

## VERSIONES DE LA MATRONA (CATULO 66-68)

La sección que abarca los cármes 65-68(b)<sup>1</sup> del *Corpus* catuliano presenta una especial organicidad que, sea obra del mismo Catulo o de un compilador, no parece producto del azar<sup>2</sup>. Sus más evidentes relaciones pueden resumirse así: se trata de cinco composiciones que difieren, de las anteriores, en metro (dístico elegíaco, que se extiende hasta el final del *Corpus*), y de los siguientes poemas (69-116), en extensión. Dos epístolas de dedicatoria preceden una al Carmen 66 y otra al Carmen 68(b). En la parte central se ubica el Carmen 67, con el singular recurso de la personificación de la *ianua*.

Los principales papeles corresponden, por un lado, al yo del poeta que se dirige a Ortalo (Carmen 65) y a Malio (Carmen 68-a), dialoga con la puerta (Carmen 67), y ofrece aspectos de su historia y sentimiento personales como materia del Carmen 68. Estos poemas presentan, asimismo, un fuerte protagonismo de los personajes femeninos. El Carmen 66 aborda un tema mítico-legendario, con la historia de amor y pasión de Berenice, separada de su marido y finalmente reunida en virtud de sus devotos sacrificios. En un tono contrastante, próximo al de la comedia, el Carmen 67 ofrece un cuadro realístico de tortuosas relaciones familiares, dominado por una mujer engañosa y adúltera que se designa como esposa de Cecilio. El Carmen 68(b) podría interpretarse como una síntesis en la que se integran los variados elementos temáticos de los cármes precedentes: el mito (Laodamía y Protesilao, con la unión-separación de los cónyuges), el motivo de la virgen fingida (Lesbia) y de la adúltera (Lesbia, Helena).

Así, pues, a través de prominentes personajes femeninos, los Cármes 65-68 se escalonan de la siguiente manera:

### 1. Carmen 65      Epístola-dedicatoria (a Ortalo)

<sup>1</sup> A los efectos del presente análisis, el Carmen 68 se considera integrado por dos secciones diferenciables, comprendiendo la primera los cuarenta versos iniciales (68-a) y la segunda del v.41 *ad fin.*, (68-b) si bien constituyendo un todo orgánico.

<sup>2</sup> La crítica de las últimas décadas ha tendido más a buscar el posible sentido interno de la organización de los cármes, que a tratar de dilucidar su posible compilador. G. Lieberg, en «L'ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmi maggiori di Catullo» (RFIC 36, 1958, 23-47), propone un análisis de las relaciones formales y temáticas, a fin de determinar el criterio que rige el ordenamiento de los cármes mayores; reconoce una fractura entre el carmen 65 y los precedentes por cambio de metro, cambio de género y de carácter artístico. Afirma que la sección 61-64 está dominada por el tema del amor y del matrimonio, pero que en la sección 65-68 *non esiste nessun tema dominante* (p.37). E. Paratore y G. Sandy consideran que el tema amoroso y matrimonial proporcionan el lazo de unión entre los cármes mayores. Otra perspectiva en el ordenamiento de los *carmina maiora* se encuentra en G. Most («On the arrangement of Catullus' *carmina maiora*», Philologus 125, 1981, 109-125), quien contrapone los poemas de himeneo (61-62) con los de anti-himeneo (67-68), tomando como centro y síntesis temática el Carmen 64.

ra la crítica a partir de una concepción superficial del acto de la traducción, y de un gusto por la biografía psicológica que el poema no alcanza a satisfacer.

Catulo, siguiendo a Calímaco, toma un breve pasaje de la historia de Berenice en el *racconto* fragmentario del bucle convertido en constelación. La breve línea argumental, como ocurre en todos los poemas de la sección indicada, necesita ser reconstruida. Berenice es abandonada por Ptolomeo inmediatamente después de la boda; el reciente marido parte hacia la guerra y Berenice, acongojada, ofrece sacrificios a los dioses, prometiendo un rizo de su cabellera por el regreso de Ptolomeo. El triunfo se alcanza, el marido regresa, y Berenice cumple con la ofrenda: el rizo se eleva, convirtiéndose en constelación.

Hay una breve alusión a la historia anterior de Berenice, en los vv.25-28:

*at <te> ego certe  
cognoram a parua uirgine magnanimam.  
Anne bonum oblita es facinus, quo regium adepta es  
coniugum, quod non fortior ausit alis?*

*(Pero yo, por cierto, conocía tu gran ánimo desde tu tierna edad. ¿Has olvidado la hazaña por la que te desposaste con un rey, algo a lo que otro más fuerte no se habría atrevido?).*

Maga, el rey de Cirene, había prometido su hija Berenice en matrimonio a Ptolomeo III Evergetes; al morir Maga, su esposa Apama desestima este compromiso, y pretende desposar a Berenice con el príncipe macedonio Demetrio quien es amante de la propia Apama. La joven se rebela contra ambos<sup>7</sup> y, con quince años, da la orden de asesinar a Demetrio, después de lo cual puede, finalmente, desposarse con Ptolomeo<sup>8</sup>.

En términos romanos, Berenice es modelo de *uniuira*, y sus rasgos coinciden con los de Laodamía (C.68). Desafiando todos los riesgos, sin ceder a las imposiciones maternas, consagra su amor y fidelidad a un solo hombre a lo largo de su vida, según lo subrayan los vv.27-28. Las acciones tienen su centro de impulso en la potencia pasional de Berenice, que se evidencia primeramente en la decisión de unirse sólo a Ptolomeo y eliminar a Demetrio, y luego en el violento dolor y el sacrificio ante la partida del esposo.

Berenice permanece casta mientras Ptolomeo marcha por tierra asiria (v.13-14) y esto se corresponde con el imperativo del bucle, hacia el final del poema:

<sup>7</sup> Es conveniente destacar que, en esta historia, la rebelión contra los designios maternos no implica un repudio familiar, como en el caso de Ariadna (C.64), sino por el contrario la afirmación del mandato paterno, del anciano rey muerto que ha señalado un sucesor al que se oponen los intereses de Apama.

<sup>8</sup> Cf. Syndikus, H.P. *Catull. Eine Interpretation*. Zweiter Teil. Die groben Gedichte (61-68). Darmstadt, 1990, p.208-209.

*nunc uos, optato quas iunxit lumine taeda,  
non prius unanimis corpora coniugibus  
tradite nudantes reiecta ueste papillas,  
quam iucunda mihi munera libet onyx,  
uester onyx, casto colitis quae iura cubili.  
vv. 79-83*

(Ahora vosotras, para quienes se encendió en el deseado día la antorcha nupcial, no entreguéis el cuerpo a los enamorados esposos desnudando vuestros senos después de haber retirado el vestido, antes que el ónix derrame en mi honor dichas libaciones, el ónix de las que cumplen sus deberes en un lecho casto)

El ejemplo particular de Berenice proporciona el modelo de castidad que deben seguir las mujeres. Pero, inmediatamente, Catulo inserta otro motivo fundamental, que representa la contrapartida del anterior:

*sed quae se impuro dedit adulterio,  
illius a mala dona leuis bibat irrita puluis:  
namque ego ab indignis praemia nulla peto  
vv. 84-86*

(Pero la que se entrega a un impuro adulterio, ah, vea bebidos en vano por el ligero polvo sus malvados dones, pues yo no pido premio alguno para las indignas)

La expresión *casto...cubili* prepara la marcada contraposición de *impuro...adulterio*<sup>9</sup>. Berenice representa el ideal de castidad en el doble sentido de haber cumplido con los ritos antes de consumir la unión nupcial, y haber mantenido casto su lecho en ausencia de su marido. No ha caído en *impuro...adulterio* como el personaje del Carmen 67, su completa antítesis.

La pasión vigorosa de Berenice, sin embargo, se destaca con la alusión al desdén por el gesto ceremonialmente femenino en el himeneo. La apasionada doncella no encuentra allí motivos de lloro, tal como parece indicarlo la costumbre:

*estne nouis nuptis odio Venus? anne parentum  
frustrantur falsis gaudia lacrimullis,  
ubertim thalami quas intra limina fundunt?  
non, ita me diui, uera gemunt, iuerint.*

<sup>9</sup> The «raison d'être» of the passage comes at its center (as it does on a grander scale in 68) in the contrast between «casto cubili» and «impuro adulterio». This forms the maior basis for the Song of the Fates and the epilogue of 64. Putnam, M. Op.cit. 226.

*id mea me multis docuit regina querellis  
inuisente nouo proelia torus uiro.  
et tu non orbem luxti deserta cubile,  
sed fratris cari flebile discidium?  
vv.15-22*

(¿Acaso las recién casadas odian a Venus? ¿Frustran las alegrías de los padres con falsas lágrimas, que derraman profusamente en los umbrales del tálamo? No, por los dioses, no creo que giman en serio. Mi reina me lo enseñó con muchos lamentos al partir hacia toruos combates su marido reciente. ¿También lloraste, no por quedar en el lecho desierto, sino por el lamentable abandono de tu querido hermano?).

Los llantos obedecen a la partida del esposo, no a su unión con él<sup>10</sup>. La Berenice de la versión catuliana compendia los rasgos con que se elabora la idealidad femenina del poeta:

1. La mujer casta: antes del matrimonio, y en el respeto del lecho nupcial. La misma idea aparece en el Carmen 68, y en el 61; se opone a la mujer del Carmen 67.

2. La mujer fiel: la *uniuira* en quien se conjugan castidad y fidelidad. El de Berenice es un caso de fidelidad a ultranza ya que, con la alusión a tiempos anteriores, se destaca la inquebrantable voluntad de permanecer fiel a Ptolomeo en contra de los designios maternos. Particularmente en el llamado ciclo de Lesbia, la fidelidad es un motivo característico de la poesía de Catulo.

3. La mujer apasionada: la naturaleza pasional de Berenice se asemeja a la de otras heroínas míticas catulianas, pero en ella la pasión se desarrolla en heroísmo y virtud, alejada tanto de una *amens* Ariadna cuanto de la negligente Laodamía.

4. La mujer devota: la piedad de Berenice aparece íntegramente asociada a la inspiración de su amor pasional, que se corresponde con las más sobresalientes mujeres del mito tratadas por Catulo dada la especial relación entre devoción y pasión, que se despliega de diversos modos pero que cumple habitualmente un función de importancia. El movimiento pasional de Ariadna - Carmen 64 - no se limita a una ayuda material, *i.e.* el recurso del hilo, sino que paralelamente desarrolla una actitud devocional: *non ingrata frustra munuscula diuis / promittens tacito suscepit uota labello* ( 64,103-104). Aun cuando sea de naturaleza eminentemente pasional, esta piedad alcanza la justicia celeste que no desatiende a quienes la invocan. En el caso de Laodamía (68-b), como veremos, una negligencia religiosa aparece como la fuente de toda la tragedia. Por el contrario, Berenice atiende los ritos, y deposita su confianza en los dioses al partir su esposo<sup>11</sup>. Esta

<sup>10</sup> Resuena aquí el *flecte desine* del Carmen 61, 82 (86).

<sup>11</sup> A esta devoción se refiere el bucle en vv.9-10, 33-35, 89-92.

relación entre lo pasional y lo religioso inspira, de manera análoga, el Carmen 76 ya en una lírica de tipo personal.

El llamado a las esposas con que concluye el poema trae el motivo de la concordia matrimonial, junto con la duradera felicidad del amor conyugal:

*sed magis, a nuptae, semper concordis uestras,  
semper amor sedes incolat assiduus.  
vv.87-88*

*(Pero siempre, oh esposas, una concordia más grande, siempre un amor constante habite vuestras moradas).*

Tal es la felicidad deseada a los esposos del Carmen 61 hasta la canosa vejez (vv.154-156 / 161-163), realizada por las mujeres que acompañan a la nueva esposa, las *bonae senibus uiris / cognitae bene feminae* (vv.179-180/186-187). Thetis y Peleo podrían representar míticamente esta concordia conyugal a la que se refieren las Parcas:

*nulla domus umquam tales contextit amores,  
nullus amor tali coniunxit foedere amantes,  
qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.  
C.64, 334-336*

*(Nunca una casa cobijó amores tales, nunca el amor unió con tal vínculo a los amantes, como la concordia que enlaza a Thetis y Peleo).*

Ambos ideales - el amor feliz y duradero - reaparecen en los poemas dedicados a Lesbia: en tal sentido, es singularmente representativo el Carmen 109 donde se concentran las nociones de amor *iucundus* y *perpetuus* que asocia, igualmente, la devoción afectiva en un *aeternum hoc sanctae foedus amicitiae* (v.6).

Es clásica la expresión de Turnebo para definir el Carmen 67: *aeque ac folium Sibyllae obscurum et tenebrosicum*. La oscuridad que observan los comentaristas del poema proviene, por una parte, del efecto de actualidad que producen los sucesos referidos, su localización en ciudades de provincia, y su atención a cuestiones privadas en los códigos del «secreteo» lugareño. El lector del Carmen 67 que concibe Catulo es un coterráneo capaz de disfrutar de las indiscreciones codificadas, cuya clave de desciframiento comparten escritor-lector, por lo que el texto se propone como impenetrable para quien desconozca tal clave, *i.e.*, la gran mayoría de los lectores del poema. Creemos, dicho sea de paso, que en esta impenetrabilidad radica el arte del poema, proponiendo un paso de comedia

donde, entre otras ocurrencias escénicas y léxicas, la gracia se genera en el tono malicioso y burlesco de las infidencias<sup>12</sup>.

La obra se construye sobre un abundante acopio de referencias que se presentan como malévolas insinuaciones, donde el desarrollo narrativo se interrumpe por las frecuentes elisiones de datos que las chismosa *ianua* sobrentiende, dado que habla con alguien del lugar.

El poema conjuga dos descripciones distintas de una misma realidad. Hay básicamente una anécdota escandalosa que involucra a personajes conocidos por los veroneses: la historia de una mujer a quien no se menciona por su nombre propio, su marido, su suegro, etc. que constituye lo que es dominio público y subyace en la relación de los sucesos. En segunda instancia, aparece la versión privada - aunque también, de algún modo pública en la voz baja del rumor -, lo «realmente» ocurrido intramuros, cuyo detalle proporciona la puerta, corrigiendo la opinión común y revelando sórdidas intimidades que dan a la historia y sus personajes un aspecto diferente.

Los elementos del poema se disponen en función de reproducir las condiciones del rumor: un habitante de Verona se detiene ante la puerta de un vecino (Cecilio) y, después de saludarla con solemnidad, la interroga acerca de sus servicios, mudados de *seruisse benigne* (v.3) a *seruisse maligne* (v.5). El interlocutor humano ya resulta estar al tanto de algunos sucesos por los rumores que se tejen en torno a ellos - *dicunt* (v.3), *ferunt* (v.5) -, que se dan por supuestos<sup>13</sup>. La puerta, a su vez, manifiesta su queja: todos la culpan cuando aparece algo *non bene factum* (v.13), sin atender su defensa. Ofendida, la *ianua* esboza cierta resistencia a hablar pero, ante los reclamos del veronés, cambia rápidamente de opinión y comienza un relato que, como bien observa Perrotta<sup>14</sup>, se suspende casi artificialmente ya que se crea la impresión de que una vez decidida a hablar, la *ianua* no va a detenerse, yendo de un episodio sórdido a otro, revelando escándalo tras escándalo, como si su caudal de conocimientos fuera inagotable.

Lo fragmentario de los datos, en el complejo balance de alusiones y elisiones, ha dado lugar a intentos de reconstrucción de una situación provocando di-

---

<sup>12</sup> Entendemos que si Catulo apela a esta «picaresca» local, es porque le ofrece un material poético que sería erróneo considerar «infidencias en verso», a menos que se entienda por ello un objeto literario autosuficiente. No creemos verosímil que Catulo decidiera hacer un poema para espantar a los lectores por su ininteligibilidad, sacrificando incluso su potencial audiencia estéticamente calificada, sino, en todo caso, que decidiera presentar un sabroso repertorio de sordideces humorísticas en tono de comedia que cada lector pudiera aplicar a casos análogos.

<sup>13</sup> Esta estrategia del rumor se evidencia en la alta proporción de verbos con significación asociada al “se dice”: a los mencionados se suman *dicitur* (v.10), *dicere* (v.11), *clamant* (v.14), *fertur* (v.19), *dicitur* (v.24), *dicit* (v.31), *narrat* (v.35).

<sup>14</sup> Perrotta, G. Op.cit. p.185.

vergencias interpretativas<sup>15</sup>. En lo atinente a nuestro estudio, la obra presenta una serie de elementos que nos interesa considerar con respecto a la figura femenina.

a. La supuesta doncella no es tal:

*Primum igitur, uirgo quod fertur tradita nobis,  
falsum est...  
vv.19-20*

(Pues, primeramente, lo que se dice, que nos trajeron una virgen, es falso...).

Así, la mujer del Carmen 67 se opone a la imagen de la *bona uirgo* del Carmen 61, al celo de las doncellas del Carmen 62, y a la fiel Berenice del Carmen anteriormente considerado.

b. La mujer tiene - o ha tenido, según se interprete - un marido cuya impotencia sexual ha provocado, en primer lugar, la intervención del suegro:

*sed pater illius gnati uiolasse cubile  
dicitur et miseram conscelerasse domum,  
vv. 23-24*

(pero se cuenta que el padre del marido violó el lecho y contaminó la miserable casa).

Esta sórdida situación se prolonga en la malévola conjetura de la puerta:

*siue quod impia mens caeco flagrabat amore,  
seu quod iners sterili semine natus erat,  
vv. 25-26*

(sea porque su alma impía se abrasaba en ciego amor, sea porque su torpe hijo era estéril).

El incesto puede haber obedecido a la insana pasión del suegro, o a un ac-

---

<sup>15</sup> No reseñaremos aquí las numerosas conjeturas acerca de los personajes a los que se refiere la puerta, y a sus relaciones. La expresión de Perrotta (p.171) *si tratta d'interpretare un carne che ognuno intende a modo suo!*, es acertada si se aplica, más que a los críticos del poema, a sus lectores. En cuanto al número de los personajes masculinos mencionado por el poeta, enunciaremos las dos hipótesis extremas, entre las que se encuentran numerosas hipótesis intermedias: 1. tres maridos (*uir prior*, Balbo hijo y Cecilio -; dos ancianos - el *senex* Balbo y un suegro bresciano -; tres amantes - Postumio, Cornelio y el *longus homo*-; 2. un marido - Cecilio Balbo -, un suegro - el *senex* Balbo, autor del incesto - y los tres amantes. Cf. el comentario de R. Ellis, 387-390.

to de paternal *pietas* hacia el hijo impotente a fin de prevenir el escándalo y salvaguardar la *gens* y la honra familiar; a esta segunda suposición responde el admirado veronés quien, con burlesca e ingenua admiración, comenta la actitud del *senex*:

*Egregium narras mira pietate parentem,  
qui ipse sui gnati minxerit in gremium,  
vv. 29-31*

*(Me hablas de un padre excepcional por su admirable piedad, pues llegó a safistacarse en el regazo de su propio hijo).*

c. Hacia la mitad del poema, la *ianua* decide revelar nuevos escándalos de la mujer en cuestión: sus múltiples adulterios habrían ya comenzado en Brescia, de donde sería oriunda o donde habría vivido temporariamente, y la *ianua* no tiene inconvenientes en revelar los nombres de dos amantes, Postumio y Cornelio, pero evita nombrar a un tercero por temor a represalias, si bien facilita algún elemento identificador.

Así, pues, la mujer referida del Carmen 67 es el eje en torno al cual se construyen las situaciones y se muestra el actuar de los personajes masculinos; en ella se concentran una serie de motivos que la relacionan - por semejanza u oposición - con las restantes figuras de los cármenes extensos, muy particularmente con los del sector indicado al comienzo. Ya se ha apuntado la oposición con la esposa ideal de los cármenes 61 y 62. Añadiremos algunas observaciones con respecto a la imagen femenina en los poemas 66-68. La severa condena del rizo (c.66,84-86) se dirige a un tipo de mujer que el personaje del C.67 ilustra, ya que *illa malum fecit adulterium*. Ambas imágenes reaparecen entrelazadas, como veremos, en el Carmen 68.

Los versos del Carmen 67 trazan la contrafigura de la esposa ideal y esta composición se constituye en el centro de la sección C.65-C.68, marcando una quiebra que se presentará, poéticamente elaborada en su complejidad, en el poema que cierra los *carmina maiora*.

Es habitual destacar la importancia de los cármenes de Catulo en el desarrollo de la elegía en Roma, y muy especialmente del Carmen 68, considerado como inauguración de la forma que madurará en el período augusteo. Más allá de las copiosas discusiones al respecto, que necesariamente incluyen la referencia a la poesía griega, interesa señalar que las asociaciones personales del yo que sustentan la aparición de los distintos motivos líricos, y su cohesión bajo el signo de lo emotivo, constituyen las notas más características de la poesía elegíaca augustea. El Carmen 68, aun cuando pueda considerarse una joya de arquitectura poética,

no deja de provocar la misma sensación de *iunctura* caprichosa que las elegías posteriores. Sin duda, el poema ha constituido un auténtico *tour de force* para los estudios catulianos por el estado particularmente corrupto del texto. Ha merecido, correspondientemente, un sostenido tratamiento crítico por lo complejo de su composición, lo intrincado de sus motivos y alusiones, y por la variada asociación de temáticas concurrentes<sup>16</sup>. El problema de la unidad (un poema con dos secciones, o dos poemas separados), la asociación de Manlius/Mallius/Allius como dedicatario, el significado de *munera* (v.10) y de *domina* (v.68) han sido las cuestiones más discutidas, entre las muchas que presenta su estudio.

Los temas centrales tienen una directa relación con la emotividad del poeta: la amada y el hermano muerto. En ambos, mediata o inmediatamente, predomina el sentido de pérdida y en ellos se verifica una catástrofe interior cuyo escenario material y simbólico es la *domus*. El *exemplum* mítico - la historia de Laodamía y Protesilao - se inserta como símil para ilustrar el encuentro del poeta y su amada, pero además contiene la nota de duelo por la muerte de Protesilao en Troya, que se analoga a la pérdida del hermano.

La relación de los contenidos, no obstante, está lejos de resultar evidente. Después de la breve introducción de 68b (v.41-50), se recuerda el encuentro del poeta y Lesbia en una *domus* ajena, probablemente como parte del oficio de Alio. El enamorado, como el ansioso esposo del C.61, asiste a la llegada de amada, *mea diua*, que apoya su refulgente pie en el umbral de la casa en la que *communes exerceremus amores* (v.69).

El v. 73 (*coniugis ut quondam flagrans aduenit amore*) presenta una efectiva ambigüedad. En tal posición, *coniugis* prolonga la imagen de la amada con una asociación nupcial y, así, todo el verso parece seguir sosteniendo el sujeto *mea diua*, cuando en verdad éste se consigna en el verso siguiente:

*Protesileam Laodamia domum*

(-llegó- Laodamía a la casa de Protesilao).

Lo que se dice de Laodamía se asimila a lo que se dice de la amada, validándose en el explícito *ut quondam*, que habilita la comparación. El paralelo es obvio: la amada va al encuentro del poeta del mismo modo en que Laodamía va al encuentro de Protesilao; en ambas historias se dibuja un *coniunx*, una amante esposa y un aparentemente análogo sentimiento, *flagrans amore*.

Si bien no es posible determinar puntualmente la fuente catuliana del mito, la historia de Laodamía presentada en el C.68 conserva tres rasgos tradicionales:

<sup>16</sup> Es abundantísima la bibliografía sobre el tema. Entre los estudios de los últimos tiempos, destacamos la obra de J. Sarkissian, *Catullus 68. An interpretation*. Leiden, 1983, y el comentario de H.P.Syndikus (*Op.cit.* p.239 y ss.) quien ofrece un panorama de las discusiones.

a. Separación de los esposos y muerte de Protesilao en Troya; b. El regreso del esposo del Hades; c. El suicidio de Laodamía. Sin embargo, Catulo añade un elemento de fundamental importancia para la significación de la historia en este contexto, detalle que no parece tener precedente alguno:

*inceptam frustra, nondum cum sanguine sacro  
hostia caelestis pacificasset eros.  
v.75-76*

(comenzada en vano, antes de que con la víctima sacrificada se hubiera aplacado a los señores celestiales).

La Laodamía de Catulo, desatendiendo las ofrendas a los dioses, comete una falta que la relaciona por oposición con Berenice. El olvido se asocia al *flagrans amore* y a la premura del impulso pasional que adelanta la unión. Esta irregularidad, el no haber respetado los ritos matrimoniales, se corresponde con la unión no-mítica: también el poeta y su amada se unen movidos por la pasión erótica. Sin embargo, el establecimiento de tal similitud deja en evidencia lo netamente diferente: la pasión, el *flagrans amore* que produce la desatención de las ofrendas nupciales y la entrega de su vida en el caso de Laodamía, se presenta como un episodio erótico ocasional, un *furtum* en el caso de la amante adúltera:

*nec tamen illa mihi dextra deducta paterna  
fragantem Assiryrio uenit odore domum,  
ser furtiua dedit mira munuscula nocte,  
ipsius ex ipso dempta uiri gremio.  
v.143-146*

(pero no vino ella a la casa fragante de perfume asirio conducida a mí por la diestra paterna, sino que entregó furtivos dones en una noche admirable, robada del regazo de su propio marido).

En todas las versiones del mito, Laodamía es modelo de amor apasionado y fidelidad conyugal, y su caracterización corresponde a un imaginario femenino común con el de Berenice. No obstante, las notas épicas del personaje de Berenice se transforman en notas de tragedia en el caso de Laodamía, para quien el olvido - una *Tragischeschuld* al modo de Teseo en el C.64 - ocasiona la muerte de Protesilao y el ulterior suicidio de la heroína. En consecuencia, estas notas de oscuridad que ofrece el mito afectan y transmutan la feliz visión del encuentro entre el poeta y la amada.

Las expresiones del C.66,31-32 - *an quod amantes / non longe a caro corpore abes-*

*se uolunt?* - resultan apropiadas para la desesperación de Laodamía ante la partida de su esposo. Como Berenice, Laodamía *coniugis ante coacta noui demittere colum* (C.68, 81); pero, mientras que en Berenice hay atención y recurrencia a la instancia divina - que provoca, además, el feliz desenlace de la historia -, la pasión de Laodamía sigue un curso distinto, por descuido de la instancia de los dioses.

Apoyando este sentido de tragedia en la historia de Laodamía, aparecen: a. La imagen del *barathrus* (vv.107-118) como ilustrativa de su pasión, con la idea de oscuridad, error y castigo<sup>17</sup>; b. La sofisticada relación de la llegada del heredero que trae alegría a sus ancianos ancestros (vv.119-124), con el regreso de Protesilao de la muerte en Troya, que significa, asimismo, el tributo a su desesperación amorosa y la causa de su suicidio; c. La relación entre la desesperación de Laodamía por la muerte de Protesilao en Troya y la desesperación del poeta por la muerte de su hermano en Troya; d. La imagen de la palomas (vv. 125-128) como símbolo de la fidelidad conyugal y del amor entre esposos, con un tinte erótico que desplaza las referencias y nuevamente se mueve de Laodamía a la amada del poeta, adquiriendo valores diferentes.

Así, pues, la visión de la mujer/esposa del Carmen 68 se construye a través de imprevistos movimientos de semejanza y oposición, una técnica que se volverá habitual en la poesía elegíaca del tiempo augusteo. Desde el paralelo inicial Lesbia-Laodamía, se establece una equiparación de dos figuras femeninas de disímiles características. La modalidad se prolonga dentro del ejemplo mítico, que despliega la oscuridad voluntariamente elidida en el episodio personal de la amada, presentada como *lux mea* y luminosa *diua*<sup>18</sup>. De esta manera, el mito auspicia una apreciación distinta del suceso.

El dichoso encuentro del poeta y la amada se asimila a una unión infeliz y cargada de malos presagios. La pasión que se exalta en el encuentro y se ilustra con Laodamía, se resuelve en la sombría imagen *sed tuus altus amor barathro fuit altior illo* (v. 117). El regocijo pasional se transforma en dolor y muerte. La sola felicidad de Laodamía que se produce en el reencuentro, celebrado en la comparación con la llegada del inesperado heredero, es la fugaz visita de un muerto que la conduce al suicidio. La paloma ardiente y fiel se asimila a una apasionada y *multiuola* mujer.

El ideal representado en el Carmen 66 por Berenice se remodela, en el Carmen 68, con rasgos tenebrosos. Como se ha visto, los datos fundamentales se asemejan: el amor pasional femenino que se resuelve en unión matrimonial; la fidelidad a ultranza, que no cede aun frente a la muerte<sup>19</sup>. Sin embargo, en Lao-

<sup>17</sup> Cf. Tuplin, C.J. "Catullus 68". CQ 31, 1981, 132 y ss., en el que se estudian los valores semánticos de *barathrus*, desde sus apariciones en Plauto con el significado de «cloaca».

<sup>18</sup> Sobre la divinidad de la amada en el Carmen 68, confróntese Lieberg, G. *Puella diuina*. Amsterdam, P. Schippers, 1962.

<sup>19</sup> La idea del verso 84 - *possit ut abrupto uiuere amorem*- no implica una progresiva indiferencia por parte de Laodamía, sino el dolor por la felicidad más lejana a medida que transcurren los inviernos.

damía estos rasgos se transforman en negativos. Ella es apasionada pero, a diferencia de Berenice, su pasión se precipita y sólo alcanza la ruina; es fiel, *uniuira* como Berenice, pero su fidelidad conduce al suicidio. Esta fidelidad pasional le otorga una especial victoria, el reencuentro con su esposo:

*sed tu horum magnos uicisti sola furores,  
ut semel es flauo conciliata uiro.  
vv. 129-130*

*(pero tu sola superaste las grandes pasiones de éstos, en cuanto te uniste a tu rubio marido).*

Es el dudoso triunfo de su fuerza pasional. Si se piensa, consecuentemente, que la imagen de Laodamía se desarrolla a partir de la de Lesbia reuniéndose con su amante en una casa ajena, la falta de correspondencia se ahonda.

La divergencia se ha ido construyendo a lo largo del poema y se ha reforzado por las oblicuas referencias míticas. No obstante, concluido el ejemplo de Laodamía, el poeta insiste en retomar la comparación:

*aut nihil aut paulo cui tum concedere digna  
lux mea se nostrum contulit in gremium,  
vv. 131-32*

*(o nada o poco, entonces, resultó digna frente a ella mi luz cuando vino a nuestro regazo).*

Después de tal despliegue, no deja de resultar notoria la ironía del *nihil*, aumentada por la concesión sarcástica de una mínima diferencia implicada en el *paulo*. La mujer real es igual, o tan sólo un poco diferente a la mítica. Inmediatamente, el poeta señala lo que parece ser esta mínima diferencia:

*quae tamen etsi uno non est contenta Catullo,  
rara uerecundae furta feremus erae,  
ne nimium simus stultorum more molesti.  
vv. 135-37*

*(Aunque ella no se contente sólo con Catulo, soportaremos los raros engaños de la pudorosa señora, para que no seamos molestos, a la manera de los tontos).*

La llegada *nostrum...in gremium* (v.132) es la llegada de una falsa *uirgo* que evoca la imagen del C.67, y remite a la falsa *deductio* de vv.143-146.

La mujer amada se diferencia de la mítica por su falta de fidelidad, fidelidad a su amante, *i.e.* su figurado esposo. La imagen matrimonial, sostenida en vv. 71-76 y reforzada por Cupido de *crocina tunica*, se desbarata en los vv. 143 y ss.; la reunión no sólo no es una unión matrimonial, sino que la transgrede con el adulterio. Como mujer casada, Lesbia es adúltera desde el inicio mismo de su relación con el poeta; esta relación sólo puede hacerse efectiva como *furtum*, en tanto ella entrega al amante la noche debida a su verdadero esposo -*uiri* (v. 146)-. Pero esta imagen de adulterio se extiende aún más puesto que, habiendo ya violado el vínculo legal, Lesbia viola también la alianza amorosa con su amante *rara furta* incurriendo en una especial forma de adulterio como esposa poética.

Las diferencias no se dan en lo accesorio: la mujer amada contradice la mayor parte de los rasgos esenciales de la mujer ideal. Queda la pasión, de la que arrancan todos los males, el *barathrus* en el que cae la mujer mítica, la sola instancia negativa, en suma, que puede acercar a ambas figuras femeninas. Pero aun esto ofrece cierta ambigüedad, en la medida en que las alusiones a lo amoroso-pasional de Lesbia parecen encuadrarse en el mismo plano irónico de la asimilación a Laodamía. Al comienzo se habla de los *communes amores* entre el poeta y su amada; la transición se produce en el *flagrans amore* que tanto parece referirse a Lesbia como a Laodamía; finalmente, el motivo se retoma en el v. 135, y la expresión *uno non est contenta Catullo* -seguida por los *furta* y la entrega de la *furtiva... nocte*- produce una imagen de frivolidad erótica que poco se asemeja a la profunda pasión de Laodamía<sup>20</sup>.

Berenice y Laodamía ofrecen representaciones de la idealidad femenina construidas con similares componentes. El mismo Carmen 68 es una muestra del proceso - reconociblemente elegíaco - de la integración de la mujer amada real a este plano de idealidad femenina, y su fracaso. La esforzada homologación que propone, va sutilmente revelando lo vulgar y hasta lo sórdido de la situación real.

Las comparaciones hiperbólicas, de inadecuada grandiosidad -la amada comparada con Venus y con Júpiter-, evidencian lo forzado de la asimilación. La desmesura de la confrontación va en menoscabo del término real y, así, la amada y la situación del encuentro acaban por mostrar rasgos antiheroicos y vulgares.

Este movimiento entre lo ideal y lo real, traducido de modo distinto, sigue un curso análogo en ciertos aspectos al del Carmen 63. La rápida y demente agitación pasional de Atis conduce a la tragedia, y el proceso mantiene su tono grandioso hasta el verso 73, en tanto el *dux* del frenético rebaño pasa a ser el nostálgico ateniense que añora su perdida condición de *flos gymnasi*. Pero finalmente,

<sup>20</sup> La suma de estos datos ha llevado a algunos críticos a considerar que Laodamía es un reflejo del propio sentir del poeta, y no una auténtica representación de la amada; entre otros, Elder, J. «Notes on some conscious and subconscious elements in Catullus' poetry». HSCP 60, 1951, p. 131; MacLeod, C. W. «The use of myth in ancient poetry». CQ 24, 1974, p. 83; Tuplin, C.J. *Op.cit.* p. 114; Sarkissian, J. *Op. cit.* p. 28, etc.

la visión gira hacia una apreciación más realista y cruel: en este giro, queda descubierto lo no-heroico, lo pequeño y lo humillante. La maravillosa visión de la amada, en el Carmen 68, se prolonga en la trágica grandiosidad del mito. Todo ello se instala en el ámbito de lo ideal, en donde la amada bien puede asemejarse a Venus o a la apasionada heroína griega. Pero el peso de la realidad no puede ser soslayado, y el mismo poeta, despierto del *furor*- al igual que en Atis-, expone la situación: el ornato de imágenes y la emotiva idealización no alcanzan para transformar lo humillante y sórdido del caso.

El lector atento entiende, al cabo, que la amada divina es una mujer casada para quien el adulterio no significa una transgresión excepcional, provocada por su singular amor hacia el poeta, sino un hábito de su promiscuidad que la lleva a buscar múltiples amantes, a no conformarse sólo con uno, y a exigir tácitamente del amante una discreta conducta de tolerancia para evitar desagradables molestias *stultorum more*.

Esta situación de múltiple adulterio en la amada (*i.e.* la mujer real que compone el poeta) anula toda magnificencia de la pasión y abre un insalvable abismo frente a la imagen ideal de la *uniuira*, tanto en la versión amoroso-pasional positiva (Berenice) cuanto en la versión negativa (Laodamía). Esta condición es básicamente elegíaca, por cuanto el poeta, por sobre todo, compone su propia situación emotiva en la que refiere su tránsito de *par esse deo* - como el personaje del Carmen 51 -, a discreto *partenair* de una mujer *multiuola*. Así se establece un registro sentimental en la poesía, en el que el yo convoca la seducción de la víctima poetizando el contraste entre su concepción del amor y el de la amada.

La expresión *uno non est contenta Catullo* equivale al *nullum amans uere*<sup>21</sup> del Carmen 11, con lo que queda abolida la única posibilidad de identificación entre la mujer real y la mítica.

La historia de Laodamía, con el énfasis puesto en la *hamartia* y el trágico fin, evocan un caso completo en el que la pasión conduce a la pena<sup>22</sup>. Inmediatamente, cumplida su presentación, aparece una breve referencia a la causa de la guerra - *Helena raptu* (v.87) - y, a partir de la mención de Troya (v.88), reaparece el tono emotivo del yo, por el recuerdo del hermano muerto. Sin embargo, tal asociación no se patentiza de inmediato pues la expresión de los versos 89-90, en esta secuencia, parece corresponder a los males de la guerra y a la muerte de Protesilao:

*Troia (nefas!) commune sepulcrum Asiae Europaeque,  
Troia uirum et uirtutum omnium acerba cinis,*

<sup>21</sup> *cum suis uiuat ualeatque moechis, / quos simul complexa tenet trecentos, / nullum amans uere, sed identidem omnium / ilia rumpens*; Carmen 11, 17-20.

<sup>22</sup> Cf. van Sickle, J. «Catullus 68, 73-78 in context (67-80)». HSCP 84, 1980, 94.

(Troia - nefasta! - sepulcro común de Asia y Europa, Troia, ceniza amarga de todos los varones y de todas las virtudes).

Sólo a partir del verso siguiente se evidenciará que Troia es sepulcro de antiguos héroes, y también sepulcro del hermano muerto, en quien se aprecia una virtud equivalente, que representa el correlato personal y privado de los *primores Argiuorum* (v.87). Con una estrategia que la elegía hará completamente suya, el poeta asocia la historia de Laodamía y la guerra de Troia, y el motivo de la muerte del hermano a partir de la mención de Troia, provocando el efecto de asociación libre de una emotividad exacerbada. Troia es *obscena* - i.e. «funesta», «infausta» - porque guarda el sepulcro del hermano en el extremo del mundo, como en otro tiempo fue sepulcro de Protesilao; pero, a la vez, *obscena* tiene la significación de «indecente», «deshonesta», que anticipa la siguiente apreciación de la guerra troyana. Los versos 101-104 retoman el motivo del *Helena raptu* en nuevos términos:

*ad quam tum properans fertur lecta undique pubes  
Graeca penetralis deseruisse focos,  
ne Paris abducta gauisus libera moecha  
otia pacato degeret in thalamo.*

(Avanzando hacia ella a la vez de todas partes, dicen que la juventud griega abandonó sus hogares y sus penates, para impedir que Paris, gozando de la raptada adúltera, se entregara al ocio en un pacífico lecho).

En el marco de *Troia obscena* reaparece Helena, cuyo nombre se ha reemplazado por el depreciativo *moecha*, en su doble capacidad peyorativa: técnicamente, Helena puede ser llamada adúltera y este apelativo corrige el motivo del rapto, colocando en la raíz de la guerra el motivo del adulterio; por otra parte, *moecha* aparece en Catulo como sinónimo de *meretrix* o de *scortum*, añadiendo una nota fuertemente denigratoria. Se crea así la tensión del contraste, configurado por la *univira* Laodamía y la adúltera Helena.

Si Laodamía ha sido introducida en el poema como símil de Lesbia, la presencia de Helena sugiere una correspondencia distinta que permite encontrar en el tácito símil Lesbia-Helena una asociación más apropiada que la de Lesbia-Laodamía. No obstante, siempre resta el dato pasional que vincula todas las historias, tal que la pasión de Laodamía-Protesilao se refleja en los binomios poeta-amada y Helena-Paris. Esta pasión, el deseo del goce *in thalamo*, impulsa a los personajes a una unión que no se detiene frente a límites y restricciones externas. En distinto grado, estas mujeres comparten similar actitud de no atención a lo establecido, transgrediendo las pautas legales que rigen lo religioso y lo so-

cial: desatención ritual en Laodamía, adulterio en Helena - unido a la guerra - y una particular combinación de ambos en la visión que el poeta proporciona de su amada. Troya es el escenario mítico e histórico de historias que implican luto y muerte. En tal sentido, la siguiente mención de Hércules - *falsiparens Amphitryoniades* (v.112) - remite a las circunstancias adúlteras de su nacimiento, prolongando el horror de Troya como producto del adulterio.

Así, el motivo de la adúltera se reitera en la secuencia: *impuro dedit adulterium* (C.66,84), *malum fecit adulterium* (C.67,36), *moecha* (C.68-b,103) aplicado a Helena, *furta...erae* (C.68-b,136) correspondiente a Lesbia. El ideal de castidad de Berenice, en su doble aspecto -virginidad y fidelidad conyugal-, se manifiesta negado en el personaje del Carmen 67 -*uirgo...falsum est; malum adulterium*-. Y nuevamente, en el Carmen 68b se conjugan ambas posibilidades. La imagen de la amada indica cierta especial asimilación a la mujer del 67: de acuerdo con las alusiones de vv.143-146, ella se imagina como una refulgente esposa pero su entrada en la casa dista considerablemente, según apunta el mismo poeta, de constituir una auténtica *deductio*. La unión pseudonupcial es tan sólo una *furtiva nox* robada al verdadero marido. Así, en el esquema de imágenes matrimoniales, Lesbia se pretende asociada a Laodamía pero resulta compartir los defectos de la mujer del C.67. A diferencia de la esposa del C.61, no es una *bona uirgo* como tampoco resultaba serlo la del C.67. El arribo a la casa del amigo significa, por lo demás, la consumación del *malum adulterium*; aún más, este adulterio no es único ya que Lesbia *uno non est contenta Catullo* (C.68b,135), al igual que el adulterio de la provinciana no se limita a la incestuosa relación con el *senex* sino que se multiplica por varios amantes.

Cabe agregar, además, que el motivo del incesto reaparece en otras composiciones y puede tener una especial significación en el contexto catuliano. La más explícita referencia se encuentra en la acusación a Aufilena del C.111,3-4; pero también con respecto a Lesbia es posible encontrar una insinuación similar. Es bien conocida la insidiosa alusión ciceroniana al incesto de Clodia con su hermano<sup>23</sup>, Publio Clodio Pulcher, y la crítica apela al C.79 como confirmación de lo que Cicerón insinúa<sup>24</sup>. Así, el motivo del incesto que aparece en C.67,24 (*miseram conscelerasse domum*) puede enlazarse con otras presentaciones donde se apela a un código más personal que involucra al poeta y a su amada.

El Carmen 67 trae, pues, la contrafigura de la esposa ideal (C.66), y se ubica como momento de antítesis en el desarrollo de la imagen femenina. El Carmen 68 resumirá estas imágenes y ofrecerá la versión final, ya personalizada, en

<sup>23</sup> Perrotta, G. *Op.cit.*p.184.

<sup>24</sup> En especial, C.79,1-2: *Lesbius est pulcer, quid ni? quem Lesbia malit / quam te cum tota gente, Catulle, tua*. La relación nominal Clodia-Clodio parece transferida a la denominación poética, generalizándose a partir de "Lesbia" el correspondiente masculino "Lesbius" que se rubrica con la ambivalencia de *pulcer*. Así, pues, podría suponerse una situación equivalente al *miseram conscelerasse domum* del C. 67, 24, en el sector de los llamados personales.

uno de los poemas más complejos de su tiempo. Finalmente, pues, es posible afirmar que existe un tema dominante que ordena esta segunda sección de los poemas extensos, en una cadena de imágenes donde la mujer es tema del yo en una gradación de situaciones que alternan y combinan unión-separación de amantes desde ópticas diversas. El movimiento implica la incorporación explícita del dato personal al cabo de la secuencia, de modo tal que el tema matrimonial observado por la crítica (ver nota 2) debería fundamentalmente asociarse a la visión de la mujer propuesta en el conjunto de los *carmina maiora*. Desde la feliz doncella, cuyo desposorio celebra en el C.61, a la amada del C.68, Catulo presenta figuras femeninas de diversa índole (incluida la falsa *uirgo* del C.67, o la *notha mulier* del C.63) que despliegan distintas posibilidades de la pasión y el erotismo.

*Lía Galán*

*Universidad Nacional de La Plata*