

### Tres poemas catulianos (C. LXX, LXXII y LXXV)

Ningún poeta puede crear su obra al margen de la tradición. El escritor necesita conocerla íntimamente para así alimentarse de ella y convertirla en algo diferente y mejor. Pocos autores ejemplifican esta aparente paradoja tan bien como Catulo. En efecto, este ferviente admirador de la poética de Calímaco ha compuesto algunos de los poemas más personales de la literatura antigua.

La poesía de esta época ha sido definida con frecuencia como un "arte alusivo" y los epigramas amorosos de Catulo no constituyen una excepción<sup>1</sup>. La alusividad exige del lector la percepción de la relación intertextual y hace necesario, por consiguiente, tener en cuenta en el estudio de estos fenómenos no sólo el plano de la producción del texto, sino el de su recepción.

En el presente trabajo nos hemos propuesto examinar tres epigramas de Catulo en relación con los modelos que les han servido de punto de partida y a los que el poeta ha sometido a una profunda transformación que afecta tanto al tono como al contenido.

El poema LXX recuerda, como es bien sabido, un epigrama de Calímaco<sup>2</sup>:

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

(Cat. LXX)

Ἔμωσε Καλλίγνωτος Ἰωνίδι μήποτ' ἐκείνης  
ἔξειν μήτε φίλον κρέσσονα μήτε φίλην.

Ἔμωσεν· ἀλλὰ λέγουσιν ἀληθέα, τοὺς ἐν ἔρωτι  
ἄρκους μὴ δύνειν οὐατ' ἐς ἀθανάτων.

Νῦν δ' ὁ μὲν ἀρσενικῶ θέρεται πυρί, τῆς δὲ ταλαίνης  
νύμφης ὡς Μεγαρέων οὐ λόγος οὐδ' ἀριθμός

(A.P., V 6)

---

<sup>1</sup>Como es sabido, toda la crítica catuliana moderna ha abandonado la oposición que el Romanticismo creía poder establecer entre el Catulo espontáneo, "Naturdichter", de los poemas breves y el *poeta doctus* de las obras mayores de corte alejandrino. Más persistente se ha mostrado, sin embargo, la tendencia a oponer el arte de los poemas polimétricos al de los epigramas. Cf. I. SCHNELLE, *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, Leipzig, 1933; I.K. HORVÁTH, "Catulli Veronensis liber. Discussion sur le livre de Catulle et les deux types principaux de son lyrisme", *AantHung* 14 (1996), 141-173 (esp. 165-171); D.O. ROSS, *Style and tradition in Catullus*, Cambridge, Massachusset, 1969; H.P. Syndikus, *Catull. Eine Interpretation I*, Darmstadt, 1984, 62-70. ROSS defiende una distinción entre los epigramas, que responderían a una tradición específicamente romana, y las *mugae*, que muestran en mayor medida los rasgos característicos de la poesía neotérica.

<sup>2</sup>Cf. V. BONGI, "Spunti Callimachei e alessandrini in due carmi di Catullo (70 e 7)", *A&R* 10 (1942), 173-182 (esp. 173-176), quien hace una detenida comparación de los dos poemas.

A pesar de ser uno de los poemas más conocidos de Catulo, esta imitación de Calímaco no deja de presentar una serie de puntos oscuros. Si se quiere comprender cuál es la originalidad del autor, es necesario seguir detenidamente el proceso que nos lleva del escritor griego al latino.

Ya E. PARATORE<sup>3</sup> había sospechado que las cosas eran más complejas de lo que parecían; en su opinión, Catulo había tenido en cuenta, además de Calímaco, un poema de Meleagro:

Ψυχὴ μοι προλέγει φεύγειν πόθον Ἡλιοδώρας,  
 δάκρυα καὶ ζήλους τοὺς πρὶν ἐπισταμένη.  
 Φησὶ μὲν, ἀλλὰ φυγεῖν οὐ μοι σθένος· ἡ γὰρ ἀναιδῆς  
 αὐτὴ καὶ προλέγει καὶ προλέγουσα φιλεῖ  
 (A.P., V 24).

El argumento de Paratore consiste en que los tres verbos de Meleagro (προλέγει, φησὶ, προλέγει) corresponden mejor a los tres *dicit* de Catulo que los dos ὤμοσε de Calímaco<sup>4</sup>. Sin embargo, este paralelismo no deja de encubrir serias diferencias, como ha señalado EVRARD-GILLIS, en el mecanismo estilístico<sup>5</sup>.

Para una mejor comprensión del poema latino, hay que tener en cuenta que el modelo griego se encontraba inserto en una serie muy interesante de epigramas helenísticos, que presentan entre sí una estrecha relación temática y formal; Catulo ha debido conocer estos epigramas y los ha tenido en cuenta a la hora de adaptar el modelo griego.

Hay otro poema de Meleagro muy próximo temáticamente al texto de Calímaco y al de Catulo<sup>6</sup>:

Νῦξ ἱερῆ καὶ λύχνη συνίστορας οὔτινας ἄλλους  
 ὄρκοις, ἀλλ' ὑμέας, εἰλόμεθ' ἀμφοτέροι·  
 χά μὲν ἐμὲ στέρξειν, κείνων δ' ἐγὼ οὔποτε λείψειν  
 ὠμόσαμεν· κοινῆν δ' εἶχετε μαρτυρίην.

<sup>3</sup>Cf. "Osservazioni sui rapporti fra Catulo e gli epigrammisti dell' antologia", *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Turin, 1963, 562-587 (esp. 579-580).

<sup>4</sup>En realidad, aunque en el poema de Calímaco no hay equivalente para los tres *dicit* de Catulo, el tercero corresponde al ὄρκους del verso 4. R. DE RIVALORA (cf. *Poetische Äquivalenzen. Grundverfahren dichterischer Gestaltung bei Catull*, Amsterdam, 1977, 25) sostiene que la originalidad de Catulo se muestra en el hecho de que ha prescindido enteramente del tema del juramento, para centrarse en el contraste entre las palabras y la realidad.

<sup>5</sup>Cf. *La récurrence lexicale dans l'oeuvre de Catulle*, París, 1976, 104. Otro paralelo con Meleagro ha sido aducido por P. LAURENS, "A propos d'une image catullienne (c. 70, 4)", *Latomus* 24 (1965), 545-555, esp. 547. Se trata de A.P., XII 70, que, desde el punto de vista estilístico, presenta también la repetición del verbo de lengua y, desde el temático, utiliza el mismo motivo de la rivalidad con Júpiter, al que alude Catulo en LXX 2 y LXXII 2.

<sup>6</sup>Cf. P. LAURENS, *art.cit.* y D. DE VENUTO, "Il carne 70 di Catullo e *Anth.Pal.* 5, 8 di Meleagro", *RCCM* 8 (1966), 215-219.

Nûn δ' ὁ μὲν ὄρκια φησὶν ἐν ὕδατι κείνα φέρεσθαι<sup>7</sup>,  
 λύχνε, σὺ δ' ἐν κόλποις αὐτὸν ὄραζ ἐτέρων.  
 (A.P., V 8)

La cercanía en que se encuentran los dos poemas en la *Antología Palatina* no es casual, ya que los dos presentan estrechas semejanzas. En los dos poemas tenemos, en primer lugar, una 'escena de género', muy del gusto de la poesía alejandrina, en la que dos amantes se juran mutuamente fidelidad. En Meleagro el hablante (una mujer) es al mismo tiempo protagonista; en cambio, en Calímaco el hablante es ajeno a los hechos de los que habla.

Meleagro desarrolla más la escena; por una parte insiste en el carácter mutuo del juramento, por otra se nos presenta el tema tradicional de los testigos amorosos: la noche y la lámpara. El tema del testigo amoroso une este poema con todo el ciclo del libro V de la *Antología* en que se encuentra situado; todos ellos (desde el 4 al 8) presentan este tema en común, con la única y significativa excepción del poema de Calímaco del que nos venimos ocupando.

La temática del ἵσος Ἐρως se refleja en la estructura de los dos poemas, basada en la antítesis entre el 'antes', en que los dos amantes se encontraban unidos, y el 'ahora', en que su relación ha sido rota unilateralmente.

En los dos autores la ruptura es el tema del último dístico, con correspondencias incluso formales; en los dos encontramos una afirmación de la inestabilidad de los juramentos amorosos; pero, mientras que en Calímaco el tópic aparece en boca del propio autor y adopta su forma más general, remitiendo a un código cultural y a un mundo del que este episodio es sólo un ejemplo, en Meleagro la imagen de la escritura en el agua tiene carácter condenatorio.

Podemos también comparar estos poemas con un epigrama de Dioscórides, poeta alejandrino de finales del s. III, perteneciente también a la *Corona* de Meleagro:

Ὅρκον κοινὸν Ἐρωτ' ἀνεθήκαμεν· ὄρκος ὁ πιστὴν  
 Ἄρσινόης θέμενος Σωσιπάτρῳ φίλῃν.  
 Ἄλλ' ἢ μὲν ψευδῆς, κενὰ δ' ὄρκια, τῷ δ' ἐφυλάχθη  
 ἴμερος, ἢ δὲ θεῶν οὐ φανερῆ δύναμις.  
 Θρήνους, ᾧ Ὑμέναιε, παρὰ κληῖσιν ἀκούσαις  
 Ἄρσινόης, παστῷ μεμψαμένους προδότῃ.  
 (A.P. V 52)

Aquí encontramos de nuevo los mismos temas que en los poemas citados de Calímaco y Meleagro: el juramento mutuo, la falsedad de los juramentos y la

<sup>7</sup>P. LAURENS (*art.cit.*, 548-549) y D. DE VENUTO (*art.cit.* 216-219) defienden la lectura φέρεσθαι frente a γράφεσθαι. Φέρεσθαι habría sugerido, por otra parte, a Catulo el uso del adjetivo *rapida*, que mantiene todavía en LX 4 su relación etimológica con *rapere*.

ruptura unilateral. En Dioscórides, Eros hace el papel de testigo que en Meleagro era desempeñado por la lámpara: el final del poema nos remite, sin embargo, a otra serie de tópicos corrientes en la poesía helenística con el tema, tradicional en la poesía erótica, de los cantos de duelo en contraste con los himnos propiciatorios del cortejo nupcial.

También aparece una situación semejante en otro poema del mismo Dioscórides:

Σπονδῆ καὶ λιβανωτέ, καὶ οἱ κρητήρι μιγέντες  
δαίμονες, οἱ φιλίης τέρματ' ἐμήs ἔχετε,  
ὑμέας, ὧ σεμνοί, μαρτύρομαι, οὗς ὁ μελίχρως  
κούρος Ἀθήναιος πάντα ἐπωμόσατο.

(A.P. XII 170)

En este texto encontramos la misma temática, si bien falta la continuación, que se siente casi como inevitable, de la ruptura amorosa; dicha continuación se encontraría en el resto del poema, si éste está interrumpido, o bien quedaría implícita aunque sólo sea como amenaza.

Por tanto, me parece necesario relacionar el poema de Calímaco con aquellos otros (entre los que se encuentran incluidos en el libro V de la *Antología*) que tratan del tema de los testigos inanimados que contemplan los transportes nocturnos de los amantes, a la hora de considerar la imitación catuliana del poema LXX.

Catulo, al imitar a Calímaco, ha tenido en cuenta el epigrama de Meleagro, contaminando los dos; mientras que de Calímaco proviene la estructura completa del poema, con Meleagro coincide en el motivo de la escritura en el agua y en el hecho de que el hablante sea al mismo tiempo actor en la escena amorosa.

El tema en su versión tradicional llega hasta el Renacimiento, época en que lo retoma el poeta francés Ronsard en el poema LII de los *Sonnets pour Helène*:

*Dessus l'autel d'Amour planté sur vostre table  
Me fistes un serment, je le vous fis aussi,  
Que d'un coeur mutuel à s'aimer endurcy  
Nostre amitié promise iroit inviolable.*

*Je vous juray ma foy, vous feistes le semblable,  
Mais vostre cruauté, qui des Dieux n'a soucy,  
Me promettoit de bouche, & me trompoit ainsi:  
Ce-pendant vostre esprit demeuroit immuable.*

*O jurement fardé sous l'espece d'un Bien!  
O perjurable autel! ta Deité n'est rien.  
O parole d'amour non jamais assuree!*

*J'ay pratiqué par vous le proverbe des vieux:  
Jamais des amoureux la parole juree  
N'entra (pour les punir) aux oreilles des Dieux.*

Todos los motivos de Ronsard se encuentran ya en los epigramas de la *Antología*: el altar del Amor, el carácter recíproco del juramento, la ruptura unilateral, la poca fialibidad de los juramentos amorosos. También aquí, como ya ocurría en Meleagro, el hablante es actor de los hechos de los que se habla; la forma del proverbio que ocupa el último terceto corresponde enteramente al poema de Calímaco. La diferencia fundamental con respecto a los autores griegos consiste en que aquí se insiste sobre todo en la falsedad del juramento, mientras que de la traición no se nos da detalle alguno; esto mismo es lo que había hecho anteriormente Catulo.

Volvamos a examinar el poema LXX de Catulo. El haber situado previamente el epigrama de Calímaco en su contexto dentro de la poesía alejandrina nos permite ahora reconsiderar las diferencias existentes entre un autor y otro.

La primera diferencia que salta a la vista es que Catulo ha suprimido el último dístico del original griego, que muestra la ruptura de los amantes. Así, los verbos de lengua se refieren al presente, no al pasado y la antítesis deja de ser 'antes/ahora', para convertirse en el simple contraste entre las aseveraciones de la amada y los temores del hablante, con lo que la estructura y la temática se asemeja mucho a las de otros poemas catulianos. Consiguientemente la composición no tiene ya seis versos, como los epigramas de Calímaco y Meleagro, sino cuatro (para lo que el autor romano tenía ya, probablemente, precedentes griegos).

Una diferencia formal entre el poema de Calímaco y el de Catulo se produce en el verbo de lengua introductorio. En el autor griego la primera ocurrencia de ὄμοσε está enfatizada por su posición al comienzo absoluto del poema y del verso; en Catulo, por el contrario, el primer *dicit* constituye un signo absolutamente neutro. De esta forma, la repetición en el verso 3 regenera el término banal, por la relación que se establece entre el empleo funcional y el marcado<sup>8</sup>. Por otra parte, ὄμοσε es de por sí más fuerte que el término latino: de un lado se trata de un juramento, del otro tenemos un simple *dicit*<sup>9</sup>.

<sup>8</sup>Cf. J. EVRARD-GILLIS, *o.c.*, 102-103.

<sup>9</sup>D. KONSTAN (cf. "Two kinds of love in Catullus", *CJ* 68 (1972-1973), 102-106; esp. 102-104) ha llamado la atención sobre el término *oportet* (v. 4), que no tiene equivalente en los modelos griegos de Catulo. Según este autor, la diferencia es más significativa de lo que parece a primera vista. Si las palabras de una mujer conviene escribirlas en el agua, no es eso precisamente lo que ha hecho el poeta.

Pero el rasgo más importante que separa los dos poemas consiste en la desaparición del tono de 'escena de género' que Calímaco conseguía mediante esa concentración tan característica del epigrama alejandrino, con la mención escueta de los nombres de los protagonistas y del juramento (*A Jónide le juró Calgnoto...*). En el autor romano, aunque se conserva el carácter alejandrino, hay, al hablar de sí mismo como participante en la escena, un 'cambio de tono'.

Catulo ha introducido en el tema griego del juramento amoroso una coloración netamente romana<sup>10</sup>. Las palabras que utiliza se aplican mejor a la esfera del matrimonio que a la de una relación extraconyugal. Los comentaristas atenúan el alcance de expresiones como *nubere* y *mulier mea*, señalando que tales términos son frecuentemente utilizados por los poetas latinos para referirse a relaciones fuera del matrimonio. Pero el hecho de que la poesía de los neotéricos y de Catulo en particular se encuentre en el origen de una tradición en este sentido no quita fuerza alguna a las expresiones catulianas.

También el término *cupido* está en Catulo asociado a esta esfera, como vemos en el verso 145 del poema LXIV, y es, por otra parte, una de las palabras clave del autor<sup>11</sup>.

No podemos estar de acuerdo con la idea, recientemente expresada por P. VEYNE, de que Catulo se limita aquí a desempeñar el papel de esposo descontento. Según él, la aparición de términos tales como *uxor* o *mulier* *semble avoir caractérisé comme un refrain un certain type de poésie populaire antiféminine: c'était un jeu populaire que d'écrire des petits vers où l'auteur, marié ou non, heureux ou non, jouait le rôle du conjoint mécontent et apprenait à tous quelle était la conduite de sa compagne*<sup>12</sup>. El autor cree que el poema LXX se aproxima a este tipo de poesía misógina y en primera persona, en la que un *Ego* habla mal de su *mulier* o *uxor*.

---

Mediante *oportet* el poeta llamaría la atención sobre sí mismo, que *in the very act of writing down his poem, makes permanent what is, by its nature, as fleeting as wind and water*. El tema es así comparable al del poema CIX, pero aquí referido a la oposición entre palabra y escritura. La escritura, que, para Catulo, es el modo propio del poeta, es permanente, mientras que las palabras son evanescentes, una auténtica *escritura en el viento*.

<sup>10</sup>H.A. KHAN (cf. "A note on the expression *solum...nosse* in Catullus", *CPh* 62 (1967), 34-36) ha mostrado la presencia del lenguaje propio del matrimonio en los primeros versos del poema LXXII. Sobre la importancia del tema del matrimonio en la poesía catuliana, cf. P. MCGUSHING, "Catullus' *sanctae foedus amicitiae*", *CPh* 62 (1967), 85-93, y H.D. RANKIN, "Catullus and the privacy of love", *WS* 9 (1975), 65-74.

<sup>11</sup>Cf. G. BIONDI, *Semantica di cupidus*, París, 1979, y J. GRANAROLO, *REL* 57, 415-421 (reseña de la obra anterior).

<sup>12</sup>Cf. *L'éloge érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*, París, 1983, 222.

Aunque nadie podría pensar hoy en poner en tela de juicio el rechazo de la 'falacia biográfica', que se encuentra en el trasfondo de semejante concepción, no me parece correcto aproximar el poema LXX a este tipo de poesía.

Tampoco parece adecuada la separación tajante entre LXX y LXXII, en el que, según VEYNE, el poeta desempeñaría un *rôle* semejante al de los poetas elegíacos y, como ellos, utiliza para referirse a la amada un nombre griego convencional. Los paralelos que VEYNE cree encontrar en Marcial para el uso de *mulier mea* no son significativos para el poema LXX y, por lo que al poema LXII se refiere, Catulo ha utilizado el tema como 'motivo', a partir del cual se desarrolla el texto, técnica característica de un arte 'alusivo' como el del autor.

Esto no impide, naturalmente, que haya en este último una radical diferencia de tono; pero, para entender bien esta composición, conviene tener muy en cuenta la estructura del tema del poema anterior, lo que ha pasado enteramente desapercibido para aquellos que se han ocupado de este epigrama.

Como hemos dicho, las expresiones del verso 1 remiten al mundo del matrimonio romano, igual que ocurre también en el poema LXII con la expresión *solum...nosse*, como tan oportunamente ha señalado H.A. KHAN<sup>13</sup>. Estamos en este último caso ante una expresión del ideal de la mujer *univira*, propio de la *matrona* romana.

Con el poema de Catulo debe compararse el epigrama que recuerda Suetonio acerca del comentario a la obra de Cinna<sup>14</sup>:

*Uni Crassicio se credere Zmyrna probavit:  
desinite, indocti, coniugio hanc petere!  
soli Crassicio se dixit nubere malle  
intima cui soli nota sua exstiterint.*

(Suet., *Gram.*, 18).

El epigrama, que pertenece a un tipo muy común en la poesía helenística, guarda una estrecha relación con el poema LXX de Catulo; especialmente podemos comparar el verso 3 con el primero del poema catuliano: *soli* corresponde aquí a *nulli* y *se dixit nubere malle* a *se dicit ... nubere malle*. En este poema, sin embargo, el tema del matrimonio es tan sólo una 'isotopía' secundaria de carácter metafórico, que constituye la base del juego conceptual propio del epigrama; el autor juega con la idea de la 'entrega' de la obra al comentarista y la de la esposa al marido.

<sup>13</sup>Cf. *art.cit.*

<sup>14</sup>Cf. C.J. FORDYCE, *Catullus: a commentary*, Oxford, 1961, 361.

La posición dentro del enunciado de *uni* y *solí*, así como la de *nullí* en Catulo, consecuencia de la 'rematización', es también característica de este tipo de aseveraciones.

En el poema LXX el primer verso contrasta fuertemente con el tercero. Especialmente llamativo es el cambio semántico de *mulier*. Frente a la idealización ficticia anterior, ahora se insiste sobre la condición de los protagonistas. El poeta no ha olvidado la realidad de su situación. Lazo de unión entre estos dos aspectos de la relación es el término *cupido*, que evoca claramente el papel atribuido al marido en la oposición masculino-femenino característica de la poesía epitalámica.

Ahora bien, es digno de tenerse en cuenta que Catulo, al convertirse en actor de la escena amorosa, ha adoptado, con respecto a la situación en los poemas de Calímaco y Meleagro, el papel correspondiente a la mujer. Se trata, por otra parte, de un fenómeno nada extraño en la poesía de nuestro autor, como tantas veces ha sido señalado<sup>15</sup>.

Por lo que a la sentencia se refiere, nuestro autor ha cambiado totalmente su formulación, como era esperable si se tiene en cuenta la diferente posición del hablante en uno y otro poema. Frente a la sentencia que disculpa, en Catulo encontramos la condena de la traición. En Calímaco el proverbio coopera con la forma en que el autor nos introduce en la situación; la 'simpatía' se combina con el distanciamiento; el poeta percibe lo convencional, vivido sin embargo como único por los protagonistas y cualquier implicación dolorosa de las circunstancias desaparece por entero.

No carecía Catulo, como hemos visto, de precedentes para este cambio del proverbio, pero, si comparamos nuestro poema con el de Meleagro antes citado, veremos que también en este caso la diferencia es profunda. En Meleagro el carácter de 'escena de género' sigue existiendo, pero ahora confiado a la forma en que el hablante es representado; el hablante es aquí una máscara, una 'persona' que desempeña el rol de mujer enamorada. El epigrama tiene, de este modo, un carácter mimético del que carece el poema latino.

Catulo ha creado en la sentencia con que cierra el poema una imagen atrevida mediante la contaminación de dos tópicos diferentes, de orientación también distinta. El primero, el de la escritura en el agua, procede del 'campo de imágenes' de la memoria como escritura<sup>16</sup> y estaba asociado desde antiguo con el tema de la amistad y la inconstancia de la mujer, como muestran los paralelos de

---

<sup>15</sup>Cf., por ejemplo, P.W. HARKINS, "Autoallegory in Catullus 63 and 64", *TAPhA* 90 (1959), 102-116 (esp. 102-104), y PUTNAM, *Essays on latin lyric, elegy and epic*, Princeton, 1982, 24; H.A. KHAN (*art.cit.*, 36) con respecto a los poemas del *passer*.

<sup>16</sup>Cf. sobre este campo de imágenes H. WEINRICH, *Lenguajes en textos*, Madrid, 1981, 371-374.

Sófocles y Agustín<sup>17</sup>. Catulo lo emplea, por tanto, de forma apropiada, como expresión de la imposibilidad de una auténtica *φιλία* en la relación con una mujer. Frente a este tópico de carácter misógino, el otro motivo que se encuentra en el trasfondo de la imagen catuliana, el de las palabras que arrastra el viento, lo encontramos con frecuencia en nuestro autor en la poesía de tono más elevado, para expresar la traición de la amistad. No cabe, por tanto, pensar en una imitación de Sófocles como a veces se ha llegado a pensar.

La originalidad, lo atrevido de la imagen, reside, por otra parte, no tanto en la combinación de los dos motivos, a pesar de lo novedoso de la expresión 'escribir en el viento', como en la distinta orientación que se da a los elementos tradicionales de los que partía el autor<sup>18</sup>.

Una modificación de los tópicos helenísticos semejante a la que hemos visto en los poemas LXX y LXXII se produce en el LXXV:

*Huc est mens deducta tua, mea Lesbia, culpa  
atque ita se officio perdidit ipsa suo,  
ut iam nec bene velle queat tibi, si optima fias,  
nec desistere amare, omnia si facias.*

El poema LXXV de Catulo se encuentra en estrecha relación con los poemas que le rodean. Cabe resaltar especialmente el paralelismo con la última parte del poema siguiente, el LXXVI:

*Non iam illud quaero, contra me ut diligat illa,  
aut, quod non potis est, esse pudica velit.*

(LXXVI 23-24)

En los dos textos aparece el mismo *iam* que opone el actual estado de desesperación a otros tiempos más felices para el hablante; asimismo, *esse pudica velit* recuerda el *si optima fiat* del verso 3 del poema LXXV.

Otro paralelo evidente de nuestro poema se encuentra en los últimos versos del LXXII:

*Qui potis est, inquis? quod amantem iniuria talis  
cogit amare magis, sed bene velle minus*

(LXXII 7-8)

<sup>17</sup> Así, en Agustín (*Civ. Dei*, XXIX 23): *Magis poteris in aqua impressis litteris scribere [...] quam pollutae revoces impiae uxoris sensum*. Cf. Soph., fr. 741 N, Plat., *Phaedr.* 276, Philostr., *Imag.*, II 8.

<sup>18</sup> Una transformación semejante se produce también en la comparación final del poema LXV, forjada a partir de un refrán de carácter misógino, que conocemos por Festo: *Nec mulieri nec gremio credi oportere*. Festo dice: *Proverbium est, quod et illa incerti et levis animi est, et plerumque in gremio posita, cum oblivionem venerunt exsurgentium prociidunt*. Pero, a pesar de la semejanza, el tono es totalmente distinto.

Aquí la distinción entre *bene velle* y *amare* es la misma de los versos 3 y 4 del poema LXXV.

Menos evidente es el paralelismo con los primeros versos del poema LXXIII:

*Desine de quoquam quicquam bene velle mereri  
aut aliquem fieri posse putare pium*

(LXXIII 1-2)

La semejanza no se encuentra tanto en la expresión *bene velle* como en la oposición entre un verso y otro. En efecto, *fieri posse ... pium* recuerda el *si optima fias* del verso LXXV y la imposibilidad de transformación del otro la encontramos también en LXXVI 24 (*quod non potis est*). La transición, por otra parte, del *bene velle mereri* activo a la pasividad del *fieri pium* y el consiguiente cambio de sujetos es semejante a las oposiciones que encontramos en el poema LXXV.

Este poema, dentro de los estudios catulianos, ha gozado de menos atención de la que se merece. Los comentaristas se han ocupado de él sobre todo dentro del marco más general de los poemas de amor de Catulo. La crítica preocupada por las fuentes se ha mostrado especialmente ineficaz. Desde el Renacimiento el poema viene siendo insistentemente comparado con un pasaje de Teognis:

Ἀργαλέως μοι θυμὸς ἔχει περὶ σῆς φιλότητος·  
οὔτε γὰρ ἔχθαίρειν οὔτε φιλεῖν δύναμαι,  
γινώσκων χαλεπὸν μὲν, ὅταν φίλος ἀνδρὶ γένηται,  
ἔχθαίρειν, χαλεπὸν δ' οὐκ ἐθέλοντα φιλεῖ.

(Theogn., 1091-1094).

Nadie se atreve, sin embargo, a sostener que se trate de una influencia directa, de modo que la mayoría de los autores mantienen la cita de Teognis, pero tan sólo por el 'paralelismo en el desarrollo de las ideas'.

Ahora bien, a mí me parece evidente que en el poema LXXV de Catulo tenemos un ejemplo más de ese 'cambio de tono' que con frecuencia se coloca en el origen de la elegía. Esta diferencia, esencial desde el punto de vista poético, no debe ocultarnos que el poema se encuentra unido estrechamente a la tónica tradicional de la poesía erótica, transfondo que puede ayudarnos a valorar el logro del autor y la profunda transformación de sus fuentes de inspiración.

En los versos 23-24 del poema LXXVI encontramos un motivo bien atestiguado en la literatura erótica de la antigüedad, el del equilibrio amoroso. El hablante desea el restablecimiento del equilibrio, bien mediante el cambio de la otra persona y el logro del amor correspondido, bien mediante el propio cambio y la liberación total de su amor. El desequilibrio desaparece así en cualquiera de las dos alternativas, que son presentadas como mejores que la situación actual.

Con frecuencia el amante suplica a los dioses que le concedan una de los dos posibilidades, mostrando preferencia lógicamente por el logro del amor compartido.

Este tema se encuentra tanto en el teatro como en los epigramas de la *Antología Palatina* y en la elegía latina de los autores clásicos. Lo hallamos, por ejemplo, en el *Eunuco* de Terencio:

*Utinam esset mihi  
pars aequa amoris tecum ac pariter fieret,  
ut aut hoc tibi doleret itidem ut mihi dolet  
aut ego istuc abs te factum nihili penderem!*  
(91-94)

También en Tibulo:

*Non ego, totus abesset amor, sed mutuus esset,  
orabam, nec te posse carere velim*  
(I 2, 65-66)

*Nec tu sis iniusta, Venus: vel serviat aequae  
vinctus uterque tibi, vel mea vincla leva*  
(III 11, 13-14)

En Ovidio lo encontramos en las *Metamorfosis*, donde el dilema adopta una forma muy parecida a la que hemos visto en Tibulo I 2, 65-66:

*Nec medeare mihi sanesque haec vulnera, mando;  
fineque nil opus est, partem ferat illa caloris*  
(XIV 23-24)

También, como hemos dicho, aparece el tema en los epigramas de la *Antología Palatina*:

Ἦ τὸ φιλεῖν περιγράψων, Ἔρωσ, ὄλον, ἢ τὸ φιλεῖσθαι  
πρόσθεσ, ἴν' ἢ λύσης τὸν πόθον ἢ κεράσῃς.  
(V 68)

Εἰ δυσὶν οὐκ ἴσχυσας ἴσῃν ψλόγα, πυρψόρε, καῦσαι,  
τὴν ἐνὶ καιομένην ἢ σβέσον ἢ μετάρθεις.  
(V 88)

Εἰ μὲν ἐπ' ἀμφοτέροισιν, Ἔρωσ, ἴσα τόξα τιταίνεις,  
εἶ θεός· εἰ δὲ ῥέπεις πρὸς μέρος, οὐ θεὸς εἶ.  
(V 97)

Todo esto nos ayuda a situar los versos del poema LXXVI de los que nos estamos ocupando. Es evidente, sin embargo, la existencia de un cambio de tono con respecto a estos paralelos en los versos catulianos. Así, por ejemplo, en el verso 24 *publica* remite a un vocabulario específicamente romano y al ideal del

matrimonio<sup>19</sup>. Mientras que en el resto de los poetas que tratan el tema la desigualdad que debe restablecerse se refiere simplemente a la falta de correspondencia (él ama y ella no), Catulo se queja, no del desamor de la amada, sino de su incumplimiento de las leyes de la *fides* y de la *pietas*.

Hemos dicho, por otra parte, que existía una evidente relación entre los versos 23-24 del poema LXXVI y el poema LXXV. Resulta, por tanto, interesante comparar este último poema con el tópico antes citado.

Consideremos en primer lugar la estructura del texto. El poema LXXV es un ejemplo excelente de esa 'estructura cristalina' de la hablaba J. BAYET<sup>20</sup> a propósito del poema LXXXV. Los dos dísticos de que consta se equilibran formando una correlación: el primer verso corresponde el tercero y al segundo el cuarto. El esquema es, por tanto, A B A B.

El *est deducta* del primer verso proviene del lenguaje de la amistad y equivale, en la práctica, a *bene velle minus*, mientras que el *se perdidit* del segundo, que pertenece al lenguaje erótico<sup>21</sup>, es lo mismo que *amare magis*. De este modo la oposición entre los dos primeros versos corresponde en perfecta correlación a la que se da entre los dos del segundo dístico. Los dos primeros versos se oponen entre sí:

I	II	III	IV	
<i>huc</i>	<i>est deducta</i>	<i>tua</i>	<i>culpa</i>	(v. 1)
<i>ita</i>	<i>se perdidit</i>	<i>suo</i>	<i>officio</i>	(v. 2)

El paralelismo entre los dos versos se refuerza si tenemos en cuenta que *Lesbia* (v. 1) corresponde a *ipsa* en el segundo verso, aunque no métricamente. La disposición de adjetivos y sustantivos es quiástica: *tua...culpa / officio...suo*.

<sup>19</sup>Cf. el *optima fias* del tercer verso del poema LXXV.

<sup>20</sup>Cf. "Catulle. La Grèce et Rome", *Entretiens sur l'antiquité classique. L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Ginebra, 1953, 35.

<sup>21</sup>Cf. R. PICHON, *Index verborum amatorium*, Hildesheim, 1966, 230. Sobre el uso del lenguaje de la amistad y las relaciones sociales en la poesía de Catulo, cf. R. REITZENSTEIN, "Das *foedus* in der römischen Elegie", 1912, *Catull*, R. HEINE (ed.), Darmstadt, 1975, 153-180, y D.O. ROSS, *Style and tradition in Catullus*, Cambridge-Massachusset, 1969, 80-95. Contra el modo un tanto simplista en que algunos autores conciben el trasvase léxico desde la esfera de lo social a la amorosa-personal ha argumentado, en cambio, J.J. ISO (cf. "Aspectos del amor en Catulo (c.c. LXXII y LXXV)", *Excerpta Philologica, A. Holgado sacra*, 1991, 342-352), para quien tales términos han sido tomados por Catulo de la lengua corriente y no de ninguna *sondersprache* de la esfera de la política o de las relaciones jurídico-sociales.

En los dos versos se contraponen, por una parte, la conducta de los dos amantes (*culpa* / *officio*), con términos tomados del lenguaje de la amistad y, por otra, los sentimientos del alma del hablante.

A la oposición semántica entre *est deducta* y *se perdidit* se añade el contraste entre la voz pasiva y el reflexivo. En el primer caso el cambio en los sentimientos de Catulo se debe a Lesbia, mientras que en el segundo la responsabilidad es suya.

En el segundo dístico cada uno de los versos se divide en dos partes, en las que la primera oración tiene como sujeto *mens* y la segunda *tu*. Las dos condicionales son paralelas incluso fonéticamente: **si optima fias** (v. 3) / **omnia si facias** (v. 4). A la pasiva de *fias* se opone, además, la voz activa de *facias*, de modo semejante a la oposición entre *est deducta* y *se perdidit* en el dístico anterior. Las unidades mínimas del signo y las estructuras gramaticales quedan, así, semantizadas.

Hemos visto que la diferencia entre los versos 23-25 del poema LXXVI y los otros tratamientos del tópico en la poesía griega y latina radicaba en que en Catulo la desigualdad dentro de la pareja no consistía en la falta de correspondencia, sino en la conducta de los dos. Lo mismo ocurre en el poema LXXV, en el que la *culpa* (v. 1), por parte de ella, se contrapone al *officio* (v. 2), por parte de él. Pero a esta oposición se ha unido en el poema LXXV otra nueva, la distinción entre *bene velle* y *amare*, que aparece también en el poema LXXII. Al desequilibrio entre los dos amantes se une así el de los sentimientos del poeta.

Lo esperado, de acuerdo con la forma normal que adopta el tópico, sería que Catulo expresara en la segunda parte del poema el deseo de recuperar el equilibrio perdido, mediante la transformación de la conducta de Lesbia (*optima fias* del verso 3), para que él pudiera volver a apreciarla, o mediante el cese de su propio amor (*desistere amare* del verso 4), en caso de que la conducta de ella permaneciera inalterada. Pero, por el contrario, lo que hace el poeta en el poema LXXV es negar la posibilidad de cualquier transformación que pueda restablecer el equilibrio.

J.J. ISO<sup>22</sup> en un excelente artículo consagrado a los poemas LXXII y LXXV ha defendido una estructura quiástica para el texto que nos ocupa, apoyándose en argumentos etimológicos y semánticos. El verso 2 haría referencia a una noción de extravío, de pérdida de rumbo que lo relaciona, según el autor, con el verso 3. En cambio, en los versos 1 y 4 predominaría la idea de la degradación moral, la autohumillación<sup>23</sup>. Desde nuestro punto de vista, es evidente, por el

<sup>22</sup>Cf. *art.cit.*, 350-351.

<sup>23</sup>La noción de extravío, pérdida de rumbo se encuentra explícita en *se perdidit* (v. 2). *Deducere*, según J.J. ISO, tendría en el verso 1 un sentido traslaticio referido al mundo interior y significaría 'rebajar, humillar, degradar'. En cuanto a *officium* (v. 2) afirma este autor (*art.cit.* 351) que *por un lado, no resulta coherente la presencia de un elemento noble, como sería el 'officium', como causa o motivo*

contrario, que el tópic en que se basa el poema impone una estructura en correlación, en la que el verso 1 corresponde al 3 y el 2 al 4.

Un proceso semejante de cambio de tono es el que se ha producido en el poema LXXII con respecto al motivo que le sirve de punto de partida.

En el poema LXX Catulo ha prescindido de la oposición temporal, mientras que ha conservado el tópic, pero dándole un carácter distinto, al centrarse en la incredulidad del hablante y en la diferencia entre el lenguaje propio del matrimonio del primer dístico y la condición de los personajes en la generalización del segundo.

En el poema LXXII la transformación es mucho más profunda y radical. La diferencia con respecto al poema anterior se advierte ya en el hecho de que Catulo se dirige directamente a Lesbia, en lugar de referirse a ella en tercera persona<sup>24</sup>. Ahora el poeta abandona enteramente el tópic, para conservar tan sólo la oposición temporal<sup>25</sup>, pero con un carácter totalmente distinto.

J.T. DAVIES<sup>26</sup> en el artículo que ha dedicado a este poema cree poder establecer la siguiente estructura:

*de un estado de espíritu lamentable o poco deseable ('ita se perdidit'), con un verbo en el que el valor de desviación del prefijo resulta bien claro. Por el otro, no se entiende -desde los supuestos de un Fordyce o un Lyne sobre el valor de 'fides, officium'...- cómo el poeta aquí confiesa haber practicado el 'officium' (es decir, algo ligado a la 'fides', y a la 'amicitia'), cuando tanto en el LXXII como en este mismo poema afirma radicalmente lo contrario. Tales dificultades desaparecerían, según J.J. ISO, si officium tiene aquí un valor más general, el de 'actividad a desarrollar, obra a hacer', y que en el mundo anímico del poeta estaría teñido por lo compulsivo, mecánico, irracional. Los argumentos no nos parecen convincentes, porque es precisamente en el contraste entre el comportamiento noble del officium y lo desastroso del resultado donde radica lo esencial del poema.*

<sup>24</sup>V. PEDRICK (cf. "*Qui potis est, inquis?* Audience roles in Catullus", *Arethusa* 19 (1986), 187-207; esp. 201-207) ha estudiado esta diferencia. Distingue esta autora entre tres tipo de audiencia (de lector implícito, diríamos nosotros) en los poemas de Catulo. El lector puede ser implicado en el texto como el 'testigo' de una narración, como un curioso que escucha escondido una conversación privada, o como un confidente al que el hablante se dirige directa o indirectamente. De acuerdo con esta tipología, el papel del lector en el poema LXX es el de un confidente, mientras que en el LXXII es el de un *eavesdropper*, alguien que escucha sin ser visto una conversación particular. En este sentido, la pregunta de LXXII 7 plantea un problema. Algunos críticos, como J.P. DAVIS (cf. "Poetic counterpoint: Catullus 72", *AJPh* 92 (1971), 196-201; esp. 200) y D.P. HARMON (cf. "Note on Catullus 72, 3-4", *CJ* (1970), 321-322) la atribuyen a Lesbia, que mostraría de esta forma, al romper el silencio, su incompreensión de los sentimientos de Catulo. Pero puede entenderse también como planteada por el lector (cf. F.O. COPLEY, "Emotional conflict and its significance in the Lesbia-poems of Catullus", *AJPh* 70 (1949), 22-40; esp. 30). La distancia del lector como *eavesdropper* se así eliminada.

<sup>25</sup>Nótese el cambio semántico de *cognovi* (v. 5) frente a *nosse* (v. 1). Cf. S. COMMAGER, "Notes on some poems of Catullus", *HSCP* 70 (1965), 83-110, *Catull*, R. HEINE (ed.), Darmstadt, 1975, 201-240; esp. 222.

<sup>26</sup>Cf. "Poetic counterpoint...", *art.cit.*, 201.

Pasado	Quiasmo		Paralelismo
(reflexivo)	Lesbia	1-2	Deseo
	Catulo	3-4	Amor
<hr/>			
Presente			
(emocional)	Catulo	5	Deseo
		6	Amor
		7	
	Lesbia	1ª mitad de	8
		2ª mitad de	8
			Amor

Es evidente, a nuestro entender, que semejante análisis es incorrecto. J.T. DAVIES, siguiendo a F.O. COPLEY<sup>27</sup> ve en los dos primeros dísticos un contraste entre el deseo físico de Lesbia y la aspiración de Catulo a una relación espiritual y romántica. *Nosse* (v. 1) y *tenere* (v. 2) se referirían, según esto, a la pasión carnal. En esta diferencia entre uno y otro estaría la clave del poema. Catulo aparece, de este modo, como un romántico, que intenta expresar un sentimiento nuevo, incomprendido por Lesbia, para quien el amor es simplemente pasión.

*Nosse* es, sin embargo, característico del lenguaje referente al matrimonio y no connota, por tanto, deseo físico, como había señalado ya H.A. KHAN<sup>28</sup>. Al contrario de lo que creen Copley y Davies, los sentimientos que afirma tener Lesbia en el primer dístico son paralelos a los de Catulo en el segundo. En todo caso, podría verse en el primer dístico una distinción entre dos aspectos del amor, paralela a la que realiza el hablante en el segundo con respecto a sus propios sentimientos, si se quiere interpretar *tenere* como alusión a la pasión física, pero esto es, cuando menos, muy discutible<sup>29</sup>.

<sup>27</sup>Cf. "Emotional conflict...", *art.cit.*, 27-31.

<sup>28</sup>Cf. *art.cit.* De acuerdo con Copley y Davies se encuentran S. COMMAGER (*art.cit.*, 222), D. KONSTAN (*art.cit.*, 106), V. PEDRICK (*art.cit.*, 203) y H.P. SYNDIKUS (*Catull: eine Interpretation. Teil 3. Die Epigramme (69-116)*, Darmstadt, 1987, 10). Con Khan lo están G. WILLIAMS (*Tradition and originality in roman poetry*, Londres, 1968, 405) y HARMON (*art.cit.* 321).

<sup>29</sup>Los dos primeros dísticos son estrechamente paralelos. *Dicebas* y *quondam* en el verso 1 corresponden a *Dilexi* y *tum* en el 3, y en los dos casos los pentámetros están ocupados por comparaciones (cf. H.P. SYNDIKUS, *o.c.*, 9-10). Las distintas interpretaciones del verso 4 han sido discutidas recientemente por J. GRANAROLO ("La dimension 'familiale' de l'amour dans l'ame et la

De acuerdo con el tipo de poemas de que ha partido Catulo, esperamos una estructura en tres partes: a) juramento de uno de los amantes y sentimientos del otro en el pasado; b) formulación general del tópico; c) ruptura del juramento y sufrimiento del amante abandonado. Frente a esta estructura el poema LXXII presenta grandes diferencias.

En primer lugar, Catulo ha prescindido del tema de la inutilidad de los juramentos amorosos. El último dístico corresponde, en cambio, a otro tópico corriente en la poesía erótica antigua, el de que las disputas e injurias entre los amantes incrementan el amor, pero, como es habitual en él, lo ha transformado profundamente. La sentencia que formula el tópico aparece, por otra parte, al final del texto.

Los modelos de los que ha partido el poema se centran simplemente en el compromiso asumido por dos protagonistas, que después era respetado sólo por uno de ellos; el poema LXII, en cambio, lo hace en la identidad (aparente, naturalmente) de los sentimientos de Lesbia y de Catulo. Pero la transformación principal se refiere, sin embargo, a los sentimientos del hablante. Catulo distingue en el segundo dístico entre la pasión vulgar y el amor como una forma de *pietas*, comparable a las relaciones familiares entre el padre y sus hijos. Después del desengaño, la vertiente positiva del amor ha disminuido, mientras que la pasión se ha incrementado. El poeta lo expresa mediante dos nuevas contraposiciones, la de

poésie de Catulle", *Hommages Bardon*, Bruselas, 1985, 163-176). Algunos críticos, como COPLEY (*art.cit.*, 28-29), se limitan a ver en él la expresión del amor espiritual. F. DELLA CORTE (*Due studi catulliani*, Génova, 1951, 230-231) descubre también aquí un *atteggiamento del mancato sposo, che abrebbe assunto, nei confronti della donna, l'autorità paterna, la 'patria potestas'...* Amore paterno dunque, cioè non di un padre mancato, ma di un marito che sposi una orfana. La misma idea ha sido expresada recientemente por M.P. VINSON ("An Baby makes three? Parental imagery in the Lesbia poems of Catullus", 47-53; esp. 47-51), quien sugiere una conexión entre la imagen del *pater familias* y la mención de Júpiter en el verso 2. La referencia a los hijos políticos no ha dejado de sorprender, pese a la natural diferencia de mentalidad. W. KROLL (*C. Valerius Catullus*, Stuttgart, 1980<sup>6</sup>, 244-245) pensaba que *generos* podía referirse tanto a un sexo como al otro (cf. en contra FORDYCE, *Catullus. A commentary*, 362-363). D.P. HARMON (*art.cit.*) piensa que la adición de los yernos hace recaer el énfasis sobre el amor paterno hacia los miembros masculinos y adultos de su familia. Esto estaría en relación con el tema del poema, ya que *a father loves his sons and sons-inlaw because he observes characteristics in them which are similar to ans even a reflection of his own* (322). Del mismo modo, Catulo había creído ver en Lesbia un espíritu gemelo. V. PEDRICK (*art.cit.*, 205) atribuye la referencia de las relaciones familiares masculinas a una misoginia latente en el poema (*the rhetorical strategy depends furthermore upon an assumption about women in general: they lack higher feelings in love*), lo que parece inspirado por la relación entre LXX y LXXII. El pasaje ha atraído también, como es natural, la atención de la crítica de orientación psicoanalítica. Cf. GRANAROLO (*art.cit.*, 169-172) y R.TH. VAN DER PAARDT, "Catullus in analyse", *Lampas* 4 (1987), 237-251, esp. 241-242.

*impensius uror* frente a *mi tamen es vilior et levior*<sup>30</sup> en los versos 5-6 y la de *amare* frente a *bene velle* en el 8, en su esfuerzo por racionalizar su dolorosa experiencia<sup>31</sup>.

Nuestro propósito en el presente trabajo ha sido demostrar la importancia de la intertextualidad en la obra de Catulo, incluso allí donde menos podríamos esperarla, en los poemas 'del amor desgarrado'<sup>32</sup>.

Al comienzo de nuestra exposición hemos hablado, a propósito del poema LXX, de imitación. Conviene ahora matizar este término. G. PASQUALI (1968) mostró perfectamente la importancia en los autores antiguos de lo que él denominaba 'arte alusivo'. El concepto de alusividad suponía el paso de una interpretación de la intertextualidad centrada exclusivamente en la producción del texto a otra centrada en su recepción. Al ocuparnos de tales fenómenos es preciso no perder de vista la diferencia entre estos dos planos: el de la escritura, para el que sólo existen las fuentes y el de la lectura. La alusividad sólo produce el efecto deseado si el lector recuerda claramente el texto al que se hace referencia<sup>33</sup>.

Otro fenómeno intertextual se produce cuando la obra en cuestión no remite a un texto concreto, sino a un modelo intertextual<sup>34</sup>.

<sup>30</sup>Cf. S. COMMAGER (*art. cit.*, 222-223) muestra que *impensius* ('más intensamente') se opone, por una parte, a *levior* (por la idea de 'pesadez' que implica etimológicamente) y, por otra, a *vilior* (por su sentido de 'con mucho costo'). De esta forma la paronomasia coloquial se ve totalmente renovada.

<sup>31</sup>Los críticos señalan que el poema LXXII concluye con una nota de análisis lógico, sin que, sin embargo, tengamos derecho a poner en duda el esfuerzo que puede costar a Catulo su voluntad de preservar su actitud de glacial distanciamiento (cf. QUINN, *Catullus: the poems*, Londres, 1970, 403). J.A. BARSBY ("Rhythmical factors in Catullus 72, 75 and 85", *Phoenix* (1975), 83-88), sin embargo, cree descubrir en la última parte del poema un contraste entre ese distanciamiento racional y la progresión del movimiento emocional implicado por los factores métricos.

<sup>32</sup>La expresión es de J.J. ISO (*art. cit.*, 3).

<sup>33</sup>Las ideas de Pasquali han sido profundizadas por G.B. CONTE, quien distingue entre alusividad y *aemulatio*: *L'allusività può non esaurirsi in se stessa ma servire a mediare un rapporto emulativo nei riguardi della tradizione così rammentata* (cf. *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turín, 1974, 1985, 11). Alusividad y *aemulatio* no son, por tanto, directa y necesariamente complementarias la una de la otra, puesto que la segunda no puede darse en ausencia de la primera. Más adelante distingue el autor entre alusividad 'integrativa' y alusividad 'reflexiva' (43-44). En el primer caso, como en el de las figuras poéticas, la dimensión poética viene dada por presencia simultánea de dos realidades diversas que aspiran a indicar una sola.

<sup>34</sup>Este tipo de relación intertextual se da tanto a nivel microtextual como macrotextual. Dentro de este fenómeno se encuadran, por ejemplo, los 'géneros temáticos', estudiados dentro del ámbito de la literatura latina por F. CAIRNS, especialmente en su obra *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edimburgo, 1972. La orientación de este autor es, sin embargo, exclusivamente retórica.

Junto a la transposición directa de un texto (como sería, por ejemplo, la elegía I 3 de Tibulo con respecto a la *Odisea*), existe un tipo de transformación indirecta que tiene especial importancia para la historia de la literatura. Este tipo de transformación exige la constitución previa de un modelo intertextual, extraído a partir del texto original<sup>35</sup>.

Si la relación entre las dos obras es perceptible para el lector, se establece entonces una clara diferencia entre el plano de la producción del texto y el plano de la lectura. En efecto, aunque desde el punto de vista de la escritura los dos textos estén relacionados genéticamente, deben ser percibidos en el plano de la lectura como dos ejemplares de un mismo modelo. Es a este fenómeno intertextual al que puede denominarse con más propiedad imitación.

Como es lógico, estos distintos tipos de relación intertextual no suelen aparecer de forma aislada unos de otros. Es lo que ocurre precisamente con los poemas de Catulo que hemos venido considerando. El poema LXX es una transposición del epigrama de Calímaco, pero, según hemos podido comprobar, el poeta latino ha debido de tomar en cuenta otros epigramas que respondían al mismo modelo y en especial el de Meleagro (*A.P.*, V 8).

En el caso del poema LXXV la transformación no se produce a partir de un texto concreto, sino de un modelo intertextual, mediante el cambio de tono que supone la introducción de la reflexión moral y la distinción con respecto a los sentimientos del hablante entre el *bene velle* y el *amare*.

**Marcos Ruiz Sánchez**

---

<sup>35</sup>G. GENETTE (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, 1989, 14-17) distingue cinco tipos distintos de lo que él denomina 'transtextualidad'. Especialmente interesante resulta el cuarto, la 'hipertextualidad', dentro de la cual diferencia entre dos tipos de transformación: directa e indirecta. Como ejemplos cita el *Ulises* de Joyce y la *Eneida* de Virgilio. Ambos son dos hipertextos de un mismo hipotexto, la *Odisea*, pero la relación que establecen con ella es muy distinta.