



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

LOS GÉNEROS DEL AMOR

LA PRESENCIA DE SAFO EN LA POESÍA DE
CATULO

TESINA DE LICENCIATURA EN LETRAS



TESISTA: CARLOS JAVIER NUSCH

NRO. DE LEGAJO: 63821/1

DIRECTOR: PABLO MARTÍNEZ ASTORINO

LA PLATA, AGOSTO 2020

A Idel Propato, quien me decía que yo era un enamorado del amor

AGRADECIMIENTOS

El tema de esta tesina surgió de una conversación casual con mi tutor, el Dr. Pablo Martínez Astorino, acerca de algún trabajo plausible para realizar la ponencia que debía presentar a los fines de aprobar el seminario de Griego IV, dictado por los Dres. Juan Nápoli y María Inés Saravia. Sin embargo, hacer un estudio comparativo del poema 31 de Safo y del Carmen 51 de Catulo superó la extensión de páginas requerida. La ponencia para aprobar tal curso tuvo como tema el primero de los poemas y otro trabajo dedicado al segundo fue utilizado para la aprobación de un curso de posgrado sobre lírica elegíaca latina dictado por la Dra. Lía Galán y la Prof. María Delia Buisel. A todos ellos debo el germen de esta tesina, a la aplicada guía que me ofrecieron, a sus clases y a la paciente dedicación con la que hicieron sus correcciones. La Dra. Pilar Fernández Deagustini y el Lic. Víctor Guzzo me ayudaron y alentaron con las traducciones del griego antiguo. Les dejo mi afectuosa gratitud. También quiero agradecer al Dr. Ronald Forero-Alvarez por su generoso consejo acerca de las ediciones de Safo y a los Dres. Artur Costrino y Martín Vizzotti por su gentil ayuda en la traducción de términos latinos al portugués y al inglés respectivamente. Un especial agradecimiento merecen el DCV Lucas Folegatto, por haber asentido estoicamente a todas mis exigencias con respecto a la imagen de la portada y al profesionalismo y buen gusto de la Esp. Analía Pinto, quien es la responsable de todo lo bello en la edición de esta tesina: no habría confiado en nadie más que en ella para tamaña tarea.

Finalmente, a Marisa, por el amor y el apoyo siempre incondicional y por haberme soportado dos veranos enteros y todo el tiempo libre que tuve entre ellos dedicado a la escritura de esta tesina.

RESUMEN

El poema 31 de Safo ha sido adaptado y reutilizado por diferentes poetas desde Teócrito, en su *Idilio 2*, o Apolonio de Rodas, en la descripción del encuentro entre Jasón y Medea en *Argonáuticas*, hasta Shelley en «To Constantia, singing» y Keats en «Ode to a Nightingale». Pero tal vez la reescritura más conocida haya ocurrido en el mundo romano: el *Carmen 51* de Catulo. Como los romanos tenían a menudo una actitud ambigua y hostil hacia las traducciones de textos escritos en otros idiomas, Stefanie Kletke (2016) se pregunta: «¿qué hace allí ese poema?». Esta tesina estudiará la presencia Safo en la poesía de Catulo partiendo de la cuestión del género tanto en el fragmento 31 como en el *Carmen 51*. La versión del poeta veronés, en especial las similitudes y diferencias en su tratamiento de la temática erótica, develan toda una declaración literario-amorosa. Las concepciones del amor-pasión o amor-deseo y del amor-cariño en la cultura antigua tanto griega como romana tendrán también su espacio en este trabajo. La división de la percepción del amor como dos tipos de sentimiento diferentes presenta dos planos bien separados con sus propias normas de etiqueta, ritos y hasta géneros poéticos: el poema amoroso y el epitalamio como expresiones literarias de los campos íntimo y amoroso pasional, por un lado, y público y matrimonial, por otro. Se abordarán estos dos universos temáticos comunes en Safo y Catulo: primero, el amor pasional, presentado como un peligroso e irracional sentimiento muy alejado de los ideales de moderación y pudor del segundo, el matrimonio. En Catulo, sin embargo, estos dos ámbitos, que estaban separados en el imaginario cultural, comienzan a contaminarse y confundirse por la presencia de Lesbia. Los ritos matrimoniales penetran en el campo antes exclusivo del erotismo para expresar una sensibilidad nueva y personal.

PALABRAS CLAVE: poesía erótica, amor, matrimonio, ἔρωϝ, φιλία, *epithalamia*, Safo, Cayo Valerio Catulo, fragmento 31, *Carmen 51*.

RESUMO

O poema 31 de Safo foi adaptado e reutilizado por diferentes poetas desde Teócrito em seu *Idílio 2* ou Apolônio de Rodes na descrição do encontro entre Jasão e Medéia na *Argonáutica*, até Shelley em «Para Constantia, cantando» e Keats em «Ode a um rouxinol». Mas talvez a reescrita mais conhecida tenha ocorrido no mundo romano: o *Carmen 51* de Catulo. Como os romanos costumavam ter uma atitude ambígua e hostil em relação às traduções de textos escritos em outras línguas, Stefanie Kletke (2016) pergunta: «o que aquele poema está fazendo aí?». Esta dissertação estudará a presença de Safo na poesia de Catulo, partindo da questão do gênero tanto no fragmento 31 quanto no *Carmen 51*. A versão do poeta veronês, especialmente as semelhanças e diferenças no tratamento dos temas eróticos, revelam toda uma declaração literário-amorosa. As concepções de amor-paixão ou amor-desejo e amor-afeto na antiga cultura grega e romana também terão seu lugar nesta obra. A divisão da percepção do amor em dois tipos diferentes de sentimento apresenta dois planos bem separados com suas próprias regras de etiqueta, rituais e até gêneros poéticos: o poema de amor e o *epitalamium* como expressões literárias dos campos de amor íntimos e apaixonados por um lado, e público e matrimonial por outro. Esses dois universos temáticos comuns em Safo e Catulo serão abordados: primeiro, o amor apaixonado, apresentado como um sentimento perigoso e irracional, distante dos ideais do segundo, o casamento, que preconiza a moderação e a modéstia como comportamentos exemplares. Em Catulo, porém, essas duas áreas que se separavam no imaginário cultural, começam a ser contaminadas e confundidas pela presença de Lésbia. Os ritos de casamento penetram no campo antes exclusivo do erotismo para expressar uma sensibilidade nova e pessoal.

PALAVRAS-CHAVE: poesia erótica, amor, casamento, ἔρωσ, φιλία, *epithalamia*, Safo, Gaius Valerius Catullus, fragmento 31, *Carmen 51*.

ABSTRACT

Sappho's poem 31 has been adapted and reused by different poets from Theocritus in his *Idyll* 2 or Apollonius of Rhodes in the description of the meeting of Jason and Medea in *The Argonautica*, to Shelley in «To Constantia, singing» and Keats in «Ode to a Nightingale». But perhaps the best-known rewriting was done in the Roman world: Catullus' *Carmen* 51. As the Romans often had an ambiguous and hostile attitude towards translations of texts written in other languages, Stefanie Kletke (2016) wonders «What is that poem doing there?». This thesis will study the presence of Sappho in Catullus' poetry, beginning with genre issues in both fragment 31 and *Carmen* 51. The version of the Veronese poet, particularly the similarities and differences in his treatment of erotic themes reveals a true declaration regarding love and literature. The conceptions of love-as-passion or love-as-desire and love-as-affection in ancient Greek and Roman culture will also have their place in this work. The division of the perception of love as two different types of feeling presents two well-separated planes with their own rules of etiquette, rituals and even poetic genres: the love poem and the *epithalamium* as literary expressions of the intimate and passionate love fields on the one hand, and public and matrimonial on the other. These two common thematic universes in Sappho and Catullus will be addressed: first, passionate love, presented as a dangerous and irrational feeling, far removed from the ideals of the second, marriage, which advocates moderation and chastity as exemplary behaviors. In Catullus, however, these two areas, which were previously separated in the cultural imaginary, begin to be contaminated and confused by the presence of Lesbia. Marriage rites penetrate the previously exclusive field of eroticism to express a new and personal sensitivity.

KEYWORDS: erotic poetry, love, marriage, ἔρωσ, φιλία, *epithalamia*, Sappho, Gaius Valerius Catullus, fragment 31, *Carmen* 51.

ÍNDICE

RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	7
SAFO, POEMA 31	16
CATULO, <i>CARMEN</i> 51	30
AMOR, MATRIMONIO Y POESÍA EN SAFO Y CATULO	46
CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	95

INTRODUCCIÓN

El poema 31 de Safo ha llamado la atención de diferentes poetas a lo largo de la historia; su mayor admirador quizá fue Cayo Valerio Catulo en su versión en latín, el *Carmen* 51. El original de Safo debió resultarle significativo al poeta romano, ya que el esfuerzo de embarcarse en tal traducción no debió haber sido una tarea simple. Según Stefanie Kletke, los romanos tenían a menudo una actitud ambigua y hostil hacia las traducciones de textos escritos en otros idiomas (2016, p. 69). Los autores latinos acostumbraban encabezar su trabajo con un texto que explicara y justificara la necesidad y la importancia de haber llevado a cabo tal empresa. El *Carmen* 50 de Catulo podría haber funcionado como una nota de portada o justificación en este caso y es muy probable que lo fuera, dada la estructura similar y los paralelismos que lo vinculan al *Carmen* 51. La obra de Catulo cuenta con otro ejemplo de este tipo: el *Carmen* 65, que introduce la traducción del *Carmen* 66 (KLETKE, 2016, p. 64).

A dos mil años de la composición del poema, resulta difícil dictaminar si el *Carmen* 51 es el producto de una tarde ociosa o una noche de desvelo, si se trata de un mero ejercicio poético o si, en realidad, su presencia en el poemario se debe a un rol más importante. Vale la pena cuestionarse, como lo hace Kletke (2016, p. 67), si la mera existencia de esa traducción en el *corpus* catuliano no debe interpelar al lector, no debe generar la pregunta: ¿qué hace allí ese poema? Como bien lo ha notado Lía Galán, el problema de la traducción en Catulo no solo se limita a la mera labor de trasladar un poema del griego a la lengua latina, sino a la innovación de integrarlo en todo un conjunto de significaciones de su propia poética, en la que se incluyen términos de ámbitos ajenos al lenguaje amoroso traídos del ámbito político y público para ilustrar sentimientos y circunstancias del ámbito privado (*amicitia, fides, foedus*) (2009, p. 53). Un primer acercamiento podría consistir en la observación de que el poeta veronés no realiza una *translatio* palabra por palabra, es decir, una traducción que se ciñe estrictamente al original, sino un versionado del poema de Safo, una *aemulatio* en la que sin dejar de seguir al *Carmen* 31 insta su propia voz. ¿Cuál es entonces el mensaje que intenta transmitir Catulo entre los ecos de la poeta de Lesbos?

Un problema adicional a la hora de trazar paralelismos entre ambos poemas lo constituye el final trunco en la versión conservada del poema de Safo: la ausencia de la o las últimas estrofas impide

saber en qué medida el final del *Carmen* 51 sigue al original griego o bien se separa de él. Kletke alega que por el vasto número de paralelismos entre ambos poemas, el metro sáfico utilizado y por la alusión a la isla de Lesbos en el mismo nombre de la amada, puede concluirse que Catulo esperaba que sus lectores reconocieran su obra como una traducción (KLETKE, 2016, p. 66). Sin embargo, Catulo introduce sutiles diferencias con respecto al original del que claramente no deja de reconocerse deudor. Claro está que la tarea de traducir un poema conlleva numerosos obstáculos: Catulo intentaba respetar la métrica y el ritmo de una obra escrita en otra lengua y tales dificultades pueden haber provocado ligeras variaciones respecto del original. No obstante, los escollos de traducción de ningún modo son capaces de explicar todas las diferencias entre ambos poemas; algunas de ellas son demasiado ostensibles, demasiado intencionales como para no propiciar una lectura que ponga de manifiesto que esas sutiles disparidades están ahí para vehiculizar algún plus de significación con respecto al original griego. Catulo introduce cambios de manera muy consciente, hace su propia versión e implanta su propia voz. También suma su propio imaginario poético y amoroso al imaginario sáfico, quizá llevado por el miedo común de muchos poetas romanos a quedar opacado por la inconfundible voz de la poeta que estaba traduciendo (KLETKE, 2016, p. 70), quizá simplemente por el deseo de elaborar otro tipo de obra, un poema nuevo.

Evidentemente la elección del modelo de Safo responde a cierta admiración y afinidad. Seguramente el veronés juzgó compartir con ella ciertos temas, ciertos tópicos y concepciones acerca de la poesía y del amor. Además, el *Carmen* 51 no puede leerse como una obra aislada del resto del *corpus* catuliano y es necesario dar cuenta de sus complejas interrelaciones con otros pasajes con los que entabla un diálogo y los que, a su vez, también refieren, en mayor o menor medida, a modelos sáficos. Asimismo, el contexto de producción del poema 31 y su autora no corresponden idénticamente a los de la obra de Catulo: Safo no debe ser leída como un autor moderno que escribe libros sino como un cantor arcaico que recita oralmente ante sus pares en un acto comunal (MILLER, 2007, p. 482).

Safo es la maestra del canto lesbio monódico y compuso su poesía para ser cantada en ejecuciones públicas en las que participaban no solo solistas sino también coros (HALLETT, 1979, p. 463). Su función social pareciera haber sido la de preparar a doncellas de Lesbos conforme a los roles exigidos por la comunidad. Tal vez se tratara de una χορηγός o líder coral. La sociedad griega arcaica estaba dividida por sexos; una niña tenía poco contacto con hombres hasta su casamiento y no mucho más luego de este. La novia simplemente aceptaba al esposo, comúnmente un extraño, que su padre había seleccionado para ella. Una mujer en este tipo de sociedad era excluida de las actividades que formaban parte de la vida pública de su marido. Raramente podría esperar estima, devoción o sustento emocional por parte de su pareja y sus encantos sexuales o necesidades eran

desatendidos y muchas veces temidos (HALLETT, 1979, p. 455). Los epitalamios de Safo dan cuenta de estas tensiones y sugieren que las mujeres de su entorno se encontraban profundamente preocupadas por su atractivo físico y perspectivas de perder su doncelléz.

Las ceremonias nupciales representadas por Safo hacen foco en la iniciación sexual de la novia y en el regocijo de su compañero. Sin embargo, no era de esperarse que estas jóvenes recibieran atenciones sexuales de parte de sus pretendientes o que obtuvieran algún tipo de gratificación emocional del matrimonio mismo. Solo podrían haber recurrido a otras mujeres para obtener esa conciencia sensual necesaria para desempeñar el rol que la sociedad les había asignado y para encontrar la validación sexual que pudiera satisfacer sus necesidades (HALLETT, 1979, p. 456). En este tipo de sociedad, el rol de grupos como el de Safo era de una gran importancia para la integración de las mujeres en la comunidad.

Catulo, por su parte, estuvo vinculado a un círculo de poetas que consideraba, según se puede leer en su obra, sus amigos y camaradas; estos eran Licinio Calvo, Cayo Cornelio Galo, Cecilio, Cayo Helvio Cinna, Cornificio y Valerio Catón. Se desconoce si este grupo de poetas se autodenominaba de alguna manera pero la posteridad ha adoptado como un apelativo general los varios apodos con los que Cicerón parece referirse a ellos en sus cartas a Ático: los neotéricos, o *neoteroi*, los *poetae novi*, o el más despectivo de todos, *cantores Euphorionis*. El orador de Arpino debió encontrarlos extremadamente afectados (LYNE, 2007, p. 109) y deploraba que hubieran despreciado el grandioso estilo de Ennio, aunque él mismo hubiera cultivado una poesía similar a la de los neotéricos en su juventud (CRISTÓBAL, 2000, p. 19). El apelativo *novi*, además, conllevaba un rasgo «vanguardista», rupturista frente a la poesía romana anterior que los jóvenes poetas dejaban ver tanto en sus temas como en el léxico, la métrica y el tipo de composiciones que empleaban (GALÁN, 2009, p. 51).

Tal como carecemos de un nombre otorgado por los integrantes de este grupo de poetas, también carecemos de algún tipo de manifiesto o documento programático. El programa general, si es que tuvieron alguno, o más *grosso modo* el gusto estético que profesaban, debe extraerse de sus propias obras y de los recursos y estilos utilizados, así como de los juicios que en ellas expresaron. Richard O. A. M. Lyne realiza una interesante revisión de las características principales de este grupo de poetas. La primera de ellas fue el *epyllion*, que constituyó el género típico de la escuela (2007, p. 113) y representó su admiración por la obra y los preceptos poéticos de Calímaco de Cirene.

El *epyllion* es un tipo de poema breve y complejamente compuesto, alejado de la narración épica convencional y concentrado en un episodio no heroico de las sagas de los héroes con una técnica narrativa especial pero manteniendo el lenguaje, el metro y el estilo épico. Además de ese tipo de composición, el grupo cultivaba epigramas, versos polimétricos eróticos, cómicos, invectivos y de

escarnio al estilo de Arquíloco (LYNE, 2007, p. 116). Esta prolificidad poética no es una característica exclusiva del círculo de Catulo, aunque el gusto por el polemizar con otros poetas de su tiempo y por diferenciarse de lo que consideraban mala literatura sí sea un rasgo calimaqueo (LYNE, 2007, p. 114).

El grupo de los *poetae novi* no había sido el primero en intentar trasladar los ritmos helenísticos a Roma: estuvieron precedidos por Lucilio, cuyos yambos al estilo de Calímaco pueden verse en las *Sátiras*, y los epigramatistas de fin de siglo anterior, *i.e.* Valerio Edituo, Porcio Licinio, Lutacio Cátulo, que parecen haber tenido como modelos a Meleagro y Levio (FORDYCE, 1961, p. 18). En el caso de Cayo Valerio Catulo, el *Carmen* 64 dedicado a las bodas de Tetis y Peleo se considera producto de esta poética y el *Carmen* 66, sobre el tema de la cabellera de Berenice, sigue al Βερενίκης πλόκαμος de Calímaco. Varias de las obras del círculo reúnen las características del *epyllion*¹: el poema *Zmyrna* tan elogiado por Catulo, cuyo autor, Helvio Cinna, tardó nueve años en componer y la *Dyctinna* de Valerio Catón, un poema etiológico sobre el origen del nombre Diana. Por su parte, Quinto Cornificio dedicó una obra a Glauco, quien encarnaba un tema típicamente alejandrino tratado por Calímaco. De otro poema del poeta de Cirene dedicado al tema de Cibele serían deudores la *Cybele* de Cecilio y el *Carmen* 63 de Catulo sobre el mito de Atis (LYNE, 2007, p. 122). Teócrito, quien supo componer epitalamios ficticios, un tipo de género cultivado por Catulo y Calvo, fue otro poeta seguido por el grupo (LYNE, 2007, p. 132).

Las características estilísticas del grupo pueden resumirse en el término *labor limae*: sus poemas de reducido tamaño en comparación con la épica y de características técnicas exquisitas (LYNE, 2007, p. 120) y elevada erudición mitológica requerían una gran dedicación y detalle. En sus obras hay siempre iteraciones fónicas, anáforas, juegos de palabras, rimas internas y un gusto especial por los diminutivos, la interrogación y los grecismos léxicos y sintácticos (CRISTÓBAL, 2000, p. 22). Preconizaron el *ars gratia artis* puesto que no se vincularon a la vida política por medio de sus escritos que concibieron, en cambio, como un juego o entretenimiento, *nugae, lusus* (CRISTÓBAL, 2000, p. 12). La temática que abarcaron también fue variada siguiendo el ideal de *poikilia* de los alejandrinos, pero al mismo tiempo personal, individual y subjetiva, con un destacado aumento de la figura femenina y una marcada inclinación hacia el erotismo.

Catulo fue, como los jóvenes de su entorno, un poeta consumado, extremadamente consciente de su obra y cuidadoso de cada detalle en sus poemas pero no por eso menos plástico. El registro en los poemas doctos y los *carmina maiora* sigue los preceptos calimaqueos y utiliza un léxico elevado y una métrica más ajustada. En sus epigramas más personales puede apreciarse una lengua coloquial

¹ Los *epyllia* estaban compuestos en hexámetros y los *aitia* de Calímaco en metro elegíaco.

y una métrica más laxa de tradición romana (ROSS, 2007, p. 141). Sin embargo, a pesar de que Catulo es el exponente de su generación cuya obra se encuentra mejor conservada y sobre cuyos ejemplos se sustenta mayormente la idea actual acerca de los *poetae novi*, Lyne opina que no debe ser catalogado como típicamente neotérico (LYNE, 2007, p. 122). ¿A qué se debe semejante paradoja? La diferencia que separa a Catulo de sus coetáneos es precisamente la que lo acerca a Safo: se trata de Lesbia. Ningún poeta anterior ha escrito una serie de poemas, dice Lyne, con tanta profundidad y de tantas maneras diferentes acerca de su relación con una única y cautivadora amante.

Of course (for example) Meleager had tied successions of epigrams to Heliodora and Myiscus. But Catullus explores and displays the nature of his love for Lesbia profoundly, obsessively—pursuing its ramifications: he shows the interplay of their personalities and the power of his love to shape his vision of the beloved; he shows the effects of disaster. All this in related and mutually dependent, mutually deepening poems. Catullus and Lesbia, Catullus' intense involvement with Lesbia, Catullus' psychological perception of his feelings for Lesbia, all emerge vividly—from a related cycle of what in other hands would be uersiculi. (LYNE, 2007, p. 123)

Ningún otro poeta de su generación escribió algo remotamente parecido a lo que Catulo escribe por Lesbia, aunque compusieran, sí, versículos eróticos ocasionales, polimétricos y epigramas acerca de sus *furta*. Tampoco se ha indagado lo suficiente acerca del hecho de que este tipo de poesía, considerada como la más típicamente catuliana y la que más influyó en las generaciones de poetas latinos que siguieron, sea la menos típica de la escuela de los neotéricos (LYNE, 2007, p. 124).

Catulo era un poeta enormemente sofisticado y refinado en sus gustos literarios, tan proclive a las novedades literarias que habían llegado a Roma desde el helenismo como al diálogo con los poetas de su tiempo. En el sinnúmero de autores y obras que por aquella época llegaban a Roma, posó su mirada embelesada de una manera muy peculiar en la poesía de Safo.

Safo de Mitilene o Safo de Lesbos había nacido en Éreso entre los años 650 y 610 a. C. y muerto en el 580 a. C. Vivió la mayor parte de su vida en Mitilene, su *ἀκμή* ocurrió alrededor de 600 o del 595 aunque todas las fechas son aproximaciones. Poco se sabe con exactitud sobre su vida a excepción de los detalles que ella misma proporciona en sus poemas. Sufrió el exilio en Sicilia, pues pertenecía a la clase aristocrática de Lesbos y su suerte estaba unida a la vida política de su ciudad. Se conoce el nombre de sus padres: Escamandrónico y Cleis, y de dos de sus hermanos: Láríco y Caraxo. También se sabe que estuvo casada y su hija se llamó Cleis en honor a su madre. Los autores antiguos le atribuyen una muerte novelesca: según la tradición saltó del cabo de

Léucade por amor a un personaje mítico, Faón, un barquero del que también se habría enamorado Afrodita.

La poeta era el centro de un círculo de jóvenes discípulas, algo común en la Mitilene de su época (LESKY, 1989, p. 171). En ese lugar enseñaba a recitar poesía, a cantar, a confeccionar coronas y colgantes de flores. También se instruían en modales, decencia y todo tipo de quehaceres vinculados al rito, muy probablemente relacionados con el pasaje de doncellas a mujeres por medio del matrimonio. El número de muchachas variaba pues constantemente llegaban nuevas jóvenes y otras partían. Existían al menos otros dos grupos de este tipo en Lesbos dirigidos por unas tales Gorgo y Andrómeda como se refiere en su obra.

La temática poética de Safo era amorosa: solía cantar a estas doncellas con las que tenía un vínculo erótico (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 107). Su voz, según Lesky, es la voz de una mujer amante (1989, p. 169). Como se verá más en profundidad en el capítulo «Amor, matrimonio y poesía en Safo y Catulo», al igual que el hombre ateniense, Safo tenía dos vidas, la de una mujer de familia, casada, amante de su hija y su hermano y otra en el grupo con sus discípulas (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 107). El matrimonio y la vida familiar no eran incompatibles con el erotismo:

En Lesbos las mujeres habían encontrado un contrapeso al matrimonio que era simétrico al de los hombres en Atenas y otras ciudades: el de las relaciones homosexuales, que estaban especialmente abiertas a la poesía. Estas relaciones eran toleradas, ya dije, como no peligrosas socialmente. Pero fuera de Lesbos, las de las mujeres eran sin duda consideradas como peligrosas: caía sobre ellas el silencio o la censura, eran algo propio de heteras y tampoco, parece, muy difundido entre ellas. (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 108)

La diosa venerada y nombrada en su poesía no es otra que Afrodita, la divinidad que encarna el placer erótico y la sexualidad en general y Hera, la diosa del matrimonio, protectora de la mujer casada (BARRERA, 1989, pp. 8-9). El primer libro de su poesía conservada contiene poemas compuestos en estrofa sáfica y epitalamios en los libros siguientes (más precisamente en el noveno) (LESKY, 1989, p. 167). Este último género se cantaba alrededor de la alcoba de los recién casados, y se trataba de obras que celebraban la felicidad de los novios, la belleza de la novia y contenían elementos del lenguaje épico. Frente a los lugares comunes a los que la poeta es vinculada, Miller advierte que probablemente la expresión y práctica del amor homoerótico profesaba en sus poemas pudo haber estado ligada a cierta forma de *paideia* y no ser solamente una expresión pública de deseos privados (MILLER, 2007, p. 481).

Tanto la temática de la poesía sáfica como su concepción amorosa no pueden separarse de su función social y educativa: las jóvenes nombradas en sus poemas eran sus μαθήτριά, sus alumnas,

pero también sus ἑταῖραι καὶ φίλαι, compañeras y amadas. La relación de *philia* surgía entre una mujer adulta y una adolescente en el interior de un grupo de *hetairai* y estaba enmarcada en un sistema de valores e ideales del mismo modo en el que en otras ciudades griegas se cimentaba el amor homoerótico y la educación pederástica. Para los grupos de hombres, las alusiones políticas, las cualidades cívicas, la fidelidad, la justicia o la riqueza eran valores transmitidos por la poesía simposíaca. Para el caso de las mujeres en la poesía sáfica, lo son la belleza, los adornos y el vestido, el encanto y la elegancia, así como el encuentro amoroso auspiciado por Afrodita (CALAME & PÉREZ RODRÍGUEZ, 2002, p. 103). En cuanto al vocabulario y las situaciones descritas en sus poemas, cabe destacar su naturaleza eminentemente erótica, el deseo, el amor pasional, el Eros que sacude al yo poético como el viento (*Fr.* 47 LP), el dios al que bautizara para siempre como el *glukúpikros*, dulce-amargo, la petición de ayuda a la diosa Afrodita, los celos, el dolor por el abandono, la añoranza por la ausencia de la amada y el contraste entre el presente y el pasado dichoso (LESKY, 1989, p. 169; RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 107).

Pero la poesía de Safo no debe ser reducida a la expresión de una lírica personal y homosexual; una lectura de su obra desde tal óptica implicaría simplificar y menospreciar su verdadero valor: para comprender el alcance de su obra se debe indagar su rol social. Este tipo de aproximación ha sido muchas veces, como Judith P. Hallett advierte, producto de un preconceito: por más inquietante que la homosexualidad masculina haya resultado para los valores judeocristianos modernos, las posibles alusiones al homoreotismo han sido siempre más tolerables que su equivalente femenino, incluso en el arte. La conducta sensual de la primera persona de los versos de Safo para con otras mujeres no debería tener el mote de homosexualidad femenina meramente; no se trata solo de una poesía confesional sino que debe entenderse en el marco del culto en el que es compuesta, con un fuerte propósito social y una función pública: la de inculcar una conciencia sensual y una autoestima sexual, y facilitar la adquisición de ese rol a jovencitas que llegan a la edad sexual en una sociedad segregada. Para Hallett, Safo encarna una voz artística que vehiculiza los sentimientos de estas jóvenes (HALLETT, 1979, p. 450).

Entre los poetas helenos, Safo es una de las primeras en tratar los grandes temas de la poesía amorosa y en influenciar la poesía heterosexual: el sujeto o agente erótico, el paciente, la inspiración de Afrodita o Eros, la locura, la enfermedad, el amor a primera vista y repentino (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 177). Todos los anteriores son temas que pueblan también la poesía de Catulo, intereses, inquietudes y sentimientos en los que el poeta veronés se regocija. Tanto la lírica más personal y amatoria como la lírica coral y epitalámica son dos géneros que Catulo y Safo practicaron. Sin embargo, en ambos tipos de poemas la concepción del amor y su presentación no es idéntica y esa diferencia es uno de los temas a indagar en este trabajo. Lo que

une a ambos poetas es algo más profundo, no solo una inclinación temática o estética, no solo una elección de géneros, sino, tal vez, una honda indagación de la naturaleza humana bajo los efectos del amor.

Esta tesina intentará pues explicar esos vínculos y esas indagaciones, que llevaron al poeta veronés a escoger como modelo a la poeta de Lesbos por medio de una serie de poemas en los que puede atestigüarse dicha influencia. En el primer capítulo se estudiará el fragmento 31 de Safo. Indagaremos particularmente su relación con el género de poemas amorosos y con el género de poemas epitalámicos, cuestión que ha suscitado una larga discusión en la crítica. En el segundo capítulo abordaremos la versión de Catulo en su *Carmen* 51, en especial las similitudes y diferencias del poeta romano en su tratamiento de la temática amorosa, mientras sigue el modelo de Safo al tiempo que esgrime toda una declaración literario-amorosa. Será interesante detenerse en qué elementos el poeta toma y qué otros elementos deja de lado para reemplazarlos por particularidades de su propio genio. El capítulo tercero consta de varias partes. En las dos primeras abordaremos la idea de amor-pasión o amor-deseo y el amor-cariño de acuerdo con las singularidades de la cultura antigua, tanto griega como romana. Esta división de la percepción del amor como dos tipos de sentimientos diferentes dará también como resultado dos planos bien separados con sus propias normas de etiqueta, ritos y hasta géneros poéticos: el poema amoroso y el epitalamio como expresiones literarias de los campos íntimo y amoroso-pasional, y público y matrimonial. La tensión entre el matrimonio —en tanto que norma social— y el indomable poder del deseo erótico estaba presente ya en el fragmento 31 de Safo según algunas lecturas.

En el último capítulo se abordarán con más profundidad dos universos temáticos comunes en Safo y Catulo: primero, el amor pasional, una peligrosa e irracional pasión (GRIMAL, 2000, p. 117), muy alejada de los ideales de moderación y pudor del segundo, el matrimonio. Un breve examen de los versos catulianos dedicados al tema conyugal dará un panorama más completo de las ideas de Catulo acerca del amor, acerca del matrimonio y de la peculiar relación que mantiene con Lesbia en sus poemas. Con Catulo, no solo veremos la transformación del cortejo en un código poético que el poeta inició entre los elegíacos sino también cierta invasión de universos: los ritos matrimoniales penetrarán en el campo antes exclusivo del erotismo para expresar una sensibilidad nueva y personal.



BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA, X. C. B. (1989). Zeus, Hera y el matrimonio sagrado. *Polis: Revista de Ideas y Formas Políticas de la Antigüedad Clásica*, 1, 7-24.
- CALAME, C. & PÉREZ RODRÍGUEZ, E. (2002). *Eros en la antigua Grecia*. Akal.
- CRISTÓBAL, V. (2000). Introducción General. En *Poemas. Catulo. Elegías. Tibulo* (pp. 9-26). Gredos.
<https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Poemas-Eleg%C3%ADas-Catulo-Tibulo-Gredos/11498810793/bd>
- FORDYCE, C. J. (1961). *Catullus: A Commentary*. Oxford University Press.
- GALÁN, L. (2009). *Catulo. Poesía completa*. Ediciones Colihue.
- HALLETT, J. P. (1979). Sappho and Her Social Context: Sense and Sensuality. *Signs*, 4(3), 447-464.
- KLETKE, S. (2016). Catullus' Otium: A Transgressive Translation? *Past Imperfect*, 19, 55-75.
<https://doi.org/10.21971/P7MS4B>
- LESKY, A. (1989). *Historia de la literatura griega*. Gredos.
- LYNE, R. O. A. M. (2007). The Neoteric Poets. En J. H. Gaisser (ed.), *Catullus (Oxford Readings in Classical Studies)* (pp. 109-140).
- MILLER, P. A. (2007). Sappho 31 & Catullus 51: The Dialogism of Lyric. En J. H. Gaisser (ed.), *Catullus (Blackwell Introductions to the Classical World)* (pp. 476-489).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1996). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Alianza.
- ROSS, D. O. Jr. (2007). The Roman poetic Traditions: The Neoteric Elegiacs and the Epigrams Proper. En J. H. Gaisser, *Catullus (Oxford Readings in Classical Studies)* (pp. 109-140).

SAFO, POEMA 31

El poema 31 de Safo, también conocido como φαίνεται μοι por sus versos iniciales, es una de las creaciones más estudiadas de la poeta de Lesbos. Tanto los primeros versos del poema como la naturaleza de la temática que aborda han sido objeto de extensa controversia. Durante muchos años, la crítica ha considerado importante determinar el género del poema y con él la naturaleza del tipo de relación amorosa que describe: si se trata de un poema pasional, compuesto para enumerar los efectos del amor, o si se trata de un poema epitalámico, escrito por encargo con motivo de una boda. Para algunos estudiosos no hay dudas de que el poema es un epitalamio, un género coral que Safo practicó pero en menor medida que la lírica personal y monódica, la que constituye la mayor parte de su obra conservada (LESKY, 1989, p. 12).

La afirmación acerca de la pertenencia del poema al género epitalámico ha recibido varias críticas y, como resultado, se han esgrimido algunas hipótesis intermedias, más conservadoras: hay quienes afirman que si bien puede no tratarse de un epitalamio, es posible que estemos, de todas formas, frente a un poema leído en ocasión de una boda (WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1913, p. 58). Otro tanto se ha escrito acerca de la naturaleza y la existencia o no de un triángulo amoroso que estaría conformado por los dos personajes aludidos en la primera estrofa y la voz que habla en el texto. Lamentablemente, el poema se conserva incompleto y solo consta de cuatro estrofas a las que se suman dos fragmentos de compleja lectura².

Fue Ulrich von Willamovitz-Moellendorff quien primero deslizó la posibilidad de que el poema 31 pudiera tratarse de un epitalamio: las chances de que un hombre y una mujer hablaran libremente en público en la sociedad arcaica de Lesbos eran para este autor solamente posibles en el marco de una boda. Más tarde, Bruno Snell arriesgó la hipótesis de que el inicio del poema tenía las características de un macarismo, un rasgo típico de los epitalamios cuya función es prefigurar la bienaventuranza de los recién casados (SNELL, 1931, p. 75). Años después, y más cauteloso, Maurice Bowra declaró que al menos debería tratarse de un poema que escenifica un banquete de bodas (BOWRA, 1939, p. 216). Denys Page criticó fuertemente las posiciones de Willamowitz y

² Para un pormenorizado repaso de estas discusiones puede consultarse McEvelley, 1978 (RACE, 1983, p. 96) y también Race, 1983.

Snell, acusando al primero de encubrir moralmente el carácter de Safo, al proclamar convenientemente que se trataba de un epitalamio como si el convencionalismo del género pudiera ocultar la expresión de una pasión homosexual (PAGE, 1955, pp. 30-33). Page esgrimió además un segundo argumento en contra de las hipótesis anteriores: declaraciones tales como las que se enumeran en el poema, llenas de un éxtasis erótico incontrolable, serían inapropiadas para ser recitadas frente a los novios en el contexto nupcial (MCEVILLEY, 1978, p. 3). Por supuesto que la posibilidad histórica de que dicho poema fuera apropiado o no para la lectura en determinado ámbito es de difícil comprobación, independientemente de que lo sea o no en nuestros días; aún más si se tiene en cuenta la tolerancia de la sociedad de Lesbos al homoerotismo femenino (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 108). La cuestión de la adscripción o no al tipo de poemas epitalámicos, no obstante, es al menos corroborable de acuerdo con ciertos rasgos formales y temáticos del poema.

El epitalamio, tal como lo aclara Mónica María Martínez Sariego, es un subgénero poético «que se inscribe en una circunstancia social concreta que le confiere tema y contexto de ejecución: una boda» (2010, p. 262). Debe distinguirse el epitalamio, que se pronunciaba ante la cámara nupcial, de la canción matrimonial general (*gamélios*) y del canto entonado en la procesión que tenía lugar en el casamiento, el himeneo. Sin embargo, el término epitalamio se utiliza para designar a los anteriores en el sentido general de discurso nupcial.

Un rápido intento de aclarar la cuestión del género en el fragmento 31 sería reparar en el metro como indicador de género. Es decir, si el epitalamio es un género recitado en bodas y de carácter coral, podría distinguirse por una métrica característica. Sin embargo, esto es fácilmente refutable ya que existen epitalamios corales documentados, como es el caso de los Alcman, pero también monódicos, como es el caso de Safo (SARIEGO, 2010, p. 262) e inclusive no únicamente escritos en estrofa sáfica, como el poema que nos ocupa, sino también en coriámbricos, hexámetros, tetrámetros y dímetros dactílicos, pentámetros y tetrámetros eolios, además de yambos (REINACH & PUECH, 1960, p. 276). No solo los metros del epitalamio son variados y tanto corales como monódicos sino que además en Safo, si se tiene en cuenta la opinión de Gregory Nagy (1994), la forma monódica y la coral no parecen funcionar de un modo antitético:

It should be clear that I understand the monodic form not to be antithetical to the choral but rather predicated on it. A figure like Sappho speaks as a choral personality, even though elements of dancing and the very presence of a choral group are evidently missing from her compositions. Still, these compositions presuppose or represent an interaction, offstage, as it were with a choral aggregate.
(NAGY, 1994)

Evidentemente el criterio del metro para definir si el poema 31 es un epitalamio es bastante débil. Para comprobar la pertinencia de ciertos temas y tópicos, puede resultar conveniente analizar el poema:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν	Ese muchacho me parece ser igual a los dioses,
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι	el que enfrente a ti se sienta
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-	y te escucha de cerca y atentamente
σας ὑπακούει	al hablar con dulzura
καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὲν	y sonreír con encanto. Esto, verdaderamente,
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·	me ha estremecido el corazón en el pecho:
ὥς γὰρ ἔξ σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι-	pues sin duda, cada vez que miro hacia ti
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,	aunque sea un instante, aun así,
(Fr. 31, 1-8)	ya de ningún modo me es posible hablar.

El poema se inicia con el verbo φαίνω en modo impersonal, pero inmediatamente seguido del pronombre que señala la presencia de un sujeto lírico marcado, un sujeto interesado muy especialmente en ese «parecer» que el verbo indica. La tercera palabra es un demostrativo, la voz del poema señala a quien aparecerá en el segundo verso, el ὄνηρ, el muchacho, cuya característica más sobresaliente es, según se puede leer literalmente, el ser «igual a los dioses». El relativo ὅττις marca una epexégesis, por lo que se explica un poco mejor quién es ese hombre. Se trata de alguien sentado frente al «tú» del poema que escucha arrobado mientras ese «tú» habla y sonríe con dulzura y encanto. El pronombre de segunda persona cierra el segundo verso y termina de configurar el breve escenario en el que admirador y admirado están sentados, cerca pero alejados de quien los está describiendo. Toda esta pequeña escena puede ser entendida en términos de deixis tanto personal como espacial, y de la capacidad del hablante (el sujeto lírico en este caso) de representarse en las coordenadas centrales de la escena que está describiendo y acercarse o alejarse de los objetos y personas que describe y con los cuales dialoga. Todo hablante tiene la capacidad de indexicalizar, es decir, de seleccionar tiempos, personas, objetos en el discurso y de situarse en mayor o menor cercanía, configurando un escenario relevante para el hecho comunicativo (CALSAMIGLIA BLANCAFORT & TUSÓN VALLS, 1999, p. 116). En el caso del poema se produce un juego particular de distancia y proximidad (CALSAMIGLIA BLANCAFORT & TUSÓN VALLS, 1999, p.

141) ya que la primera persona interpela a un «tú» alejado espacialmente pero cercano en términos sentimentales. El «yo» y el «tú» son los hablantes o los participantes del hecho comunicativo cuyo esquema discursivo es apropiado por el discurso lírico (REISZ DE RIVAROLA, 1981, p. 83). El muchacho representa un elemento ajeno al diálogo, se trata de la no-persona en términos de Emile Benveniste (1971, p. 166), es alguien que se percibe alejado física y emocionalmente y focalizado como tal por el demostrativo κῆνος³.

Dos detalles, dos adjetivos en función adverbial, dan la pauta de que se trata de un poema amoroso (ἄδν ε ἰμέροεν), el primero de los cuales puede traducirse como «dulcemente» y el segundo como «encantadoramente», «seductoramente». Ya en la segunda estrofa queda claro que nos encontramos en el campo del ἔρωσ, es decir, de un amor pasional y del deseo amoroso vinculado a lo sexual. En otras palabras, el poema se instaura en el terreno amoroso puesto que «...en la erótica griega siempre hay un amante y un amado: alguien que se enamora, por obra de la diosa, y alguien que corresponde al primero o no, según lo que aquélla quiera.» (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1981, p. 138). Ese sentimiento era entendido por los griegos «como una atracción casi automática, de base divina y cósmica, que experimenta un individuo hacia otro» y a la que «este segundo individuo puede asentir o no, por la que puede dejarse arrastrar o no, trayendo con ello al primero, bien felicidad, bien dolor.» (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 10). El origen divino del amor también es precisado por Claude Calame y Estrella Pérez Rodríguez: «Provocado por otro, *éros* es deseo pasional del otro, que convierte a aquél o a aquella a quien golpea en “sujeto que desea” y en “sujeto sexual”, lo pone de repente en relación con el objeto del deseo amoroso.» (2002, p. 26). Como se verá en el poema, no solo es algo divino y etéreo sino que comporta efectos físicos, una sintomatología clara en el enamorado:

El amor viene de fuera, del mundo divino; se implanta en el *thúmos*, ánimo o corazón, como queremos traducir, que resulta de ello enloquecido (*mainólai thúmoi*, dice Safo) y sufre. Pero el que ama no puede satisfacer su pasión más que si la diosa así lo quiere. (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1981, p. 124)

El campo del ἔρωσ y de ἔρώω es el amar y el desear, y este amor implica siempre una relación asimétrica, hay un sujeto deseante y un sujeto deseado, pero se trata de una relación que no necesariamente tiene que ser recíproca. El deseo y el amor constituyen el campo de acción de dos dioses, Afrodita y Eros, pero mientras que la primera asiste la unión sexual, el segundo no detenta en su esfera de influencia las prerrogativas de la unión erótica, sino más bien «la tensión hacia» el

³ También es posible pensar que se trata de una especie de soliloquio en el que el sujeto lírico expresa sus sentimientos sin que la persona interpelada en el discurso esté oyendo, ya que aunque se trate de un monólogo, todo discurso necesariamente presenta un carácter dialogal (CALSAMIGLIA BLANCAFORT & TUSÓN VALLS, 1999, p. 134). En este último caso, la comunicación real con el «tú» no sería necesaria y la deixis espacial y personal se dotaría de un carácter más emotivo y no necesariamente ligado a una realidad física concreta.

objeto de deseo, en otras palabras, el deseo propiamente dicho independientemente de su consumación (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 27).

El adjetivo ἡμερόεις del segundo verso también pertenece al campo erótico e indica que la joven tiene algo que provoca el deseo, algo «encantador», «conmover», algo típico de quienes poseen la capacidad de enamorar: la persona amada siempre posee ἔρως, «pasión», ποθή «ansia», ἦμερος «anhelo» (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 44). A su vez, el adjetivo ἡμερόεις deriva del verbo ἡμείρω, «desear», «ansiar», «anhelar» utilizado no exclusivamente para el campo amoroso pero sí, al igual que ποθέω, indicando particularmente el deseo erótico en una de sus acepciones, lo cual vincula a ambos verbos con ἐρώω, «estar enamorado», «enamorarse», «amar apasionadamente», «desear vivamente». A la vez, ciertos adjetivos referidos al sujeto amado derivan de los mismos verbos: ἐρωτός, que puede traducirse como «amable», «gracioso», «encantador», «amado», «deseado»; ἡμερτός, «amable», «delicioso»; ποθεινός, «deseado», «anhelado», «ansiado», «adorado», «digno de ser amado». En el enamoramiento, Πόθος, la personificación del deseo, produce una especie de ahogamiento, la sensación de que los miembros se desgarran y los huesos son atravesados, e ἦμερος otra personificación para el deseo o la lujuria, oprime al φρήν, al «diafragma», al καρδία, al «corazón» y al στήθος, al «pecho» (CALAME & PÉREZ RODRÍGUEZ, 2002, pp. 35-36).

Para comprender mejor la constelación de significaciones, el léxico del amor-deseo debe diferenciarse del campo del amor-cariño cuyo exponente principal es φιλέω (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 10) y que carece de componente sexual la mayor parte de las veces; es utilizado para indicar un tipo de amor afectivo o amistoso como, por ejemplo, el sentimiento destinado a los padres o a un compañero. El significado de φιλέω implica además, cierta simetría, cierta reciprocidad en el amor; es decir, para que ocurra la φιλία, «amistad», «afecto», «amor filial», esta debe ser el resultado de la convivencia o la camaradería, de una κοινωνία, una «comunidad», una «hermandad» (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 31).

Decididamente el poema 31 de Safo no despliega ningún elemento vinculado a la φιλία, sino que es todo ἔρως. Esta característica se acentúa a partir de la segunda estrofa, al interrumpirse bruscamente la descripción de la situación externa y lejana para pasar a lo que ocurre en el interior del sujeto lírico: el corazón se estremece porque la sola mirada del ser amado provoca el enmudecimiento de quien habla en el poema. Quizá no haya mejor manera para explicar este fenómeno que como lo hacen Calame y Pérez Rodríguez (2002, p. 24): «Para acorralar a su víctima, Eros dispone de un instrumento favorito: no es ni el contacto ni las caricias; sino la mirada». El amor reside en los ojos del amado y a su vez Eros clava una flecha en los ojos del amante e inflama su corazón (CALAME & PÉREZ RODRÍGUEZ, 2002, p. 71). Se trata del motivo del *amor puellae visae*,

cuya tradición puede rastrearse en toda la poesía amorosa hasta la actualidad y ya desde el canto XIV de la *Iliada* cuando Zeus es visitado por Hera:

Ἥρη δὲ κραιπνῶς προσεβήσεται Γάργαρον ἄκρον	Hera rápidamente se acercó a lo más alto del Gárgaro del elevado Ida: Zeus, que las nubes acumula, la vió y al verla el amor le envolvió los sólidos ánimos,
Ἴδης ὑψηλῆς: ἶδε δὲ νεφεληγερέτα Ζεὺς, ὡς δ' ἶδεν, ὥς μιν ἔρωσ πικινὰς φρένας ἀμφεκάλυπεν,	
(Il. XIV, 292-293)	

Respecto del poema 31 de Safo, puede decirse que está estructurado en torno a la mirada: es decir, la visión de la amada desencadena toda una serie de sensaciones en quien es el sujeto del deseo: Ἴδην, «ver», es una palabra clave y de alto contenido emocional ya que en el caso de Safo la visión de una cosa bella conduce al amor. Es la belleza de la cosa, según Thomas McEvelley, y no su posesión lo que causa el amor. El tema del poema es el amor y no los celos (MCEVILLEY, 1978, p. 11). El crítico aquí responde a otra controversia: ¿está la voz del poema celosa del joven muchacho y de la relación que este tiene con la amada? ¿O lo que la voz del poema recela es simplemente su capacidad de mantener la compostura frente al ser amado?

A la par de la mirada se encuentra otro elemento importante en la segunda estrofa: el mutismo, el enmudecimiento, la incapacidad de hablar. Para Dolores O'Higgins (1990, p. 159) se trata de una autorrepresentación dramática, puesto que en Safo la principal arma de seducción se halla en la lengua. Que el sujeto lírico pierda la voz es algo crítico y paradójico, teniendo en cuenta que, dentro del carácter performativo de la poesía sáfica, la imposibilidad de hablar es pronunciada nada menos que en un poema compuesto para ser recitado en público.

Hasta aquí es posible ver que el poema narra una pasión amorosa, pero ¿puede esto ser suficiente para adscribirlo o al menos vincularlo de alguna manera al conjunto de poemas epitalámicos? Los más recientes argumentos a favor de esta interpretación fueron presentados por McEvelley, el primero de ellos referido a la palabra ὄνηρ, que implica, según varios autores, que se está designando a un hombre casado aunque Safo utilice también otros términos para indicar el mismo estado civil, tales como γαμβρός (MCEVILLEY, 1978, p. 1). Efectivamente, Safo utiliza el término ὄνηρ para indicar que se refiere a un hombre casado en muchos poemas (MCEVILLEY, 1978, p. 8); sin embargo, nada en el poema 31 implica que el joven en cuestión esté casado con quien comparte

el asiento ya que la mujer interpelada simplemente se reduce a una segunda persona y no se nos aclara si se trata de una γυναίη o una παρθένος, o si hay, por ejemplo, otra relación de parentesco entre los dos (CLARK, 2001, p. 11).

Otro argumento, discutido y vinculado al anterior, ha sido el siguiente: se ha dicho que a excepción de una boda o del ámbito de la corte, era imposible que hombres y mujeres compartieran el mismo espacio, y conversaran con cierta soltura en la Lesbos arcaica. Sin embargo, no queda muy claro cuán restrictiva o cuán exitosa en sus restricciones era la sociedad griega arcaica, y, más aún, la segregación de los sexos difícilmente prohibiera el total contacto de hombres y mujeres en lugares públicos:

Perhaps Sappho's and Alkman's societies were more conducive to women writing than other places during the seventh and sixth centuries B. C. E. Women were active in public performances and contests in Sparta and Lesbos; they seem to have had greater freedom of movement and association there. (RAYOR, 1991, p. 13)

McEvelley toma como documentos de estudio los registros literarios y comprueba que hombres y mujeres siempre son mencionados por separado, salvo en el caso de los epitalamios, en Alceo, por ejemplo. En Safo, esta distinción resulta más excluyente: los hombres no aparecen en otros poemas que no sean epitalamios (MCEVILLEY, 1978, p. 9); sin embargo, nada impide preguntarse si el poema 31 no es otra cosa que la excepción que confirma esta regla. Un detalle diferencia al muchacho del poema 31 de los hombres retratados en los epitalamios sáficos: el joven es una presencia admirada, pero no representa una amenaza tan clara como la de los jóvenes novios en los epitalamios, como veremos más adelante.

Un tercer argumento revisado muy detenidamente por McEvelley es la expresión ἴσος θεοῖσιν: se ha dicho que se trata de una comparación típica de los epitalamios, pero este tipo de construcción es comúnmente utilizada en otras ocasiones por los poetas. Que alguien sea similar a los dioses era algo rara vez mencionado por los poetas arcaicos en el plano erótico; no obstante, Safo lo hacía regularmente y, en la mayor parte de los casos, en poemas relacionados con bodas (MCEVILLEY, 1978, p. 4); este último dato, sin embargo, no es tan convincente si se piensa que la totalidad de la poesía sáfica es exclusivamente erótica o epitalámica. La preferencia por los argumentos de carácter cuantitativo y muy bien documentados que profesa McEvelley no parece, con todo, convencer completamente al mismo autor, quien prefiere ser cauteloso y proponer una lectura intermedia: al estilo de Erwin Schrödinger se nos invita a asumir que el poema 31 es y no es un poema de bodas (MCEVILLEY, 1978, p. 9). Es decir, el poema de Safo refiere, *alude*, a un epitalamio, pero finalmente resulta otra cosa:

It must be remembered that we are dealing with a subtle poet who characteristically mixes the conventions of different genres (especially choral and monodic) and who achieves, through this mixing, multilevelled effects involving ironic interplay between the themes of objective and subjective, public and private, external and internal, historical and poetical. Instead of trying to explain away either the one aspect of the poem or the other, let us accept both as intentionally given by the poet; in that way we can deal with the poem in its totality, instead of seeing only half of it at a time. (MCEVILLEY, 1978, p. 12)

La solución de McEvilley está motivada por la peculiar lectura que hace del poema; para este autor, la similitud con el epitalamio le agrega dramatismo, puesto que allí se juega la tensión entre lo público, la felicidad de un casamiento, y lo privado, los sentimientos de Safo al respecto de lo que está ocurriendo (MCEVILLEY, 1978, p. 14). Pero esta interpretación tiene otro punto débil: nada en el poema indica que los supuestos esposos allí sentados se encuentren en una boda y no en otra ocasión en la que pudieran compartir el asiento.

En el lado opuesto del espectro de la crítica se encuentra William H. Race (1983, p. 96), quien adscribe a la teoría de Marcovich (1972, pp. 19-27), Radt (1970, p. 340) y Kirkwood (1974, pp. 257-260), acerca de que la función del hombre en el poema consiste en la de un simple contraste. En vez de buscar ejemplos en el resto de la poesía sáfica, este autor se pregunta por el sentido que en este poema adquiere la expresión ἴσος θεοῖσιν. ¿Debemos pensar como Snell que se trata de un macarismo? ¿Qué aspecto del «ser igual a los dioses» destaca Safo en el poema? ¿Se trata de εὐδαίμων «dichoso», «feliz», de μακάριος «bienaventurado» o de ὄλβιος «feliz», «dichoso», «rico»? Race afirma que la comparación no implica necesariamente felicidad, y hay sobrados ejemplos en la épica en los que esta expresión se aplica a héroes cuyos avatares y periplos distan mucho de parecer felices.

Ser igual a un dios también puede aludir a cualidades más concretas como la fortaleza física, o tener alguna cualidad superior a los otros hombres, o simplemente verse en apariencia comparable a los dioses, es decir, ser hermoso (RACE, 1983, p. 96). Race coincide con Marcovich, quien sugiere que ese «ser igual a los dioses» puede traducirse como fuerte, pero en el sentido de que el joven es capaz de contenerse frente a la visión de la amada en contraposición con lo que ocurre con el sujeto lírico. Race concluye, además, que se trata de un tópico comparativo muy atestiguado en la lírica antigua en el ámbito amoroso, tal el caso de Íbico (*Fr.* 5.6) o Píndaro (*Fr.* 123.10), que recurren siempre a un elemento externo e impasible con el que se contrasta el tormentoso amor que siente el enamorado en su interior. Un argumento más en favor de la idea del joven como simple figura de contraste es el hecho de que desaparece luego de la primera estrofa, como si se tratara apenas de un

escenario, para dejar el paso a un primer plano en el que el sujeto lírico puede describir sus pasiones:

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον	Por un lado, en cambio, la lengua
δ' αὐτικά χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,	se quiebra débilmente y en silencio,
ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-	por el otro, el ardor se precipita en la carne
βεισι δ' ἄκουαι,	y nada veo con los ojos, y los oídos zumban
(Fr. 31, 9-12)	

La tercera estrofa en el poema de Safo inicia con la mención del órgano que puntualmente padece la imposibilidad de hablar, la lengua, y a modo de *gradatio*, el sujeto lírico describe un ardor que se propaga para luego culminar en los ojos, las partes del cuerpo encargadas de la visión, cuya capacidad de ver también comienza a mermar. La contemplación de la amada provoca ceguera del mismo modo que antes había provocado la afonía, inmediatamente se esparce una especie de fiebre en todo el cuerpo (se trata del motivo de la *flamma amoris*), a lo que sigue un llamativo zumbido de oídos: todos síntomas que pueden asimilarse a sensaciones previas a un desmayo o desvanecimiento. Este conjunto de impresiones no parece arbitrario sino acorde con la concepción de una pasión que, infundida por un dios, debe ser considerada como μανία, «locura» o «inspiración» y como νόσος «enfermedad», «demencia», «mal» y, como tal, tiene una clara sintomatología. Esta locura erótica enviada por Afrodita y Eros (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 36) puede ser equiparada a otras tales como la locura profética inspirada por Apolo, la locura ritual infundida por Dioniso o la poética inspirada por las Musas.

Rodríguez Adrados (1996, p. 49) se refiere a esta condición en los siguientes términos: «el hombre enamorado vive dentro de un mundo extraño, semidivino, ajeno a la σωφροσύνη», es decir, el buen sentido, la prudencia, la medida, y se presenta siempre alejado de la norma tradicional. Del mismo modo que Zeus en los versos precitados, cuyo φρήν, es decir, el «corazón», la «morada del ánimo» se encuentra enajenado, envuelto y ceñido por el ἔρωσ el enamorado deviene ἄφρων, «fuera de la razón», ἔνθεος, «colmado por el dios», κάτοχος, «poseído», provocando tanto horror como admiración, puesto que está destinado a sufrir pero también es capaz de realizar hazañas extraordinarias.

†έκαδε μ' ἴδρωσ ψῦχρος κακχέεται†, τρόμος δὲ	y a la distancia, un sudor estéril/frío se derrama
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας	y un temblor (me) acecha entera
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὄλ ἴγω ἰπιδεύης	estoy más pálida que la hierba
φαίνομ' ἔμ' αὔται·	y yo misma parezco que a falta de poco
(Fr. 31, 13-16)	(motivo) he muerto

En la cuarta estrofa, la sintomatología del *eros* continúa; al sudor frío pero a la vez vano (dependiendo de cómo escojamos traducir ψῦχρος) le siguen el temblor, la palidez, y finalmente la semejanza con la muerte. Para Race (1983, p. 95), este φαίνομ' del final del poema se vincula con el φαίνεται μοι que aparece en posición enfática en el *incipit*; en ambos casos el verbo marca una comparación hiperbólica: por un lado el hombre es semejante a un dios, por el otro, el sujeto lírico se asemeja a un muerto. McEvelley (1978, p. 16) llamó la atención acerca de la particular elección de palabras que Safo despliega aquí: se trata de una de las pocas veces que ha utilizado γλῶσσα, y más llamativa aún es la elección de καρδία en vez de θῦμος como sede del ánimo, del aliento o de la vida y cuyo uso en el campo erótico era mucho más común. Para Snell (LIDOV, 1993, p. 525; SNELL, 1931) la explicación se encuentra en el gran juego de contraste que destaca el poema no ya entre el joven y el sujeto lírico sino entre los conceptos abstractos de ἀμηχανία como «imposibilidad» o «falta de recursos» y τόλμα, como la «osadía», «resolución», la «audacia». El uso del corazón, dice Joel Lidov, se explica porque este es la morada de varios sentimientos; en él habita o se percibe principalmente dolor, pero también le alegría, la cólera y la preocupación. En determinadas circunstancias el corazón debe demostrar firmeza, resiliencia, constancia, de modo que es posible pensar que el órgano estremecido del que se habla en el poema no puede funcionar como es esperable que lo haga (LIDOV, 1993, p. 525).

Otros elementos tampoco pertenecen al imaginario sáfico del amor y son siempre aludidos en ocasiones poco placenteras: estos son πῦρ, el «ardor» o «fuego», ἴδρωσ, el «sudor», más propio del imaginario homérico, ψῦχρος, el «frío» y τρόμος, el «temblor». Es Dolores O'Higgins (1990, p. 158) quien suma una propuesta interesante para este conjunto de síntomas ajenos a la poesía sáfica: se trata de elementos propios de la lírica homérica, de sensaciones y sentimientos que los guerreros de *Iliada* experimentan en el campo de batalla (el miedo y la sudoración), o bien ante la muerte (la palidez y la ceguera). Para O'Higgins (1990, p. 162) la totalidad del poema expresa una especie de metaforización guerrera del amor en la que el sujeto lírico se debate entre la inacción y el arrojo; el final del poema funciona para esta autora como una autoexhortación a la contraofensiva.

El fragmento conservado de la quinta estrofa de Safo también ha suscitado lecturas diferentes:

ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

Sin embargo, todo es soportable, y al campesino

(Fr. 31, 17)

Sin dudas, parece tratarse de una última reflexión que conduciría al γνώμη, el juicio expresado en el final del poema. De estas pocas palabras se ha inferido que en la última estrofa (si lo es en efecto) hay un cambio abrupto con respecto a la disposición anímica del sujeto lírico, un llamado, quizá, a recomponerse.

Los versos conservados no solo cuentan con una gran cohesión respecto del resto del poema sino que posibilitan una interesante reconstrucción de la estrofa faltante del original de Safo propuesta por Armand D'Angour (2006, pp. 297-300). El erudito británico parte de la versión traducida por Catulo en el *Carmen* 51 pero nota que en el resto de los fragmentos existentes Safo no parece dirigirse a sí misma, mucho menos utilizando su propio nombre, pero no obstante, sí es frecuente que sea interpelada por Afrodita y que ella le responda en tono de respeto, afecto o reproche (D'ANGOUR, 2006, p. 300). El autor ensaya entonces una reconstrucción plausible de la estrofa incompleta:

ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ κεν εἶλον

Κύπρι, νικάσῃς, ἴσα καὶ πένητα·

καὶ γὰρ ὄλεσάς ποτ' ἄνακτας ὀλβί-

ας τε πόλης.

Pero todo puede ser soportado puesto que tú,

Cipris, someterías al noble y al mendigo en igual

medida; pues ciertamente, tú alguna vez

destruiste a reyes y a ciudades prósperas.

(D'ANGOUR, 2006, Fr. 31, 17-20)

Si lo que sugiere D'Angour al menos se acerca al original perdido, el poema griego concluiría en los términos que antes propusiera Snell (LIDOV, 1993, p. 525), con el triunfo de τόλμα sobre la ἀμηχανία reinante en las estrofas centrales.

Llegados a este punto, resta preguntarse si finalmente, nos encontramos con un epitalamio en este poema. La principal objeción aparece en el tono del poema. Este argumento fue esgrimido por primera vez por Alessandro Setti (McEVILLEY, 1978, p. 10; SETTI, 1939), quien destacó la ausencia de elementos típicos de los poemas de bodas tales como la salutación de los recién desposados o el

elogio de la novia; en ningún momento se compara a esta con una diosa o con una heroína mítica, ni tampoco se hace referencia a su belleza, a sus hermosos pies, a su virtud, atributos que solo podemos sospechar por el modo en el que el joven la escucha arrobado pero que de ninguna manera se corroboran en el texto. Referencias al lucero de la tarde o a elementos iniciáticos que ilustran el pasaje de estado de la doncella al matrimonio también están ausentes: la virginidad, el duelo por la separación de la madre, la idea del novio como un monstruo o un gigante que invade el mundo femenino (LESKY, 1989, p. 167).

A su vez, y a diferencia de los epitalamios sáficos, no es este un poema feliz o de aliento jocoso, ni se refiere a los molestos amigos jóvenes del prometido, o se insta a cantar alrededor de la alcoba. La carencia de todos estos elementos no impide, sin embargo, que el poema pudiera haber sido recitado en una boda, pero ciertamente vuelven su pertenencia al género de los epitalamios algo difícil de comprobar. La deixis personal y espacial también puede arrojar algún halo de luz sobre este asunto ya que todos los elementos y síntomas amorosos detallados por el sujeto lírico están emocionalmente más cerca o del lado del yo poético que de la pareja de supuestos novios. Según Calsamiglia y Tuson Valls, mediante este proceso «se selecciona, del entorno físico, aquello que interesa destacar, y se sitúa en el fondo o fuera del “escenario” aquello que no interesa o solo de forma subsidiaria, es decir, se construye el “proscenio” y los decorados del fondo del escenario» (1999, p. 134).

En un género tan marcadamente pautado como el epitalamio, la temática discursiva debería ser física y temáticamente más cercana a los enamorados que a quien es el encargado de elogiarlos. Es posible concluir con Race que se trata de un poema que no tiene nada que ver con una boda y que más bien estamos frente a un monólogo intimista (1983, p. 93). Por otro lado, no deja de ser interesante la idea de McEvelley de que el poema 31 tiene cierta relación con la literatura epitalámica pero desde un lugar crítico, marcando la tensión entre el matrimonio —en tanto que norma social— y el indomable poder del deseo erótico. La imagen con la que este autor ilustra el poema 31 de Safo se presenta sumamente ingeniosa: el desenmascaramiento del sujeto lírico sáfico constituye una especie de *parábasis* en la cual los sentimientos denuncian las convenciones comunitarias, o mejor dicho, el sujeto lírico se quita la máscara de la hipocresía social y nos interpela con su padecimiento interior.

A fin de cuentas, quizá lo único posible de afirmar con certeza es que ese mismo desbordamiento amoroso, esa exacerbación erótica deviene el verdadero protagonista del poema. Las tribulaciones de una primera persona enamorada saturan el tema principal teniendo en cuenta que ocupan las tres estrofas centrales (de las cuatro y algo más que se conservan, claro está). El poema abandona demasiado rápido a los dos personajes aludidos en la primera estrofa para detallar y desglosar, casi

como en un examen médico, toda una serie de padeceres sintomáticos que pueden muy bien equipararse con los de un guerrero homérico.

La deixis es importante y resulta pertinente trazar dos planos. La pareja se sienta lejos del sujeto que habla, si bien éste tiene una cercanía emocional con el «tú» del poema. La temática resulta sumamente erótica pero no se encuentra del lado de los enamorados como lo esperaríamos en un epitalamio sino más cercana a la voz del sujeto lírico. La concatenación de motivos o síntomas amorosos ordenados a través de la visión, también típicos de la poética sáfica, parecen hablar del deseo como *μανία* o *νόσος* en lugar de seguir las convenciones o imaginarios de la poesía epitalámica. El juego de opuestos entre *ἀμηχανία* y *τόλμα*, tampoco es un elemento típico de la poesía epitalámica, y acerca al sujeto lírico a los debates internos de los héroes homéricos. Más que un poema formular y celebratorio, destinado a los jóvenes de la primera estrofa, todo el discurso se percibe con la íntima urgencia de un soliloquio. No debe olvidarse la figuración del enamorado como un guerrero que Safo insinúa en el *ἀὐτὰ σύμμαχος ἔσσο* (*Sapph. Fr. 1, 28*), «sé tu misma mi aliada en la batalla», en el verso 28 del «Himno a Afrodita». Esta misma figuración puede utilizarse para el fragmento 31, puesto que al igual que un héroe arcaico en su *aristía*, la voz del poema se obnubila, duda, se paraliza y se cree morir; hasta que sobre el final se recompone y enfrenta su sino, sea cual fuere el destino que el amor depare.



BIBLIOGRAFÍA

- BENVENISTE, É. (1971). *Problemas de lingüística general*. Vol. 1. Siglo XXI Editores.
- BOWRA, CECIL M. (1939). *Greek lyric poetry from Alcman to Simonides*. Oxford, Clarendon Press. <http://archive.org/details/greeklyricpoetry00bowr>
- CALAME, C., & PÉREZ RODRÍGUEZ, E. (2002). *Eros en la antigua Grecia*. Akal.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H., & TUSÓN VALLS, A. (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- CLARK, C. (2001). The Body of Desire: Nonverbal Communication in Sappho 31 V: dis manibus Barbara Hughes Fowler. *Syllecta Classica*, 12(1), 1-32. <https://doi.org/10.1353/syl.2001.0005>
- D'ANGOUR, A. (2006). Conquering Love: Sappho 31 and Catullus 51. *The Classical Quarterly*, 56(1), 297-300.
- KIRKWOOD, G. M. (1974). *Early Greek Monody: The History of a Poetic Type* (1st edition). Cornell University Press.
- LESKY, A. (1989). *Historia de la literatura griega*. Gredos.
- LIDOV, J. B. (1993). The Second Stanza of Sappho 31: Another Look. *The American Journal of Philology*, 114(4), 503-535. <https://doi.org/10.2307/295423>
- MARCOVICH, M. (1972). Sappho Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration? Alexandro Turyn Septuagenario. *The Classical Quarterly*, 22(1), 19-32.
- MCEVILLEY, T. (1978). Sappho, Fragment Thirty One: The Face behind the Mask. *Phoenix*, 32(1), 1-18. <https://doi.org/10.2307/1087945>
- NAGY, G. (1994). *Pindar's Homer: The Lyric Possession of An Epic Past* (Reprint edition). Johns Hopkins University Press. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Nagy.Pindars_Homer.1990
- O'HIGGINS, D. (1990). Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51. *The American Journal of Philology*, 111(2), 156-167. <https://doi.org/10.2307/294971>
- PAGE, D. L. (1955). *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford University Press.
- RACE, W. H. (1983). «That Man» in Sappho fr. 31 L-P. *Classical Antiquity*, 2(1), 92-101. <https://doi.org/10.2307/25010785>
- RADT, S. L. (1970). Sapphica. *Mnemosyne*, 23(4), 337-347.
- RAYOR, D. J. (1991). *Sappho's Lyre: Archaic Lyric and Women Poets of Ancient Greece*. University of California Press.
- REINACH, T., & PUECH, A. (1960). *Alcée. Sapho*. Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1981). *El mundo de la lírica griega antigua*. Alianza.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1996). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Alianza.
- SARIEGO, M. M. M. (2010). El argumento del Carpe Diem en los Epitalamios poéticos latinos. *Dvlces Camenae: Poética y Poesía Latinas*, 261-270. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=477151>
- SETTI, A. (1939). Sul Fr. 2 di Saffo. *Studi Italiani di Filologia Classica*, 16, 195-221.
- SNELL, B. (1931). Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος. *Hermes*, 66(2), 71-90.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON. (1913). *Sappho und Simonides, Untersuchungen über griechische Lyriker*. Weidmann. <http://archive.org/details/sapphoundsimonid00wilaufit>

CATULO, *CARMEN* 51

El poema de Safo ha sido adaptado y reutilizado por diferentes poetas desde Teócrito en su *Idilio* 2 o Apolonio de Rodas en la descripción del encuentro entre Jasón y Medea en *Argonáuticas* (FOWLER, 1987, pp. 435-437) hasta Shelley en «To Constantia, singing» y Keats en «Ode to a Nightingale» (WILLIAMSON, 2009, p. 360). Pero tal vez la reescritura más conocida haya ocurrido en el mundo romano: el *Carmen* 51 de Catulo. El poeta veronés realiza una *aemulatio* cuyas semejanzas y diferencias con la versión sáfica también pueden arrojar algo de luz acerca de la cuestión genérica.

<i>Ille mi par esse deo videtur,</i>	Aquel me parece ser igual a un dios,
<i>ille, si fas est, superare divos</i>	Aquel, si es lícito, (me parece) superar a los dioses
<i>qui sedens adversus identidem te</i>	el que sentándose frente a tí,
<i>spectat et audit</i>	sin cesar te contempla y escucha
(<i>Carm.</i> 51, 1-4)	

Al igual que el poema de Safo, el poema de Catulo ha sido interpretado de muy diferentes formas: como un canto de reclamo amoroso o una carta de despedida, como una invectiva, como una exhortación al coraje, como una parodia del pensamiento griego (LEFÈVRE, 1994, p. 7) y hasta se ha pensado en un autosabotaje poético (KLETKE, 2016, p. 58). En cuanto al contexto de producción, resulta necesario recordar que la poesía de Safo era compuesta para la recitación oral y en un evento comunitario, mientras que los poemas de Catulo son concebidos para un contexto performativo más íntimo e incluso para su lectura individual (GAISSER, 2009, p. 141). Dada esta diferencia de contextos, es entendible que la relación de ambos poemas con el conjunto orgánico de sus *corpus* respectivos sea realmente diferente. Paul Allen Miller piensa que la lírica de Safo, más arcaica, sería de una naturaleza ocasional y vinculada a una audiencia presente (2007, p. 478), mientras que la de Catulo tendría un público mediado por el libro y no necesariamente *in situ* para

su recitación. Además, se vuelve importante notar que el *Carmen* 51 ya no solo adquiere significación por su relación con la audiencia sino que tiene una marcada vinculación con los otros poemas del *corpus* que le sirven de contexto (MILLER, 2007, p. 483). El análisis de la poesía de Catulo debe hacerse teniendo en cuenta que

what is interesting is the fact that we have now entered into a new genre of poetry whose radically different context of enunciation makes those questions not only possible, but necessary. For they show we are now in a complex and sophisticated world of literary allusions, artistic self-consciousness, and psychological ambiguity, a cosmopolitan and Hellenistic world alien to the predominantly oral culture of archaic Lesbos. (MILLER, 2007, p. 485)

En el caso de Catulo, los poemas con motivo de bodas que se conservan son escasos en comparación con los de Safo, aunque mucho menos fragmentarios: el *Carmen* 61 escrito en ocasión de las bodas de Manlio Torcuato y Junia Aurunculeya; el *Carmen* 62, sin que se tenga noticia de si tuvo o no dedicatarios y el *Carmen* 64, que no es estrictamente un epitalamio, pero en el que se relatan las bodas de Tetis y Peleo. Por otro lado, el *Carmen* 51 trata, como en el caso de φαίνεταί μοι, de un triángulo amoroso, pero los personajes involucrados no son tan indefinidos como en el poema griego y esta característica puede alejar aún más la hipótesis del poema de bodas.

El *Carmen* 51 se inicia con el pronombre *Ille*, cuya aliteración resalta el papel protagónico del antagonista del sujeto lírico; se trata de un rival amoroso que no provoca una reacción tan violenta por parte de Catulo como en otros poemas sino más bien cierta admiración y envidia (GALÁN, 2001, p. 263). En el poema de Safo el lugar central del verso primero lo ocupa un demostrativo (κῆνος); en Catulo se trata del infinitivo del verbo *sum* atenazado por el término de comparación. Enmarcan la estructura anterior el demostrativo (*Ille*) y el pronombre personal (*mi*) al principio con el verbo (*videtur*) que cierra el verso.

La aliteración del verso siguiente ya es una diferencia marcada frente a la versión sáfica. La presencia del rival es reforzada por la repetición y a la vez dotada de mayor indefinición puesto que no se especifica nada más que el ser apenas un «aquel». Este procedimiento cambia el foco del poema: del objeto de la observación en la versión de Safo la atención del lector se desplaza al observador en la versión de Catulo (O'HIGGINS, 1990, p. 157). La repetición del *Ille* refuerza y subraya la obsesión por el rival que ostenta el «yo» que habla en el poema. Una hipérbole ocupa la mayor parte del verso: *ille, si fas est, superare divos* (*Carm.* 51, 2). La aparición de la epexégesis del demostrativo se retrasa en el poema catuliano hasta el tercer verso. El panorama que el discurso construye es idéntico en la primera estrofa al original de Safo: en términos deícticos y espaciales, el yo lírico está separado del «tú» y de la tercera persona en cuestión. Si bien en la versión catuliana

no se adjetiva al «tú» con palabras del campo erótico como ἠμέροεν (el yo poético se limita a decir que el «tú» ríe dulcemente) la temática amorosa no se hace esperar e irrumpe en la segunda estrofa:

<i>dulce ridentem, misero quod omnis</i>	reír dulcemente, lo que, me arrebató, infeliz,
<i>eripit sensus mihi: nam simul te,</i>	todo el buen juicio: pues en cuanto te he mirado
<i>Lesbia, adspexi, nihil est super mi</i>	nada queda de mi voz en la boca.
< <i>vocis in ore</i> > ⁴	
(<i>Carm.</i> 51, 5-8)	

En lugar de estremecersele el corazón, al sujeto lírico de Catulo le ocurre otra cosa: la mera visión de la amada le arrebató el *sensus*, el sentido, el buen juicio, lo vuelve incapaz de razonar, es decir, se vuelve ἄφρων. Se trata del motivo del amor como *dementia*, *insania*, *furor amoris* o ἐρωτική μανία. La diferencia principal hasta esta estrofa, sin embargo, es la aparición del nombre de la segunda persona: el sujeto lírico garantiza el reconocimiento inequívoco de la destinataria del poema, Lesbia (O’HIGGINS, 1990, p. 157). Para Julia Haig Gaisser, la referencia a Lesbia es un doble homenaje: por un lado a Safo y por el otro a la persona real a la que alude dicho seudónimo. El nombre refiere al lugar donde Safo vivió y precisamente, en un poema cuya *aemulatio* resulta en sí un homenaje a la autora, atribuye a la amada las cualidades de sensibilidad y refinamiento que caracterizaban a la poeta de Lesbos.

Según Gaisser, es posible realizar una doble lectura, una amorosa y la otra literaria: «*In poem 51 Catullus is dazzled by Lesbia—that is, by both Sappho and Clodia*» (2009, p. 142). Por estas razones, parece oportuno contradecir a Dolores O’Higgins (1990, p. 156) cuando escribe que la respuesta de Catulo en el *Carmen* 51 es de temática meramente amorosa o de celos, mientras que el poema sáfico contiene una reflexión metapoética sobre la imposibilidad de articular palabras. Es muy probable que la *aemulatio* catuliana sea también toda una declaración literaria en sí misma, una declaración programática o una reflexión acerca del proceso mismo de traducción literaria (KLETKE, 2016, p. 72).

El nombre de Lesbia, a su vez, transfiere una gran complejidad a la lectura del poema y hace necesario realizar algunas aclaraciones antes de continuar con el análisis: las primeras noticias de su

⁴ El último verso de la estrofa (*vocis in ore*) fue repuesto por Doering (1834, p. 64) y así editado por Douglas Thomson (2003, p. 130), Julia Gaisser, sin embargo, lo omite, quizá por parecerle redundante respecto de lo que se describe en la estrofa siguiente: la pérdida de la voz (2009, p. 163). Para otras posibles interpretaciones de esta laguna, véase el comentario de Fordyce (1961, p. 220).

utilización como seudónimo de la verdadera amada de Catulo aparecen en los versos 427-428 del Libro II de los *Tristia* de Ovidio. Luego, es necesario esperar hasta el siglo II para que en la *Apología* 10 de Apuleyo se señale a Clodia Pulcher como la persona real que inspiró al personaje. Estas alusiones, sumadas al retrato nada favorable que Cicerón hace de Clodia Pulcher en *Pro Caelio*⁵ han alentado toda una serie de lecturas biográficas de la obra de Catulo y como resultado sus poemas han sido interpretados como la historia de amor entre Lesbia y el poeta.

Catulo y Lesbia han adquirido con el tiempo el estatus de personajes novelescos y a pesar de que, como lo advierte Maxine Lewis, este tipo de lecturas debe sortear enormes inconsistencias presentes en la obra misma. Hay una tendencia general a narrativizar la obra del veronés confundiendo el *corpus* con la autobiografía y el material histórico (LEWIS, 2013, p. 2). Esta tendencia a la sobreinterpretación de los poemas de Catulo ya había sido advertida oportunamente por Fitzgerald, quien deploraba que los críticos se hubieran abocado a la reconstrucción del corrupto *corpus* catuliano buscando un supuesto orden cronológico subyacente a los poemas y trasladando este orden a la forma literaria moderna por antonomasia: la novela (FITZGERALD, 1995, p. 26).

No es que se trate de generaciones de lectores ingenuos, sino que, también el autor, Catulo, ha propiciado esta lectura al usar su propio nombre para el sujeto lírico que pone en escena en los poemas. Este procedimiento ha otorgado un sentido de cohesión a la voz que habla en los poemas que se transfiere aún a aquellos en los que no se utiliza más que un simple *ego* (LEWIS, 2013, p. 3; VEYNE, 2006, p. 277). Ya desde el inicio mismo del *corpus*, el primer poema con su dedicatoria a Cornelio Nepote propicia la concepción de la obra como un todo (aunque no se sepa a ciencia cierta a qué grupo de poemas se refería tal dedicatoria). Y los primeros poemas del *corpus*, del 1 al 11⁶ parecen tratar de Lesbia y Catulo creando una fuerte sensación de narratividad y autobiografía que persistirá en las lecturas subsiguientes (LEWIS, 2013, p. 17). Se trata de las complejas facetas del *ego* catuliano (LEWIS, 2013, p. 2), un «ego-poeta-Catullus» que se asimila a la persona histórica del autor por el artificio discursivo y configura a lo largo de la obra una especie de biografía en la que un joven se dedica al amor, a la poesía y a la vida social junto con otros jóvenes poetas como él (GALÁN, 2001, p. 254). Este procedimiento que no es nada ajeno a otros poetas elegíacos ha planteado el mismo problema para la obra de Tibulo:

⁵ En *Mil.* IV, 13 y XXVII, 73 Cicerón acusa a Clodio de incesto con sus hermanas, especialmente con Clodia. En *Cael.* VIII, 18 la llama «Medea del Palatino»; en XV, 36 y XV, 38 insiste sobre la acusación de incesto; en XVI, 38 le atribuye el comportamiento propio de una meretriz y en XXIII, 57 de participar en orgías en las que también participaban esclavos... La lista de acusaciones es inagotable.

⁶ Él mismo se nombra en los *carmina* 6, 7, 8 y 10.

Sin embargo, no reprochemos a los biógrafos no haberse planteado la pregunta elemental de saber si Tibulo había dispuesto sus piezas en orden cronológico; esos poemas no son testimonios de una cronología desordenada: no tienen ninguna cronología, y cada elegía trata sus temas independientemente de las demás. Solo el nombre de Delia crea la ficción de una serie. No se ven allí los episodios de un amor, comienzos, declaración, seducción, desavenencia: el tiempo no pasa. Cada poema expone situaciones de la vida amorosa más fijada en su esencia. (VEYNE, 2006, p. 84)

Según Galán, Catulo «asume la autorreferencialidad de un ego que se presenta como individuo real», y al hablar de su intimidad provoca un «efecto de sinceridad» que marcará decisivamente a la poesía elegíaca posterior. Sin embargo, al tratarse de una propuesta estética, es conveniente aceptar ciertos núcleos temáticos con el cuidado de no inferir «una historia difícilmente documentable del siglo I a.C. a través del testimonio de los poemas.» (GALÁN, 1999, pp. 60-61). A fin de cuentas, todas las amadas elegíacas han corrido la misma suerte:

Resulta casi imposible, a partir de los datos recibidos, saber con certeza si las amadas elegíacas eran mujeres libres, esposas liberadas, libertas y cortesanas de lujo o vulgares prostitutas. De una lectura entre líneas de las elegías que han llegado hasta nosotros podríamos inclinarnos a considerarlas como cortesanas de lujo, una especie de «mujeres fatales», que se distinguían por su buen gusto y su *savoir faire* en todos los sentidos: baile, canto, literatura, tertulia y sexo. Últimamente se ha venido defendiendo la tesis de que el contenido de la elegía erótica latina es todo un montaje literario sin ninguna base real. Desde luego no es necesario creer al pie de la letra las relaciones amorosas entre los poetas y sus amadas, ni hay por qué elaborar una novela histórica con los amores de Catulo y Lesbia o de Propertio y Cintia. Pero de ahí a negar toda relación del poeta con la vida real, como es el caso extremo de Paul Veyne (1991), hay un abismo. (RAMÍREZ DE VERGER, 2001, p. 10)

No se deben considerar «los poemas del ciclo de Lesbia como la historia y el retrato de una mujer romana de la época cesariana, sino como el imaginario masculino de una relación erótica», que proporciona una enorme riqueza a la hora de «reconocer las estrategias de presentación de la figura femenina, en función de la *fabula* de la propia pasión desplegada en los poemas» (GALÁN, 1999, p. 68) y que no tienen por qué ser interpretados en términos psicologistas. No obstante, independientemente de que la amada catuliana por antonomasia haya estado inspirada en una persona real o no, la visión de Lesbia en este poema está inalterablemente modificada por el conocimiento que cualquier lector pueda tener del resto de los poemas del *corpus* (MILLER, 2007, p. 583). La mera mención de Lesbia es tal, que no es necesario recurrir a un adjetivo equivalente a *ἡμέροεν* para indicar que nos encontramos también en el terreno de Venus y Amor/Cupido. Como en el texto original de Safo, el motivo del *amor puellae visae* desata la sintomatología del amor.

¿Puede la versión catuliana otorgar alguna pista acerca del poema 31 de Safo y su pertenencia al género epitalámico? De modo similar a lo que ocurre con el término ὄνηρ es posible deducir que la Lesbia nombrada en el poema es una mujer casada habida cuenta de lo que de ella se dice en otros poemas. En el *Carmen* 83 y en el *Carmen* 92 el sujeto lírico comenta que ella habla mal de él frente a su *vir*, es decir frente a «su varón», «su marido». En el *Carmen* 68, si aceptamos que la *domina* de la que se habla es Lesbia (GARRISON, 2004, p. 151), podemos leer que se alude a los obsequios maravillosos sustraídos del mismo regazo de su mismo marido (otra vez *vir*). ¿Escogió entonces Catulo el poema 31 porque se adecuaba a su situación? ¿Pensó el poeta veronés que el poema de Safo se refería a una mujer casada y se sirvió de esta circunstancia para asimilar la amada sáfica a Lesbia? Tal vez, pero resulta necesario notar que no hay manera de saber si el *Ille* del poema se refiere al supuesto marido de Lesbia, o si se trata de otro de los tantos pretendientes y rivales amorosos referidos también en otros poemas del *corpus*.

El tema del esponsal, sin embargo, presenta una interesante lectura hecha por Manuel López-Muñoz (2010, p. 16), quien encuentra cierta predisposición en Catulo a representar al personaje de Lesbia como a una esposa, como si se tratase de un matrimonio *de facto* en virtud del cual se tiene derecho a solicitar exclusividad y fidelidad. En la lectura de López-Muñoz, claro está, los esposos *de facto*, Lesbia y Catulo, no son los supuestos esposos del poema de Safo. Es importante notar también que en los poemas ya referidos (*Carmen* 68 y *Carmen* 83) la palabra usada es *vir* para referirse al principal rival y obstáculo amoroso y no *coniux* o *maritus*, es decir, existe una conveniente ambigüedad. Claro que, habida cuenta del modo en el que el sujeto lírico catuliano retrata a sus rivales, siempre insultados y denostados, resultaría inverosímil creer que ha escogido homenajear a la pareja de su amada con un epitalamio.

Muy probablemente ya Catulo, unos dos mil años antes de nuestra época, no haya leído el poema de Safo como un epitalamio, o de haberlo hecho, evidentemente debió haber modificado diametralmente la intención del original. Más coincidente con la hipótesis de López-Muñoz es quizá la lectura que hace del *Carmen* 51 Galán, según la cual este *Ille* no es más que un desdoblamiento del propio sujeto lírico catuliano que se observa a sí mismo al contemplar arrobado a su amada y esta mera posibilidad lo hace concebir que se asemeja a un dios (GALÁN, 2001, pp. 257-261).

<i>lingua sed torpet, tenuis sub artus</i>	Sino que mi lengua se entumece,
<i>flamma demanat, sonitu suo</i>	una leve llama descende bajo mis miembros,
<i>tintinant aures, gemina teguntur</i>	con su propio sonido zumban/tintinean mis oídos

lumina nocte.

los ojos son cubiertos por una oscuridad semejante a la noche

(*Carm.* 51, 9-12)

En la descripción de los síntomas Catulo no solo altera el orden en el que van apareciendo sino que omite la descripción de las reacciones corporales y psíquicas del amante que corresponderían a la cuarta estrofa de Safo (LEFÈVRE, 1994, p. 8; MERRILL, 1893, p. 85). Para O'Higgins el sujeto lírico romano no se comparará con el color verdoso y descompuesto de los muertos pues cuenta con que sus lectores repongan el intertexto (1990, p. 165), y para Lefèvre la alusión a la noche es simplemente el clímax del poema de Catulo de modo que el poeta no requirió de una estrofa más. Puede establecerse, incluso, un intertexto con el *Carmen* 5 y la noche perpetua que deberán dormir los amantes; la doble noche del *Carmen* 51 funciona como una síntesis de la cuarta estrofa faltante (LEFÈVRE, 1994, p. 9). Para Catulo, además, la pérdida de la lengua no es tan crucial según O'Higgins: puesto que su poesía no es eminentemente oral, sus poemas constituyen un *libellus* y pueden separarse de él para ser leídos (1990, p. 160). Casi la misma *gradatio* que en Safo es usada en el *Carmen* 51 (invirtiendo el orden de los últimos dos elementos): la lengua se enmudece, una llama lo consume, los oídos zumban y los ojos se cubren de oscuridad.

Al igual que en Safo perdura en esta descripción una idea de pasión entendida como *μανία* o *νόσος*, es decir, *dementia*, *aegritudo amoris*, *morbis amoris*. La enfermedad del amor, también es infundida por un dios y tiene como resultado un enamorado poseído, semidivino. En el caso de Catulo resulta en un enamorado igual o superior a los dioses. La sintomatología del amor (*signa amoris*) también es clara y si el sujeto lírico enamorado de Safo carece de *σωφροσύνη*, el de Catulo ha perdido el *sensus*, es decir, también es *ἄφρων*, es *amens*, se encuentra enajenado, fuera de su mente.

Con respecto a los dioses romanos del amor es necesario notar algunas particularidades que los diferencian de sus contrapartes helénicas. Por ejemplo, Venus se origina como una divinidad latina protectora de los huertos pero ya en el culto griego tenía relación con la fertilidad, el mar, el buen tiempo y el rocío que permite la generación de la vida (DAREMBERG & SAGLIO, s.v. «Venus» en: DAGR (1877), pp. 721-731; GRIMAL, 1989, p. 536). El culto a Ἀφροδίτη data de la dominación etrusca y llega al Lacio en la forma de la diosa Frutis (BOYANCÉ & SCHILLING, 1959, pp. 107-110; SOLDEVILA, 2011, p. 435) para recién en el siglo II a. C. asimilarse completamente al culto de Venus. Para la época clásica ya el campo de Venus abarca el campo del amor, el deseo y la pasión sexual también en Roma. Amor y Cupido aparecen en primer lugar como personificaciones del concepto abstracto de deseo para luego asimilarse al Ἔρως griego. En muchos casos se los

diferencia: Amor rige sobre el afecto y el cariño mientras que Cupido propicia el deseo sexual. Otra diferencia con el caso griego es que el culto a Ἔρως tiene origen popular, pero el Cupido romano presenta una extensión más marcada en el ámbito literario (SOLDEVILA, 2011, p. 119).

Con respecto a la familia de palabras del amor, el mundo latino también tiene sus peculiaridades: *amo* es más ambiguo que ἐράω ya que puede significar «hacer el amor», «estar enamorado», «tener una amante», o bien «amar» tanto en el sentido de amor pasional como en el de amistad o cariño. En el mundo latino, *amo* se opone a *diligo* que también significa querer o apreciar, pero basado en la elección y la reflexión. *Amo*, no obstante, se emplea para dioses, personas y cosas, así como para fórmulas de cortesía y aparece, especialmente en primera persona, en el ámbito familiar y en el registro oral (ERNOUT & MEILLET, s.v. «amo» en: DELL, (2001), p. 29; HARLEY, 2012, p. 84). El término *Amor* (el sentimiento o su personificación) implica la idea de amor pero también de amistad y se usa tanto para traducir ἔρως como para traducir φιλία. Esta imprecisión repercute en palabras derivadas: *amicus* designa al amigo, mientras que *amica* siempre es usado para referirse a una amante (ERNOUT & MEILLET, s.v. «amo» en: DELL, (2001), p. 29; HARLEY, 2012, p. 85). El término *amicitia*, por su parte, corresponde a «amistad» pero cuenta con algunos sentidos especializados como el de «alianza» en el terreno político y propicia toda una serie de alusiones poéticas y eróticas. También del ámbito político proviene *fides* con el sentido de «confianza», «crédito», «lealtad», «palabra dada», y ambos términos aparecerán en los poemas de amor junto con *foedus*, «tratado de alianza», «pacto» (ERNOUT & MEILLET, s.v. «fides» en: DELL, (2001), p. 232, 243; HARLEY, 2012, p. 85). Estos elementos incluyen el pacto (*foedus*) entre dos partes cuyo mutuo acuerdo los poetas dan por sentado (algo improbable, claro está). Las cláusulas de este *foedus* tienen fuerza de ley (*lex amatoria*) y en él los dioses actúan de testigos y hasta puede haber juramentos al estilo de los *auctorati*, los ciudadanos libres que se enrolaban como gladiadores (RAMÍREZ DE VERGER, 1986, p. 78).

A la par de los términos específicos, la poesía amorosa romana desarrolla ciertos tópicos fijos que tuvieron la capacidad de agrupar conjuntos temáticos y situaciones con un alto grado de sofisticación y codificación: el amor suele surgir, como en el poema 31 de Safo y el *Carmen* 51 de Catulo, por la contemplación de la amada (*amor puellae visae*), a quien se la considerará como a una diosa (*puella divina*) o una señora (*domina*). El enamorado será un esclavo del amor (*servitium amoris*) o un soldado del amor (*militia amoris*) y arderá de pasión (*flamma amoris*) como si se tratase de una enfermedad incurable (*morbus amoris*). Otros tópicos también dan cuenta de los avatares de esos amoríos (*rixae in amore*) y las ausencias (*absentia amantis*), así como las pasiones borrascosas (*navigium amoris*) y los padecimientos (*tormenta amoris*). Es un imaginario amoroso típico de la sociedad de su época lleno de tecnicismos jurídicos, políticos, militares y hasta médicos

(RAMÍREZ DE VERGER, 1986, p. 77, 2001, p. 12). Se trata de términos ajenos al campo amoroso que Catulo utiliza para dotar al imaginario poético de unas características peculiares. Este conjunto de términos será luego repetido y perfeccionado por la generación siguiente, la de los poetas elegíacos: Tibulo y Ovidio especialmente, aunque con diferentes matices (CUMMINGS, 2009, pp. 7-16). Mientras que el vocabulario amoroso gana en riqueza descriptiva, ciertos núcleos narrativos, al igual que en la comedia, se agruparán alrededor de personajes y situaciones tópicos: Catulo tiene a Lesbia, Galo tendrá a Licoris, Tibulo a Delia y Némesis, Propercio a Cintia y Ovidio a Corina. Estas amadas serán homenajeadas y queridas con una lealtad a toda prueba y por ellas los enamorados declararán ser capaces de toda clase de sacrificios y humillaciones con un deseo amoroso enfermizo. Se trata de unas amadas muy particulares, todas ellas hermosas y atractivas, inteligentes, refinadas y cultas pero también desleales, volubles e interesadas (RAMÍREZ DE VERGER, 2001, p. 12).

Sin este amplio contexto literario y ficticio no es posible entender cabalmente la complejidad del tratamiento amoroso que Catulo ofrece en sus poemas y también su novedad. Según Arturo Álvarez Hernández, en primer lugar, el amor nunca se había tratado antes en Roma a través del uso de la primera persona, sino por medio de personajes míticos o de ficción. Estos personajes siempre eran usados para mostrar los aspectos negativos de la pasión amorosa o, como en el caso de la comedia, para provocar hilaridad (2010, párr. 4). Catulo inaugura en la poesía latina el discurso de amor protagonizado por el *ego* y una nueva valoración de la experiencia amorosa misma. Para esto recurre a Safo y a la poesía epigramática helenística porque ésta, siglos antes, había hecho lo propio en el ámbito heleno (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2010, párr. 5).

Con respecto al uso que Catulo hace de los tópicos amorosos anteriormente citados, resulta interesante detallar algunos casos: en el *Carmen* 109 el sujeto lírico habla de un *aeternum sanctae foedus amicitiae* (*Carm.* 109, 6) «eterno pacto de amistad sagrada» y en el *Carmen* 87 dice *Nulla fides ullo fuit umquam in foedere tanta* (*Carm.* 87, 3) «ninguna fidelidad fue tan grande en ningún pacto», exaltando su amor por Lesbia en términos hiperbólicos. En el *Carmen* 72 se refiere a las palabras de Lesbia como si se tratase de un testimonio escrito y con ellas a la *fides*, a las promesas amorosas hechas y su carácter vinculante. En el mismo poema explica ciertas cualidades de ese pacto amoroso por medio de la oposición entre *diligo* y *amo* (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2010, párr. 13). Catulo insinúa que su amor es mejor que otros amores (propios del *vulgus* hacia sus *amicae*), ya que él puede amar como un *pater* ama a *gnatos et generos* «hijos y yernos». En el mismo poema Catulo acusa a Lesbia de cierta *iniuria*, recurriendo otra vez a la jerga jurídica y a su vez separando dos elementos claves en el amor, el deseo por un lado (*amor*) y el cariño o el afecto por el otro (*bene velle* o *benevolentia*); el enamorado puede arder desmesuradamente (*impensius uror*) y a su

vez apreciarla cada vez menos (*mi tamen es vilior et levior*) (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2010, párr. 16). Sin dudas, «se trata de nociones que no pertenecen al ámbito de las relaciones eróticas», sino que están tomadas de los dominios de la familia o el de la amistad, «caracterizados por un contenido ético altamente positivo» con el que el poeta pretende dotar y elevar su amor (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2010, párr. 22).

Para culminar la relectura del poema, se hace necesario recordar, como ya hemos visto en el capítulo anterior, que el fragmento conservado de la quinta estrofa de Safo también ha suscitado lecturas diferentes:

ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα† Sin embargo, todo es soportable, y al campesino
(*Sapph. Fr. 31, 17*)

Sin dudas, parece tratarse de una última reflexión que conduciría al γνώμη, el juicio expresado en el final del poema. De estas pocas palabras se ha inferido que en la última estrofa (si lo es en efecto) hay un cambio abrupto respecto a la disposición anímica del sujeto lírico, un llamado, quizá, a recomponerse, cuyo tono también puede apreciarse en el cierre del poema del veronés:

Otium, Catulle, tibi molestum est: El ocio, Catulo, te es inoportuno
otio exsultas nimiumque gestis. por causa del ocio te desbordas y anhelas demasiado.
otium et reges prius et beatas El ocio perdió en otro tiempo, a reyes
perdidit urbes. y a ciudades prósperas.
(*Carm. 51, 13-16*)

Para Joel B. Lidov se trata de una nueva voz que irrumpe en el poema, la voz de Catulo, quien está detrás de la traducción del poema de Safo y que parece reprocharse su situación en vez de ganar coraje frente a ella (1993, p. 530). Pero esta lectura corre el peligro de sugerir que la última estrofa es la única marca original del poeta romano y que el resto del poema sigue a rajatabla el modelo griego, y tal apreciación, como se demuestra más arriba, no es correcta. El primer verso de la última estrofa tiene ya en sí mismo los dos grandes núcleos temáticos de la última estrofa, el *otium* por un lado y, por supuesto, *Catullus*. El vocativo, la autointerpelación del sujeto lírico es una

característica particular del autor e incluso puede ser interpretada como una marca distintiva, como una firma que viene a poner el sello de autoría en la traducción del poema de Safo.

El salto temático al tema del *otium* ha generado varias discusiones respecto a la autenticidad de los versos finales, algo curioso, puesto que los cambios o saltos temáticos abruptos tanto como el cambio de la voz narrativa son un fenómeno común en la obra de Catulo (KLETKE, 2016, p. 58). Otra razón del rechazo de la estrofa final se debe a que agrupa, como lo apunta Armand D'Angour (2006, p. 300), un grupo de sentimientos no muy típicos de Safo y por esto mismo se la ha considerado como perteneciente a otro *Carmen* contiguo pero perdido en la actualidad (ELLIS, 1876, p. 140; FORDYCE, 1961, p. 219). Sin embargo, para otros autores como Julia Gaisser (2009, p. 143) el tema del *otium* cierra el poema como colofón de un núcleo temático que se inicia ya en los primeros versos del *Carmen* 50, en el que se alude a cierto desafío poético con el poeta Calvo, que consistiría precisamente en escribir sobre el *otium*.

Para aportar algo más a estas discusiones es necesario revisar el significado de *otium*. En su sentido general el término refiere al descanso, al divertimento y al apartamiento de los negocios públicos y políticos (precisamente estos son las antípodas del ocio, como puede verse en el término *negotium*). El *otium litteratum*, por ejemplo, es el tiempo libre consagrado a las letras, necesario para el nacimiento de las obras de poesía (O'HIGGINS, 1990, p. 165) y para la generación de Catulo se trata de un concepto ligado a la individualidad, al desprecio por el compromiso político, y a la vida entre lujos (GALÁN, 2009, p. 8). Es decir, *otium* no significa la inacción total, sino que se trata, a finales de la República, de la vida social activa que llevan los jóvenes, una vida de fiestas, paseos nocturnos, amantes y placeres del intelecto: un tiempo dedicado a la *uoluptas* (GALÁN, 1999, p. 59). Claro que este modo de vida no parecía ser compatible con las visiones más conservadoras acerca de la vida pública romana; el *otium*, aún más aquel resultante de la servidumbre amorosa, provocaba una debilidad que imposibilitaba al ciudadano para la defensa del bien público (VEYNE, 2006, p. 260).

Declararse militante del *otium* era entonces algo así como profesar una moral artística. Pero esta declaración era algo que ocurría en el plano literario y, como bien lo ha argumentado Paul Veyne, no necesariamente reflejaba lo que ocurría en la vida real: tanto Tibulo como Galo ejercieron cargos públicos, es decir, se ocuparon del *negotium* (VEYNE, 2006, p. 177). La oposición *otium/negotium* parece haber sido, en todo caso, una especie de doble estándar ético bastante extendido entre las élites romanas (FITZGERALD, 1995, p. 8). ¿Cómo interpretar entonces lo que el sujeto lírico quiere decir en la última estrofa del *Carmen* 51? Sobre el final del poema, de marcado estilo sáfico, tan cargado de emociones y sentimientos inflamados, la voz lírica se llama al orden. El cambio de tono en la última estrofa, el paso de una temática amorosa y erótica desbordada a una temática

eminentemente práctica y pública parece situar a Catulo como un *Magister Amoris* dispuesto a ejercer la ἐρωτοδιδάξις. El *magisterium amoris* es una doctrina que se ejerce con una finalidad claramente práctica en la que se aconsejan conductas y desaconsejan otras (SOLDEVILA, 2011, p. 257). Tal vez, sin embargo, el sentido completo del final del poema de Catulo deba explicarse en otros términos.

Lefèvre, por ejemplo, piensa que el *otium* aludido por Catulo es algo similar a la ἀμηχανία, pues vendría a ser «algo así como un estar paralizado, un no poder evadirse de la situación y de sí mismo, un estar entregado por completo al amor» (1994, p. 10). Catulo, desde esta lectura, no rechaza el estado de cosas que describe en el poema sino que lo acepta porque el *otium* no es un desgano previo a la existencia del amor, no es tampoco una condición necesaria para que el amor ocurra, sino más bien un efecto de parálisis hechizante producto del enamoramiento, una consecuencia directa de ese amor. John Finamore destaca la misma ambivalencia para el término: «*Otium, as Catullus was aware, could be spent either painfully in self-examination or pleasantly in writing poetry, making love, or even recuperating from an illness*» (FINAMORE, 1984, p. 18). Es decir, ¿está Catulo recuperándose de los síntomas de una enfermedad amorosa? (FREDRICKSMEYER, 1965, p. 160)

Lejos de ser un núcleo temático separado del resto del poema, el *otium* viene a referirse a la suma de síntomas que se han descrito anteriormente. Porque está enamorado, el poeta dice no poder moverse, quedarse quieto, paralizarse. Una prueba más para esta lectura es la expresión *tibi molestum est*, que según Lefèvre debe traducirse como «te enferma» y no con un más general «te perjudica». En otras palabras, la última estrofa representa un reconocimiento del estado del enamorado como un enfermo, del amor como un *morbus* del que es inútil intentar escapar y, como tal, debe soportarse. Tal condición vuelve al sujeto lírico *beatus* (y tal vez *superior divis*) como *miser* a un mismo tiempo (1994, p. 12).

Esta lectura permite ver que Catulo no satiriza ni parodia a Safo sino que indaga en el más profundo sentido de la condición irresoluble del enamorado. El que Catulo siga el poema de Safo casi palabra por palabra es una prueba de que intentaba hacer ostensible su naturaleza de traducción (KLETKE, 2016, p. 66), independientemente de la reticencia que los romanos tuvieran ante las traducciones de originales griegos. La respuesta es que así como *otiosi* (*Carm.* 50, 1) es una declaración poética, un desafío al sector más conservador de la sociedad romana, también la alegre traducción es una declaración de rebeldía: este joven que puede pasar el día dedicado al ocio y a la poesía, alejado de los serios negocios oficiales, puede también complacerse en traducir un poema del griego sin temor a que esto opaque su obra o su personalidad artística. Pero allí donde «Safo parece concluir que todo se puede soportar, que puede controlar sus emociones», y como un héroe

arcaico en su *aristía*, se recompone, para Lefèvre, «Catulo parece dudar, desesperarse» (1994, p. 14). No obstante, ¿por qué no pensar que el tono catuliano revela cierto reconocimiento y aceptación de su situación de enamorado tal como ocurre en otros poemas del autor?

Respecto a la cuestión genérica, indudablemente el tono de la versión de Catulo, tanto en las estrofas en las que sigue al original de Safo como en las partes que se separa de éste, no parece coincidir con el de los epitalamios (sean estos griegos o romanos). Los tópicos comunes del género están ausentes aquí: no se invoca a Himeneo o a Véspero, ni tampoco hay un tono jocoso o se nombran, como en el verso 127 del *Carmen* 61, las típicamente romanas *fescennina iocatio* o la *deductio* de la novia. La deixis personal y espacial es idéntica al original de Safo con el agregado de que ambas personas, el «tú» y el yo poético, están aquí identificados por sus respectivos nombres. También en el caso de Catulo son las tribulaciones de la primera persona el tema central de la obra. La descripción de síntomas obliga a pensar que hay un especial tratamiento del *amor* como *morbis* sumado al uso del adjetivo *molestum* (MERRILL, 1893, p. 86). El amor es una enfermedad incurable que arrebatara el buen sentido, pero, ¿hay alguna esperanza? El poeta parece responder que no y sobre el final del poema, se reprocha o se resigna a su destino. El reemplazo de καρδίαν por *sensus* también es importante, ya que presenta de manera muy directa la dualidad del enamorado y el debate del que está preso entre la parte racional y la parte puramente emocional y erótica.

En el *Carmen* 72 Catulo ha puesto de manifiesto que bien se puede *amare magis*, pero a su vez *bene velle minus* y que hay, para él, una virtud aún mayor en el amar con la razón y con la voluntad (*diligere*). Es decir, para Catulo el enamorado presenta al menos un vestigio de razón aun cuando pierda todo el dominio de sus emociones. ¿Es esta una idea de Catulo o estaba ya presente de alguna forma en el original de Safo? ¿Por qué otra razón podría el poeta veronés haber elegido como modelo a la poeta de Lesbos? Seguramente, no solo porque le interesaba demostrar que era un poeta culto y cosmopolita cautivado por las referencias exquisitas y la polifonía sino que, además, cierta descripción y tratamiento del amor en Safo le era familiar. El amor irrefrenable, la locura amorosa, el dolor por la separación de la amada, son temas que forman parte del abanico emotivo de Catulo, aunque no lo agotan. Al traducir a Safo, Catulo no puede abstraerse de su propio tiempo, ni mucho menos. Hay que decir, aunque esta reflexión suene a una tautología, que *Catulo no puede dejar de ser Catulo*.

Para Julia Gaisser, el veronés no solo se vale de la voz de Safo en el poema 31 al realizar una especie de acto de ventriloquía, sino que invierte varias veces los roles sexuales de sus sujetos líricos ejerciendo una especie de travestismo lírico al adscribir a los síntomas de «pasión delirante» expresados por una mujer. Este efecto de indefinición genérica también puede verse, según Gaisser, en los poemas 68 y 70 (2009, p. 141). El *Carmen* 51 de Catulo ha sido interpretado frecuentemente

como un poema de los inicios del amor (FORDYCE, 1961, p. 219; MERRILL, 1893, p. 85), y forma, según Gaisser, una especie de díptico con el *Carmen* 11, que es, ni más ni menos, que una airosa despedida del poeta para con su amada. Dos elementos apoyan esta teoría: en ambos poemas se utiliza la palabra *identidem*, término que no vuelve a aparecer en todo el *corpus* catuliano y ambos son los únicos poemas escritos en estrofa sáfica. Un tercer argumento cierra esta lectura: en el *Carmen* 11, el enamorado se compara con una flor que ha sido truncada por el arado en una clara inversión de roles de género ya que ésta es una comparación usada por Safo en el poema 29 para ilustrar la virginidad perdida de una novia (GAISSER, 2009, p. 143). El intertexto con Safo feminiza al amor de Catulo y lo coloca en un rol emocional femenino (la flor) y a Lesbia en el masculino (el arado) (GAISSER, 2009, p. 144).

Sin embargo, una lectura de estos aspectos es peligrosa ya que bajo la idea de un Catulo dominado por la imagen masculina de Lesbia, impulsado al borde de la autocastración simbólica y caracterizado por la indefinición genérica no se proporciona mucho más que una elucubración anecdótica e improbable sobre la persona real que fue el poeta y poco sobre la dimensión estética de los poemas (GALÁN, 1999, p. 70). La elección de un conjunto de tópicos característicos de la mentalidad femenina pudieron haber tenido múltiples razones poéticas y hasta argumentales: esta supuesta feminización del sujeto lírico podría deberse simplemente a la intención de victimizarse y ganarse el favor del lector.

Hay, no obstante, en la elección del modelo sáfico una razón más general que la simple cuestión genérica: es posible observar en los poemas del veronés, una lucha explícita entre las pasiones y la razón, y también, un intento de reflexión acerca de esta lucha. Por supuesto que no encontraremos jamás en ellos la victoria de la razón sobre los sentimientos, ya que Catulo es un poeta atormentado por el amor, pero sí un cierto grado de anagnórisis respecto de esta dualidad y de las contradicciones y los peligros del amor que lo aprisiona. Catulo no tendrá el grado de reflexión y dominio de las pasiones que luego podrá leerse en Horacio, pero sí un atisbo de reconocimiento que lo vuelve un poeta trágico del amor. Tal como lo expresan los cármes 72 y 85, el sufrimiento amoroso ocurre (*fieri*) y el enamorado puede reconocer aún a un nivel racional su dolor (*sentio*), pero sin embargo no tiene más remedio que atestiguar el incremento de sus males (*impensius uror*), y el hundirse más y más en los tormentos fatídicos del amor (*excrucior*).



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (2010, diciembre 4). Apuntes sobre el amor catuliano. *Hablar de Poesía*, 22. <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-22/apuntes-sobre-el-amor-catuliano/>
- BOYANCÉ, P., & SCHILLING, R. (1959). Les origines de la Vénus romaine. *Revue des Études Anciennes*, 61(1), 107-110. <https://doi.org/10.3406/rea.1959.5444>
- CUMMINGS, C. (2009). Law and Love: Legal Terminology in Roman Elegy. *Constellations*, 1(1). <https://doi.org/10.29173/cons6895>
- D'ANGOUR, A. (2006). Conquering Love: Sappho 31 and Catullus 51. *The Classical Quarterly*, 56(1), 297-300.
- DAREMBERG, C. V. & SAGLIO, E. (1877). *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette. <http://dagr.univ-tlse2.fr/>
- ELLIS, R. (1876). *A Commentary on Catullus*. Cambridge University Press.
- ERNOUT, A., & MEILLET, A. (2001). *Dictionnaire etymologique de la langue latine* (4^a ed.).
- FINAMORE, J. F. (1984). Catullus 50 and 51: Friendship, Love, and «Otium». *The Classical World*, 78(1), 11-19. <https://doi.org/10.2307/4349658>
- FITZGERALD, W. (1995). *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position* (1st edition). University of California Press. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3h4nb22c/>
- FORDYCE, C. J. (1961). *Catullus: A Commentary*. Oxford University Press.
- FOWLER, R. L. (1987). Sappho fr.31.9. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 28(4), 433-439.
- FREDRICKSMEYER, E. A. (1965). On the Unity of Catullus 51. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 96, 153-163. <https://doi.org/10.2307/283724>
- GAISSER, J. H. (2009). *Catullus* (Blackwell Introductions to the Classical World) (1^a ed.). Wiley-Blackwell.
- GALÁN, L. (1999). El Ciclo de Lesbia: Catulo y la Biografía de la Pasión. *Circe de Clásicos y Modernos*, 4, 57-71.
- GALÁN, L. (2001). The displacements of ego and the construction of the poetic subject in the Catulli Carmina. *Praktika*, 1, 254-263.
- GALÁN, L. (2009). *Catulo. Poesía completa*. Ediciones Colihue.
- GARRISON, D. H. (2004). *Students Catullus*. Third Edition. University of Oklahoma Press. <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134206544>
- GRIMAL, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Ediciones Paidós Ibérica.
- HARLEY, R. M. (2012). Amicitia en los poemas de Catulo. *Pensamiento Actual*, 12, 18-19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5897911>
- KLETKE, S. (2016). Catullus' Otium: A Transgressive Translation? *Past Imperfect*, 19, 55-75. <https://doi.org/10.21971/P7MS4B>
- LEFÈVRE, E. (1994). Otium y tolman: Catulo c. 51 y el poema de Safo. *Estudios de Lírica Latina*, 18, 7-18.
- LEWIS, M. (2013). Narrativising Catullus: A Never-ending Story. *Melbourne Historical Journal*, 42(2), 1-19.
- LIDOV, J. B. (1993). The Second Stanza of Sappho 31: Another Look. *The American Journal of Philology*, 114(4), 503-535. <https://doi.org/10.2307/295423>

- LÓPEZ-MUÑOZ, M. (2010). Códigos amorosos en la Literatura Romana. *Dulces Camenae. Poética y Poesía Latinas*, 11-21. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4771287>
- MERRILL, E. T. (1893). *Catullus*; edited by Elmer Truesdell Merrill. Boston Ginn. <http://archive.org/details/catulluseditedby00catuoft>
- MILLER, P. A. (2007). Sappho 31 & Catullus 51: The Dialogism of Lyric. En J. H. Gaisser, *Catullus* (Blackwell Introductions to the Classical World) (pp. 476-489).
- O'HIGGINS, D. (1990). Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51. *The American Journal of Philology*, 111(2), 156-167. <https://doi.org/10.2307/294971>
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (1986). Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia. *Estudios Clásicos*, 28(90), 67-84.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2001). Introducción General. En Propertio, *Elegías*. Gredos.
- SOLDEVILA, R. M. (2011). *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina*. <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/14398>
- VEYNE, P. (2006). *La elegía erótica romana: El amor, la poesía y el Occidente*. Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMSON, M. (2009). Sappho and Pindar in the 19th and 20th centuries. En Budelmann, Felix, *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge University Press.

AMOR, MATRIMONIO Y POESÍA EN SAFO Y CATULO

SAFO Y CATULO

El poema 31 de Safo no es un epitalamio propiamente dicho y quizá su relación más o menos cercana con la poesía de bodas esté sujeta a diferentes interpretaciones, como ya se ha visto. Sin embargo, hay en apariencia —y para un lector actual— un vínculo ineludible entre la poesía amorosa y la poesía epitalámica: el amor pasional o el erotismo tiene, a grandes rasgos en la mentalidad occidental, al matrimonio como culminación ceremonial. A su vez, es evidente la existencia de una atmósfera ritual en la poesía de Safo que guarda relación con el paso de sus discípulas de la edad núbil a la edad adulta. La poeta se ocupa de los pormenores de ese pasaje en sus epitalamios, agrupados en un libro completamente dedicado a este tipo de poesía. Pero estos poemas no presentan al amor pasional, al erotismo, como una condición necesaria para el matrimonio.

El poema 31 de Safo ha sido escogido por Catulo para su traducción no porque se trata de un poema de bodas. Lo animaron a ello quizá su potencia expresiva, su métrica novedosa, o simplemente el tratamiento de la sintomatología amorosa, tema que evidentemente le interesaba tratar. Independientemente de su poesía amorosa, Catulo también cultivó el género epitalámico en el marco de una práctica extendida por el círculo de poetas del que formaba parte. Los motivos que pudieran haberlos llevado a optar por el género son varios. Tal vez lo utilizaran como pretexto para desarrollar temas míticos o quizá se debiera a la afinidad con la temática amorosa. No obstante, y a diferencia del caso de Safo, hay en la poesía amorosa de Catulo cierta invasión de universos, cierta permeabilidad de elementos pertenecientes al género de los ritos matrimoniales que entra en el campo del erotismo.

Otra característica típica de Safo y de Catulo es que el amor pasional, el deseo en su más acabada expresión, surge siempre al margen del matrimonio. Esta no es una particularidad de Catulo solamente sino también del resto de los poetas de su generación, salvo en el caso de Calvo, poeta que parece haber tenido como musa a su esposa. En Safo el deseo erótico nunca está orientado hacia

el esposo, del que, si se da crédito a los autores antiguos, existen noticias. El amor es un sentimiento que surge por la belleza de sus compañeras de culto, de sus doncellas y pupilas, a quienes, obviamente, no puede unirse en matrimonio. Se trata del primer y único caso documentado en la antigüedad de amor homosexual femenino (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 105). A juzgar por la cantidad de poemas dedicados a este tipo de amor parece haber existido, al menos en Lesbos, una cierta tolerancia a ese tipo de relaciones que, como se verá más adelante, puede explicarse por la concepción misma de la institución matrimonial.

Catulo también tuvo amores con personas de su mismo sexo. Son conocidos sus poemas dedicados a un tal Juvencio (entre otros jóvenes deseados). Explicar la influencia de Safo en él por la mera razón de la orientación sexual es un acto demasiado simplificador y anacrónico. Es preciso aclarar que las relaciones con personas del mismo sexo no eran algo prohibido ni juzgado como una conducta intrínsecamente mala en la antigüedad. Los valores binarios con los que se suele concebir la sexualidad en la actualidad, o al menos como se la ha concebido en los últimos siglos, tampoco se aplican ni a la Grecia antigua y clásica ni a la Roma republicana e imperial. En la Grecia arcaica y clásica conceptos modernos opuestos como activo/pasivo, masculino/femenino, joven/adulto, heterosexualidad/homosexualidad, público/privado no pueden aplicarse a las prácticas eróticas y sociales sin incurrir en un acto groseramente simplificadorio (CALAME & PÉREZ RODRÍGUEZ, 2002, p. 206).

En la cultura romana, por ejemplo, el amor conyugal, la pasión juvenil o cualquier tipo de relación erótica, no era juzgada como algo bueno o malo sino en relación a ciertas circunstancias (GRIMAL, 2000, p. 16). Era censurable, por ejemplo, amar a una mujer casada sin ser su esposo legítimo, pero no lo era acostarse con una cortesana, con una liberta o, menos aún, con una esclava. Lo mismo ocurría con los amores entre hombres, siempre y cuando el objeto de deseo fuera un esclavo, aunque tanto en Roma como en Grecia era «un crimen capital cuando el *eromene* era un ciudadano» (GRIMAL, 2000, p. 17). Los ciudadanos no debían renunciar a sus funciones viriles y someterse como una mujer al deseo de otro hombre aunque las relaciones carnales con los esclavos eran toleradas siempre y cuando se mantuviera el rol activo (GRIMAL, 2000, p. 131). Es decir, es evidente que los antiguos romanos y griegos tenían también sus tabúes y prejuicios con respecto a la sexualidad, pero parecen responder más a una compleja vinculación con el poder, la posición social, la dominación, la preponderancia masculina y el rol activo en el acto sexual y no a un mero binarismo varón/mujer (FITZGERALD, 1995, pp. 34-87).

La predilección de Catulo por el modelo sáfico debió estar motivada por razones artísticas, poéticas, o temáticas eróticas independientemente de la orientación sexual, ya que a los efectos del contenido poético tanto el amor homosexual como el heterosexual presentan los mismos motivos e

incluso, en algunos casos, los motivos heterosexuales son tomados de la erótica homosexual en la que tienen origen (CALAME & PÉREZ RODRÍGUEZ, 2002, p. 69; RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 133). Hechos estos deslindes y aclaraciones, es posible comenzar con los dos universos temáticos comunes en Safo y Catulo: el amor pasional y el matrimonio.

EL AMOR Y EL MATRIMONIO EN LA GRECIA ANTIGUA

Quizá nadie ha definido mejor que Francisco Rodríguez Adrados al amor tal como era considerado por los antiguos griegos y sus poetas como «una atracción casi automática, de base divina y cósmica, que experimenta un individuo hacia otro»; una atracción que no varía en el caso de hombre y mujer, el de hombre y hombre, el de mujer y mujer y «a la que este segundo individuo puede asentir o no, por la que puede dejarse arrastrar o no, trayendo con ello al primero bien felicidad bien dolor» (1996, p. 11). Por supuesto que el término «matrimonio» no tiene ningún papel en esta definición y tampoco es enunciado como su natural culminación amorosa. En la antigua Grecia, sobre todo en Atenas, el matrimonio era una de las tantas instituciones patriarcales y estaba al servicio de la familia y la sociedad. Tenía poca relación con el erotismo, que, paralelamente, encontraba otros caminos para aflorar: a través del mito, en el rito y en la poesía (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 10).

El matrimonio era parte del conjunto de normas y de los ritos que daban cuenta de la vida común en un intento por dar sentido e interpretar el mundo. Como norma social buscaba reglamentar las relaciones vinculadas específicamente con la procreación. En la sociedad patriarcal griega, el padre entregaba a la mujer al marido sin que mediaran ni el cortejo ni el enamoramiento previos. El eros no tenía espacio en el imaginario del matrimonio, aunque algunas veces se diera en él; la finalidad del rito era regular la relación entre los sexos al servicio de la familia y de la ciudad. El ritual matrimonial representaba una domesticación cultural de la mujer y la aceptación del poder masculino por medio de metáforas que mostraban el rito como una acción civilizatoria (CALAME & PÉREZ RODRÍGUEZ, 2002, p. 151).

Por otro lado, el amor, con su naturaleza libre y arbitraria, con su componente individualista y enajenante, era percibido como algo peligroso, que debía reprimirse o apaciguarse y es particularmente en la poesía donde mejor se expresa este conflicto (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 21). El eros con su fuerza incontenible jamás permanecía oculto sino que afloraba constantemente, irrumpía a través del mito y por medio de éste narraba las historias de dioses y hombres que poseían mujeres, de las diosas y heroínas que seducían, de esposas que tenían amantes, de hombres maduros

que se enamoraban de efebos, también de mujeres que podían estar prendadas locamente de doncellas (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 35).

La finalidad de la institución matrimonial era la procreación, pero no en términos generales (no es necesario aclarar que no existe ningún impedimento biológico al nacimiento de hijos fuera del matrimonio), sino la procreación de hijos legítimos que pudieran ser inscritos como tales en la fratría, la organización gentilicia. Solo los hijos legítimos varones podían recibir la herencia, con lo cual el rito implicaba no solo continuidad del γένος, la familia, sino la administración y conservación de los bienes:

Marriage itself was viewed simply as a socioeconomic (and sometimes political) institution, necessary for the orderly transfer of property and for the perpetuation and strengthening of family and state; it was not deemed necessary for either partner's emotional well-being. (HALLETT, 1979, p. 455)

Como consecuencia, el adulterio era duramente penado en el caso de la mujer casada puesto que le impedía garantizar la legitimidad de los hijos. El hombre tenía libertad sexual fuera del matrimonio siempre y cuando no se relacionara con una mujer casada; es decir, siempre y cuando no entorpeciese la sucesión patrimonial de otra familia (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 70). El eros como sentimiento individual estaba reservado a las heteras y los efebos, en una sociedad voluntariamente deserotizada en la que los aspectos eróticos del matrimonio, por mínimos que estos fueran, permanecían ocultos (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 72). La sexualidad de los esposos como tema literario comenzará a aparecer recién en la época helenística (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 52).

El matrimonio ateniense, por ejemplo, respondía a la lógica del harén: era estrictamente monogámico pero en una sola dirección. La mujer podía compartir al marido con una concubina (*pallaké*), con las heteras y los jóvenes (*paidiká*) y además con las esclavas de la casa (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 88). Sumado a esto, debía responder al ideal ateniense de la esposa que implicaba no solo la fidelidad sino la *sophrosyne*, la moderación, templanza, obediencia y castidad (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 83). El abanico de posibles compañeros sexuales era para el hombre mucho más amplio que el de la mujer y venía a compensar, en alguna medida, las restricciones que le imponía esta sociedad antierótica. Podía tener acceso sexual a esclavas de la propia casa, y además, las concubinas eran algo común y completamente legal. Estas últimas solo se diferenciaban de la esposa en la carencia de esponsales y boda y en que sus hijos eran ilegítimos (*nothoi*) por lo que no podían heredar.

Fuera de la casa, las heteras eran las profesionales sexuales más exquisitas de entre las *pornai* o prostitutas, trabajaban en casas de lenocinio o en las calles o bien en las puertas de la ciudad. Estas

«compañeras» o «amigas» amenizaban los banquetes de los hombres y los *comos* o cortejos que los seguían (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 97). La hetera recibía una educación culta que incluía danza, música y refinamiento y les permitía incluso sostener conversaciones filosóficas en los banquetes (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 98). Se trataba de mujeres sofisticadas, de buen gusto en el vestir, ataviadas con ricas joyas, adornos y costosos perfumes. Entre las posibilidades que ofrecía la sociedad griega, la hetera era lo más parecido a una una mujer moderna, cultivada y erótica. Eran capaces de manejar dinero, algo que no les era dado a las esposas y muchas poseían ostentosas casas (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 100). Tanto los jóvenes sin casar como los hombres casados participaban normalmente del banquete: comían y bebían, se deleitaban con la música, la poesía, la conversación y, por supuesto, el sexo. Las mujeres casadas no tenían permitido asistir a tales reuniones y tampoco las jóvenes destinadas a casarse, puesto que la mujer era una especie de objeto anerótico hasta el día de la boda (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 101).

Dentro del contexto erótico de la sociedad antierótica el mito adquiría una función liberadora al narrar las vidas de dioses y héroes: estos no estaban sometidos al ideal de *sophrosyne* ni a ninguna otra restricción (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 108). En el ámbito del mito y en la edad heroica, el matrimonio era una institución excepcional y cuando ocurría nunca era modélica: Zeus, Hera, Afrodita, Pasífae son ejemplos de los alcances del eros arrasador: ocurren raptos, mentiras, traiciones, incesto y amores monstruosos (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 111).

Parte del contenido erótico del mito era vehiculizado a través del rito religioso que abarcaba representaciones simbólicas, miméticas o incluso poesía. Existían celebraciones deportivas y musicales, misterios, bodas, funerales, banquetes y fiestas privadas diversas que prestaban oportunidades, dentro de la cerrada sociedad antigua, para que hombres y mujeres pudieran encontrarse y socializar (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 113). Estas celebraciones generaban mucha expectativa en los jóvenes, y en especial en las mujeres, confinadas a permanecer en el hogar en otras ocasiones. En las diferentes celebraciones, las jóvenes no solo podían ser espectadoras de la danza y mimesis sino también representar poesía femenina de Safo, Praxila, Erifanis, Corina o Erina. No parece disparatado conjeturar, por ejemplo, que la doncella de la que habla el poema 31 de Safo pudiera estar sentada al lado «del joven semejante a un dios» en alguna de estas ocasiones.

Muchas fiestas ocupaban el tema de la fecundidad y el sexo, y no siempre estaba diferenciada la fecundidad humana de la fertilidad agraria. En las Tesmoforias, Haloas o Stenias se enterraban figuritas de órganos sexuales, se plantaban falos o se practicaba la aischrología, el lenguaje obsceno. El lenguaje procaz tenía el valor de conjurar males y proteger cultivos, y era utilizado de la misma forma en la cultura romana arcaica.

La lírica griega, que en parte era utilizada en estas ocasiones, presenta dos tipos bien diferenciados de acuerdo con el contexto de enunciación: 1) la lírica monódica, cantada o recitada en fiestas privadas por un solista, generalmente el propio poeta; 2) la lírica coral, destinada a las grandes fiestas religiosas (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 142). En la lírica coral, el tema central es generalmente el mito y hay pocos pasajes de tema erótico. En la lírica mélica, cantada al son de la lira a diferencia de los himnos, la elegía y el yambo, que se acompañaban con flauta, el tema erótico aparece de la mano del mito: el amor de Afrodita por Anquises, Neso y Deyanira, Helena, Adonis, Hector, Andromaca, Tetis, Peleo, Casandra y Áyax.

En Safo y Alceo, los principales exponentes de la lírica mélica, el amor aparece tratado por primera vez como un tema de actualidad, referido a hombres y mujeres contemporáneos. Esta es la gran revolución poética de la época según Rodríguez Adrados, que abarca también, aunque en menor medida, a la elegía y el yambo. La poesía comienza a abandonar la centralidad del tema mítico para situarse en el tiempo actual y la intimidad contemporánea (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 143).

El tema poético de carácter personal y contemporáneo vuelve a perder terreno durante el helenismo y reaparece en la poesía romana, que, a su vez, es también deudora de los alejandrinos: se produce un renacimiento de la erótica. La elegía y la narrativa míticas alejandrinas y helenísticas llegan a Roma por medio de Calímaco, Teócrito y Euforión, entre otros, y su temática mítica puede verse en Levio, Catulo y Propercio. Pero junto con aquellos llega la poesía clásica de los siglos VII y VI, la elegía y la lírica en versos de Safo, Alceo y Arquíloco. Por medio de estos poetas se vuelve al tema personal erótico (y también de escarnio) que retoman Catulo y Horacio (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 150). Se comienza a prescindir de los temas mitológicos como protagonistas centrales para pasar a los personales. El abandono de la elegía mitológica helenística por parte de los poetas romanos es paralelo al giro a los temas íntimos que la lírica griega arcaica da con respecto a la épica anterior. Hubo también, aunque en menor medida, un tipo de epigrama helenístico que desarrollaba temas personales y cuyos cultivadores vivieron en Roma (Arquias y Filodemo de Gadara); asimismo, dejó su influencia en Lutacio Cátulo (tiene un epigrama erótico adaptado de Calímaco), Valerio Aeditumus, y los más jóvenes Levio, Catulo y Propercio (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 149).

La sociedad romana y el matrimonio romano eran similares en muchos sentidos al caso griego: las verdaderas heroínas del amor desde los poetas arcaicos a los romanos son las heteras y las mujeres adúlteras. Los poemas heterosexuales de la *Antología Palatina* están en su totalidad escritos para heteras y es este tipo de mujer la que se erige como protagonista de la nueva sensibilidad amorosa (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 101). Las heteras, las *demi-mondaines*, las

esposas adúlteras, separadas o viudas ocupan el centro del escenario junto con la Lesbia de Catulo, la Delia de Tibulo, la Cintia de Propertio, la Corina de Ovidio y son, a la manera griega, el tipo de mujeres más o menos liberadas de las clases altas y desmoralizadas en una sociedad opulenta (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 150).

Los poetas romanos continúan la erótica griega y constituyen, para Rodríguez Adrados, su conclusión lógica (1996, p. 189). El amor en Roma sigue siendo el mismo, es producido por una persona bella, entra por los ojos y es una enfermedad de origen divino. El amor antiguo, además, era asimétrico, había un sujeto que amaba y otro que accedía, o no, a dejarse amar. Si existía la seducción o la persuasión, siempre era llevada a cabo por una mujer, casi nunca por un hombre (en el amor heterosexual). Existía un cierto pudor para el sentimiento masculino que la época helenística y romana heredan, pero a su vez, es en ambas sociedades en las que empieza a aparecer una nueva sensibilidad y una nueva simetría entre los enamorados. Los poetas latinos comienzan a profesar un tipo de amor diferente; sus amadas están inspiradas en personas reales pero a la vez mitificadas, idealizadas con un nombre poético. Estos nuevos poetas «inmortalizan el mundo del enamoramiento, del abandono, de los celos, de la vuelta al amor pese a todo, del dilema del hombre abandonado que ama pese a todo» (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 188).

La sociedad helenística atestigua por primera vez esa transformación y la relación amorosa concebida tradicionalmente como la unión de dos polos (activo y pasivo) comienza a percibirse como algo que se da entre dos polos iguales. Esto permite el surgimiento del tema de la pareja de enamorados que superan todos los obstáculos y al final alcanzan la felicidad y a su vez se comienza a superar la tajante distinción entre amor y matrimonio. «Ahora, el amor que culmina en la boda reconcilia al amor y a las personas individuales con las instituciones de la sociedad» (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 281). Que el amor feliz sea el tema de la Comedia Nueva de Menandro y continúe en Plauto y Terencio (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 286) no es un hecho casual, ya que ambas sociedades tienen una aristocracia tradicionalista y una plebe cosmopolita, mercaderes, soldados y cortesanas, en situaciones similares (GRIMAL, 2000, p. 113).

EL AMOR Y EL MATRIMONIO EN LA ROMA ANTIGUA

La evolución de las concepciones amorosas y el matrimonio desde la Roma fundacional hasta la llegada de la influencia griega helenística son similares al caso griego arcaico y clásico. El matrimonio tenía para los romanos un carácter sagrado puesto que su finalidad era la procreación humana y constituía, naturalmente, un asunto concertado entre dos familias que quedarían unidas por medio de su descendencia. La felicidad de los esposos no resultaba algo prioritario, ya que

dicha unión estaba al servicio de la *gens* del mismo modo que estaba al servicio del γένοϋς en el caso griego (GRIMAL, 2000, p. 17). Al igual que en Grecia, la monogamia romana era de una sola vía: el hombre legítimamente casado podía poseer a concubinas y jóvenes esclavas. La señora de la casa, en cambio, debía asegurar la continuidad del linaje y cualquier infidelidad era duramente castigada:

los «virtuosos» romanos no se privaban de tener a su alcance, además de a su esposa legítima, una concubina por lo menos. La monogamia legal estaba atemperada por una poligamia de hecho, admitida en la medida en que ésta no amenazara la integridad religiosa o jurídica de la familia. (GRIMAL, 2000, p. 139)

Sin embargo, había algunas semejanzas con respecto a la sociedad griega arcaica: las mujeres romanas, a diferencia de las griegas, tenían una mayor libertad en cuanto a sus acciones: podían asistir a los banquetes, tener acceso a la educación, participar activamente en la educación de sus hijos y moverse más libremente sin permanecer circunscritas al espacio privado (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 13). Además, en el caso romano existió desde la época de la república una innovación compensadora: las mujeres, que no podían tener un conjunto paralelo de amantes, podían divorciarse con relativa facilidad y tener una serie sucesiva de maridos sin que esto implicara ningún descrédito (GRIMAL, 2000, p. 20). A su vez, las *gentes* plebeyas fueron flexibilizando las costumbres arcaicas y conservadoras de los patricios y la manumisión de esclavos introdujo otro componente: las mujeres libertas comenzaron a gozar de mayor independencia y a escapar a las formas de matrimonio tradicionales abriendo un camino que seguiría el resto de la sociedad (GRIMAL, 2000, p. 18).

Tal fue el impacto de este tipo de prácticas que a principios de la época imperial muchos romanos pudientes preferían el concubinato con una liberta al matrimonio con una mujer romana de la aristocracia (GRIMAL, 2000, p. 19). Las nuevas generaciones de mujeres romanas fueron adquiriendo otra gravitación y otra libertad y, aunque oficialmente continuaron ejerciendo un rol secundario, comenzaron a intervenir más activamente en el ejercicio o en la transmisión del poder (GRIMAL, 2000, p. 31). El amor en estado puro, sin embargo, siempre continuó considerándose peligroso no solo para el individuo sino también para la vida social, para la familia y para Roma misma (GRIMAL, 2000, p. 170):

La actitud de los romanos para con el amor siempre fue ambigua: les causaba desconfianza, como si fuese una suerte de locura pasajera, al mismo tiempo lo percibían poderoso, capaz de destruir individuos, comunidades y ciudades enteras debido a su origen divino. (GRIMAL, 2000, p. 335)

Del mismo modo que en el caso de las sociedades griegas, esta mezcla de temor y fascinación por el amor puede verse en el mito y el rito romanos. Los dioses vinculados al erotismo son

muchos. *Mutunus Tutunus*, un dios con forma de miembro viril, era adornado con flores y su imagen se colocaba en los dormitorios para proteger al novio de los «peligros» de la desfloración de la novia en la noche de bodas (GRIMAL, 2000, p. 51). Otra imagen fálica, esta vez representando al *Genius*, estaba en el templo de las Vestales y era adorada en los hogares como símbolo de la potencia fecundadora del señor de la casa. Al igual que en la cultura griega, el falo tenía un valor apotropaico generativo: su poder mágico, llamado *fascinus*, protegía los hogares y propiciaba el crecimiento y la expansión tanto de hombres, como de animales o plantas (GRIMAL, 2000, p. 52). La imagen del falo en Roma, vinculada al dios *Liber Pater*, protegía la germinación. Su culto fue asimilado al Dionisio griego, en cuyas procesiones y rituales también intervenían símbolos fálicos y se le atribuía la protección de las viñas y los huertos, jurisdicción religiosa que más tarde heredaría el dios Príapo.

Como en las Tesmoforias, las Haloas o las Stenias, en las *Liberalia* romanas los jóvenes bebían e intercambiaban bromas obscenas. Este lenguaje fue adquiriendo carácter ritual y se utilizó para estimular la naturaleza tanto para proteger y bendecir un cortejo triunfal como nupcial (GRIMAL, 2000, p. 53). El día de la ceremonia de matrimonio, al atardecer, una procesión conducía a la novia a casa del marido y eran cantados estos refranes tradicionales cuyo valor apotropaico procuraba proteger a la pareja del mal de ojo y propiciar la fecundidad (GRIMAL, 2000, p. 81).

Himen o Himeneo era el dios de las bodas de origen griego que se invocaba en las ceremonias nupciales (ὕμην ὕμην, ο ὕμην ὃ ὑμέναιε). El dios presidía el cortejo nupcial, entregaba la novia al novio y se consideraba que hacía efectivo el matrimonio como garante del amor legítimo. Vestía con manto azafrañado y llevaba la antorcha que simbolizaba la pasión amorosa y el cortejo nupcial del atardecer (GRIMAL, 1989, p. 268; SOLDEVILA, 2011, p. 150).

El *Genius* masculino también tuvo su correspondiente femenino en el culto hogareño: un *daimon* llamado Juno que luego sería asimilado a la esposa de Júpiter (GRIMAL, 2000, p. 57). Las mujeres también disponían de sus festividades propias en la cultura romana: las *Matronalia* y las *Nonas caprotinas* destinadas a mujeres casadas. Los ritos de la *Bona Dea* agrupaban a las mujeres casadas y a las vestales. La diosa simbolizaba todas las virtudes que se esperaban de las matronas, de las que podían ser alejadas por Venus o por el vino (GRIMAL, 2000, p. 58).

Del mismo modo que los dioses fálicos, Venus fue venerada originariamente en el ámbito agrario en relación con la primavera y la fecundidad, pero fue rápidamente asimilada a la Afrodita griega. El culto a Afrodita se introdujo en Italia por medio de los colonos griegos de Campania, aunque no fue llevado a Roma bajo la forma de Venus sino mucho tiempo después, ya que siempre se trató de una divinidad inquietante (DAREMBERG & SAGLIO, s.v. «Venus» en: DAGR (1877), p. 721-731; GRIMAL, 2000, p. 61). En el siglo III a. C. se le erigió un templo financiado por las multas

aplicadas a las damas encontradas culpables de *stuprum*. Dicho templo, consagrado a *Venus obsequens* tenía por objeto volver a la diosa propicia y evitar que infligiera su castigo más común: el incitar pasiones irrefrenables entre las damas de la aristocracia (GRIMAL, 2000, p. 63). Los intentos por controlar las pasiones incitadas por la diosa no acabaron allí, sino que tiempo después se erigió a su lado un templo dedicado a *Mens*, a la razón como una especie de antídoto antivenusino (GRIMAL, 2000, p. 64). La diosa protectora del matrimonio era la *Juno Jaga*. Según Grimal esto indica cierto predominio de la mujer en el matrimonio que también se refleja en el origen de la palabra misma, que proviene de *mater* (GRIMAL, 2000, p. 74).

En términos jurídicos, el matrimonio era considerado una *societas*, es decir, una unión que estaba por encima de cada uno de los consortes tanto en el plano humano como en el divino y, si bien se concebía fundado sobre su libre consentimiento, en verdad la elección personal intervenía pocas veces: se concertaba con el fin de perpetuar la familia y forjar alianzas (GRIMAL, 2000, p. 96). Esta concepción perduró en Roma hasta el final del imperio. César y Pompeyo la utilizaron escogiendo ellos mismos a sus esposas en lugar del *pater familias* (GRIMAL, 2000, p. 99).

Las mujeres eran consideradas niñas hasta el día del matrimonio, en el que abandonaban la *toga praetexta* por la *tunica recta*; los varones lo hacían mucho antes que las mujeres, cuando se iniciaban en la vida pública. La edad apta para el matrimonio era de catorce años para los hombres y doce para las mujeres, aunque este podía concertarse mucho antes, inclusive estando los interesados en la cuna (GRIMAL, 2000, p. 103). El *justum matrimonium* o *justae nuptiae* era aquel formalizado de acuerdo con las disposiciones correspondientes del derecho civil romano, en el que el marido obtenía la *manus* sobre la esposa, es decir, la potestad sobre su persona y bienes (SIGNORELLI DE MARTÍ, 1964, p. 41). La condición jurídica *in manu* era el estado de dependencia legal y la incapacidad para disponer de personalidad civil propia proveniente de la antigua Roma patricia. En ella, unos pocos líderes de familia que conformaban el Consejo de Padres detentaban el poder y la personalidad jurídica (GRIMAL, 2000, p. 72).

Existían tres rituales equivalentes destinados a transformar a la novia en pupila de su marido, es decir hacerla pasar al estado *in manum mariti*. La opción por una u otra forma variaba según la época y el estrato social de los contrayentes. La forma de matrimonio más antigua y reservada para los patricios se celebraba bajo el rito de la *confarreatio* que consistía en una ceremonia precedida por un gran pontífice y el *flamen* de Júpiter, con diez testigos, uno por cada *curia* de la tribu. El *Pontifex Maximus* representaba al *Rex* de la época primitiva y el sacerdote de Júpiter garantizaba la buena fe en las alianzas (SIGNORELLI DE MARTÍ, 1964, p. 32). El *flamen* y la *flaminica* eran una pareja sacerdotal que guardaba estrictas prácticas, que solo podía estar conformada por patricios y

que tenía prohibido divorciarse; se trataba del ideal matrimonial romano arcaico (GRIMAL, 2000, p. 77). La ceremonia mantenía desde antaño varios pasos y ofrendas de carácter primitivo:

El rapto simulado de la novia en la *deductio*, la separación de su cabello con una lanza, posiblemente el hecho de levantarla para traspasar el umbral de la casa de su marido, unido todo ello a la leyenda del rapto de las Sabinas, puede muy bien ser tomado como supervivencia de una forma primitiva de matrimonio por rapto de la novia. (SIGNORELLI DE MARTÍ, 1964, p. 33)

El segundo tipo de ceremonia era la *coemptio*, un rito en el que se simulaba comprar la *potestas* de la novia a su padre. El marido declaraba frente a cinco testigos y un pesador (*libripens*) que adquiriría a la novia para el matrimonio y no para la esclavitud (la aclaración era necesaria porque el rito de compra de esclavas era idéntico). Esta ceremonia también cayó en desuso al final de la república (GRIMAL, 2000, p. 84).

La tercera ceremonia, la *usucapio* se basaba en un estado de hecho, el *usus*. Se trataba de una ceremonia que también en sus orígenes estaba destinada a la adquisición de un bien. En este caso, el aspirante a propietario debía haber disfrutado de este durante determinado tiempo. En el caso del matrimonio el plazo era el año, luego del cual el marido adquiriría la *manus*. Es decir la mujer pasaba a estar bajo su patria potestad con consecuencias sobre sus bienes y estado jurídico. Esta situación cambió paulatinamente desde la Segunda Guerra Púnica hasta el imperio y la mujer fue dejando de depender, incluso financieramente, de un tutor. Esta figura pasó a revestir en muchos casos solo un carácter formal. Es decir, matrimonio y *manus* se separaron y la esposa podía estar bajo la *manus* de su marido o no, a condición de que pasara tres noches fuera de su casa (*trinoctium*) (SIGNORELLI DE MARTÍ, 1964, p. 34).

El matrimonio «libre», es decir, aquel en el que la esposa no quedaba jurídicamente sometida al marido sino que dependía de un tutor cuya autoridad era puramente ficticia, se convirtió rápidamente en habitual y, con el final de la República, pasó a considerarse de régimen ordinario, a excepción de algunas ilustres familias patricias que practicaban aún la *confarreatio*. La *coemptio*, ya se ha dicho antes, había desaparecido por entonces, y el matrimonio *per usum* no era en sí nada más que una curiosidad jurídica. La esposa podía, por ejemplo, poseer bienes que quedaban fuera de la esfera administrativa del marido (GRIMAL, 2000, p. 87).

Estas nuevas mujeres que podían heredar también podían comparecer ante un tribunal. La ausencia de los hombres durante la Segunda Guerra Púnica hizo que las mujeres debieran reemplazarlos y adquirir en consecuencia parte de sus derechos y responsabilidades. Para esto se instituyó la *coemptio fiduciae causa*, es decir, el designio de estos tutores nominales mencionados anteriormente (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2012, p. 66). Favorecidas por la emancipación económica,

estas nuevas mujeres comenzaron a tomar parte de la vida pública y de todo aquello que las afectara para incomodidad de muchos. Esta situación, en realidad, se hizo más ostensible y menos subrepticia aunque siempre hubiera ocurrido de una u otra forma (GERARDI, 2017, p. 157). La *confarreatio* cayó en desuso y acabó celebrándose entre las familias dentro de las cuales los elevados cargos religiosos, como el de *flamines* o *reges sacrorum*, eran prácticamente hereditarios (SIGNORELLI DE MARTÍ, 1964, p. 41).

Los romanos, a su vez, permitieron a las mujeres escapar a la *manus mariti* con el divorcio; este era llevado a cabo por medio de ceremonias estipuladas para el caso: la *differatio* para el caso de la *confarreatio*, y la *manumissio* en los casos de *coemptio* y *usucapio*. El primer divorcio del que se tiene noticia data del año 231 a. C. (GRIMAL, 2000, p. 90). Para Grimal, la libertad para divorciarse fue una consecuencia necesaria de la concepción romana del matrimonio, puesto que éste consistía esencialmente en una «asociación» y no podía subsistir más que por la libre voluntad de los esposos (2000, p. 88). Los testimonios conservados son mayormente los pertenecientes a casos de familias aristocráticas. Como en los sectores sociales más bajos el matrimonio no comportaba grandes intereses, probablemente la unión entre dos personas respondiera a elecciones personales. La facilidad con la que se instruía el divorcio lo volvió una práctica generalizada, y el matrimonio ya no volvería a ser nunca más un «valor en sí mismo» al que hubiera que subordinar la vida personal (GRIMAL, 2000, p. 94).

Como consecuencia de estos cambios, dos ideales femeninos relacionados con la educación de la mujer comienzan a convivir en la República romana: la *matrona docta* y la *puella docta*. Las mujeres son generalmente elogiadas por los escritores romanos cuando se acercan al ideal tradicional de mujer casada y vituperadas cuando transgreden el ideal de orden social (ÁLVAREZ ESPINOSA, 2012, p. 59). Si el matrimonio es concebido para la generación de hijos legítimos, la mujer romana, y en mayor medida la mujer patricia, es educada para ser madre y esposa:

La importancia social de la *mater* estaba fundamentada no solo en su papel de procrear hijos para su marido, sino también en formar a los niños, futuros *cives*, en los deberes cívicos y los valores romanos: *pietas*, *fides*, *gravitas*, *virtus*, *frugalitas*. Las niñas eran instruidas en las labores propias del hogar: bordar, hilar, preparar la lana y actividades afines con su futura función de *mater familias*, *lanifica*, *casta*, *pia*, *frugi*, *domiseda*, *univira* eran actitudes deseables en toda mujer. (ÁLVAREZ ESPINOSA, 2012, p. 60)

A su vez, el estatus de una mujer dependía de su filiación como hija, esposa o madre de un *cives* romano (ÁLVAREZ ESPINOSA, 2012, p. 64). La *puella docta* presenta un nuevo tipo de conducta alejado del papel tradicional de la maternidad y del cuidado del hogar (ÁLVAREZ ESPINOSA, 2012, p. 60):

Las relaciones amorosas que estos poetas relatan en sus poemas invierten por primera vez en la poesía el estatus de las mujeres. La *puella docta* es descrita como culta, inteligente con capacidad para valorar el trabajo poético, hermosa, capaz de escribir poemas, dueña de decir a quién ama o abandona e incluso podía estar casada y tener un amante a escondidas de su marido. (ÁLVAREZ ESPINOSA, 2012, p. 66)

Estos dos ideales conviven conflictivamente y, mientras que las nuevas mujeres romanas extienden su influencia, pervive el ideal del matrimonio arcaico en el que el pudor sigue siendo socialmente importante. El amor conyugal en el teatro, por ejemplo, no aparece en escena todavía en época de Plauto. El placer y la sexualidad siguen siendo considerados por la mayoría como exclusivos y propios de actrices y meretrices, y la esposa sumisa y obediente debe dejar de lado su sexualidad y ser el ejemplo de los supremos valores cívicos (ALVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 15). Hay entonces una disociación amorosa manifiesta y el amor por una amante o cortesana no es el mismo que el que debe tenerse por la esposa: esta debe ser instruida en la *pudicitia* (muchas veces a causa de su temprana edad al casarse) y no está bien visto que el marido le revele todos los secretos de Venus (GRIMAL, 2000, p. 116).

El matrimonio romano sigue siendo, como lo era el matrimonio griego, una institución antierótica: no estaba cimentada sobre el amor y aún más, idealmente, debía estar exenta de esa peligrosa e irracional pasión (GRIMAL, 2000, p. 117). Una muestra de ese pudor era la costumbre de que los novios permanecieran a oscuras en el lecho durante la noche de bodas; en palabras de Grimal, «como si la consumación carnal pudiera desmentir la naturaleza, más moral que física, de la unión conyugal» (GRIMAL, 2000, p. 118). No entraban en juego ni la atracción física ni el sensualismo, tampoco las relaciones físicas eran algo central sino accesorio. El amor y el placer recíprocos no se consideraban necesarios ni deseables, puesto que tal unión debía estar fundada en sentimientos menos frágiles para la mentalidad romana (GRIMAL, 2000, p. 118). De tal concepción del matrimonio derivaba, como era de esperarse, una concepción de la infidelidad muy diferente de la actual: cada romano podía tener una sola esposa según la ley, no obstante lo cual tanto el *jus* como las *mores*

tuvieron jamás la intención de obligar a los maridos, ni siquiera de alentarles, a ser fieles; los amores pasajeros, los que se hacían y deshacían al margen de los ritos, estaban permitidos siempre y cuando no acarrearan perjuicio al honor de las mujeres casadas o de las «hijas de familia». (GRIMAL, 2000, p. 129)

Lo importante para la sociedad era la capacidad de garantizar la procreación de hijos legítimos, por lo que no solo la mujer casada corría el riesgo de ser acusada de adulterio, sino que las viudas o hijas de familia que mantenían relaciones «inadecuadas» fuera de las bodas conforme a derecho

caían dentro del concepto de *stuprum*, que les impedía convertirse en esposas (GRIMAL, 2000, p. 130).

Paralelamente, y fuera de las familias aristocráticas, existía un grupo de mujeres que podía disponer de su vida sentimental: las esclavas que no estaban sujetas al control del amo, las libertas y las mujeres libres de nacimiento que se dedicaban a la prostitución. Por su posición social, civil o por sus actividades, no podían ser juzgadas dignas de convertirse en madres y por lo tanto eran ignoradas por las leyes matrimoniales: si no podían concertar uniones legítimas tampoco podían ser acusadas de adulterio (GRIMAL, 2000, p. 130). En cuanto a las concubinas, su comportamiento dentro de la casa era regulado por leyes (GRIMAL, 2000, p. 142) y muchos romanos optaron por convivir en concubinato con una esclava a la cual le otorgaban la libertad, prescindiendo totalmente de una esposa legítima. Estas *paelices* no podían engendrar hijos legítimos. Salvo que el marido tuviera el rango noble y senatorial y aspirara a que los hijos llegaran a tal escaño, este tipo de uniones no impedían o modificaban en nada su vida como ciudadano (GRIMAL, 2000, p. 142).

Como se dijo anteriormente, la ocupación de Campania y las regiones helenizadas de Italia permitió el contacto con cortesanas de estilo griego al modo de las heteras cuyo refinamiento y educación en música debió ser deslumbrante. Estas muchachas amenizaban los banquetes y rápidamente se granjeaban una clientela fiel en la que buscaban algún enamorado que las comprara al *leno* (al mercader de cortesanas) y las instalara en su casa (GRIMAL, 2000, p. 153). Tal contacto cultural no solo afectó al ámbito masculino sino que permitió un cambio en la actitud de las mujeres romanas con respecto al amor y el placer de las relaciones amorosas. En la Roma republicana algunas mujeres de clase alta rechazaron el papel tradicional de *mater familias* y buscaron un modelo de vida alternativo, diferente del asignado por la sociedad, decididas a seguir sus impulsos más que sus deberes (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 15). La libertad destinada a las cortesanas comenzó a ser deseada y procurada por algunas matronas. Para horror de los romanos conservadores estas mujeres abandonaban el exclusivo deber del hilado de la lana y la dirección de los esclavos (tales eran las tareas que se suponía que debía hacer una honorable esposa romana) para disfrutar del baile, del canto y la interpretación de la lira. Las mujeres de la época también empezaron a desconocer la obligación de tener hijos, y cambiaban de marido varias veces en la vida y, lo que causaba aún más temor, también comenzaron a participar en la vida política, a intentar influir en los hombres que disponían del poder e incluso a formar parte de conjuras (GRIMAL, 2000, p. 177).

Este cambio cultural comenzó a ser atestiguado siglos antes en el teatro. La situación de los enamorados en escena cambió de la generación que va de Plauto a Terencio, y la representación de la cortesana pasó de la de una «devoradora de patrimonios» para el primero a ser la de una mujer

digna de afecto y capaz de amar y hacer feliz a un hombre en el segundo: el matrimonio dejó de mostrarse en escena como una mera convención (GRIMAL, 2000, p. 159). Comenzaron a importarse de Grecia y Oriente no solo costumbres eróticas sino también artes, filosofía y literatura. La Comedia Nueva de Menandro contribuyó a este cambio de sensibilidad con respecto al amor para dar paso a lo que Grimal llama una relación mucho más *humanista* (2000, p. 163). A mediados del siglo II, y por influencia del helenismo y la evolución de las costumbres romanas, el sentimiento amoroso se matiza. El amor se libera de los tabúes y mandatos tradicionales pero esta mayor laxitud no hace desaparecer al amor conyugal. El «otro amor», el que surge al margen de los contratos, se hace más íntimo, respetuoso y atento, y el respeto hacia la mujer se extiende hacia un grupo de mujeres para las cuales no había sido concebido en los inicios de la historia romana (GRIMAL, 2000, p. 338).

Una tradición que se inicia a finales de la República, y va, por medio de los poetas elegíacos, a culminar en Ovidio será la encargada de atestiguar y codificar esa nueva sensibilidad capaz de concebir un amor más libre. Claro que aún pervive la antigua y conservadora mentalidad romana. El matrimonio no es concebido como un ambiente idóneo para el desarrollo de los «amores». El amor está destinado a las cortesanas, a las mujeres cuyo oficio es el de conseguir y mantener amantes y no a las mujeres casadas (GRIMAL, 2000, p. 169). Lejos de los ideales de moderación y pudor matrimoniales, esta nueva forma de expresar el sentimiento lo muestra como un dios poderoso que fuerza a los seres a comportarse contra su propia naturaleza: el hombre libre se torna siervo y el enamorado considera a su *puella* una *domina*⁷, una señora, y utiliza el mismo término con el que los esclavos de una familia se refieren a su ama. El amor es un *servitium* para Ovidio (*Amores*, II, 233) y también es *militae species* para Tibulo (I, 10, 53) (GRIMAL, 2000, p. 172).

Del mismo modo que un soldado no es dueño de sí mismo y pierde su libertad hasta que haya terminado su servicio, el enamorado le pertenece al amor y está destinado a vagabundear por las noches y a no tener descanso hasta tanto no vuelva a encontrarse con su amada (GRIMAL, 2000, p. 172). Nada en el comportamiento de los enamorados romanos los diferencia de otros enamorados a lo largo de la historia: el insomnio, la desesperación, la imperiosa necesidad de contemplar a la amada son universales, pero la codificación de la absoluta sumisión de la voluntad masculina en estos rituales amorosos y la transformación del cortejo en un código poético, sí es algo singular tanto fuera como dentro de Roma (GRIMAL, 2000, p. 172).

Esa separación o concepción compartimental del amor pasional y erótico por un lado y del matrimonio por el otro, presente en las culturas griega y romana, se refleja claramente en la poesía. A la par de la poesía amatoria que describe y encarna los efectos del amor está presente la poesía

⁷ En griego, κυρία.

epitalámica, caracterizada por la promoción de la mesura y los ideales matrimoniales de la sociedad patriarcal. El tratamiento del tema del amor pasional, del Eros, es similar en Safo y Catulo. En ella, es un viento que desata los miembros y estremece (*Fr.* 104, *Fr.* 130) una fuerza invencible. En él, un sentimiento ineludible e inconcebible, que reconoce con asombro y desesperación, que lo obliga a amar y a odiar a la vez (*Carmen* 85), que quiere abandonar pero no puede, que le hace perder el sentido y lo acerca peligrosamente a la perdición (*Carmen* 51).

Los epitalamios sáficos, por el contrario, presentan imágenes mucho más apacibles y no están enfocados en el tema del deseo: se elogian pies y senos de violetas de la novia (*Fr.* 103) y se la compara con una manzana en lo alto del árbol en *Fr.* 105a y un jacinto en *Fr.* 105s; es hermosa y agraciada en *Fr.* 108 y el Véspero llega para llevarla lejos de la madre *Fr.* 104. Los versos epitalámicos de Catulo tampoco muestran, salvo en algún caso muy particular en el que se hace referencia a los juegos eróticos, ninguna mención al amor como una emoción inflamada y voraz a la manera de sus otros versos amorosos. Un breve examen de los versos catulianos dedicados al tema conyugal puede ilustrar también este hiato existente entre amor pasional y matrimonio.

POEMAS DE CATULO DE TEMÁTICA MATRIMONIAL

CARMEN 61

En el *Carmen* 61, el primero de los epitalamios dedicado a las bodas de Manlio Torcuato y Junia Aurunculeya hay varios pasajes que vale la pena destacar. El primero es la invocación al dios Hymen, el dios que preside el cortejo nupcial, quien metafóricamente llega para raptar a la *teneram virginem* para el varón (*Carm.* 61, 1-5). Dos menciones a Venus aclaran los alcances del amor pretendido en este poema. La primera de ellas, *bonae Veneris*, insta a la Venus protectora del amor conyugal diferenciándola de la versión de la diosa que cuida de los amantes furtivos (GALÁN, 2009, p. 118). En el verso 61 se muestra que esta versión de Venus no tiene mayor poder que el dios del matrimonio a la hora de producir amores legítimos y uniones dignas de ser públicas:

<i>nil potest sine te Venus</i>	Ningún bien que la buena fama apruebe
<i>fama quod bona comprobet</i>	como conveniente puede Venus sin ti;
<i>commodi capere: at potest</i>	pero puede queriéndolo tú.
<i>te volente. quis huic deo</i>	¿Quién como este dios
<i>compararier ausit? (Carm. 61, 61-65)</i>	se atrevió a compararse?

De los versos 65 a 76 hay una clara *gradatio*, que explica la noción del matrimonio al servicio de la familia y, por medio de esta, de la ciudad. Esta idea existió tanto entre griegos como entre romanos: sin *hymen* no hay hijos, sin hijos no hay defensores de la ciudad.

<i>nulla quit sine te domus</i>	Ninguna casa puede sin ti
<i>liberos dare, nec parens</i>	dar hijos, ni el progenitor
<i>stirpe nitier: at potest</i>	ampararse en su estirpe: pero puede
<i>te volente. quis huic deo</i>	siendo tú favorable. ¿Quién como este dios
<i>compararier ausit?</i>	se atrevió a compararse?

<i>quae tuis careat sacris</i>	La tierra que estuviera privada de tus ritos sagrados
<i>non queat dare praesides</i>	no podría dar protectores
<i>terra finibus: at queat</i>	a sus fronteras: pero sería capaz
<i>te volente. quis huic deo</i>	siendo queriéndolo tú. ¿Quién con este dios
<i>compararier ausit?</i>	se atrevió a compararse?

(Carm. 61, 65-76)

Del verso 101 al 105 el sujeto lírico le promete a la novia que el marido nunca le será infiel y del 141 al 150 bromea con el marido acerca del abandono de los depilados esclavos que siendo lícitos para el hombre soltero no lo son para el casado.

<i>iam licet venias, marite:</i>	Ya es conveniente que vengas, marido:
<i>uxor in thalamo tibi est</i>	la novia está en el tálamo para ti
<i>ore floridulo nitens</i>	brillando con su rostro florido
<i>alba parthenice velut</i>	como la manzanilla blanca
<i>luteumve papauer.</i>	o la roja amapola.

(Carm. 61, 191-195)

Y desde el verso 210 en adelante, en la culminación del himeneo, se trata el tema más importante: la procreación de hijos legítimos, la pervivencia de la estirpe:

<i>ludite ut libet, et brevi</i>	Jugad como os plazca y en poco tiempo
<i>liberos date. non decet</i>	dadnos hijos. No es apropiado
<i>tam vetus sine liberis</i>	que tan antiguo nombre
<i>nomen esse, sed indidem</i>	permanezca sin hijos
<i>semper ingenerari.</i>	sino que de él mismo siempre engendre.

(*Carm.* 61, 211-215)

Como lo explica Lía Galán (2009, p. 130), el verbo *ludere* es el único vocablo relacionado con el mundo erótico presente en este poema. Hace referencia a algo deseable pero no necesariamente propio del imaginario matrimonial. La escena final, en cambio, es mucho más típica de la temática del género epitalámico: se alude a la pareja en un futuro hipotético en el que el niño de ambos tiende desde el regazo de la madre los brazos hacia el padre. La admonición en el verso 221 de que es conveniente que sea parecido al padre es llamativa y subraya la importancia de la fidelidad como garante de la estirpe:

<i>et pudicitiam suae</i>	Y que el pudor de su madre
<i>matris indicet ore.</i>	en su cara manifieste.

(*Carm.* 61, 224-225)

Por estas razones, el *Carmen* 61 es un epitalamio típico que resalta y reactualiza los valores patriarcales referidos al matrimonio. En él, el amor pasional está ausente y Venus debe claramente subordinarse a Hymen.

Curiosamente, un elemento de este poema reaparece en el *Carmen* 68, poema en el que se narra un encuentro furtivo con Lesbia. En el verso 10, el *luteus soccus*, la bota amarilla que utiliza Hymen, se incorpora al *Carmen* 68 en la forma de *crocina tunica*, es decir, la túnica azafranada con la que Cupido preside el encuentro amoroso entre Lesbia y el sujeto lírico (*Carm.* 68, 131-134) (BAKER, 1960, p. 172). En los versos 142 a 146 del mismo poema queda claro que no se trata de un

matrimonio. Catulo es consciente de ser un amante, pero aun así su amada es tratada con solemnidad. Los elementos del rito matrimonial parecen invadir el poema amoroso:

<i>nec tamen illa mihi dextra deducta paterna</i>	De todas formas ella no vino hacia mí
<i>fragrantem Assyrio venit odore domum,</i>	conducida por la diestra paterna
<i>sed furtiva dedit mira munuscula nocte</i>	hacia la casa perfumada con aroma asirio
<i>ipsius ex ipso dempta viri gremio.</i>	sino que furtiva dio en la noche los obsequios
(<i>Carm.</i> 68, 142-146)	[maravillosos
	sustraídos del mismo regazo de su mismo esposo.

La superioridad del amor de Catulo por Lesbia, el especial tratamiento que recibe, se puede diferenciar claramente del que reciben otro tipo de encuentros, como por ejemplo el sugerido en el *Carmen* 32, en el que el poeta desea ser invitado a tener sexo por Ipsitila. En los poemas de Lesbia hay cierta mitificación, incluso trágica, cierta novelización del amor en términos modernos. Ella atraviesa el dintel como una novia y es comparada con una diosa. Sin embargo, pisa el umbral (*Carm.* 68, 70-72), un mal presagio para el destino de ese amor, muy diferente a la bienaventuranza augurada en el *Carm.* 61, 142-146:

<i>quo mea se molli candida diva pede</i>	Hacia donde mi resplandeciente diosa
<i>intulit et trito fulgentem in limine plantam</i>	se dirigió con suave pie
<i>innixa arguta constituit solea,</i>	y en el gastado umbral puso la luminosa planta
(<i>Carm.</i> 68, 70-72)	[apoyada en la fina sandalia.

El bello pie de Lesbia trastabillando en la entrada de la casa, tan bello como ominoso, es un claro ejemplo de la incertidumbre de ese amor ante los ojos de Catulo y, tal como lo interpretó Baker, igual de comparable al *odi et amo* (1960, p. 171).

CARMEN 62

Según Vicente Cristóbal, los antecedentes de este himeneo pueden rastrearse en el *Idilio 18* de Teócrito, del que Catulo parece haber tomado el estribillo, y del fragmento 104 de Safo. Las imágenes comparativas, no obstante, están presentes en Sófocles, Eurípides y Virgilio (CRISTÓBAL, 2000, p. 95). A diferencia del *Idilio 18* de Teócrito, en el que quienes entonan el epitalamio son doce doncellas lacedemonias, aquí hay dos coros de jóvenes: varones por un lado y doncellas por el otro. Probablemente se trate de amigos de los respectivos novios que compiten con sus versos, algo común en la tradición latina (GALÁN, 2009, p. 28). En la boca de las doncellas, el matrimonio y el acto amoroso se ven como algo amenazante y esto puede deducirse de los versos 20 a 25:

*Hespere, qui caelo fertur crudelior ignis?
qui natam possis complexu avellere matris,
complexu matris retinentem avellere natam
et iuveni ardenti castam donare puellam.*

quid faciunt hostes capta crudelius urbe?

*Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o
[Hymenaeae.*

(*Carm.* 62, 20-25)

Héspero, ¿qué fuego más cruel es portado en el
[cielo?

Tú que puedes arrancar a la hija del abrazo de la
[madre,

del abrazo de la madre, arrebatar a la hija que se
[aferra

y al joven ardiente otorgar la casta muchacha.

¿Qué cosa más cruel hacen los enemigos con una
[ciudad conquistada?

¡Himen, oh Himeneo, ven Himen, oh Himeneo!

La inspiración sáfica y el paralelismo con el fragmento 104 son innegables (EDWARDS, 1992, p. 183). Héspero vuelve a reunir a la cabra y a la oveja con su rebaño pero separa a la novia de la madre en la versión lésbica. Lo mismo ocurre en la versión latina con el agregado del novio:

Ἑσπερε, πάντα φέρων, ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ'
[Aὔως,

Héspero, tú que portas todas las cosas que la
[brillante Aurora hizo salir de la casa,

*quae pepigere viri, pepigerunt ante parentes,
nec iunxere prius quam se tuus extulit ardor.
quid datur a divis felici optatius hora?
Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae.
(Carm. 62, 25-30)*

tú que sellas las bodas de los prometidos con tu
[llama
las que prepararon los varones, que previamente
[prepararon los padres,
y no se han unido antes de que tu fulgor se haya
[levantado.
¿Hay algo más deseable que esta feliz hora por
[los dioses otorgada?
¡Himen, oh Himeneo, ven Himen, oh Himeneo!

Para los jóvenes, Héspero es la estrella más feliz porque trae la concreción de las promesas paternas: el pasaje refiere al acuerdo entre los padres, a los esponsales. Entre el verso 39 al 48 puede percibirse la influencia sáfica en la imagen de la flor que nace escondida e intacta hasta que una herida la marchita. Los fragmentos 105a y 105b de Safo hablan respectivamente de una manzana olvidada por los cosechadores y de un jacinto que es pisado por los pastores. En la versión de Catulo tales imágenes se usan para realizar otra advertencia muy vinculada al ideario del matrimonio: el peligro de la pérdida de la castidad.

*ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo convulsus aratro,
quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber,
multi illum pueri, multae optavere puellae;
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optavere puellae:
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet nec cara puellis.
Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae.
(Carm. 62, 39-48)*

Como la flor que nace separada en los jardines
[cercados
desconocida por el rebaño, sin ser arrancada
[por arado alguno
a la que la brisa acaricia, el sol fortifica y la
[lluvia cuida,
muchos jóvenes la desean y muchas doncellas,
sin embargo cuando se ha marchitado
[arrancada por la delgada uña
ningún joven la desea, ni doncella alguna,
así la virgen, mientras permanece intacta es
[cara a los suyos
cuando, profanado el cuerpo, ha soltado la flor

[pura

ya no es placentera para los jóvenes ni cara a
[las muchachas

¡Himen, oh Himeneo, ven Himen, oh
[Himeneo!

οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ
[μαλοδρόπῃες·
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ'
[ἐπίκεσθαι.

(*Sapp. Fr. 105a*)

Como la manzana más dulce madura en la
[rama más alta,
de ella, más alta en lo más alto, se olvidaron
[los cosechadores de manzanas.

Pero no la olvidaron, sino que no pudieron
[alcanzarla.

οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι ποίμενες ἄνδρες
πόσσι καταστειβοῖσι, χάμαι δέ τε πόρφυρον
[ἄνθος.

(*Sapp. Fr. 105b*)

Como el jacinto en las montañas los pastores
con sus pies lo pisan y en el suelo queda la
[roja flor...

Es difícil reponer el contexto exacto de enunciación de los fragmentos sáficos: el primero de ellos parece referirse a una novia que ha demorado un tiempo en casarse; el segundo quizá se refiera a la pérdida de la virginidad y a lo que la novia debe sufrir en la noche de bodas (EDWARDS, 1992, p. 182; GAISSER, 2009, p. 143). El jacinto es la flor con la que se compara a Aurunculeya en el *Carmen* 61, cuando en los versos 75 y siguientes se la insta a dejar de llorar y a no demorarse en la entrada a la ceremonia. Hay también cierto grado de violencia en el segundo fragmento que recuerda a un pasaje de *Iliada*:

μήκων δ' ὡς ἐτέρωσε κάρη βάλεν, ἢ τ' ἐνὶ
κήπῳ
καρπῷ βριθομένη νοτίησί τε εἰαρινῆσιν,
ὡς ἐτέρωσ' ἤμυσε κάρη πῆληκι βαρυνθέν.

Como la amapola en el jardín inclina su cabeza
[a un lado

bajo el peso del fruto y de las lluvias
[primaverales,

(Il. VIII 306-308)

así se cayó a un lado su cabeza bajo el peso del
[yelmo.

En el verso homérico, sin embargo, la flor no es cortada sino que se inclina por su propio peso. El color rojizo de la amapola simboliza la sangre que según Edwards también debe relacionarse con la pérdida de la virginidad (1992, p. 183). Otra diferencia entre la flor catuliana y la sáfica estriba en el ámbito en el que se las presenta. Mientras que la flor de Safo nace en el salvaje espacio de las montañas, la de Catulo surge en el borde de un jardín, en un ámbito civilizado (EDWARDS, 1992, p. 184).

*ut vidua in nudo vitis quac nascitur arvo
nunquam se extollit, nunquam mitem educat
[unam,
sed tenerum prono deflectens pondere corpus
iam iam contingit summum radice flagellum,
hanc nulli agricolae, nulli accolluere iuveni;
at si forte eadem est ulmo coniuncta marito,
multi illam agricolae, multi accolluere iuveni:
sic virgo, dum intacta manet, dum inculta
[senescit;
cum par conubium maturo tempore adeptas est,
cara viro magis et minus est invisas parenti.
(Carm. 62, 49-58)*

Como la vid solitaria que nace en el campo
[desnudo
nunca se levanta ni produce uvas tiernas,
sino que al doblar el cuerpo tierno por el peso
[inclinado
toca con su raíz al sarmiento más alto.
A ésta a la que ningún campesino, ningún
[novillo cultiva,
pero si acaso se ha unido con un olmo,
muchos campesinos y muchos novillos la han
[cultivado.
Así es la virgen mientras se mantiene intacta,
mientras sin cultivar envejece.
Pero cuando ha contraído, un conveniente
[matrimonio en su tiempo preciso
es más querida para el esposo y menos odiosa
[para el padre.

El mismo juego entre el espacio salvaje femenino y el civilizado masculino se manifiesta entre el coro de doncellas que presenta a la flor como la virginidad intacta y la respuesta de los jóvenes, en la que la agricultura de la vid se convierte en la metáfora civilizatoria de los beneficios del

matrimonio (CALAME & PÉREZ RODRÍGUEZ, 2002, p. 151; FITZGERALD, 1995, p. 180). La referencia a la edad ideal del matrimonio también recuerda al fragmento 105a de Safo.

En los versos finales se le recomienda a la novia no luchar contra el cónyuge al que el mismo padre la entregó (v. 60) y una curiosa concepción de la virginidad es expuesta:

<i>virginitas non tota tua est, ex parte parentum</i> <i>[est:</i>	La virginidad no es completamente tuya, en [parte es de tus padres
<i>tertia pars patri, pars est data tertia matri,</i>	una tercera parte es para tu padre, una tercera
<i>tertia sola tua est. noli pugnare duobus,</i>	[parte ha sido dada a tu madre
<i>qui genero sua iura simul cum dote dederunt.</i>	solo la tercera parte es tuya: no luches contra [ambos
<i>Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae.</i>	quienes al yerno sus derechos con la dote
(<i>Carm.</i> 62, 63-67)	[otorgaron.
	¡Himen, oh Himeneo, ven Himen, oh [Himeneo!

El pasaje refiere no solo a la virginidad sino al contrato implícito entre los padres que otorgan *sua iura*, es decir, sus derechos. Solo si el matrimonio había sido acordado *cum manu* el marido podía reclamar su derecho a la dote. Catulo presenta el matrimonio en este epitalamio en términos tradicionales. El *Carmen* 62 es el segundo y último epitalamio propiamente dicho. Sin embargo, la *fabula* del *Carmen* 64 que narra al estilo de los *aitia* de Calímaco las bodas de Tetis y Peleo contiene un epitalamio entonado por las Parcas.

CARMEN 63

La inclusión en el *corpus* del poema que narra el mito de Atis no parece ser casual y, según explica Vicente Cristóbal (2000, p. 99), existe fuerte evidencia de que el ordenamiento mismo de los poemas fuera obra del mismo Catulo. Curiosamente, se trata de un *carmen* antiepitalámico ya que narra la castración de Atis presentada como un acto antinupcial. Catulo pudo haber tenido contacto con los ritos de castración de los sacerdotes de Cibele en su estancia en Bitinia, o simplemente haber conocido el culto a la *Magna Mater* en Roma, ya que había sido introducido alrededor del 204 a. C. (DAREMBERG & SAGLIO, s.v. «Cybelé» en: DAGR (1877), p. 1677). Al

parecer, Atis es un humano fiel al culto de Cibeles que no tiene estatus divino hasta el siglo II de nuestra era, y su muerte y resurrección se vincula a la influencia del cristianismo sobre las religiones paganas (RUBINO, 1974, p. 153). Lo llamativo de este poema es que no hace hincapié sobre el aspecto central del mito, relacionado con la renovación de la naturaleza en época primaveral que era el núcleo del culto (GALÁN, 2009, p. 143). ¿Qué hace entonces, un mito de origen agrario en medio de poemas vinculados al amor y al matrimonio? La explicación no es simple: el enfoque que Catulo da al mito está particularmente inclinado hacia la locura antivenusina de la castración, locura que el sujeto lírico parece intentar conjurar, alejar de sí (*Carm.* 63, 17 y 91-93).

No es descabellado que el mito de una divinidad agraria contenga un suceso amoroso que explique el cambio de estaciones, ya que los ritos agrarios de fertilidad implicaban la inclusión de la reproducción humana como una de sus variantes. Otro mito similar es el de Adonis, cuya morada en los dominios de Perséfone y posterior aparición para vivir con Afrodita explicaban la floración. Antiguas celebraciones incluían coros femeninos que entonaban trenos llorosos en busca del dios o héroe muerto o desaparecido: Dafnis, Menalcas, Bormo o Adonis, Tamrnuz, el esposo de Istar, en la cultura babilónica, o el dios Telipinu, también marido de la diosa hitita Kumrusepas, y los más conocidos Osiris y Perséfone (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 170). También había combinación de solos y corales en estas celebraciones en cuyo mito y rito los motivos eróticos se entremezclaban con los frenéticos. Esto ocurría, por ejemplo, en el de Adonis, el amante de Afrodita muerto: en los fragmentos de Safo se conserva diálogo entre la diosa Afrodita y la corego del coro de mujeres que llora (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1981, p. 130). Dichos cantos dieron origen a la poesía cuyo tema era el de la mujer abandonada, una prueba más de la íntima relación de los mitos amorosos y los agrarios (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 136).

Luego de haber cometido la castración, el Atis de Catulo se lamenta por su masculinidad cercenada y se compara con una flor deseada por jóvenes y doncellas.

ego mulier, ego adulescens, ego ephebus, ego Yo mujer, yo adolescente, yo efebo, yo púber,
[puer, yo que del gimnasio fui la flor, la honra del
ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei: [aceite⁹
(*Carm.* 63, 63-64).

⁹ La imagen se refiere a los atletas que se cubrían el cuerpo de aceite.

La metáfora puede asociarse con el guerrero homérico que ha sufrido una amputación y derrama sangre. La pérdida de sangre y la pérdida de la masculinidad convergen en la metáfora de la flor cercenada (EDWARDS, 1992, pp. 188-192). Cierta parte de la crítica ha leído en este poema la representación del dominio femenino sobre el masculino. La referencia a la flor rota, que recuerda al guerrero homérico y a la amapola, y el intertexto con los poemas de Safo feminizan el amor catuliano al situarlo en el rol emocional femenino. Para Gaisser la imagen debe revisarse en intertexto con los poemas 68, 70, y 51, donde además puede verse un sujeto lírico víctima de los dos géneros:

Catullus is a victim in both genders, like both the dying young warrior and the young bride with her innocence destroyed. Lesbia is destructive in both: cast both as a man who deflowers a bride and as a rapacious woman who unmans her lovers. (GAISSER, 2009, p. 144)

La reiteración de la imagen de la flor resuena en los ecos de otros *carmina* más personales en los que Lesbia aparece como figura dominante. Sin embargo, utilizar estos elementos para extraer conclusiones acerca de las fantasías de autocastración y travestismo o confesiones de homosexualidad veladas en el Catulo histórico puede resultar un tanto excesivo (GALÁN, 1999, p. 70). Las imágenes florales de los poemas más personales de Catulo parecen estar puestas en función de la presentación del sujeto lírico como víctima, y su uso debería ser interpretado en el sentido de una especie de *captatio benevolentiae*. La voz del poema confiesa su debilidad y vulnerabilidad frente a la cortesana cruel, la deslealtad del amor en un mundo incomprensivo (FITZGERALD, 1995, p. 169). Pero esta puesta en escena tiene como finalidad que el lector tome partido por el sujeto lírico. La compleja confusión de roles de género resulta más propia de los tiempos modernos que del mundo romano del siglo I a. C. El principio de la navaja de Occam parece un método adecuado para la lectura del *Carmen* 63: el poema claramente busca conjurar todo este impulso antinupcial y antierótico como se declara en los versos finales.

*dea magna, dea Cybelle, dea domina Dindymi,
procul a mea tuus sit furor omnis, era, domo:
alios age incitatos, alios age rabidos.*
(*Carm.* 63, 91-93)

Gran diosa, diosa Cibeles, diosa señora del
[Díndimo,
que toda tu locura esté lejos, señora, de mi casa:
haz que otros se agiten, haz que otros se
[enloquezcan.

CARMEN 64

El *Carmen* 64 prosigue con la temática epitalámica sin ser un epitalamio propiamente dicho. Precisamente trata de las bodas de Tetis y Peleo auspiciadas por Júpiter en calidad de figura patriarcal y garante divino. A su vez, contiene el episodio en el que por medio de una écfrasis se narra el abandono de Ariadna por Teseo y el posterior castigo divino que recibe el héroe al incumplir sus promesas de amor. Varios núcleos temáticos sáficos vinculados con el matrimonio aparecen en el poema: la violencia del mundo natural como emblema doméstico y de la traición marital, el derramamiento de sangre en relación con la separación de dioses y hombres y la comparación del matrimonio con la guerra y sus consecuencias destructivas para la virginidad y la vida (EDWARDS, 1992, p. 193).

Durante mucho tiempo la crítica leyó el poema como una composición inconexa y de estilo indefinido y erudito. En la segunda mitad del siglo XX los estudiosos empezaron a vislumbrar cierta organicidad interna de este y otros poemas mayores de Catulo así como su relación con el resto de la obra del poeta (GALÁN, 2003, p. 14). Como parte de los *carmina longiora* el poema se relaciona con los versos polimétricos y los epigramas en su temática, así como también en varios pasajes y paralelismos: «Versos enteros del poema 64 evocan momentos de las composiciones más personales» (CRISTÓBAL, 2000, p. 104). Curiosamente, todos estos elementos están relacionados con la descripción del amor pasional en los pasajes en los que se narra el desmesurado amor de Ariadna y su despecho. Lo que en el sujeto lírico del *Carmen* 51 son *tenuis/ sub artus flamma demanat* (*Carm.* 51, 8-9) se vuelve para Ariadna *lumina quem cuncto concepit corpore flammam/ funditus atque imis exarsit tota medullis* (*Carm.* 64, 92-93), lo cual no es extraño: se trata de una descripción universal del enamoramiento. Inmediatamente el sujeto lírico se dirige a Cupido llamándolo *misere sancte puer* (*Carm.* 64, 94-94), «miserio, divino niño», y haciendo referencia al fragmento 130 de Safo lo describe: *curis hominum qui gaudia miscet* (*Carm.* 64, 95), «que mezcla las alegrías y penas de los hombres». Semejante a lo anterior resulta la presentación de Venus en el *Carmen* 68: *non est dea nescia nostri/ quae dulcem curis miscet amaritiam* (*Carm.* 68, 17-18), «no nos desconoce la diosa que mezcla la dulce amargura con las penas». Ariadna, a su vez, es una *incensa mente puella* (*Carm.* 64, 97), una muchacha que arde en su mente, en su alma (GALÁN, 2003, p. 17) y se parece al sujeto lírico del *Carmen* 51, que ha perdido el *sensus*. Las promesas de Teseo, además, se pierden con el viento y ninguna mujer debe creer en el varón que jura, dice Ariadna, como respondiendo a las palabras del sujeto lírico del *Carmen* 70:

quae cuncta aerii discernunt irrita venti.

cosas vanas que juntas los vientos aéreos

nunc iam nulla viro iuranti femina credat
(Carm. 64, 142-143)

[dispersan.

Ninguna mujer crea ahora al varón que jura

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti
in vento et rapida scribere oportet aqua.*
(Carm. 70)

Con nadie, dice mi mujer, que preferiría casarse
más que conmigo, ni aún si el mismo Júpiter se
[lo pidiera.

Lo dice: pero lo que la mujer dice al amante
[apasionado

conviene escribirlo en el viento y en el agua
[rauda.

El caso de Ariadna es un amor pasional que no tiene un destino venturoso. La écfrasis que narra el mito está al mismo nivel narrativo que el epitalamio que más tarde cantarán las Parcas. El canto entonado por éstas parece querer conjurar el final antinupcial de la narración del mito de Ariadna y recuperar los valores maritales canónicos de la sociedad romana. En el verso 323 se da inicio al canto, que por la particularidad de sus intérpretes es tan profético como epitalámico, canto en el que vaticinarán el nacimiento de Aquiles, sus hazañas y su matrimonio *post mortem* con Políxena. El canto hace referencia a la conocida presencia en sus primeros versos de Hesperus, el dios que trae consigo las *optata maritis*, «las cosas deseadas por el marido».

*quare agite optatos animi coniungite amores.
accipiat coniunx felici foedere divam,
dedatur cupido iam dudum nupta marito.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*
(Carm. 64, 372-375)

Por esto ¡vamos! unid los amores deseados del
[alma

que con el feliz pacto el esposo reciba a la diosa
sea dada la esposa al marido deseoso desde hace
[tiempo

Corred husos, corred guiando los hilos

El amor y el deseo aparecen en este epitalamio pero, como se ve en las estrofas siguientes, siempre subordinados a la procreación, al nacimiento de hijos legítimos y a la naturaleza de pacto que comporta un matrimonio para la mentalidad romana.

non illam nutrix orienti luce revisens
hesterno collum poterit circumdare filo
(currite ducentes subtegmina, currite, fusi),
(Carm. 64, 376-378)

anxia nec mater discordis maesta puellae
secubitu caros mittet sperare nepotes.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
(Carm. 64, 379-381)

La nodriza al visitarla con el sol naciente
no podrá rodear su cuello con el hilo de la
[víspera¹⁰.
Corred husos, corred guiando los hilos.
y la ansiosa madre, triste por la castidad de la
[joven discorde
no renunciará a esperar queridos nietos
Corred husos, corred guiando los hilos.

La temática amorosa y epitalámica aparece por medio del complejo entramado de situaciones nupciales y parejas en el poema: Tetis y Peleo, Ariadna y Teseo, Políxena y Aquiles. La segunda de ellas no es una boda propiamente dicha sino deseada, la última es un matrimonio *post mortem* (GALÁN, 2003, p. 25). Los *optatos hymenaeos*, las deseadas bodas de Ariadna se oponen a los *praecepta parentis*, a los preceptos del padre del héroe ateniense: Ariadna es una mujer de un país enemigo (GALÁN, 2003, pp. 34-35). Hay una tensión entre la moral heroica y la moral amatoria, la *virtus* y el *furor*:

Ambos pertenecen a lo humano y deben ser entendidos en relación. Éste es uno de los planteos fundamentales del poema: en qué medida pueden armonizarse dos órdenes tan esencialmente diferentes, pero insoslayables en el ser humano; dos órdenes difícilmente reductibles como lo masculino y lo femenino, lo racional y lo irracional. Solo Peleo y Thetis parecen alcanzar una ideal y feliz armonía, aunque no libre de peligros y acechanzas. (GALÁN, 2003, p. 38)

Tanto los extremos heroicos (Aquiles, Teseo) como los extremos pasionales (Ariadna) son negativos. El matrimonio como rito cívico y religioso requiere de ciertos elementos de medida y orden. El poema no se resuelve fácilmente y su lectura puede dar lugar a diferentes interpretaciones: ¿Son Peleo y Tethis la pareja ejemplar y feliz? ¿Acaso su futuro se cierne nublado por el pesimismo en el canto de las Parcas? ¿Es el personaje de Ariadna un *alter ego* de Catulo y su abandono por parte de Teseo representa el revés amoroso de Lesbia? Todos estos interrogantes han recibido respuestas ensayadas y discutidas por los eruditos y su estudio requeriría todo un capítulo dedicado

¹⁰ Se creía que el cuello de la novia engordaba al quedar embarazada. Si un hilo con el que se le había rodeado el día anterior no alcanzaba a rodearle el cuello a la mañana siguiente de la boda, se suponía que estaba encinta (ELLIS, 1876, p. 281; FORDYCE, 1961, p. 322).

a la temática. Sin embargo, la separación del universo matrimonial del universo pasional en este poema aparece ilustrada claramente por medio de las historias narradas.

CARMEN 66

El *Carmen* 66, referido al mito de la cabellera de Berenice es una versión de un poema de Calímaco del cual se conserva solo un fragmento. Catulo, al igual que en el *Carmen* 51, sigue el original por momentos y en otros se separa o lo amplifica. En ambos poemas, por ejemplo, el verso 44 es el mismo pero en cambio, los versos 7-10 de Calímaco son amplificados por Catulo en los versos 1-38 (CRISTÓBAL, 2000, p. 123). Si bien el poema es de corte mitológico al estilo de los alejandrinos, el tema de la fidelidad en el imaginario matrimonial se hace presente en forma de preceptiva. En el verso 15 aparecen las quejas de las novias frente a la elección hecha por los padres en el matrimonio.

<i>est ne novis nuptis odio Venus, anne parentum</i>	¿Es Venus motivo de odio para las nuevas
<i>frustrantur falsis gaudia lacrimulis</i>	[novias o las alegrías
<i>ubertim thalami quas intra limina fundunt?</i>	de los padres son engañadas con falsas
(<i>Carm.</i> 66, 15-17)	[lagrimitas que derraman en abundancia en los
	umbrales del tálamo?

Los versos 79-88 son originales de Catulo. Allí el sujeto lírico, la misma cabellera de Berenice que es un ejemplo de castidad y fidelidad, se expresa contra el adulterio. Se dirige a las recién casadas: *nunc vos optato quom iunxit lumine taeda* (*Carm.* 66, 79), «Ahora vosotras, las que en el día deseado unió la tea», *casto colitis quae iura cubili* (*Carm.* 66, 83), «las que cultiváis la ley en el casto lecho» e inmediatamente amonesta a las adúlteras: *sed quae se impuro dedit adulterio* (*Carm.* 66, 84), «pero la que se entregó al impuro adulterio», *namque ego ab indignis praemia nulla peto* (*Carm.* 66, 86), «pues yo no pido premio alguno a las indignas». El deseo o buen augurio final para las novias refuerza la simpatía por el ideal de castidad:

<i>sed magis, o nuptae, semper concordia vestras,</i>	En cambio, oh novias, siempre más la
<i>semper amor sedes incolat adsiduus.</i>	[concordia
(vv. 87-88)	siempre el amor constante habite vuestras
	[moradas

EL AMOR Y EL MATRIMONIO CATULIANOS

Los *carmina* 63, 64, y 66 se centran en la temática mítica del amor, reforzando la idea de que el imperioso deseo debe subordinarse a los preceptos del imaginario matrimonial, cuya máxima central es la castidad de la novia en aras de garantizar la procreación de hijos legítimos. Quizá nada ilustre mejor este fenómeno como la advertencia del sujeto lírico en el final del *Carmen* 61 sobre la conveniencia de que el hijo se parezca al padre. Tanto el *Carmen* 61 como el 62 describen las ceremonias tradicionales que sacralizan el matrimonio (LÓPEZ-MUÑOZ, 2010, p. 18) y en los relatos restantes los amores pasionales como el de Ariadna o la locura de Atis no logran opacar el ideal romano de amor medido y, a lo sumo, parecen funcionar como contraejemplos. Se insiste, en todos los casos, en la virginidad, la castidad, los peligros del adulterio y la fidelidad como ideal central.

El concepto de fidelidad, sin embargo, tal como es expresado por los poetas del círculo de Catulo, es un tanto más complejo, sobre todo por lo que puede observarse en los poemas eróticos. A la inversa de la total intolerancia del modelo tradicional y monogámico de la sociedad patriarcal romana, el modelo amoroso de los poetas del círculo de Catulo parece tolerar las «indiscreciones» de la amada. El estatuto de la *domina* es tal que se le pueden consentir todos sus caprichos e incluso, al menos en teoría, se consentirán sus infidelidades como travesuras. Todo un código de galantería y buen comportamiento parecía imperar (Ovidio da cuenta de ellos en su *Ars amandi*) y un amante celoso debía disimular o correr el riesgo de parecer grosero o incivilizado (GRIMAL, 2000, p. 173). El mismo Catulo escribió:

<i>quae tamen etsi uno non est contenta Catullo,</i>	Aunque ella, sin embargo, no se contente con un
<i>rara verecundae furta feremus erae,</i>	[único Catulo
<i>ne nimium simus stultorum more molesti:</i>	soportaremos los escasos amores secretos de la
(<i>Carm.</i> 68, 135-137)	[discreta señora
	para que no seamos excesivamente molestos,
	[como es la costumbre de los tontos.

Sin embargo es fácilmente verificable que esta tolerancia y apertura de criterios con respecto a las indiscreciones de la amada no tiene mucha continuidad a lo largo del *corpus* catuliano. Es curioso, ya que la Clodia en la que se inspiraba Lesbia fue una mujer típica de su época, como lo indica Pierre Grimal, atrapada entre dos mundos: el de las patricias aristocráticas más conservadoras

y el de las nuevas mujeres más libres (2000, p. 178). Catulo representa también un tipo de hombre nuevo al expresar «su vida privada sin ninguna inhibición en sus poesías» y asumir para sí el papel que tradicionalmente encarnaba la mujer: el amar profundamente, sufrir al ser abandonado y llorar la ausencia del ser amado (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 22).

Este es un rasgo innovador y nuevo en la literatura romana; en el modelo de la épica y poesía anterior, el hombre era una especie de nómada amoroso: «pasa, se deja enamorar, posee, se marcha: y la mujer sufre»¹¹ (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 217). Pero la reacción de Catulo ante el abandono y la pérdida de Lesbia es lo que lo deja a medio camino entre la nueva sensibilidad y los anteriores modos de establecer vínculos: «a pesar de que se enamoró de Lesbia, precisamente por ser una mujer diferente a la mayoría», el poeta acaba exigiéndole y reclamándole una fidelidad y exclusividad propia de las matronas de vieja data (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 22). Para López-Muñoz, Catulo conoce las normas de etiqueta que rigen el intercambio amoroso más refinado, pero no parece adaptarse del todo al comportamiento de las élites romanas (2010, p. 11). En Catulo, amor y pertenencia, conquista amorosa y posesión parecen ser una misma cosa (LÓPEZ-MUÑOZ, 2010, p. 14). Por eso, tal vez, en el *Carmen* 11, Lesbia es acusada de ninfomanía y falta de exclusividad, se la presenta como un monstruo que ejerce el papel de la adúltera. Pero curiosamente este adulterio no es presentado por Catulo como una falta perpetrada contra el verdadero marido de Lesbia, sino con respecto a él mismo, que no es sino uno de sus tantos amantes: «Para él, una relación amorosa implica derechos exclusivos sobre el otro, derechos que adquieren un estatuto casi jurídico que se infringe cuando, por ejemplo, Lesbia se va con Gelio» (LÓPEZ-MUÑOZ, 2010, p. 15).

Catulo exige la obligación religiosa de la *fides*, un amor exclusivo y duradero, y concibe una especie de matrimonio *de facto* con Lesbia. En el *Carmen* 87 dice claramente que ninguna *fides* fue *tanta* en virtud de ningún *foedus*. El joven veronés, escribe López-Muñoz, sufre ese desajuste respecto a la etiqueta amorosa: «se está comportando con los esquemas de un *rusticus* en un ambiente cuyo refinamiento impone una serie de convenciones con las que choca frontalmente» (2010, p. 16).

Pero Catulo no parece ser un total desconocedor de las normas y la etiqueta que rigen a su círculo social sino más bien todo lo contrario, parece jugar y manejarse con maestría en los intrincados y delicados comportamientos que la *urbanitas* de su tiempo requiere (FITZGERALD,

¹¹ La épica griega y la épica indoeuropea en general muestran un universo masculino en el que los héroes luchan o emprenden una expedición empujados por los valores del heroísmo (honor, gloria, venganza, solidaridad). La mujer está subordinada a estos valores y tiene siempre un papel secundario. En el mejor de los casos, como Helena, puede llegar a ser el motivo de la gran empresa guerrera, pero su rol es solamente el de poner en movimiento todo el sistema de valores masculinos (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 238). A lo sumo, la mujer que ama es un obstáculo: intenta inútilmente alejar al hombre de la lucha y la aventura, pero éste no se deja retener (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 240). Siempre es la mujer la que seduce y la que es abandonada como en Safo 168b (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 137).

1995, pp. 87-114). Es decir, si un poeta tan refinado como Catulo hace uso de la *rusticitas*, deberíamos pensar que este ejercicio está puesto en función de algún interés poético o comunicativo.

En el *Carmen* 70, el sujeto lírico catuliano hace referencia a las volubles promesas hechas por su *mulier*, es decir, cabe suponer que se trata de Lesbia: la amante le ha prometido no preferir a Júpiter antes que a él. El cierre del poema deja bien claro que las promesas de una mujer tienen poca fiabilidad. Paralelamente, en el *Carmen* 72 se dirige a Lesbia de modo similar y recuerda que ella decía no preferir ni siquiera a Júpiter antes que a su amado. El contraste entre ese pretérito imperfecto *dicebas* y el pretérito perfecto *dilexi* reforzado por el *tum* es contundente: este amor profesado, enunciado por Lesbia en el pasado ya no tiene lugar en el presente. Catulo reclama haber amado con un tipo de amor superior, el amor con el que un *pater* ama a su familia. Es cierto que, tanto legal como moralmente, el marido se asimilaba al papel del padre (GRIMAL, 2000, p. 184), no obstante lo cual resulta llamativo que la voz del poema recurra a vínculos que recuerdan al antiguo *manus* para este nuevo tipo de amor. Es, para Grimal, precisamente ese anhelo de exclusividad lo que veda a Catulo la superación del amor perdido (2000, p. 185) y la oposición entre *amare* y *bene velle*, entre el amor carnal y el tierno afecto, traduce el drama de toda su generación. Enamorados de mujeres que nada tenían que ver con la *matrona* romana, y a la vez embelesados por la plenitud carnal que les estaba vedada a los antiguos maridos, muchos hombres comienzan a elevar el estatus de esos amores a una ternura y sacralización que, en su imaginario, solo el matrimonio podía otorgar (GRIMAL, 2000, p. 185).

Según López-Muñoz, Catulo parece aceptar o reconocer las reglas del juego en el *Carmen* 72 (vv. 6-8) El amor, el erotismo y la concupiscencia no necesariamente llevan a la benevolencia:

Está Catulo empezando a construirse una imagen del funcionamiento de su círculo social o, si lo preferimos, está adaptándose una vez reconocido el primero de los códigos sociales, verbigracia, que no hay que buscar relaciones estables cuando se está inmerso en una especie de baile de parejas. (LÓPEZ-MUÑOZ, 2010, p. 19)

Pero si este Catulo reconoce las reglas de la etiqueta del cortejo, está claro que continúa sin aceptarlas del todo. Le resultan imposibles de llevar a cabo y reclama una unión que está en el terreno del matrimonio. Y precisamente esa inconsistencia es lo que para Catulo constituye la falta de Lesbia: «no consentir unir para siempre su destino al de un poeta, más joven que ella y sin fortuna, que estaba empeñado en amar como antaño se había amado en Roma y como aún se seguía haciendo en Verona» (GRIMAL, 2000, p. 186).

Así como en el mundo poético de Catulo Lesbia es insultada y despreciada, en el mundo real, Clodia Pulcher, su supuesta inspiradora, tuvo su cuota de vituperio. Cicerón la llama la Medea Palatina cuando la acusa de envenenar a su marido en la defensa de Celio (*Cael.* VIII, 18). El orador, como muchos hombres de su tiempo, manifiesta su total incomodidad para con una mujer independiente, y no perdona que en vez de haber sido una *univira*, una vez viuda, Clodia se haya volcado «al libertinaje» (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 17). En su discurso, Clodia es presentada como una meretriz por su forma de hablar y vestir, la acusa de incesto y de llevar a cabo orgías en las que participaban esclavos. Del discurso de Cicerón puede deducirse que Clodia vivía sola, tenía una buena situación económica e incluso decidía por sí misma sobre la venta de sus bienes. El mismo Cicerón, años después y representado por Ático, intentó adquirir una propiedad de Clodia. Por lo que se conserva de su correspondencia es posible saber que no negociaba con ningún tutor o pariente masculino encargado de tomar las decisiones legales o comerciales, sino con ella misma (*Att.* 12.42.12). Si Clodia era la *meretrix* que Cicerón describió en *Pro Caelio*, difícilmente el orador deseara tener negocios con tal mujer. Lo que la correspondencia revela es que se trataba de una mujer con cierta injerencia en los asuntos políticos de los hombres de su familia, alguien inteligente y sagaz, dueña de sus acciones y elecciones (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 22). A diferencia de lo que Catulo reclama a Lesbia, Cicerón no reprocha a Clodia la ruptura de un pacto amoroso sino más bien el hecho ser libre y no estar sometida a hombre alguno, una actitud en extremo desafiante, aun en época de la república (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 22). El problema es el modelo de mujer que encarna Clodia en su tiempo; se trata de una *puella docta*:

Meanwhile, she herself refuses to be completely bound by the policies of either husband or brother, chooses to remain single after her spouse's death, moves confidently in society, administers several estates—a house on the Palatine, her river property, a villa at Solonium, probably another at Baiae—and, in short, functions well in a man's world. (SKINNER, 1983, p. 285)

Pero las preocupaciones de Catulo son mucho menos mundanas con respecto a Lesbia que las que Cicerón tiene respecto de Clodia. El veronés tiene la conciencia tranquila de haber obrado según la ley divina, de haber practicado la *pietas*. Es Lesbia la culpable de perjurio; él es puro, no ha pronunciado ningún voto que no fuera capaz de cumplir (GRIMAL, 2000, p. 185). La situación sentimental de Catulo es complicada y sus impresiones al respecto lo demuestran, pero no es el único:

Propercio hacía parecido descubrimiento, como es que un amor semejante al que él experimentaba exige la *fides*. En la antigüedad, las costumbres imponían a la mujer que permaneciera *univira*, que no conociera más que a un único marido; con el principio del imperio, se advierte que una exigencia parecida comienza a aplicarse al hombre, lo que habría resultado inconcebible tan solo dos o tres

generaciones antes. Y son los propios hombres los que, por amor, renuncian a la libertad que les otorgaba la moral tradicional: como Catulo, que aspira a convertirse en «marido» de Clodia, o Tibulo, que desea vivir en el campo con la única compañía de Delia, en un estado de soledad compartida. (GRIMAL, 2000, p. 341)

Así como la *fides* tiene un estatuto singular, la *pietas*, un concepto muy emparentado también, tiene un sentido particular para Catulo que conviene examinar. Según R. M. Henry es posible extraer el sentido que el poeta le otorga a la *pietas* haciendo un breve estudio de sus poemas. Del mismo modo en el que Ariadna suplica a *Iuppiter impotens* para que vengue la falta amorosa de Teseo, Catulo suplicará a los dioses en el *Carmen* 76, aunque su pedido será un tanto diferente. En él, la idea central no es la venganza sino la *pietas* a la que el poeta concibe compuesta de dos condiciones:

- 1) Ser uno un hombre de palabra, no haber profanado ningún pacto (*fides*).
- 2) No haber hablado o actuado contra otros.

El poeta reclama además, en el mismo poema, el derecho de ser considerado *pius* por esto y de disfrutar de este reconocimiento como motivo de regocijo por el resto de su vida (HENRY, 1950a, p. 65). Para un romano, el concepto de *pietas* implicaba la adherencia a las reglas observadas por la sociedad civil de tiempos arcaicos y transmitida a la comunidad de su tiempo, conocidas como las *mores maiorum*. De esta concepción se desprende el concepto de *fides*, que a su vez, posee dos sentidos, el primero de ellos subjetivo y el segundo objetivo, consiste, en primer lugar, de la convicción interna de un hombre sobre lo que constituye un acuerdo recto, su deber para sí mismo como miembro de la sociedad y su deber para con sus prójimos en todos los intercambios en los que se encuentren involucrados. En segundo lugar, *fides* es el crédito, el prestigio y estima de la que un hombre disfruta cuando su conducta le da reputación frente a sus prójimos, conforme a los más altos ideales de honor y fidelidad (HENRY, 1950b, p. 48). Esta *fides* adquiere a lo largo de la historia romana el carácter de *numen* y está bajo la protección de Júpiter, como *deus fidius* encargado de imponerla y de castigar su falta (HENRY, 1950b, p. 49).

Catulo reclama la *pietas* y *fides* violentada porque su amor es un *foedus*, un contrato, un pacto y, por lo tanto, implica el valor sagrado y la garantía de Júpiter al igual que en cualquier tipo de pacto o contrato, sea este matrimonial o no. Quebrar esa *fides* es un acto de impiedad, pero el poeta no pide venganza como Ariadna, sino ser curado de esa enfermedad (*morbum pestem*) para poder disfrutar de la recompensa moral de haber sido leal y piadoso. Claro que Henry detecta cierta paradoja en el pedido de Catulo y no puede creer que en la mente del poeta exista tal idea de fidelidad; no hay lector de Catulo que no lea *vitam puriter egi* y no se pregunte si se trata del mismo

autor del resto de los poemas de la colección, es decir, el conocido amante de Lesbia: «*And if the pietas which Catullus claims is really based on the rights of the family and the rules that regulate human society, what greater offence against pietas could there be than the practice of adultery?*» (HENRY, 1950b, p. 56).

Pero al menos para el poema en cuestión debe asumirse que se trata de un recurso argumentativo del poeta, es decir, como lo aclara Pablo Martínez Astorino (2007, p. 105), Catulo busca suscitar la adhesión de la audiencia al comparar su amor no correspondido con el hombre piadoso que no profana la sagrada fidelidad (MARTÍNEZ ASTORINO, 2007, p. 109). Es decir, toda la batería de términos jurídicos está puesta en juego para mostrarse como la parte perjudicada de un contrato amoroso (CUMMINGS, 2009, p. 7). En cambio, su infidelidad, su falta para con el marido de Lesbia no debería haberle parecido algo digno de tenerse en cuenta, puesto que su amor era concebido, al menos en su obra, la única cosa real y sagrada. En ese sentido, quizá la moral amorosa de Catulo se pudiera ilustrar con los versos que Borges compuso para Francesca de Rímini y Paolo Malatesta, los símbolos del adulterio en la Divina Comedia:

No traicionan a Malatesta,
porque la traición requiere un tercero
y solo existen ellos dos en el mundo.
(BORGES, J. L., *Inferno*, V, 129)

Cierto es también que Catulo es un poeta enamorado y no un filósofo o un jurista y por lo tanto no está obligado a presentar un *casus* coherente o lógico. El sujeto lírico de Catulo es un enamorado que duda, que se debate entre el amor y el odio, entre el olvido y su imposibilidad, y en la sinceridad con que lo expresa radica su verdadero mérito (FITZGERALD, 1995, p. 123). Pero que Catulo reclame *fides* y *pietas* no es tan extraño ya que, desde hacía más de un siglo, los aparentemente separados y antagónicos aspectos del amor romano habían comenzado a mezclarse y los matrimonios legítimos habían empezado a producirse por amor a la par que ciertas aventuras adquirirían un trasfondo de fidelidad. Se trató, dice Pierre Grimal, de una «revolución moral» percibida e inmortalizada por los poetas: el haber revalorizado al amor-pasión, al deseo y a su satisfacción y el haberlo equiparado a otras formas de relación:

A los romanos les cabe el honor de haber descubierto cierta ética sentimental: las tradiciones ancestrales dieron carta de ciudadanía a los afectos filiales, al respeto hacia la propia esposa, a los deberes paternos y maternos, pero habían fingido ignorar el amor carnal, sobre el que, no obstante,

gravita toda esa estructura. Se había de ser buen marido y se podía también amar a la propia esposa, pero no era necesario y ni tan siquiera recomendable el confesarlo. Los poetas de la época augustea, después de Terencio, contribuyeron enormemente a devolverle al amor su verdadera importancia y a liberar a la mujer, al mismo tiempo, de la prisión de un respeto puramente formal en la que las costumbres la retenían, restituyéndole así el derecho al amor y a la elección, a consentir o no su propia fidelidad. (GRIMAL, 2000, p. 210)

El ambiente de inestabilidad de la Segunda Guerra Púnica hizo que los sistemas establecidos perdieran vigencia y surgieran nuevas corrientes tanto en el ámbito social como en el político. La literatura no fue ajena a estos cambios y una nueva tendencia literaria, la poesía lírica, atestigua dicho fenómeno (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 12). En la poesía neotérica el individuo aparece y se destaca por encima del ciudadano de la *Urbs*:

La necesidad de expresar lo espiritual lleva a estos poetas no solo a un alejamiento de la vida civil sino a una necesidad de abstracción, en cierta medida, de la vida social y política y por ende pueden dedicarse a buscar y expresar su interioridad. (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 12)

El tratamiento amoroso que Catulo ofrece en sus poemas, en el que es deudor de Safo, es novedoso en una Roma en la que el amor nunca se había tratado en primera persona, sino por medio de personajes, míticos o de ficción (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2010, párr. 4). Por lo tanto no es descabellado pensar, en primer lugar, que en la lectura del poema 31 de Safo se confundieran poesía erótica y epitalamio, dos géneros profusamente practicados por la poeta de Lesbos, dos formas diferentes de acercarse al amor, una pública y generalmente coral, otra privada e individual. La mera existencia de ambos géneros de poesía como algo separado da cuenta del hiato implícito con el que los antiguos configuraban ambos universos, el del amor pasional y el del matrimonio. Esto no quiere decir que los antiguos griegos y romanos no fueran capaces de percibir la paradoja, y la idea de la máscara esbozada por McEvelley (1978) se torna aún más significativa.

También Catulo atendió a ambos tipos de poesía advirtiendo, quizá, con mayor profundidad e insistencia, los contrasentidos que comportaban ambos géneros y atestiguando en sus versos el reclamo de mayor sacralidad para el nuevo tipo de amor. Quizá sea necesario comenzar a ver los reclamos que Catulo esboza en su poesía amorosa, y que tienen como origen conceptos venidos del matrimonio como contrato sacro (*pietas, fides*), no como vestigios de una moral antigua y provinciana, sino como los intuitivos sobresaltos de una nueva sensibilidad que comenzaba a comprender que el amor, en cualquiera de sus formas, se merecía un lugar más elevado entre los hombres, y por qué no, entre los dioses.



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ ESPINOZA, N. (2010). Clodia la nueva domina romana. *Káñina*, XXXIV(I), 11-24.
- ÁLVAREZ ESPINOZA, N. (2012). Una aproximación a los ideales educativos femeninos en Roma: Matrona docta/puella docta. *Káñina*, XXXVI(I), 59-71.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (2010, diciembre 4). Apuntes sobre el amor catuliano. *Hablar de Poesía*, 22. <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-22/apuntes-sobre-el-amor-catuliano/>
- BAKER, S. (1960). Lesbia's Foot. *Classical Philology*, 55(3), 171-173.
- CALAME, C., & PÉREZ RODRÍGUEZ, E. (2002). *Eros en la antigua Grecia*. Akal.
- CRISTÓBAL, V. (2000). *Poemas. Elegías de Catulo. Tibulo. Gredos*. <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Poemas-Eleg%C3%ADas-Catulo-Tibulo-Gredos/11498810793/bd>
- CUMMINGS, C. (2009). Law and Love: Legal Terminology in Roman Elegy. *Constellations*, 1(1). <https://doi.org/10.29173/cons6895>
- DAREMBERG, C. V. & SAGLIO, E. (1877). *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette. <http://dagr.univ-tlse2.fr/>
- EDWARDS, M. J. (1992). Apples, blood and flowers: Sapphic bridal imagery in Catullus. En C. Deroux (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History VI* (pp. 181-203).
- ELLIS, R. (1876). *A Commentary on Catullus*. Cambridge University Press.
- FITZGERALD, W. (1995). *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position* (1st edition). University of California Press. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3h4nb22c/>
- FORDYCE, C. J. (1961). *Catullus: A Commentary*. Oxford University Press.
- GAISSER, J. H. (2009). *Catullus* (Blackwell Introductions to the Classical World) (1st ed.). Wiley-Blackwell.
- GALÁN, L. (1999). El Ciclo de Lesbia: Catulo y la Biografía de la Pasión. *Circe de Clásicos y Modernos*, 4, 57-71.
- GALÁN, L. (2003). El carmen 64 de Catulo. Centro de Estudios Latinos (CEL). <http://hdl.handle.net/10915/15947>
- GALÁN, L. (2009). *Catulo. Poesía completa*. Ediciones Colihue.
- GERARDI, J. M. (2017). Transgresiones en los roles sociales de género en la república romana: Mulieribus exempla. *Religación*, II(8), 144-161. <http://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/43366>
- GRIMAL, P. (2000). *El amor en la Roma antigua* (J. P. Tauste, Trad.). Ediciones Paidós.
- HALLETT, J. P. (1979). Sappho and Her Social Context: Sense and Sensuality. *Signs*, 4(3), 447-464.
- HENRY, R. M. (1950a). Pietas and Fides in Catullus (I). *Hermathena*, 75, 63-68.
- HENRY, R. M. (1950b). Pietas and Fides in Catullus (II). *Hermathena*, 76, 48-57.
- LÓPEZ-MUÑOZ, M. (2010). Códigos amorosos en la Literatura Romana. *Dylces Camenae. Poética y Poesía Latinas*, 11-21. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4771287>
- MARTÍNEZ ASTORINO, P. (2007). La construcción de la espontaneidad y del sentido en el Carmen LXXVI de Catulo. *Myrtia*, 22, 105-115. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90209>
- MCÉVILLEY, T. (1978). Sappho, Fragment Thirty One: The Face behind the Mask. *Phoenix*, 32(1), 1-18. <https://doi.org/10.2307/1087945>

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1996). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Alianza.
- SIGNORELLI DE MARTÍ, R. (1964). Matrimonio 'cum manum' y 'sine manum' en la Antigua Roma. *Lecciones y Ensayos*, 26, 31-41.
- SKINNER, M. B. (1983). Clodia Metelli. *Transactions of the American Philological Association*, 113, 273-287. <https://doi.org/10.2307/284015>
- SMITH-SPARK, L. (2004, diciembre 8). How did rape become a weapon of war? BBC News. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4078677.stm>
- VIKMAN, E. (2005). Ancient origins: Sexual violence in warfare, Part I. *Anthropology & Medicine*, 12(1), 21-31. <https://doi.org/10.1080/13648470500049826>

CONCLUSIONES

Esta tesina comenzaba indagando el problema de la traducción en Catulo, más específicamente sobre el *Carmen* 51 y la pregunta de Kletke (2016, p. 67): «¿Qué hace allí ese poema?». Desde el punto de vista del traductor, la empresa que llevó a cabo el poeta veronés suponía un gran esfuerzo. Los conscientes paralelismos con el original, el metro sáfico utilizado y el seudónimo de la amada, apoyaron la idea de que Catulo esperaba que sus lectores reconocieran el *Carmen* 51 como una traducción (KLETKE, 2016, p. 66). La interpretación del poema traducido a su vez implicó un doble desafío: a las dificultades de interpretación del *Carmen* 51, se sumaron los complicados matices de lectura que comportaba el fragmento 31 de Safo. Para explicar qué había querido lograr Catulo con su poema era necesario primero indagar qué había querido decir Safo con el suyo.

La sugerencia de Wilamovitz de que el poema 31 pudiera ser un epitalamio había condicionado su lectura durante varios años (1913, p. 58). La cuestión del género poético al que pertenece el poema era importante puesto que los géneros literarios programan la lectura e intervienen sobre el mensaje transmitido. Apoyada por Snell (1931, p. 75), la hipótesis del epitalamio fue relativizada por Bowra, que prefirió pensar en un poema que escenifica un banquete de bodas (1939, p. 216). Años después, la respuesta de Page, en cambio, fue diametralmente opuesta y tras denunciar que se trataba de ocultar la expresión de una pasión homosexual, expuso razones temáticas que hacían al fragmento 31 inapropiado para ser recitado en una festividad matrimonial (MCEVILLEY, 1978, p. 3; PAGE, 1955, pp. 30-33). Luego de revisar los diferentes argumentos de varios de los más conocidos exponentes sobre el tema, se procedió a un análisis y se procuró esbozar un pequeño aporte al problema.

Un primer intento de resolución de la cuestión fue el analizar los rasgos formales del poema en relación con los esperables en el género epitalámico. Si el epitalamio como subgénero poético tenía por su carácter coral una métrica característica, la respuesta a la cuestión genérica resultaba bastante sencilla de ensayar. Sin embargo la antigüedad nos ha legado tanto epitalamios corales como

monódicos (SARIEGO, 2010, p. 262). En el caso de Safo, además, la variabilidad métrica de sus epitalamios es tal que el criterio del metro resultó inaplicable¹².

En cuanto a la pertinencia de ciertos temas y tópicos propios del género, se propuso analizar el poema teniendo en cuenta la deixis. La poesía mélica representó una gran revolución en términos literarios. En ella el tema del amor aparece por primera vez referido a la actualidad y a hombres y mujeres contemporáneos en vez de personajes míticos (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 143). El locutor, el sujeto lírico, deviene el elemento central:

Asumida por el locutor que se convierte en su protagonista principal, la narración de la poesía mélica no remite a una situación legendaria, sino a las circunstancias en las que ese locutor se encuentra directamente implicado. Tales circunstancias, situadas en un pasado cercano, pueden coincidir con la propia situación de enunciación del poema mediante el juego de deícticos y de tiempos verbales. (CALAME & PÉREZ RODRÍGUEZ, 2002, p. 171)

La deixis, no solo permite identificar un yo poético destacado, centro de la enunciación y del enunciado, sino que además puede utilizarse para establecer ciertos rasgos genéricos y temáticos. El yo poético se sitúa en el centro del poema pero además selecciona los elementos que irán en primer y segundo plano, a las personas que entran en juego en el diálogo lírico y los temas y asuntos que son relevantes. El poema de Safo se inicia con el verbo φαίνω en modo impersonal pero inmediatamente instauro el yo por medio del pronombre μοι: un sujeto interesado muy especialmente en ese «parecer» que el verbo indica. La tercera palabra es el demostrativo κῆνος que señala al ὄνηρ, el muchacho semejante a los dioses. El pronombre de segunda persona sirve para delimitar el proscenio en el que admirador y admirado están sentados cerca de la voz que habla en el poema. A su vez, la primera persona que interpela a un «tú» alejado espacialmente parece manifestar cierta cercanía en términos sentimentales. A su vez, el ὄνηρ no participa de este diálogo imaginado sino que son el «yo» y el «tú» los participantes del hecho comunicativo. El muchacho representa un elemento ajeno al diálogo, se trata de la no-persona en términos de Benveniste (1971, p. 166), es alguien que se percibe alejado física y emocionalmente y focalizado como tal por el demostrativo κῆνος.

La selección del tema o los temas relevantes en el diálogo también constituye un elemento importante a la hora de juzgar la pertenencia de un discurso a un género literario específico. Alessandro Setti destacó por vez primera la ausencia de elementos típicos de los poemas de bodas en el fragmento 31: salutación de los recién desposados, elogio de la novia, comparación de ésta

¹² Estrofas sáficas, coriámicos, hexámetros, tetrámetros y dímetros dactílicos, pentámetros y tetrámetros eolios, y yambos (REINACH & PUECH, 1960, p. 276).

con una diosa o con una heroína mítica, comentarios sobre su belleza, a sus hermosos pies, a su virtud, etc. (MCEVILLEY, 1978, p. 10; SETTI, 1939).

Otros elementos típicos de los epitalamios de Safo también están ausentes: el lucero de la tarde, símbolos de la doncellez, la virginidad, la comparación de la novia con la manzana roja o el jacinto, con la diosa, con la luna en la noche estrellada, el duelo por la separación de la madre, la idea del novio como un monstruo o un gigante que invade el mundo femenino, del novio con el ramo (LESKY, 1989, p. 167; RODRÍGUEZ ADRADOS, 1981, p. 128). En el poema en cuestión, en cambio, todos los elementos y síntomas amorosos que el sujeto lírico enumera resultan más cercanos a su propia persona y simplemente irrelevantes para los supuestos novios agasajados. El poema es más bien un monólogo intimista (RACE, 1983, p. 93), que tal vez refiere a la situación de bodas pero que, al contrario, parece ponerla en cuestión. En él, el sujeto lírico se quita la máscara de la hipocresía social, nos interpela con su padecimiento interior (MCEVILLEY, 1978, p. 9) y se recompone como un guerrero homérico, pero también un guerrero del amor al estilo sáfico (O'HIGGINS, 1990, p. 162).

Establecido este primer criterio de lectura, fue posible avanzar con la versión del poema que elaboró Catulo. El elemento más importante que distingue a la versión del poeta romano es Lesbia, la amada por antonomasia en la poesía catuliana (LYNE, 2007, p. 122). Pero Lesbia no es simplemente un seudónimo al que se dirige el poema sino que porta un doble homenaje: a Safo y a la persona a la que está dedicado el poema, muy probablemente Clodia Pulcher. Se trata de un poema ostensiblemente inspirado en la poeta de Lesbos pero que atribuye también a Lesbia las cualidades de sofisticación y refinamiento de la musa griega (GAISSER, 2009, p. 142).

El poema 51 de Catulo comporta, además, una reflexión metapoética, una *aemulatio* que contiene toda una declaración literaria en sí misma, una declaración programática o una reflexión acerca del proceso mismo de traducción literaria (KLETKE, 2016, p. 72). Si Safo inaugura en la poesía helénica toda una serie de temáticas amorosas (el sujeto o agente erótico, el paciente, la locura, la enfermedad, la metáfora del amor como batalla y el amante como guerrero, el amor a primera vista y repentino) (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 177), por medio de la traducción del fragmento 31 Catulo parece mostrarse como su continuador en la poesía romana.

El tono de la versión de Catulo tampoco coincide con el de los epitalamios griegos o romanos. Al igual que el poema de Safo, los tópicos comunes del género se encuentran ausentes: invocación a Himeneo o a Véspero, tono jocoso, las típicamente romanas *fescennina iocatio* y la *deductio* de la novia. La deixis personal y espacial es idéntica al original de Safo, con el agregado de que ambas personas, el «tú» y el «yo» poético, están aquí identificados por sus respectivos nombres. También Catulo centra el asunto del poema sobre la primera persona. La descripción de síntomas del amor

como un *morbus* que arrebató el *sensus* (en vez de καρδίαν) marca la dualidad del enamorado y el debate entre lo racional y lo puramente emocional y erótico, una pugna que puede verse en otros poemas como el *Carmen 72* o el *Carmen 85*.

El amor pasional y el matrimonio tienen para Safo y Catulo unas características particulares y esta percepción surgió evidentemente ligada a las culturas en las que ambos autores nacieron y vivieron. En el universo de Safo, la expresión y práctica del amor homoerótico están indudablemente vinculados a la *paideia* (MILLER, 2007, p. 481). En la sociedad griega arcaica segregada por sexos, una niña debía ser educada en el amor y en los ideales del matrimonio, aunque éstos fueran muchas veces contrapuestos. El amor pasional era una enfermedad divina peligrosa e incontenible que podía perjudicar al buen funcionamiento de la sociedad. El matrimonio era el rito que unía a los dos sexos y a sus universos antes separados pero, a diferencia del amor pasional, estaba al servicio de la comunidad y de la polis. Tanto en Safo como en Catulo, el amor pasional siempre surge al margen del matrimonio.

Puesto al servicio del γένος o de la *gens*, de su continuidad y de la administración y conservación de los bienes, la finalidad de la institución matrimonial era la procreación de hijos legítimos:

El matrimonio es concertado por los padres, es una institución no de amor en nuestro sentido, sino puramente al servicio de la continuidad de la familia: es unión sexual sacralizada, aprobada y defendida por la sociedad. No hay poesía erótica en que el novio corteje a la novia, no es tema aceptable, tampoco, el adulterio. Los epitalamios se refieren, solamente, al tema de la unión y de la boda. Los temas del cortejo, el del rechazo y abandono y el dolor de ellos resultantes los encontramos en la lírica ritual, popular, que da expresión a mitos como los de Adonis, Cálice, Harpálice, Faón, Dafnis y otros más; y, también, en la lírica simposíaca, en que interviene la hetera. (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1981, p. 134)

El amor en estado puro, *eros* como sentimiento individual, era considerado peligroso no solo para el individuo sino también para la vida social (GRIMAL, 2000, p. 170). Su campo de acción debía ser controlado y se reservaba para las heteras y los efebos en una sociedad voluntariamente deserotizada (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 72). La sexualidad de los esposos permanecía oculta y como tema literario aparece recién para la cultura griega en la época helenística (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 52). Esa separación o concepción compartimental del amor pasional y erótico por un lado y del matrimonio por el otro, puede observarse claramente en la existencia del género epitalámico separado de los géneros poéticos donde el erotismo se expresa con mayor libertad. No solo la especificidad del género se relaciona con el rito sino que el ideal amatorio expresado en los poemas matrimoniales es muy diferente y está claramente delimitado en sus alcances.

Tanto Safo como Catulo describen y padecen los efectos del amor pasional: el viento que desata los miembros y estremece, el dulce-amargo (*Fr.* 104, *Fr.* 130), aquel que condena a amar y a odiar a la vez (*Carmen* 85), Ἔρως, la pasión, ποθή, el ansia, ἕμερος, el anhelo, hacen percibir al amado como ἐπατός, «encantador», ἡμερτός, «delicioso», ποθεινός, «anhelado» y afectan al φρήν, el diafragma, al καρδία el corazón y al στῆθος, el pecho. Sus efectos son los de una μανία, «locura» o «inspiración» y/o una νόσος «enfermedad», «demencia». Al πῦρ, el «ardor» o «fuego», se suma el ἴδρωσ, el «sudor», el ψῦχος, el «frío» y el τρόμος, el «temblor». El amor, además, *eripit sensus*, «arrebata el buen juicio» como *dementia* o *insania*. No es otra cosa que el *furor amoris* o la ερωτική μανία que vuelve al enamorado ἄφρων o *amens*, enajenado, sin sentido. Todos estos efectos del amor son *molesti*, perjudiciales, nada deseables para la ciudad o la república, que como la ἀμηχανία o el *otium* privan al ciudadano de la defensa del bien público (FINAMORE, 1984, p. 18; FREDRICKSMEYER, 1965, p. 160; VEYNE, 2006, p. 260).

En los epitalamios de Safo y Catulo, tanto las imágenes como el tratamiento del amor difieren ostensiblemente de sus poemas eróticos: se elogian pies y senos de violetas de la novia (*Fr.* 103), se la compara con una manzana en lo alto del árbol (*Fr.* 105a) y un jacinto (*Fr.* 105b), es hermosa y agraciada (*Fr.* 108) y Véspero llega para llevarla lejos de la madre (*Fr.* 104). Hymen es más poderoso que Venus y lo que él aprueba es bueno para la fama; (*Carmen* 61, 61-65), el matrimonio está al servicio de la familia para la procreación de *liberos*, y por medio de ésta al servicio de la ciudad; los ritos sagrados dan *praesides* protectores a sus fronteras (*Carmen* 61, 66-75); la fidelidad es un asunto importante y conviene engendrar hijos parecidos al padre pues garantizan la *pudicitia*, la castidad de la madre (*Carmen* 61, 10-105 y 224-225); el acto amoroso se ve como algo amenazante, Venus como motivo de odio para las nuevas novias (*Carmen* 66, 15). Véspero es *crudelior ignis*, el fuego más cruel que aparta a la madre de la hija para entregarla al joven con el resultado de que su virginidad sea arrebatada, como le ocurre a las muchachas en una ciudad conquistada (*Carmen* 62, 20-25), la virginidad no es completamente de la novia sino que pertenece también a sus padres, es decir, es un asunto de la *gens* (*Carmen* 62, 63-67). La virginidad, además, es un bien preciado y su pérdida antes del matrimonio hace a la novia poco deseable (*Carmen* 62, 39-48). El matrimonio debe ocurrir en una edad adecuada ya que como la vid que se abraza a un olmo, la mujer que se une a tiempo a un marido es más querida para el esposo y menos odiosa para el padre (*Carmen* 62, 55-59). Las imágenes del preciado embarazo también son múltiples, la novia será fecundada en la misma noche de bodas (*Carmen* 64, 376-378) y la madre de la novia esperará los nietos (*Carmen* 64, 379-381).

En los poemas más extensos de Catulo está presente también la temática antinupcial pero siempre como algo que se intenta evitar. En el *Carmen* 63 se busca conjurar todo este impulso

antierótico del mito de Atis invocando a la diosa Cibeles (*Carm.* 63, 91-93). En el *Carmen* 64 se presenta el amor pasional de Ariadna y su destino poco venturoso. Al mismo nivel narrativo aparece el epitalamio cantado por las Parcas como contraparte del mito de Ariadna y regreso a los valores maritales canónicos de la sociedad romana.

El tratamiento amoroso del amor que Catulo declara profesar por Lesbia también merece un párrafo aparte. Vinculado con la temática nupcial, presenta una mitificación, una narrativización trágica o una novelización (en términos modernos). Lesbia atraviesa el dintel de la casa como una novia y es comparada incluso con una diosa en el *Carmen* 64. Ella pisa el umbral (*Carm.* 64, 70-72), y ese detalle se vincula por oposición a la bienaventuranza augurada en el *Carmen* 61 (*Carm.* 61, 165-170). La expresión de los sentimientos en primera persona es un rasgo innovador y nuevo en la literatura romana y propio de la generación de Catulo. El que el poeta veronés aplique a un poema de temática erótica elementos que en su cultura están reservados para la sacralidad del matrimonio es también un rasgo de originalidad propia.

Los pasajes en los que puede verse esta peculiaridad de su poesía son muchos. A pesar de que Lesbia encarna un modelo nuevo de mujer, alejado del tradicional modelo de matrona romana, Catulo exige y reclama a Lesbia una fidelidad y exclusividad propia de las mujeres de vieja data (ÁLVAREZ ESPINOZA, 2010, p. 22). Para López-Muñoz, el veronés desconoce las normas de etiqueta que rigen el intercambio amoroso en la metrópoli romana (2010, p. 11). Sin embargo, esta apreciación debe ser reexaminada ya que Catulo demuestra en su poesía un manejo de la *urbanitas* perfectamente adaptado al gusto y conveniencia de cualquier aristócrata romano (FITZGERALD, 1995, pp. 87-114 y p. 130). El amor por Lesbia implica para Catulo la obligación religiosa de la *fides* y la concepción de un matrimonio sacralizado (GRIMAL, 2000, pp. 184-185). Tanto *fides* como *pietas*, dos conceptos jurídico-religiosos centrales en la cultura romana, se aplican a su amor con Lesbia. El amor es un *foedus*, un pacto sagrado. Todas estas peculiaridades reflejan cambios que ocurrían en la vida de los romanos desde hacía más de un siglo, cuando la separación entre el universo erótico y el matrimonial había comenzado a volverse difusa en algunos casos.

Catulo fue el más fiel imitador de Safo para Edwards (1992, p. 181). Aunque ese calificativo no le haga justicia, hay algo de cierto en la apreciación. Catulo no solo imita a la poeta de Lesbos, ejecuta sus mismos géneros y temas, sino que la incluye en su poesía en un lugar privilegiado: por medio del nombre de su amada la evoca eternamente en un acto que deviene tanto un homenaje como una poética. El poema 51 es su más acabada declaración:

Resulta significativo que Catulo haya recurrido por propia iniciativa a esta poesía violenta que muestra el amor como una enfermedad, como una fiebre que se apodera del cuerpo y que aniquila la voluntad. No parece correcto pensar que se trate tan solo del juego de un conecedor experimentado, de mera

fantasía de poeta arcaizante. Catulo «suscribía» por completo esta concepción brutal del amor; de no ser así, ¿habría elegido llamar *Lesbia*, es decir, «la de Lesbos», al objeto de su pasión? De entrada, es el patronazgo de Safo al que él se encomienda; la relación se le impone como si fuera evidente. (GRIMAL, 2000, p. 180)

También es cierto que así como en Safo y Alceo el amor fue concebido como un tema de actualidad y digno de ser tratado en la poesía, la primera persona del sujeto lírico surge en el mundo romano con Catulo y su generación (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2010, párr. 4; RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 143). Son dos movimientos culturales paralelos en los que ambos mundos pasan de un ideal amatorio propio de la épica como género dominante al predominio del yo poético actual y de la lírica. Pero Catulo va más lejos que Safo en sus temas amorosos, indaga y enfrenta sus pasiones, sus dilemas, sus contradicciones y paradojas:

Aquí está Safo, no hay duda: de ella a Catulo no hay nadie que pueda compararse. Pero el tormento de los dobles pensamientos, el tormento que sigue y no cesa, siempre por una misma mujer, va más allá en el poeta de Verona. Lo que en los griegos era el dolor en el momento del abandono, aquí es el dolor y la irresolución, el dilema imposible del abandonado de una vez por todas. (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1996, p. 222)

Y más aún, no solo en cuanto a la irresolución y a la fatalidad del amor Catulo excede el molde sáfico. El tratamiento del amor pasional y el intento de elevarlo por medio de elementos del amor conyugal es algo que no ocurre en la poeta de Lesbos. En Catulo el amor sublime, sagrado y eterno que se consagra en el matrimonio y se celebra en el epitalamio, invade la poesía amorosa e intenta hacer pie en el universo extramatrimonial. Si es cierto que Safo buscó cuestionar los límites amorios y las posibilidades del género en el poema 31, indudablemente Catulo la revisita y evoca en el *Carmen* 51 con los mismos fines. Esa sutil línea, esa angustiosa ambigüedad del amor pasional que aspira a algo superior, recorre toda la poesía del veronés.

Este fenómeno no solo explica el gusto personal de Catulo sino también su contexto histórico, la revolución literaria que participó de una revolución social en la intimidad y en la representación de esa intimidad. La poesía erótica y el epitalamio se encontraron en ciertos vértices de sus poemas y dejaron expresadas las paradojas amorosas que ambos géneros portaban. Por lo demás, queda abierta para siempre la pregunta formulada por Veyne acerca de la sinceridad en los poetas elegíacos. Si Catulo sentía lo que profesaban sus poemas, si eran apenas un juego frívolo de un círculo exquisito de aristócratas romanos y con cuánta ironía escribió los versos dedicados a *Lesbia* (VEYNE, 2006, p. 24 y p. 60). Lamentablemente, no tenemos ningún manifiesto poético, ningún comentario o entrevista al autor, no podemos interrogarlo como a los poetas actuales. Solo tenemos los poemas, solo podemos analizar lo que en ellos se declara. A su vez, y ante la imposibilidad de

cuestionar a los que fueron, son los poemas y sus géneros los tapices, las texturas varias por medio de las cuales se hace posible indagar a los antiguos, extraer una imagen que, aunque borrosa y opaca, nos da una precaria idea de lo que fueron sus vidas, sus pasiones, de lo que fue para ellos el amor con sus vicisitudes.



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (2010, diciembre 4). Apuntes sobre el amor catuliano. *Hablar de Poesía*, 22. <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-22/apuntes-sobre-el-amor-catuliano/>
- BOWRA, C. M. (1939). *Greek lyric poetry from Alcman to Simonides*. Clarendon Press. <http://archive.org/details/greeklyricpoetry00bowr>
- EDWARDS, M. J. (1992). Apples, blood and flowers: Sapphic bridal imagery in Catullus. En C. Deroux (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History VI* (pp. 181-203).
- FINAMORE, J. F. (1984). Catullus 50 and 51: Friendship, Love, and «Otium». *The Classical World*, 78(1), 11-19. <https://doi.org/10.2307/4349658>
- FITZGERALD, W. (1995). *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position* (1st edition). University of California Press. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3h4nb22c/>
- FREDRICKSMEYER, E. A. (1965). On the Unity of Catullus 51. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 96, 153-163. <https://doi.org/10.2307/283724>
- GAISSER, J. H. (2009). *Catullus* (Blackwell Introductions to the Classical World) (1.a ed.). Wiley-Blackwell.
- GRIMAL, P. (2000). *El amor en la Roma antigua* (J. P. Tauste, Trad.). Ediciones Paidós.
- LESKY, A. (1989). *Historia de la literatura griega*. Gredos.
- MCEVILLEY, T. (1978). Sappho, Fragment Thirty One: The Face behind the Mask. *Phoenix*, 32(1), 1-18. <https://doi.org/10.2307/1087945>
- O'HIGGINS, D. (1990). Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51. *The American Journal of Philology*, 111(2), 156-167. <https://doi.org/10.2307/294971>
- PAGE, D. L. (1955). *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1981). *El mundo de la lírica griega antigua*. Alianza.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1996). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Alianza.
- SETTI, A. (1939). Sul Fr. 2 di Saffo. *Studi Italiani di Filologia Classica*, 16, 195-221.
- SNELL, B. (1931). Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος. *Hermes*, 66(2), 71-90.
- VEYNE, P. (2006). *La elegía erótica romana: El amor, la poesía y el Occidente*. Fondo de Cultura Económica.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. (1913). *Sappho und Simonides, Untersuchungen über griechische Lyriker*. Berlin Weidmann. <http://archive.org/details/sapphoundsimonid00wilauoft>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADAMS, J. N. (1990). *The Latin Sexual Vocabulary*. JHU Press.
- ÁLVAREZ ESPINOZA, N. (2010). Clodia la nueva domina romana. *Káñina*, XXXIV(I), 11-24.
- ÁLVAREZ ESPINOZA, N. (2012). Una aproximación a los ideales educativos femeninos en Roma: Matrona docta/puella docta. *Káñina*, XXXVI(I), 59-71.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (2010, diciembre 4). Apuntes sobre el amor catuliano. *Hablar de Poesía*, 22. <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-22/apuntes-sobre-el-amor-catuliano/>
- ANDRÉS, A. S.-L., & MARTÍNEZ, F. L. (2010). La lengua de la poesía amatoria de Catulo. *Dvlces Camenae. Poética y Poesía Latinas*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4771294>
- ANNIS, W. S. (2004). *Sappho: Fragment 31*. Aoidoi: Sappho. <http://www.aoidoi.org/poets/sappho/>
- BAKER, S. (1960). Lesbia's Foot. *Classical Philology*, 55(3), 171-173.
- BARTHES, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.
- BENVENISTE, É. (1971). *Problemas de lingüística general. Vol. 1*. Siglo XXI Editores.
- BIERL, A., & LARDINOIS, A. (Eds.). (2016). *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4: Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2*. Brill. <https://brill.com/view/title/32801>
- BOWRA, C. M. (1939). *Greek lyric poetry from Alcman to Simonides*. Clarendon Press. <http://archive.org/details/greeklyricpoetry00bowr>
- BOYANCÉ, P., & SCHILLING, R. (1959). Les origines de la Vénus romaine. *Revue des Études Anciennes*, 61(1), 107-110. <https://doi.org/10.3406/rea.1959.5444>
- BOYLAN, R. (2014). Eros the Man, Eros the Woman: Conflicting Identities and Gender Construction in the Catullan Corpus. *Classics Honors Projects*. https://digitalcommons.macalester.edu/classics_honors/18
- CAIRNS, F. (1973). Catullus' «Basia» Poems (5,7,48). *Mnemosyne*, 26(1), 15-22.
- CALAME, C., & PÉREZ RODRÍGUEZ, E. (2002). *Eros en la antigua Grecia*. Akal.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H., & TUSÓN VALLS, A. (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- CALVENTE, T. J. (2006). *Catulo y los poetae novi*. https://www.academia.edu/35480492/Catulo_y_los_poetae_novi
- CARTELLE, E. M. (s. f.). El latín, el gallego y el léxico sexual del castellano. *Iucundi Acti Labores Estudio en Homenaje a Dulce Estefania Alvarez 2004* (pp. 149-157). https://www.academia.edu/26081353/El_lat%C3%ADn_el_gallego_y_el_l%C3%A9xico_sexual_d_el_castellano
- CLARK, C. A. (2001). The Body of Desire: Nonverbal Communication in Sappho 31 V: dis manibus Barbara Hughes Fowler. *Syllecta Classica*, 12(1), 1-32. <https://doi.org/10.1353/syl.2001.0005>
- CLARK, C. A. (2008). The Poetics of Manhood? Nonverbal Behavior in Catullus 51. *Classical Philology*, 103(3), 257-281.

- CRISTÓBAL, V. (2000a). Introducción General. En *Poemas. Catulo. Elegías. Tibulo* (pp. 9-26). Gredos. <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Poemas-Eleg%C3%ADas-Catulo-Tibulo-Gredos/11498810793/bd>
- CRISTÓBAL, V. (2000b). *Poemas. Elegías de Catulo. Tibulo*. Gredos. <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Poemas-Eleg%C3%ADas-Catulo-Tibulo-Gredos/11498810793/bd>
- CUMMINGS, C. (2009). Law and Love: Legal Terminology in Roman Elegy. *Constellations*, 1(1). <https://doi.org/10.29173/cons6895>
- D'ANGOUR, A. (2006). Conquering Love: Sappho 31 and Catullus 51. *The Classical Quarterly*, 56(1), 297-300.
- DAREMBERG, C. V., & SAGLIO, E. (1877). *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Hachette. <http://dagr.univ-tlse2.fr/>
- DETTMER, H. (1988). Design in the Catullan Corpus: A Preliminary Study. *The Classical World*, 81(5), 371-381. <https://doi.org/10.2307/4350231>
- DOERING, F. W. (1834). *Carmina. Annotatione perpetua illustravit Frid. Guil. Doering*. Altonae Sumtibus I. F. Hammerichii. <http://archive.org/details/carminaannotatio00catuuoft>
- DORDA, E. C. (1997). Los tópicos eróticos en la elegía helenística. *Emerita*, 65(1), 1-16. <https://doi.org/10.3989/emerita.1997.v65.i1.214>
- DOVER, K. J., Foucault, M., Martos Montiel, J. F., & López Cruces, J. L. (2008). *Homosexualidad griega*. El Cobre.
- DUMEZIL, G. (1974). *La religion romaine archaïque, avec un appendice sur la religion des Etrusques (Bibliothèque historique)*. (2. ed. revue et corr). Payot.
- DURUP, S. (1988). L'espressione tragica del desiderio amoroso. En Calame, Claude, *L'amore in Grecia*. Laterza (pp. 143-158).
- EDWARDS, M. J. (1992). Apples, blood and flowers: Sapphic bridal imagery in Catullus. En C. Deroux (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History VI* (pp. 181-203).
- ELLIS, R. (1876). *A Commentary on Catullus*. Cambridge University Press.
- ERNOUT, A., & MEILLET, A. (2001). *Dictionnaire etymologique de la langue latine (4e ed.)*.
- FARRELL, J. (s. f.). Introduction. En *Augustan Poetry and the Roman Republic*. https://www.academia.edu/4199467/Introduction_to_Augustan_Poetry_and_the_Roman_Republic
-
- FEENEY, D. (2013). Catullus 61: Epithalamium and Comparison. *The Cambridge Classical Journal*, 59, 70-97. <https://doi.org/10.1017/S1750270513000043>
- FINAMORE, J. F. (1984). Catullus 50 and 51: Friendship, Love, and «Otium». *The Classical World*, 78(1), 11-19. <https://doi.org/10.2307/4349658>
- FITZGERALD, W. (1995). *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position* (1st edition). University of California Press. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3h4nb22c/>
- FORDYCE, C. J. (1961). *Catullus: A Commentary*. Oxford University Press.
- FORERO-ÁLVAREZ, R. (s. f.a). Introducción a la antología de Safo. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. https://www.academia.edu/35695380/Introducci%C3%B3n_a_la_antolog%C3%ADa_de_Safo
- FORERO-ÁLVAREZ, R. (s. f.b). Relaciones intertextuales entre los poemas de Safo y la Heroida XV: Los nuevos aportes de P.GC. inv. 105 + P.Sapph. Obbink - Intertextual Relationships between Sappho's Poems and Heroid XV: The New Contributions of P.GC. inv. 105 + P.Sapph. Obbink. *Byzantion* *Nea* *Hellás*. https://www.academia.edu/35358310/Relaciones_intertextuales_entre_los_poemas_de_Safo_y_la_Heroida_XV_Los_nuevos_aportes_de_P.GC._inv._105_P.Sapph._Obbink_-

[Intertextual Relationships between Sapphos Poems and Heroid XV The New Contributions of P.G.C. inv. 105 P.Sapph. Obbink](#)

- FOWLER, R. L. (1987). Sappho fr.31.9. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 28(4), 433-439.
- FREDRICKSMEYER, E. A. (1965). On the Unity of Catullus 51. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 96, 153-163. <https://doi.org/10.2307/283724>
- FREDRICKSMEYER, E. A. (1983). The beginning and the end of Catullus' longus amor. *Symbolae Osloenses*, 58(1), 63-88. <https://doi.org/10.1080/00397678308590770>
- GAISSER, J. H. (2007). *Catullus (Oxford Readings in Classical Studies)*.
- GAISSER, J. H. (2009). *Catullus (Blackwell Introductions to the Classical World)* (1.^a ed.). Wiley-Blackwell.
- GALÁN, L. (1999). El Ciclo de Lesbia: Catulo y la Biografía de la Pasión. *Circe de Clásicos y Modernos*, 4, 57-71.
- GALÁN, L. (2001). The displacements of ego and the construction of the poetic subject in the Catulli Carmina. *Praktika*, 1, 254-263.
- GALÁN, L. (2003). *El carmen 64 de Catulo*. Centro de Estudios Latinos (CEL). <http://hdl.handle.net/10915/15947>
- GALÁN, L. (2009). *Catulo. Poesía completa*. Ediciones Colihue.
- GALLARDO, M. D. (1990). La revolución literaria de los poetae novi. *Estudios Clásicos*, 98, 19-30.
- GARRISON, D. H. (2004). *Students Catullus: Third Edition*. University of Oklahoma Press. <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134206544>
- GERARDI, J. M. (2017). *Transgresiones en los roles sociales de género en la república romana: Mulieribus exempla*. <http://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/43366>
- GIANGRANDE, G. (1984). Carácter de la poesía helenística. *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 155-171-
- GRIMAL, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Ediciones Paidós Ibérica.
- GRIMAL, P. (2000). *El amor en la Roma antigua* (J. P. Tauste, Trad.). Ediciones Paidós.
- HALLETT, J. P. (1979). Sappho and Her Social Context: Sense and Sensuality. *Signs*, 4(3), 447-464.
- HALLETT, J. P., & SKINNER, M. B. (Eds.). (1997). *Roman Sexualities*. Princeton University Press.
- HARLEY, R. M. (2012). Amicitia en los poemas de Catulo. *Pensamiento Actual*, 12(18-19), 81-94. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5897911>
- HENDERSON, J. (s. f.). *SAPPHO, Fragments*. Loeb Classical Library. https://www.loebclassics.com/view/sappho-fragments/1982/pb_LCL142.131.xml
- HENRY, R. M. (1950a). Pietas and Fides in Catullus (I). *Hermathena*, 75, 63-68.
- HENRY, R. M. (1950b). Pietas and Fides in Catullus (II). *Hermathena*, 76, 48-57.
- JOCELYN, H. D. (1999). Aspects of the Language of Latin Poetry—The Arrangement and the Language of Catullus' so-called polymetra with Special Reference to the Sequence 10-11-12. *Proceedings of the British Academy*, 93.
- JOHNSON, M. (2009). Chapter 12. A Reading of Sappho Poem 58, Fragment 31 and Mimnermus. En *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues*. <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6035.12-marguerite-johnson-a-reading-of-sappho-poem-58-fragment-31-and-mimnermus>
- KIRKWOOD, G. M. (1974). *Early Greek Monody: The History of a Poetic Type* (1st edition). Cornell University Press.

- KLETKE, S. (2016). Catullus' Otium: A Transgressive Translation? *Past Imperfect*, 19, 55-75. <https://doi.org/10.21971/P7MS4B>
- KRONENBERG, L. (s. f.). Me, Myself, and I: Multiple (Literary) Personalities in Catullus 35. *Classical World*. https://www.academia.edu/31244091/Me_Myself_and_I_Multiple_Literary_Personalities_in_Catullus_35
- LANZ, E. L. (2015). El «amor que dicen hereos» o aegritudo amoris. *Cahiers d'Etudes Hispaniques Medievales*, 38(1), 29-44.
- LARDINOIS, A. (2009). Chapter 4. The New Sappho Poem (P.Köln 21351 and 21376): Key to the Old Fragments. En *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues*. <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6043.4-andr%C3%A9-lardinois-the-new-sappho-poem-p-k%C3%B6ln-21351-and-21376-key-to-the-old-fragments>
- LEFÈVRE, E. (1994). Otium y tolman: Catulo c. 51 y el poema de Safo. *Estudios de Lírica Latina*, 18, 7-18.
- LESKY, A. (1989). *Historia de la literatura griega*. Gredos.
- LEWIS, M. (2013). Narrativising Catullus: A Never-ending Story. *Melbourne Historical Journal*, 42(2), 1-19.
- LIDOV, J. B. (1993). The Second Stanza of Sappho 31: Another Look. *The American Journal of Philology*, 114(4), 503-535. <https://doi.org/10.2307/295423>
- LOBEL, E. (1963). *Poetarum lesbiorum fragmenta*. Clarendon Press. <http://archive.org/details/poetarumlesbioru0000lobe>
- LOHRISCH, H. (1905). Carmina nuptialia. En C. A. Kaemmerer (Ed.), *De Papinii Statii Silvarum poetae studiis rhetoricis, Halis Saxonum*.
- LÓPEZ, V. C., & BARRAFÓN, M. L. (1995). Sobre el amor en las Odas de Horacio. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 8, 111-128. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=165866>
- LÓPEZ-MUÑOZ, M. (2010). Códigos amorosos en la Literatura Romana. *Dylces Camenae. Poética y Poesía Latinas*, 11-21. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4771287>
- LYNE, R. O. A. M. (2007). The Neoteric Poets. En J. H. Gaisser, *Catullus (Oxford Readings in Classical Studies)* (pp. 109-140).
- MARCOVICH, M. (1972). Sappho Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration? Alexandro Turyn Septuagenario. *The Classical Quarterly*, 22(1), 19-32.
- MARISCAL, G. L. (2015). Horacio y el sexo: Amor y seducción en la poesía de Horacio. *Philologica Canariensis*, 20(0), 93-114.
- MARTÍNEZ ASTORINO, P. (2007). La construcción de la espontaneidad y del sentido en el Carmen LXXVI de Catulo. *Myrtia*, 22. <http://revistas.um.es/myrtia/article/view/70681>
- MARTÍNEZ, J. M. B. (2007). El mundo amoroso de Catulo y de la Roma de finales de la República. *Gerión*, 25(1), 277-310.
- MCÉVILLEY, T. (1978). Sappho, Fragment Thirty One: The Face behind the Mask. *Phoenix*, 32(1), 1-18. <https://doi.org/10.2307/1087945>
- MERRILL, E. T. (1893). *Catullus; edited by Elmer Truesdell Merrill*. Boston Ginn. <http://archive.org/details/catulluseditedby00catuuoft>
- MILLER, D. G. (2013). *Ancient Greek Dialects and Early Authors: Introduction to the Dialect Mixture in Homer, with Notes on Lyric and Herodotus*. Degruyter Boston.
- MILLER, P. A. (2007). Sappho 31 & Catullus 51: The Dialogism of Lyric. En J. H. Gaisser, *Catullus (Blackwell Introductions to the Classical World)* (pp. 476-489).

- MONTIEL, M., & FRANCISCO, J. (2014). La influencia griega en el léxico erótico latino. *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 16, 105-136. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4649272>
- NAGY, G. (1994). *Pindar's Homer: The Lyric Possession of An Epic Past* (Reprint edition). Johns Hopkins University Press. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Nagy.Pindars_Homer.1990
- NISBET, G. (s. f.). Sappho in Roman Epigram. : : *I Gave This Paper at a Joint Oxford/Norwegian Conference on Sappho's Roman Reception in September 2010. The Handout's at the End.* https://www.academia.edu/356272/Sappho_in_Roman_Epigram
- O'HIGGINS, D. (1990). Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51. *The American Journal of Philology*, 111(2), 156-167. <https://doi.org/10.2307/294971>
- PAGE, D. L. (1955). *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford University Press.
- PAGE, D. L. (1968). *Lyrice Graeca Selecta*. Clarendon Press.
- PINO, M. C. (2009). La enfermedad de amor en Lucrecio y Catulo: Dos visiones opuestas de un mismo tópico literario. *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 18, 9.
- POZO, J. L. A. (1990). Un comentario a Catulo 8, 15-18. *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, 157-162.
- RACE, W. H. (1983). «That Man» in Sappho fr. 31 L-P. *Classical Antiquity*, 2(1), 92-101. <https://doi.org/10.2307/25010785>
- RADT, S. L. (1970). Sapphica. *Mnemosyne*, 23(4), 337-347.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (1986). Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia. *Estudios clásicos*, 28(90), 67-84.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2001). Introducción General. En Propertio, *Elegías*. Gredos.
- RAYOR, D. J. (1991). *Sappho's Lyre: Archaic Lyric and Women Poets of Ancient Greece*. University of California Press.
- REINACH, T., & PUECH, A. (1960). *Alcée. Sapho*. Société d'Édition «Les Belles lettres».
- REISZ DE RIVAROLA, S. (1981). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. *Lexis*, 5(1). <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4851>
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1971). El campo semántico del amor en Safo. *Revista Española de Lingüística* 1(1), 5-24. <https://digital.csic.es/handle/10261/32383>
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1975). Poeta y poesía en Grecia. En M. Dolç & J. Calonge, *Tres temas de cultura clásica* (pp. 37-67).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1981). *El mundo de la lírica griega antigua*. Alianza.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1996). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua* (Edición: edición). Alianza.
- ROSS, D. O. Jr. (2007). The Roman poetic Traditions: The Neoteric Elegiacs and the Epigrams Proper. En J. H. Gaisser, *Catullus (Oxford Readings in Classical Studies)* (pp. 109-140).
- RUBINO, C. A. (1974). Myth and Mediation in the Attis Poem of Catullus. *Ramus*, 3(2), 152-175. <https://doi.org/10.1017/S0048671X00004562>
- RUBINO, C. A. (1975). The Erotic World of Catullus. *The Classical World*, 68(5), 289-298. <https://doi.org/10.2307/4348209>
- SAFO DE MITELENE. (2010). *El canto lesbio* (F. R. Rodríguez Adrados, Ed.). Gredos.
- SÁNCHEZ, M. R. (1996). *Confectum Carmine*. Editum.
- SAPPHO & ALCAEUS. (1982). *Greek Lyric: Sappho and Alcaeus* (D. A. Campbell, Trad.). Harvard University Press.

- SARIEGO, M. M. M. (2010). El argumento del Carpe Diem en los Epitalamios poéticos latinos. *Dvlces Camenae. Poética y Poesía Latinas* (pp. 261-270). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4771515>
- SCHILLING, R., & BOYANCÉ, P. (1972). Les origines de La Vénus Romaine. *Publications de l'École Française de Rome*, 11(1), 49-52.
- SEGAL, C. (1986). *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* (Vol. 44). Cornell University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.cttq43wk>
- SEGAL, C. (2007). Catullan Otiosi: The Lover and the Poet. En J. H. Gaisser, *Catullus (Blackwell Introductions to the Classical World)* (pp. 77-86).
- SETTI, A. (1939). Sul Fr. 2 di Saffo. *Studi Italiani di Filologia Classica*, 16, 195-221.
- SIGNORELLI DE MARTÍ, R. (1964). Matrimonio 'cum manum' y 'sine manum' en la Antigua Roma. *Lecciones y Ensayos*, 26, 31-41.
- SKINNER, M. B. (1983). Clodia Metelli. *Transactions of the American Philological Association*, 113, 273-287. <https://doi.org/10.2307/284015>
- SKOOG, J. (s. f.). *Catullus 51: More Than Just a Translation*. https://www.academia.edu/13189150/Catullus_51_More_Than_Just_a_Translation
- SMITH-SPARK, L. (2004, diciembre 8). How did rape become a weapon of war? *BBC News*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4078677.stm>
- SNELL, B. (1931). Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος. *Hermes*, 66(2), 71-90.
- SOLDEVILA, R. M. (2011). *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina*. <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/14398>
- SOLDEVILA, R. M., & MARTOS, J. (Eds.). (2014). *Amor y sexo en la Literatura Latina*. <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/13070>
- SPARISCI, L. (1999). Clodia-Lesbia: Una mujer entre la historia, la literatura, el derecho. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 25(1), 193-198.
- THOMSON, D. F. S. (2003). *Catullus*. University of Toronto Press.
- TORRES, M. L. (2013). A tradução na antiguidade clássica. En A. M. de M. Schäffer, *Tradução, Cultura & Contemporaneidade*. https://www.clubedeautores.com.br/ptbr/book/142304--TRADUCAO_CULTURA_CONTEMPORANEIDADE
- TOVAR, R. C. (1996). Catulo en Pedro Salinas. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, 10, 83-98.
- VAN SICKLE, J. (1981). Poetics of Opening and Closure in Meleager, Catullus, and Gallus. *The Classical World*, 75(2), 65-75. <https://doi.org/10.2307/4349339>
- VERNANT, J.-P. (2003). *Mito y sociedad en la Grecia Antigua* (4.^a ed.). Siglo XXI.
- VEYNE, P. (2006). *La elegía erótica romana: El amor, la poesía y el Occidente*. Fondo de Cultura Económica.
- VIKMAN, E. (2005). Ancient origins: Sexual violence in warfare, Part I. *Anthropology & Medicine*, 12(1), 21-31. <https://doi.org/10.1080/13648470500049826>
- VOIGT, E.-M. (1971). *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Athenaeum: Polak and Van Gennepe.
- WADDELL, H. (s. f.). *The Digital Sappho | Text and Commentary*. <http://digitalsappho.org/>
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. (1913). *Sappho und Simonides, Untersuchungen über griechische Lyriker*. Berlin Weidmann. <http://archive.org/details/sapphoundsimonid00wilauoft>
- WILLIAMSON, M. (2009). Sappho and Pindar in the 19th and 20th centuries. En Budelmann, Felix, *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge University Press.

- ZAINA, E. (1997). Catulo 44, 50 y 51: El cuerpo atravesado por la literatura. *Emerita*, 65(2), 303-307.
<https://doi.org/10.3989/emerita.1997.v65.i2.210>
- ZAINA, E. (2000). Nota a Catulo C. 51. *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 42(1), 105-107.

