

ALEJANDRINISMO Y ROMANIDAD.
A PROPOSITO DE UN ESTUDIO RECIENTE SOBRE CATULO.

La imagen tradicional de Catulo como un poeta meramente alejandrino ha sido modificada en gran medida por los estudios modernos, que han puesto de relieve repetidamente la presencia en su obra de elementos que se remontan a una tradición puramente itálica.

Catulo ha recurrido en sus poemas yámbicos a las formas autóctonas del *convicium*. Un caso significativo es el de los poemas XII, XXV y XLII en que Catulo hace referencia a un medio de justicia popular, el de la *flagitatio*¹. La comparación de las *nugae* con los "graffiti" pompeyanos (baste citar como ejemplo el poema LIX) muestra también el fondo popular de este tipo de poesía².

Otra muestra de la presencia en Catulo de costumbres y de formas de expresión autóctonas es el poema XVII. H. D. Rankin³ ha mostrado perfectamente la conexión entre el deseo del poeta de que el marido sea arrojado por el puente y rituales antiguos como el de los *Argoi* o la costumbre de los *sexagenarii de ponte*. Tales ceremonias, así como la danza, debían ser normales, por otra parte, en la inauguración de un puente, lugar de paso por excelencia y, por consiguiente, de especial significado desde el punto de vista ritual.

¹Cf. H. Usener "Italische Volksjustiz", *RhM* 56 (1901), 1-26. El tema ha sido desarrollado posteriormente por E. Fraenkel en "Two poems of Catullus", *JRS* 51 (1961), 431-443 (traducción alemana en R. Heine (ed.) *Catull*, Darmstadt, 1975, 431-443).

²Una comparación de la lengua de las *nugae* catulianas con los "graffiti" pompeyanos y con los priapeos ha sido realizada por E. Montero Cartelle en su artículo "De las *nugae* a los graffiti o del 'priapismo verbal'", *Durios* 3 (1973), 371-383. Cf. J.P. Cèbe, "Sur les trivialités de Catulle", *REL* 43 (1965), 221-229. N.B. Crowther, "Catullus and the tradition of latin poetry", *CPh* 66 (1971), 246-249, ha hecho un breve resumen de los principales aspectos relativos a la presencia de la tradición romana en Catulo.

³"A note on Catullus 17", *Latomus* 27 (1968), 418-420. Cf. J.P. Cèbe, "Remarques sur le poème 17 de Catulo", en *Hommages à Marcel Renard*, I, Bruselas, 1969, 238-247, P. Veyne (en el apéndice al artículo de J.P. Cèbe, 248-249) y P. Fedeli, "Presenza delle tradizioni popolari e del folklore nella poesia latina", en *La didattica del latino*, Foggia, 1979, 127-142 (esp. 128-129).

Desde otro punto de vista D.O. Ross, Jr.⁴ ha sostenido la existencia de una tradición exclusivamente romana, que remontaría a la poesía de Ennio, en los epigramas de la tercera parte del *liber*, lo que permitiría explicar, por ejemplo, las peculiaridades métricas del dístico elegíaco en Catulo⁵. Serían, en cambio, los poemas polimétricos los que, según este autor, reflejarían con mayor claridad los elementos propios del lenguaje neotérico⁶.

La cuestión del género literario es central para la comprensión de la poesía de Catulo. Por ejemplo, un concepto tan difundido entre los críticos anglosajones como el de "levels of intent", creado por K. Quinn⁷ no hace, a nuestro entender, sino encubrir dicha problemática.

El tema ha sido abordado muy recientemente por J.K. Newman, quien ha hecho de la poesía yámbica y satírica la clave de la obra de Catulo en un reciente libro al que alude el título de nuestro trabajo⁸.

La tesis de Newman se halla resumida ya en el título: *Roman Catullus and the modification of the Alexandrian sensibility*. Según este autor, aún cuando las ideas de Catulo remonten a Calímaco, su práctica poética difiere totalmente en su

⁴D.O. Ross, Jr., *Style and tradition in Catullus*, Cambridge, 1969.

⁵Cf. W.B. Sedgwick, "Catullus' elegiacs", *Mnemosyne* 3 (1950), 64-69. M. Zicari ("Some metrical and prosodical features of Catullus' poetry", *Phoenix* 18, 193-205) piensa, en cambio, que las "imperfecciones" métricas de Catulo en estos poemas se deben a la influencia de la elegía griega prehelenística.

⁶Al oponer los epigramas a los poemas polimétricos Ross se sitúa dentro de una tradición crítica que arranca de la obra de I. Schnelle, *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, Leipzig, 1933. Un representante de esta tendencia es también H.P. Syndikus, en cuyo reciente comentario confluyen la influencia de Ross y la de Schnelle (*Catull. Eine Interpretation*, I, Darmstadt, 1984, 62-70). Sin embargo, es poco verosímil que el lenguaje de las *nugae* fuera muy diferente del de los predecesores de Catulo en este tipo de composición. Cf. R.O.A.M. Lyne ("The neoteric poets", *CQ* 28 (1978), 167-187 (esp. 176 y 180). Cf. sobre los distintos problemas planteados por la teoría de Ross, J. Granarolo, "Autour de Catulle: tradition et renouveau", *REL* 48 (1971), 58-78, y P. Fedeli, "Su alcuni tendenze recenti della critica catulliana", *BStudLat* 1 (1971), 419-446.

⁷*The catullan revolution*, Melbourne, 1959, 27-43.

⁸J.K. Newman, *Roman Catullus and the modification of the alexandrian sensibility*, Hildesheim, 1990.

espíritu de los autores alejandrinos. Roma tenía su propia tradición estética, ruda y primitiva con respecto a la griega, pero que condiciona en gran medida la creación de las obras maestras de esta época.

Frente a la crítica romántica anglosajona, que veía en nuestro autor un poeta lírico, Newman señala acertadamente que, para Quintiliano, Catulo era ante todo un cultivador del género yámbico. Para la mayoría de los lectores modernos se trata, sin duda, de un poeta de amor, pero la poesía amorosa no constituía en la antigüedad género alguno.

Newman mantiene que "Catullus was in his primary inspiration a satirist, an exponent therefore of the most Roman of all literary types. He was the heir of Lucilius and the ancestor of Martial, who followed his master often in the closest detail"⁹.

En términos como *lepidum* (I, 1) y *nugas* (I, 4) el autor ve una referencia a la tradición y al género en que se encuadra la poesía catuliana. Ciertamente, es un error ver meramente en dichas palabras, a causa del carácter evidentemente programático¹⁰ del poema I, el reflejo de la concepción alejandrina de la poesía, como frecuentemente se ha hecho. *Lepidus* no es en Catulo un simple equivalente de $\lambda\epsilon\pi\tau\acute{o}\varsigma$. Pero la interpretación de Newman violenta igualmente el sentido del texto, aunque de modo distinto¹¹.

⁹Roman Catullus... (o.c.), VIII.

¹⁰La mayoría de los comentaristas actuales está de acuerdo en que *lepidum novum libellum* no se refiere sólo al aspecto físico del libro, sino al contenido. El carácter programático del poema ha sido estudiado por F.O. Copley, "Catullus c. 1", *TAPhA* 82 (1951), 200-206, J.P. Elder, "Catullus I. His poetic creed and Nepos", *HSPH* 60 (1951), 101-136, F. Cairns, "Catullus I", *Mnemosyne* 22 (1969), 153-158, B. Nemeth, "How does Catullus' booklet begin? Contribution to the interpretation of the envoy", *ACD* 8 (1972), 23-30, D. Singleton, "A note on Catullus' first poem", *CPh* 67 (1972), 192-196 y B. Latta, "Zu Catulls carmen 1", *MH* 29 (1972), 201-213. Una interpretación distinta ha sido defendida por M. Zicari, "Sul primo carne di Catullo", *Maia* 17 (1965), 232-240.

¹¹Sobre el sentido de *lepidus* puede verse el estudio de P. Monteil en *Beau et laid en latin. Etude de vocabulaire*, París, 1964, 135-165. Sobre las implicaciones de *lepidus* como término clave en la poesía de Catulo, cf. B. Latta (art.cit.), 210-213). *Nugas* (I 4) refleja el punto de vista tradicional romano sobre este tipo de poesía, asumido polémicamente por el autor. Esta aparente modestia no ha dejado de crear problemas a la hora de interpretar el poema. Cf. M. Zicari (art.cit.) y P. Piernavieja, "En torno al *carmen* I de Catulo", *E.Clás.* 15 (1974), 411-417.

En el desarrollo de esta teoría tienen especial importancia los conceptos de "indiferenciación primitiva" y "recapitulación de los géneros". En la sociedad primitiva todo lo que posteriormente es cuidadosa y antitéticamente separado como sagrado y profano, serio y humorístico, trágico y cómico etc. forma parte de un complejo indiscriminado. Cuando se produce la separación y sofisticación posterior permanecen huellas de ese origen común. Esto es, según Newman, especialmente evidente en la civilización romana, que en muchos aspectos, especialmente en el circo y en el anfiteatro, conserva vivos los restos de su pasado primitivo y ambivalente.

Con esta indiferenciación genérica primitiva se relaciona el concepto de "recapitulación de los géneros". Cuando los géneros griegos, que se encontraban en un avanzado estado de desarrollo entran en Roma, tienden a despojarse de su sofisticación y a regresar al tipo primitivo. Así ocurre en el caso de la comedia de Plauto y en el de la poesía yámbica de Catulo, que agudiza el elemento satírico, que ya había sido atenuado en los yambos de Calímaco.

En este sentido, Newman retoma la teoría de C.W Macleod¹² sobre el poema CXVI. Este autor había resaltado el carácter programático del poema, que no se encuentra en vano al final de la colección.

Se trata de una dedicatoria invertida y como es frecuente en estos casos se establece un contraste entre dos tipos de poesía: por una parte, la poesía cultivada a la manera de Calímaco y, por otra, la invectiva, expresada mediante la imagen del combate con Gelio. Este contraste explicaría el salto estilístico que se produce entre los tres primeros versos y el resto, así como el carácter enteramente espondeico del verso 3 y la elisión de la *s* en el 8.

Newman interpreta, en cambio, este contraste a la luz de su concepción general de la poesía catuliana. Con la reminiscencia en el verso 8 del enfrenta-

¹²"Catullus 116", *CQ* 29 (1979), 304-309. P.Y. Forsyth ("Comments on Catullus 116", *CQ*, 27 (1977), 352-353) insiste en el carácter programático del poema y en lo significativo de su posición. La teoría de Macleod ha sido también aceptada por B. Nemeth ("To the evaluation of Catullus 116", *ACD* 13 (1977), 23-31) y T.P. Wiseman (*Catullus and his world. A reappraisal*, London, 1985, 183-189). Wiseman, sin embargo, cree que las peculiaridades métricas y la yuxtaposición en el poema de fraseología adecuada a dos tipos de actividad poética se debe a que Catulo está pensando dedicarse a otro género literario: el mimo.

miento entre Rómulo y Remo en Ennio¹³ la poesía se convierte en un arma de combate y en un instrumento de ejecución pública, lo que sólo puede ser una evocación de la tradición de Arquíloco. De acuerdo con el principio de la "recapitulación de los géneros", Catulo va a seguir en su poesía yámbica la vía de Arquíloco y no la de su maestro Calímaco.

El libro de Newman es, en realidad, menos original de lo que puede parecer a primera vista. Constituye, en el fondo, la postura inversa a la de aquellos críticos que se centraban únicamente en los elementos alejandrinos de la poesía de Catulo. Sus tesis, sin embargo, a pesar de partir de una verdad incontrovertible, son difícilmente aceptables.

Es cierto que el aparente desorden del *liber*, que tanto sorprende al lector moderno, debía extrañar mucho menos a los romanos, habituados a la *satira* tradicional, composición literaria en la que se mezclaban tonos y temas diversos. Pero no parece adecuado explicar, como hace este autor, toda la obra catuliana, incluidos los poemas amorosos y los poemas mayores, a través del prisma de la poesía satírica.

Particularmente difíciles de abordar desde este punto de vista resultan los poemas mayores. Newman define, por ejemplo, el poema LXIII como una pantomima trágica, pero buscar elementos propios de la pantomima en los poemas mayores parece, como mínimo, discutible¹⁴. También en el poema LXIV detecta el autor la intrusión de los elementos satíricos en los poemas mayores de Catulo, lo que permite, según él, arrojar una nueva luz sobre el epílogo del poema ("Catullus' indictment of Rome")¹⁵.

¹³Cf. S. Timpanaro, *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma, 1978, 177-178. El pasaje de Ennio en cuestión es *Ann.* 94-95 Sk.:

*Nec pol homo quisquam faciet impune animatus
hoc nec tu: nam mi calido dabis sanguine poenas.*

¹⁴Igualmente ocurre con muchos otros elementos del mimo o de la pantomima que el autor cree descubrir en los poemas de Catulo. Así del poema LX se nos dice: "It might have formed part of a pantomime text." (*o.c.*, 198).

¹⁵Cf. D. Konstan, *Catullus indictment of Rome: The meaning of Catullus 64*, Amsterdam, 1977.

Con respecto al poema LXVIII, el autor parte del estudio de los ecos verbales del texto (con frecuencia bastante discutibles) para dar una interpretación que recuerda la lectura de los poemas LXV y LXVIII realizada por Ch. Witke¹⁶.

Newman, que sostiene que el amigo de Catulo en el poema LXVIII no es otro que el Manlio del poema LXI, afirma que "Catullus stands in polar contrast to Manlius in poem 61, who will marry and have children in the normal way (...). Catullus, in this literary self-portrait, cannot marry, and in any ordinary sense he can only have a borrowed *domus* and a temporary *domina*, quite unlike Manlius. But, in a Platonic sense, he can have both a *domus* and children by his *domina*. She can act as his Muse (...) or at least as his inspiring goddess, and his *domus*, his house of studies at Rome, can after all have children, the children which are his poems"¹⁷.

De esta forma quedarían conectados los distintos temas del poema: el de la muerte del hermano, que ocupa el centro de la estructura en anillo, el del amor de Catulo por Lesbia y el del agradecimiento hacia el amigo.

Junto a la tradición de la crítica literaria anglosajona, Newman utiliza numerosos conceptos procedentes de los formalistas rusos y, sobre todo, del oponente de estos, M. Bajtin¹⁸. Bajtinianos son muchos de los términos que recurren continuamente en el libro, como "carnavalización", "estilo dialógico", "memoria del género", "cuerpo grotesco", "polifonía", "risa suprimida" etc., así

¹⁶Ch. Witke, *Enarratio Catulliana. Carmina L, XXX, LXV, LXVIII*, Leiden, 1968.

¹⁷*O.c.*, 236. Newman concilia de este modo dos sentidos de *domina*: el de "amante" y el de "dueña de la casa". Esta misma ambivalencia patética que anticiparía el desarrollo posterior del poema ha sido defendida por R.J. Baker, "Domina at Catullus 68, 68: mistress or chatelaine?", *RhM* 118 (1975), 124-129. La interpretación de *domina* en este poema ha sido muy discutida. Cf. T.E. Kinsey, "Some problems on Catullus 68", *Latomus* 26 (1967), 35-53 (esp. 42-44), J. Sarkissian, *Catullus 68. An interpretation*, Leiden, 1983, 50 (n. 41) y R. Schilling, "La paronomase *domus-domina* dans l'élegie 68 de Catulle", *Hommages a Jean Granarolo*, París, 1985, 289-291. En el LXVIII culminaría el tema de la "resurrección a través del arte", que el autor ha pretendido descubrir anteriormente en otros poemas, como el II, en el que según la imaginativa interpretación de Newman: "The couple are shown as displacing their attention on to a third object, which is as it were their child. The underlying feeling is that of a young wife or widow, who in her husband's absence consoles herself with baby" (*o.c.*, 148).

¹⁸M. Bajtin, *Estética de la creatividad verbal*, México, 1982 y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, 1987.

como su concepción del género y de la risa o el énfasis sobre el tema del umbral¹⁹.

El mismo origen tiene, por ejemplo, la interpretación del poema LVIIIb y la importancia concedida al tema del circo en el poema LV. Igualmente esperable resulta la definición del poema XIV como un "poema saturnal"²⁰, lo que hace de Catulo un "poeta saturnal", como tradicionalmente se ha definido a Marcial.

La lectura bajtiniana de Catulo realizada por Newman viene una vez más a demostrar la dificultad de aplicar las ideas del gran crítico ruso más allá del ámbito para el que fueron concebidas²¹. La singularidad de la perspectiva elegida por el autor origina numerosas interpretaciones discutibles²².

El pensamiento de Bajtin estuvo siempre presidido por profundas dicotomías. En el terreno literario esta visión dualista se refleja en la oposición

¹⁹Newman (*o.c.*, 206) señala el tema del umbral como uno de los rasgos que unifican los poemas mayores. Sin duda, poemas como el LXI, el LXII, el LXVII y, en cierto sentido, el LXIII y el LXVIII pueden ser llamados "poemas del umbral", pero no parece conveniente sacar demasiadas consecuencias de este hecho. También E. Block ("Carmen 65 and the arrangement of Catullus' poetry", *Ramus* 13 (1984), 48-59, esp. 51-52) había puesto de relieve este tema a propósito de los poemas LXV y LXVIII.

²⁰Newman (*o.c.*), 146 y 308, interpreta de forma poco verosímil *continuo* en XIV, 14 como adjetivo y no como adverbio, pero no en el sentido de "el día inmediatamente siguiente a la noche", como sería de esperar. El término indicaría la suspensión carnalesca del tiempo.

²¹Especialmente discutible resulta el uso que Newman hace de expresiones como "dialogismo" o "polifonía". A propósito de la poesía catuliana, Bajtin basa este concepto en una teoría lingüística del enunciado semejante a la moderna pragmática (M. Bajtin y V. Voloshinov, *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, 1977). El término tiene, sin embargo, en el conjunto de su obra varios sentidos (T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, París, 1981, 95). Todo enunciado es por naturaleza dialógico, pero el autor utiliza con frecuencia estas expresiones para referirse al carácter polémico de los géneros extraoficiales. El "dialogismo" es, así, una característica de la "menipea", término con el que Bajtin designaba tanto la auténtica sátira menipea como un conjunto de géneros de este tipo (M. Bajtin, *La poétique de Dostoievski*, París, 1970, 151-186).

²²Por citar algunos ejemplos escogidos al azar, es difícil aceptar que en el poema V haya algún tipo de "carnaval de los números" (Newman, *o.c.*, 154) o ver en el último verso del poema I un ejemplo de la suspensión temporal propia de la poesía saturnal (*o.c.*, 146 y 309). Inaceptable es la identificación de la *patrona virgo* de I 9 con Virgo/Némesis (*o.c.*, 115). Absurda resulta la afirmación de que el *Nunc tamen interea haec* de CI 7 constituye una fórmula de *recusatio* (*o.c.*, 273-274). La imitación de la Ciris (vv. 44-46), que contamina el pasaje del poema CI con el verso 149 del poema LXVIII no apunta en esta dirección. Se trata simplemente de una fórmula dedicatoria.

entre los géneros elevados, que corresponden a la cultura establecida, y, por otro lado, todo cuanto manifiesta el cambio, el futuro, la parodia, la risa, la proximidad al vivir popular y contemporáneo. En la práctica el autor se ocupó sólo del segundo aspecto y de un único género: la novela.

Esto no quiere decir, evidentemente, que las ideas de Bajtin no puedan ser de gran utilidad para el análisis de la novela²³ y de los géneros satíricos romanos. Dos aspectos de su pensamiento nos parecen importantes para la comprensión de la poesía catuliana: la reflexión sobre los géneros discursivos y la teoría de lo grotesco.

Especialmente interesantes para la poesía yámbica de Catulo resultan, desde nuestro punto de vista, las consideraciones del teórico ruso sobre la relación entre los géneros discursivos y los géneros literarios, cuestión que no ha sido tomada en cuenta por Newman²⁴.

Los géneros literarios sólo tienen sentido dentro de un sistema cultural determinado. De ahí que Catulo se haya servido en su poesía yámbica de géneros discursivos autóctonos como la *flagitatio*²⁵. Del mismo modo, en los poemas contra César ha utilizado las formas del panfleto político, como podemos ver en un poema como el XXIX. Los insultos y las maldiciones característicos de este tipo de composiciones responden también a moldes casi formularios y pertenecen, por tanto, al discurso repetido.

En las *nugae* de Catulo confluyen, por consiguiente, las convenciones del yambo con la tradición del *convicium* romano. Se trata de un auténtico sistema de géneros discursivos, que el poeta usa para conseguir sus fines literarios.

²³Sobre la novela griega y romana ha hablado Bajtin en *Esthétique et théorie du roman*, París, 1978, 239-277. Las teorías de Bajtin han sido aplicadas al Satiricón por L. Callebat en su artículo "Structures narratives et modes de représentation dans le Satyricon de Pétrone", *REL* 52 (1974), 281-303.

²⁴Cf. M. Bajtin, *Estética de la creatividad verbal*, México, 1982, 248-293.

²⁵F. Cairns en su libro *Generic composition in greek and roman poetry*, pp. 93-95 estudia la *flagitatio* como un género que habría sido visto por los poetas romanos como un equivalente de las *Araí* o *dirae* helenísticas.

La misma coincidencia de tradiciones diferentes se da en el caso de las amenazas contra la integridad física y sexual, tan corrientes en la obra de Catulo y en los *priapeos*. A pesar de su carácter eminentemente itálico, estos actos de violencia son análogos a los actos de humillación (de origen ritual) usuales desde los orígenes del género. El papel de la violencia y de la obscenidad, que ha dado lugar a tantas incomprensiones, debe ser entendido, por tanto, dentro de las convenciones genéricas.

Las *nugae* de Catulo se sitúan, de este modo, dentro de una tradición a la que pertenecen también los *Priapea*. Por ejemplo, el poema LII de esta colección recuerda en sus primeros versos el poema XII de Catulo, una *flagitatio*:

*Heus tu, non bene qui manum rapacem
mandato mihi contines ab horto...*

(*Priap.* LII, vv. 1-2)

*Marrucine Asini, manu sinistra
non belle uteris*

(*Cat.* XII, vv. 1-2)

El poema LII de *Priapea* es, como es sabido, una parodia del poema V de Catulo. La parodia es evidente en la enumeración erótica y sobre todo en los dos últimos versos que retoman los versos 12-13 del texto catuliano:

*Quare, si sapiet, malus cavebit,
cum tantum sciat esse mentularum.*

(*Priap.* LII, vv. 11-12)

El inicio del verso 11 recuerda, por otra parte, un verso del poema XXXV:

Quare, si sapiet, viam vorabit

(*Cat.* XXXV, v. 7)

El paralelo que hemos señalado por nuestra parte con el poema XII tiene, sin embargo, un carácter diferente. Se debe a la semejanza de la situación y a las convenciones del género.

Otro aspecto de las ideas de Bajtin importante, desde nuestro punto de vista, para la comprensión de la poesía satírica de Catulo y que nos hubiese gustado ver desarrollado con más extensión en el libro de Newman es la teoría de lo grotesco²⁶. Poemas catulianos como el XVII o el XXXII se adaptan perfectamente, a nuestro entender, a la visión que Bajtin tenía de lo grotesco.

El realismo del poema XVII es, como siempre en la antigüedad, un realismo grotesco, muy próximo a sus raíces folclóricas. Dentro de esta perspectiva hemos de entender también el tema de la impotencia del marido, considerada como una especie de escándalo colectivo, un vicio que merece el escarnio público.

La oposición entre el marido decrepito y la mujer joven es un tema grotesco por excelencia. El que sea un marido cornudo el que es arrojado a la laguna está, por otra parte, de acuerdo con la tradición folclórica. Catulo se limita a sugerir un personaje concreto. Una vez más, como tantas veces en la literatura de este tipo, el marido se ve substituido por el hombre joven, al tiempo que escarnecido, apaleado y, en definitiva, desenmascarado y ridiculizado.

El tema del matrimonio mal avenido se encuentra inscrito dentro de lo colectivo. El poema establece un paralelismo entre el hombre y el puente decrepito de la ciudad²⁷. El puente se ve personificado mediante el uso de expresiones como *inepta crura* (vv. 2-3) o *redivivis* (v. 3). El destino del marido es semejante al que los ciudadanos temen para su puente:

Ne supinus eat cavaque in palude recumbat

(XVII, v. 4)

²⁶Desarrollada especialmente en su libro sobre Rabelais, *La cultura popular... (o.c.)*, 7-57. Cf. M. Bajtin, "Die groteske Gestalt des Liebes", 1969, en O. F. Best (ed.), *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt, 1980, 195-202.

²⁷El paralelismo ha sido puesto de manifiesto por N. Rudd, "Colonia and her bridge: a note on the structure of Catullus 17", *TAPhA* 90 (1959), 238-242. Cf. R. Heine, "Zum 2. und 17. Gedicht Catulls", *Gymnasium* 74 (1967), 315-321 (esp. 315-317). En el mismo sentido se orienta también el artículo de H.A. Khan, "Image and symbol in Catullus 17", *CPh* 64, 88-97, aunque la idea de este autor de que también el pantano está personificado como una prostituta decrepita resulta poco verosímil.

El marido es siempre representado como una figura yacente, incapaz de levantarse, con las lógicas connotaciones sexuales. Así, en los versos 18-19 es comparado con un tronco cortado que yace en una fosa. Lo grotesco se muestra plenamente en la comparación con un niño pequeño:

*Nec sapit pueri instar
bimuli tremula patris dormientis in ulna
(XVII, vv. 12-13)*

La vejez degradada y la infancia igualmente degradada se contraponen en una imagen que reúne los dos extremos de la vida. La debilidad del padre se une a la del hijo y el sentido es reforzado por las repeticiones de fonemas que ligan las palabras: *bimuli tremula patris* (v. 13). El efecto conseguido es el de un niño viejo, grotesco, como si se tratara de un disfraz.

El contraste entre la mujer y el marido se ve reforzado por la mezcla de los dos tipos de lenguaje de los que se sirve el poeta para la representación de uno y otro: la del marido procede de la elaboración literaria de insultos tradicionales, la de la mujer de un pasaje de Teócrito, característico del lenguaje amoroso²⁸.

Otro poema en el que podemos observar el funcionamiento de lo grotesco en Catulo es el XXXII, tantas veces imitado por Marcial y los priapeos:

*Amabo, mea dulcis Ipsitilla,
meae deliciae, mei lepores,
iube ad te veniam meridiatum.
et si iusseris, illud adiuvato,
ne quis liminis obseret tabellam,
neu tibi lubeat foras abire,
sed domi maneat paresque nobis
novem continuas fututiones.
verum si quid ages, statim iubeto:*

²⁸El uso del lenguaje popular en este poema ha sido estudiado por J.P. Cèbe (art.cit.). El modelo de la descripción de la mujer son los versos 19-21 del idilio XI de Teócrito. Cf. J. Svennung, *Catulls Bildersprache*, Uppsala, 1945, 51-52.

*nam pransus iaceo et satur supinus
pertundo tunicamque palliumque.*

Este poema constituye, a nuestro entender, un ejemplo de la imagen grotesca del cuerpo²⁹ y lo mismo ocurre con el modelo que le ha servido de punto de partida: los versos 323-328 del *Cíclope* de Eurípides. El vientre y la satisfacción de las necesidades corporales, la comida y el sexo, son temas grotescos por excelencia. Al banquete gastronómico sigue el sexual. El hombre se convierte en un Príapo, en un monstruo o gigante grotesco.

Los comentaristas suelen relacionar este poema con el "paraclausithyron", pero el tono es muy distinto al de este tema, tal y como lo conocemos en la literatura alejandrina³⁰. Naturalmente, existe, sin duda, un origen común. También en el "paraclausithyron" es corriente la figura del amante ebrio que llega del banquete a la casa de la prostituta, pero aquí estamos mucho más cerca de lo cómico grotesco.

Muy próximo al *carmen* catuliano se encuentra, según creemos, el poema XXIII de *Priapea*:

*Quicumque hic violam rosamve carpet
furtivumve olus aut inempta poma,
defectus pueroque feminaque
hac tentigine, quam videtis in me,
rumpatur, precor, usque mentulaque
nequiquam sibi pulset umbelicum.*

²⁹Cf. M. Bajtin, *La cultura popular...*, 273-331.

³⁰Cf. F.O. Copley, *Exclusus amator: a study in latin love poetry*, Michigan, 1956, 51-52. J.R. Heath, "The supine hero in Catullus 32", *CJ* 82 (1986), 28-36, piensa que el poeta rechaza intencionadamente el papel de *exclusus amator* y adopta el del guerrero que aguarda tranquilamente la batalla. El texto implicaría además una referencia a una posición sexual determinada. También se ha comparado el poema con los epigramas griegos dialogados (M. Carilli: "Le nugae di Catullo e l'epigramma greco", *ASNP* 5 (1975), 948). El tema de las enumeraciones eróticas es tradicional (M. Carilli, art.cit., 949). G. Giangrande ("Los tópicos helenísticos en la elegía latina", *Emerita* 42 (1974), especialmente 23) observa que el motivo del encuentro a mediodía es romano, ya que en la poesía helenística se trata siempre de la noche.

Una vez más encontramos aquí la típica imagen grotesca, pero en esta ocasión se trata de una maldición, característica, por otra parte, de este tipo de poemas. Podemos compararla con la del poema XLVII de la misma colección:

*Quicumque vestrum, qui venetis ad cenam,
libare nullos sustinet mihi versus,
illius uxor aut amica rivalem
lasciviendo languidum, precor, reddat,
et ipse longa nocte dormiat solus
libidinosus incitatus erucis.*

Los dos poemas tienen la misma estructura y una temática parecida. La maldición del poema XLVII corresponde, por otra parte, a las *dirae* de Tibulo contra el rival afortunado en los versos 53-58 de la elegía I 9.

En la poesía de Catulo se da siempre la confluencia entre la tradición romana y la alejandrina. Esto es particularmente evidente en el caso de los poemas menores. La correcta comprensión de la obra catuliana exige valorar adecuadamente el equilibrio de estos dos factores, tanto por lo que se refiere a las *nugae*, como a los epigramas.

Marcos Ruiz Sánchez