisser se hace ese planteo (The world is an evil place these days, to be sure, but was it ever any better?) y la deja abierta, alegando que en un laberinto es difícil ver cómo transcurre el tiempo.

podrían estar distraendo la atención, disputando el estatuto de centro o incluso poniéndolo en tensión, al tiempo que sirven para ocultar de alguna manera el punto medio, aquello tan valioso que se quiere preservar.

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

Después que derramó estas palabras desde su pecho afligido,
implorando angustiada el castigo de los actos crueles,
asintió el soberano de los dioses con su poder invencible;
con este gesto, la tierra y el mar encrespado temblaron
y el firmamento sacudió sus estrellas relucientes.¹⁵

Estos son los versos centrales del carmen 64 y aquí precisamente se verifica una sanción: Júpiter otorga su consentimiento, es decir, administra la justicia que deriva en la aplicación de un castigo.

Una propuesta de lectura del poema en este sentido nos ha llevado a examinar algunos términos ligados a la idea de justicia, la mayoría de los cuales se encuentra en la historia inserta. Los dos primeros se refieren a la misión de Teseo en Creta:

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

desde el momento en que el intrépido Teseo,
saliendo de las sinuosas orillas del Pireo,
alcanzó los palacios gortinios del injusto rey.
Pues cuentan que en otro tiempo, forzada por una peste cruel
a pagar las penas de la muerte de Androgeo

Este pasaje muestra los hechos desde la perspectiva de Teseo y contribuye a perfilar su figura heroica legitimada en la entrega para liberar a su ciudad de un horrible tributo impuesto por un injusto rey. El efecto de esta evaluación altamente positiva se ve disminuido, sin embargo, por la escena del abandono con que se inicia la *ékphrasis*, donde se adelantan algunos datos. Así entonces, una vez que concluye el relato de la gesta de Teseo en Creta, las valoraciones se producen desde la perspectiva de Ariadna y en sus propias palabras:

¹⁵ El texto citado corresponde a la edición de Godwin (1995) y la traducción, con ligeras modificaciones, es la de Lía Galán (2003; 2008).

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

Que ya ninguna mujer crea en un hombre que jura,
ninguna espere que las palabras de un hombre sean fieles:
mientras su ánimo anhelante desea obtener algo,
nada temen jurar, nada dejan de prometer;
pero una vez saciado el deseo de su corazón ansioso,
nada recuerdan de lo dicho, en nada los inquietan sus perjurios.

La acusación de perjurio tiene a su vez un viso de advertencia que funciona a modo de anticipación de los sucesos, porque Ariadna señala aquí la falta de cuidado de Teseo para con los dioses, en la misma línea del comienzo del lamento:

“sicine me patriis avectam, perfide, ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
sicine discedens neglecto numine divum,
immemor a! devota domum periuria portas? (132-135)

“¿Así, pérfido, separada de los altares paternos,
me abandonaste en la orilla desierta, pérfido Teseo?
¿Así marchándote, descuidando el poder de los dioses,
¡ay!.ingrato, malditos perjurios llevas a tu casa?

Ariadna califica a Teseo de *perfidus*, *immemor*, *cupidus*, *fallax*, *malus*; lo acusa de perjurio, crueldad, inclemencia, deslealtad... Lamenta todo lo acontecido invocando el poder de Júpiter. Pero también se evalúa ella misma:

nam quo me referam? quali spe perdita nitor?
Idaeosne petam montes? at gurgite lato
discernens ponti truculentum dividit aequor.
an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui
respersum iuvenem fraterna caede secuta? (177-181)

pues ¿adónde me volveré? ¿en qué esperanza, perdida, me sostengo?
¿buscaré los montes del Ida? pero separándome con su inmenso abismo
me aparta amenazante la extensión del mar.
¿O esperaré el auxilio de mi padre, a quien yo misma abandoné
siguiendo al joven manchado con la sangre fraterna?

La aceptación de su propia falta con relación a su familia –que de alguna forma le devuelve abandono por abandono– legitima el reclamo y hace posible el castigo de Teseo, que

pagará olvido con olvido de manera semejante.¹⁶ Es muy significativa en este sentido la innovación de Catulo que articula la muerte de Egeo con la venganza de Ariadna, porque así las sanciones quedan encadenadas. Ella también ha quebrantado la *pietas*, pero merece ser rescatada y obtiene el amor de un dios; en Teseo, en cambio, no hay ninguna muestra de reflexión sobre la huida y el abandono.

La invocación a las Euménides y el pedido de un justo castigo para Teseo aportan otros importantes indicios:

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

Pero no languidecerán mis ojos con la muerte,
ni se marcharán los sentidos de este cuerpo cansado,
antes que, traicionada, implore a los dioses un justo castigo
y reclame, en la hora postrera, la lealtad de los Celestiales.
Por eso, Euménides, que castigáis las acciones de los hombres
con pena vengadora...

Estas diosas protectoras de los lazos familiares son las que sancionan –como observa Konstan– la violación de los compromisos amorosos, que mediante el código de justicia de las Euménides, la *lex talionis*, quedan equiparados aquí con los lazos familiares más fuertes y respetables¹⁷. La sanción se confirma, además, con la imagen épica de Júpiter que asiente sacudiendo la tierra, el cielo y el mar. El verso 204 (*annuit invicto caelestum numine rector*), en el centro del poema, representa la lealtad de los inmortales y la posibilidad de restablecer un orden determinado.

Finalmente, volviendo al epílogo, otros dos términos nos han de aclarar aún más el panorama en función del catálogo de crímenes que revelan distintos aspectos en la perversión de los lazos familiares:

sed postquam tellus scelere est imbuta nefando,
iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,
perfudere manus fraterno sanguine fratres,
destitit extinctos natus lugere parentes,
optavit genitor primaevi funera nati,
liber uti nuptae poteretur flore novellae,
ignaro mater substernens se impia nato

¹⁶ Knopp (1975: 208-209) señala que Teseo es pérfido en tanto *coniunx*.

¹⁷ Konstan 1977: 79 y n. 174, hace la relación entre la representación de las Euménides de Catulo y las de Esquilo.

impia non verita est divos scelerare penates,
omnia fanda nefanda malo permixta furore
justificam nobis mentem avertere deorum.
quare nec talis dignantur visere coetus,
nec se contingi patiuntur lumine claro. (397-408)

Pero después la tierra se impregnó con impío crimen ,
y todos ahuyentaron la justicia del ansioso corazón:
los hermanos tiñeron sus manos con la sangre fraterna,
dejó de llorar el hijo a los fallecidos padres,
el padre deseó los funerales de su hijo primogénito
para apoderarse, ya libre, de la flor de la nueva esposa,
la perversa madre, deslizándose bajo su hijo incauto,
perversa, no temió deshonorar a los divinos ancestros.
Todo lo piadoso y lo impío mezclados con malvada pasión
apartaron de nosotros el justiciero espíritu de los dioses
Por eso no se dignan a visitar tales reuniones,
Ni permiten ser alcanzados por la luz clara del día.

La carga valorativa de los términos subrayados destella en el final en claro contraste con lo negativo de los otros. La degradación en todas sus formas ha terminado con los principios morales: la justicia huyó y la confusión de los valores ya no permite aplicar ningún castigo. Godwin (1995: 173 ss) detalla importantes correspondencias entre las dos secciones del epílogo, especialmente en la serie de ejemplos que ilustra la antítesis de las épocas. Sugiere asimismo que los ecos de Arato y de Hesíodo en el final de *Trabajos y Días* enmarcan la antítesis en el ámbito de la literatura, y en ese caso los crímenes mencionados podrían pensarse ligados al mundo de la tragedia (que también ha sido aludido, cf. Traina 1972: 132; Gaisser 1995: 581 ss.). De este modo, la posible relación de ese presente del texto con la sociedad romana contemporánea del poeta quedaría en cierto modo mediada por la literatura:

On the one hand it is totally appropriate that the poem which has been narrating legendary deeds should finish off with this flourish of an aetiological myth to draw a terminal line under the tale with the explanation of why such tales can never be repeated, using one myth to close the others...(Godwin 1995: 175)

En ese *ómphalos* que es el lamento de Ariadna, la perfidia de Teseo se vincula directamente con el olvido de sus promesas. Como los dioses son quienes respaldan los juramentos, la acusación pone al descubierto también la falta del héroe a la *pietas* (obligaciones para con los dioses y la familia). *Fides* y *pietas* son el fundamento de la moralidad romana. La *fides* hace referencia en general a las obligaciones sociales o privadas contraídas por alguien, y específicamente puede significar el respeto de los juramentos (cf. Konstan 1977: 43). En este pasaje, la perfidia de Teseo tiene como

contracara la *fides* de los dioses (*caelestumque fidem postrema comprecere hora*, v. 191) que compensan el abandono con el amor de un dios y castigan a Teseo con la pérdida de su padre, una pena equiparable a la de Ariadna:

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

Así, penetrando el intrépido Teseo en los recintos de su casa enlutada por la muerte paterna, recibió él mismo un dolor como el que, con corazón desmemoriado, había causado a la hija de Minos.

¿Qué sentido puede tener esto para quienes viven en medio del desenfreno y la depravación? El castigo de los crímenes presentes no es posible desde el momento en que ya no queda nada valioso para los hombres, nada que puedan lamentar o reconocer, puesto que un castigo implica también la aceptación de quien lo merece y lo recibe (tal es el sentido al que apunta *iustificam* en el final).

En este contexto cabe preguntarse una vez más por la llegada de Prometeo a la boda, ya que su presencia no atestiguada en la tradición y la detallada descripción (*needlessly verbose*, según Putnam) de sus cicatrices han dado que hablar a la crítica. Algunos piensan que las cicatrices manifiestan la relación poco armoniosa de dioses y hombres desde el principio de los tiempos (cf. Bramble, Knopp, Duban). Kinsey (1965: 923) apunta a la convivencia entre dioses y hombres y cree que podría simbolizar la cura de las viejas heridas (*extenuata vestigia*, v. 295). El ingreso de Prometeo es referido de la siguiente manera:

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

Detrás de éste siguió Prometeo, de corazón ingenioso, llevando mitigados los vestigios de la antigua condena que, ligados con cadena sus miembros a la roca, cumplió en otro tiempo, pendiendo de cimas escarpadas.

Las cicatrices de Prometeo son heridas cerradas que indican el cumplimiento de su condena y el restablecimiento de sus relaciones con Júpiter; están atenuadas pero a la vez realzadas, si se quiere, porque testimonian la pena sufrida y la mantienen presente (cf. Warden 1998: 400). Pero además se destaca que el castigo fue cumplido, que se llevó a término (*persolvit*). Bramble (1970: 32) piensa que la descripción de las cicatrices tiene la

intención de recordar que hay algo inadecuado en la presencia de Prometeo, y que *quondam* y *persolvit* son dos términos más en medio de una serie de alusiones a la pena y al castigo. Igualmente habría que preguntarse por la intención detrás del detalle. En efecto, si prestamos atención, veremos que las cicatrices de Prometeo están en una suerte de paralelo con los regalos que traen Quirón y Peneo; son algo valioso en tanto representan la justicia impartida, el castigo recibido y cumplido, es decir, su aceptación. En estas condiciones, la presencia de Prometeo se vuelve más que significativa para nuestra lectura del final: una vez que la *pietas* ha sido despreciada, con la pérdida del respeto por los dioses y por la familia, no hay más ley ni sanción posible.

Puede verse cómo en estos pasajes que examinamos aparece la evaluación de los hechos narrados y de las figuras que los soportan. En este sentido, y volviendo a los personajes del género –que fue de donde partimos–, debemos decir que Catulo parece haber centrado su atención específica y deliberadamente en figuras e historias centrales, que no provienen precisamente de las márgenes de la tradición, y creemos que lo ha hecho porque la misma tradición proporciona una evaluación sobre esas historias y conductas. De este modo, las alteraciones que el poeta ha introducido en las versiones tradicionales se ponen de relieve, y el lector queda obligado a reevaluarlas.¹⁸ El *epyllion* de Catulo muestra, como muchos han notado, que el pasado heroico también revela hechos y actitudes cuestionables, pero la diferencia fundamental está en que antes era posible restablecer el orden, aplicar el castigo. No puede haber justicia una vez que se han corrompido los principios más básicos de la sociedad.

En este *épos* lírico (Klingner 1956: 166-167) a la celebración del tiempo en el cual los dioses convivían con los hombres le corresponde, en el final, la conciencia de una humanidad desamparada y culpable. Una imagen similar a la de Ariadna, pero en la que el lector se ve mucho más comprometido. El laberinto, símbolo perfecto de la dificultad moral e intelectual como de la complejidad estética, es casi siempre un lugar del que uno quiere escapar, evitando a la vez el peligro y la confusión o intentando alcanzar una perspectiva más clara al menos, en la certeza de que hay un artista que ha planificado todo, y que hay un sendero que conduce al centro y promete algún descanso al lector (Doob 1990: 46, 61). Una obra que es enigmática y desconcertante en una primera lectura puede ceder un precioso conocimiento cuando sus sinuosidades se sondean por segunda o tercera

¹⁸ El poeta no escoge únicamente formas lingüísticas, sino que además selecciona las evaluaciones depositadas en ellas. Al elegir las palabras, sus combinaciones concretas, el poeta confronta y combina esas evaluaciones, las reevalúa. Bajtín-Medvedev 1993: 12.

vez (*Idem*, p. 193). Además, hay que agregar que sólo una lectura consciente de sí misma puede entender la compleja dinámica de construcción del sentido en este texto y develar otras inclusive. Con todo, la constatación de que el poema ha admitido tantas interpretaciones y desbordado tantas otras, más que tranquilidad, produce la impresión de que siempre tendrá algo nuevo para decir. Por eso lo seguimos leyendo.

BIBLIOGRAFÍA

A) Ediciones, traducciones y comentarios:

- GALÁN, L. (2003) *El carmen 64 de Catulo*, Igitur, La Plata.
———. (2008) *Catulo. Poesía Completa*, traducción, notas e introducción de L. G., Colihue Clásica, Buenos Aires.
GODWIN, J. (1995) *Catullus. Poems 61-68*, edited with introduction, translation and commentary by J. G., Aris & Phillips, Warminster.
LAFAYE, G. (1966⁷) *Catulle. Poésies*, texte établi et traduit par G. L., “Les Belles Lettres”, Paris (=1923).
THOMSON, D. F. S. (1998) *Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary*, University of Toronto Press, Toronto.

B) Bibliografía general:

- ALLEN, W. (1940) “The *Epyllion*: A Chapter in the History of Literary Criticism”, *TAPA* 71, 1-26.
BAJTÍN, M & P. MEDVEDEV (1993) “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética”, *Revista Criterios*, julio 1993, 9-18 (primera edición rusa 1928).
BOUCHER, J.-P. (1956) “A propos du carmen 64 de Catulle”, *REL* 34, 190-202.
BRAMBLE, J. (1970) “Structure and Ambiguity in Catullus LXIV”, *PCPhS* 16, 22-41.
CRUMP, M. (1997) *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Bristol Classical Press, London (=1931).
DOOB, P. R. (1990) *The Idea of Labyrinth, from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca and London.
DUBAN, J. (1980) “Verbal Links and Imagistic Undercurrent in Catullus 64”, *Latomus* 39, 777-802.
FOWLER, D. (1991) “Narrate and Describe: the Problem of Ecphrasis”, *JRS* 81, 25-35.
GAISSER, J. H. (1993) *Catullus and his Renaissance Readers*, Clarendon Press, Oxford.
———. (1995) “Threads in the Labyrinth: Competing views and voices in Catullus 64”, *AJP* 116, 579-616.
———. (ed.) (2006) *Catullus*, Oxford Readings in Classical Studies, OUP.
GARDNER, H. (2007) “Ariadne’s Lament: The Semiotic Impulse of Catullus 64”, *TAPA* 137, 147-179.
GRANAROLO, J. (1971) *D’Ennius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la “poésie nouvelle”*. “Les Belles Lettres”, Paris.
KINSEY, T. (1965) “Irony and Structure in Catullus 64”, *Latomus* 24, 911-931.
KLINGNER, F. (1956) “Catullus Peleus-Epos”, en *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Artemis, München, 1964.
KNOPP, S. (1975) “Catullus 64 and the Conflict between *Amores* and *Virtutes*”, *Mnemosyne* 28, 207-213.
KONSTAN, D. (1977) *Catullus Indictment of Rome: The Meaning of Catullus 64*, Adolf Hakkert, Amsterdam.
MERRIAM, C. (2001) *The Development of the Epyllion Genre through the Hellenistic and Roman Periods*, The Edwin Meller Press, Lewiston-Queenston-Lampeter.
MURLEY, C. (1937) “The Structure and Proportion of Catullus 64”, *TAPA* 68, 305-317.
PUTNAM, M. C. J. (1961) “The Art of Catullus 64”, *HSCP* 65, 165-205.
RUIZ SÁNCHEZ, M. (1997) “Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae (Catullus 64.305-22, 328-36, 372-80)”, *AJP* 118, 75-88.
SEBESTA, J. (2000) “The Wedding Gifts in Catullus 64”, *Syllecta Classica* 11, 127-140.
THEODORAKOPOULOS, E. (1996) *Images of Closure: Four Studies in Closure and Self-reference: Apollonius’ Argonautica, Catullus 64, Vergil’s Aeneid, and Ovid’s Metamorphoses*, Bristol, PhD. Diss.
THOMSON, D. F. S. (1961) “Aspects of Unity in Catullus 64”, *CJ* 57, 49-57.

- TRAINA, A. (1972) "Allusività Catulliana (due note al c. 64)", en *Studi Classici in Onore di Q. Cataudella* 3, Catania, pp.99-114, reimpresso en *Poeti Latini (e neolatini)*, Bologna (1975), 131-158.
- WALTZ, R. (1945) "Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle", *REL* 23, 92-109.
- WARDEN J. (1998) "Catullus 64: Structure and Meaning", *CJ* 93, 397-415.

RECIBIDO: 4-12-2011 – ACEPTADO: 30-12-2011