

**La técnica de la reminiscencia verbal en el episodio
de Ariadna del Poema LXIV de Catulo**

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ*
Universidad de Murcia

Summary: The present study aims to analyze the technique of verbal reminiscences, repeated throughout the poem LXIV, above all in Ariadne's episode, together with the implications these verbal echoes have for the meaning of the text. Catullus' poem LXIV was undoubtedly conceived by the author himself as his masterpiece and it reveals the meticulousness with the neoteric poets composed their works of greatest poetic zeal. This explains the compositional virtuosity that can frequently be discovered in the text. The procedure serves to provide a framework for the descriptive sections or direct speech; to link the different events by underlining the casual relations between them and to confer a symbolic nature on the text.

1.1. El propósito del siguiente trabajo es el estudio de la técnica de las reminiscencias verbales y de la estructura en el poema LXIV. El poema LXIV fue compuesto por Catulo sin duda como su obra maestra y, como tal, ocupa el lugar central de su colección. El poema XCV, en que Catulo celebra la aparición de la *Zmyrna* de su amigo Cinna, muestra la meticulosidad con que los poetas neotéricos componían tales obras. No resulta, pues, extraño el virtuosismo compositivo que con frecuencia podemos advertir en el poema catuliano. Una técnica característica del poema LXIV consiste en la utilización de ecos verbales que conectan entre sí las distintas partes del poema. Tales reminiscencias sirven para la estructuración del poema, poniendo de relieve las relaciones existentes entre las distintas secciones del texto y la oposición

* **Dirección para correspondencia:** Marcos Ruiz Sánchez. Departamento de Filología Clásica. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. 30071 MURCIA (España).

© *Copyright* 1996: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia, Murcia (España). ISSN: 0213-7674. *Aceptado:* diciembre de 1995.

entre los distintos planos narrativos, así como la distancia entre el autor y los acontecimientos narrados¹.

1.2. La estructura del episodio de Ariadna ha sido objeto de numerosos estudios, sin que exista unanimidad con respecto al análisis más adecuado. En general se reconoce en este pasaje del poema una estructura en anillo. Existen, sin embargo, dos tendencias al respecto, según el pasaje que se considere como el centro de dicha estructura. Para la mayoría el centro estaría formado por el lamento de Ariadna, aunque existen numerosas diferencias con respecto a la extensión de las diferentes secciones. Un análisis típico de este enfoque es el de L. Richardson, según el cual la estructura del episodio sería²:

52-75: Descripción de Ariadna en la playa de Día.

76-123: Ariadna y Teseo en Creta; la muerte del Minotauro.

124-206: Lamento de Ariadna.

207-248: El efecto de su maldición; la muerte de Egeo.

249-264: Llegada de Dionisos para rescatar a Ariadna³.

¹Sobre la repetición en la poesía latina puede verse el estudio de C. Faccini Tosi, *La ripetizione lessicale nei poeti latini*, Bologna, 1983. Cf. esp. pp. 69-88 para Catulo. Sobre la repetición en la poesía de Catulo existen numerosos estudios. Cf. J. Van Gelder, *De Woordherhaling bij Catullus*, Diss. Leiden, Den Haag, 1933; J. Evrard-Gillis, *La récurrence lexicale dans l'oeuvre de Catulle*, Paris, 1976; H. Offermann, "Das Stilmittel der Wiederholung in Catulls kleinen Gedichten", *MH*, 33, 1976, pp. 234-247; S. Reisz de Rivarola, *Poetische Äquivalenzen. Grundverfahren dichterischer Gestaltung bei Catull*, Amsterdam, 1977; A. Traina, "La 'ripetizione' in Catullo: risultati e prospettive di un libro", en *Poeti latini (e neolatini) II*, Bologna, 1981, pp. 35-54. En estos trabajos hay, sin embargo, pocas referencias a los casos de repetición a distancia. Útil resulta L. Richardson, *Poetical Theory in Republican Rome*, N. York & London, 1978 (1944). J. Duban, "Verbal Links and Imagistic Undercurrent in Catullus 64", *Latomus*, 1980, pp. 777-802, trata de establecer una serie de motivos recurrentes en la imaginería del poema.

²*Op. cit.*, p. 71.

³Semejante es el análisis de E. Courtney, "Three Poems of Catullus", *BICS*, 32, 1985, pp. 85-100 (pp. 93-94):

50-51: Figuras de la colcha.

52-75: Ariadna en la playa.

76-131: Retrospectiva; Teseo.

132-201: Lamento.

202-248: Teseo.

249-264: Ariadna en la playa y llegada de Baco.

265-266: Figuras de la colcha.

Ramírez de Verger, *Catulo. Poesías*, Madrid, 1990, p. 171, analiza el texto del

Para otros autores el centro del episodio estaría constituido por el juicio de Júpiter (vv. 202-211), de modo que el discurso de Egeo se convierte en la contrapartida del de Ariadna. Este es el análisis de D.A. Traill⁴:

(52-70) Ariadna en la playa de Día. Desorden báquico de su apariencia.

(71-123) Expedición a Creta y abandono de Ariadna.

(124-201) Lamento de Ariadna.

(202-211) Intervención de Júpiter.

(212-237) Consejos de Egeo.

(238-248) Retorno de Teseo a Atenas y muerte de Egeo.

(249-264) Ariadna en la playa; Baco y su séquito⁵.

siguiente modo:

a (50-51) Transición.

b (52-75) Ariadna en Naxos.

c (76-115) Vuelta atrás: enamoramiento y abandono.

d (116-201) Lamento de Ariadna.

c (202-250) Vuelta atrás: olvido de Teseo y muerte de

Egeo.

b (251-264) Ariadna en la playa. Baco y su séquito.

a (265-266) Transición.

D.F.S. Thomson, "Aspects of Unity in Catullus 64", *CJ*, 57, 1961, pp. 49-57, destaca en su análisis del poema LXIV el paralelismo entre el episodio de Ariadna y el de las Parcas. Esto le lleva a dividir el pasaje que nos ocupa en 50-51 (transición), 52-75 (cuadro), 76-134 (relato), 132-206 (lamento), 207-264 (consecuencias), 265-266 (transición).

⁴"Ring-Composition in Catullus 64", *CJ*, 76, 1981, pp. 232-241 y "Ring Composition in Catullus 63, 64 and 68b", *CW*, 81, pp. 365-369.

⁵También W. Hering (cit. por Syndikus: *Catull: eine Interpretation, III. Die Großen Gedichte*, Darmstadt, 1990, p. 111) veía en los versos 205-206 el centro del poema. Una variante de este esquema se encuentra en el reciente libro de C. Martin, *Catullus*, New Haven & London, 1992, p. 157:

51-116 (50-115): Búsqueda de Teseo por Ariadna.

117-202 (116-201): Lamento de Ariadna.

203-207 (202-206): Juicio de Júpiter.

208-250 (207-249): Lamento de Egeo.

251-265 (250-263): Búsqueda de Ariadna por Baco.

Diferente de los anteriores es el análisis de C. Murley, "The Structure and Proportion of Catullus LXIV", *TAPhA*, 68, 1937, para quien la estructura sería:

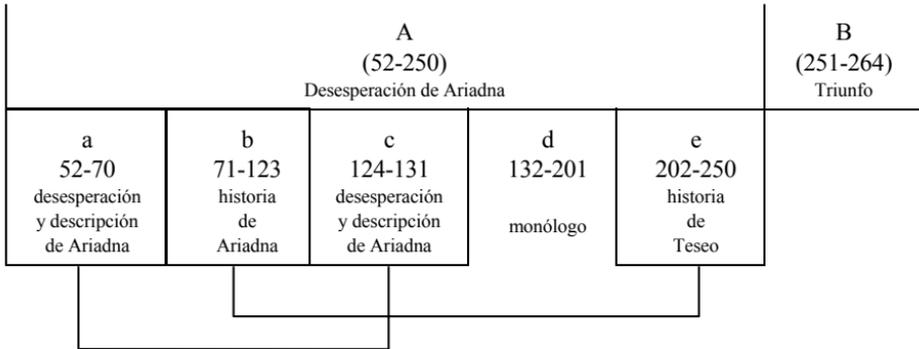
52-123: La primera impresión de sorpresa y dolor por parte de Ariadna y su escenario.

124-237: Acusaciones de deslealtad y olvido por parte de Ariadna y consejos de Egeo.

238-248: Castigo de Teseo en los mismos términos.

249-250: La primera impresión de Ariadna.

Una propuesta distinta es la de H. Bardon, para quien el episodio presentaría la siguiente estructura⁶:



2.1. Los versos del episodio de Teseo y Ariadna que preceden al lamento de la heroína están claramente divididos en tres secciones. En la primera y en la última se nos presenta a Ariadna abandonada en la playa, mientras que la parte central se refiere a los acontecimientos anteriores: la llegada de Teseo a Creta y la muerte del Minotauro.

Después de llevar la narración hasta la muerte del Minotauro y la salida del laberinto, Catulo resume en los versos 116-123 mediante una *praeteritio* los acontecimientos posteriores hasta llegar al abandono, retomando así la situación inicial.

Esta disposición está marcada mediante los ecos verbales:

*aut ut vecta rati spumosa ad litora Diae
venerit, aut ut eam devinctam lumina somno
liquerit immemori discedens pectore coniunx?*

(LXIV, 121-123)

Estos versos remiten al inicio de la narración:

⁶ *L'art de la composition chez Catulle*, 1943, Paris, pp. 44-45.

*namque fluentisono prospectans litora Diae,
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur*

(LXIV, 52-53)

*utpote fallaci quae tum primum excita somno
desertam in sola miseram se cernat harena.
immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis,
irrita ventosae liquens promissa procellae.*

(LXIV, 56-59)

También los versos inmediatamente anteriores al lamento de la heroína retoman los que habían aparecido ya en los versos iniciales de la digresión. Llena de furia, Ariadna se ve poseída de un profundo frenesí (LXIV, 124-131). Todo este pasaje recupera la imagen desarrollada en los versos 60-70, en los que Ariadna era comparada con la estatua de una bacante: *quem procul ex alga maestis Minois ocellis / saxea ut effigies bacchantis, prospicit eheu* (LXIV, 60-61).

La referencia al atuendo de Ariadna refuerza la imagen de la bacante, al igual que ocurre con la descripción de su actitud en los versos 69-70. El tema de la desnudez de los versos 63-68 reaparece de nuevo en el verso 129. Por otra parte, al énfasis sobre la inmovilidad al inicio de la digresión se contraponen ahora el exceso de movimiento a que se entrega Ariadna. Al éxtasis del primer pasaje se opone el frenesí del segundo. Estas dos imágenes distintas de Ariadna como bacante tienen evidentemente un carácter anticipatorio, ya que adelantan el desarrollo de los acontecimientos y la futura unión de la heroína con Baco está así sutilmente sugerida.

De este modo, no sólo las dos secciones extremas de la digresión anteriores al monólogo se relacionan desde el punto de vista temporal, sino que su desarrollo es estrechamente paralelo. Así de los dos periodos en que se dividen los versos inmediatamente anteriores al monólogo (vv. 116-123 y 124-131), el primero, como muestran claramente los ecos verbales anteriormente señalados, corresponde al momento inicial de la digresión en el que se nos presenta la situación de los protagonistas, el descubrimiento por parte de Ariadna de haber sido abandonada por Teseo y su incredulidad inicial (vv. 52-59). El segundo, en cambio, corresponde a la reacción de Ariadna (comparada con la estatua de una bacante) ante el abandono, en los versos 60-67.

El paralelismo temático refuerza así la disposición temporal:

A. Ariadna en la playa

α) abandono

β) comparación con la bacante (éxtasis)

B. historia de Teseo en Creta

A'. Ariadna en la playa

α) abandono

β) imagen de la bacante (frenesí).

En efecto, cuando se inicia la digresión, el poeta nos presenta la situación de Ariadna después de despertar de su engañoso sueño. Abandonada en la playa, contempla al joven que se aleja traicionándola⁷. La palabra está ausente del cuadro. Sólo se escucha el rumor del mar que, unido a la distancia, impide toda comunicación. El periodo se abre con el evocativo *fluentisono* y se cierra con la imagen del joven que abandona sus promesas a la tempestad.

El pasaje siguiente en el que Ariadna es comparada con la estatua de una bacante está también enmarcado por un significativo eco verbal: *prospicit et magnis curarum fluctuat undis* (LXIV,62), *ipsius ante pedes fluctus salis alludebant* (LXIV,67). A la imagen en principio metafórica de las olas en que se debaten los sentimientos de la heroína corresponde así el oleaje real del mar y al ondular de la vestimenta. La mirada del poeta, como si éste contemplara una estatua real, se desliza de arriba abajo, siguiendo el movimiento ondulante de la caída del ropaje, que queda a los pies de la heroína, juguete de las olas que lo agitan⁸.

2.2.1. La transición entre la descripción de Ariadna abandonada y la narración de los acontecimientos pasados está marcada por la intromisión del

⁷También aquí los ecos verbales juegan un papel relevante. Todo el pasaje insiste sobre los verbos pertenecientes al campo semántico de la visión: *prospectans* (v. 52), *tuetur* (v. 53), *visit visere* (v. 54), *cernat* (v. 57). El periodo se abre y se cierra con la imagen de Teseo que huye. Significativamente en el periodo sintáctico siguiente el poeta retoma la expresión *prospectans* del inicio mediante el término *prospicit*, fuertemente enfatizado por la epanalepsis.

⁸La descripción del atuendo refuerza la semejanza con la bacante. Cf. sobre la conexión entre la mitra y Dionisos G. Tatham, "Ariadne's Mitra: A Note on Catullus 64. 61-4", *CQ*, 40, 1990, pp. 560-561.

narrador, que describe los sentimientos de Ariadna⁹:

Este pasaje se contrapone a los versos en que Catulo describe posteriormente el enamoramiento de Ariadna al ver por primera vez a Teseo (LXIV, 91-101). También en este caso la transición entre la descripción de Ariadna y la sección narrativa da ocasión a la intromisión del narrador. Se establece así un tipo de relación intratextual de carácter "vertical", que relaciona la historia del enamoramiento de Ariadna (colocado significativamente en el centro de la narración relativa a los hechos del pasado) con el marco en el que dicha historia se encuentra situada (la descripción de Ariadna abandonada en la playa).

En los dos casos se parte de la visión de Teseo y de la referencia a un sentimiento que se apodera totalmente de Ariadna:

...*toto ex te pectore, Theseu,*
toto animo, tota pendebat perdita mente.

(LXIV, 69-70)

...*lumina, quam cuncto concepit corpore flammam*
funditus atque imis exarsit tota medullis.

(LXIV, 92-93)¹⁰

Resulta notable el uso que el autor ha hecho del recurso estilístico de la aliteración. En el primer pasaje la aliteración *pendebat perdita*, al obligar al lector a intentar aproximar el significado de los dos términos, resalta la idea de dependencia y del estar fuera de sí de Ariadna. Del mismo modo, en el segundo *cuncto concepit corpore* pone de relieve la idea de totalidad. Por otra parte, el verso 92 retoma la aliteración del verso 86, que sirve para resaltar la aidez con que la doncella contempla a Teseo: *hunc simul ac cupido*

⁹El verso 68 reitera una vez más los motivos de la sección anterior. Así *mitrae* y *fluitantis amictus* retoman el *mitram* y el *amictu* de los versos 63 y 64, así como la imagen del oleaje que dominaba el periodo anterior. La actitud de Ariadna pendiente de Teseo y la repetición de *totus* evoca, por otra parte, la epanalepsis de los verbos 61-62, con el enfático *prospicit*, mientras que *curans* evoca el *curarum undis* del v. 62.

¹⁰A la insistencia sobre la idea de totalidad se añade en el verso 93 la de profundidad en *funditus atque imis*. A *toto pectore* responde *cuncto corpore* y la identidad métrica de los cuatro versos debe haber contribuido a reforzar la similitud entre ambos pasajes. Entre *pectore* y *corpore* existe, sin embargo, una oposición semántica. Al igual que hace en otras secciones del poema, Catulo ha jugado en estos versos con los distintos términos que indican actividad del espíritu: *pectore* (v. 69), *animo* y *mente* (v. 70). Sobre este campo semántico puede verse V. Gigante, "Mens e animus in Catullo: forma poetica ed elaborazione concettuale", *ASNP*, 8, 1978, pp. 77-95. Cf. también LXVI, 23-26.

conspexit lumine virgo. La repetición actúa como un icono verbal, pues los paralelismos fónicos corresponden diagramáticamente a la semejanza del contenido. La equivalencia *cupido conspexit* y *cuncto concepit corpore* subraya lo súbito del enamoramiento, según el tópico tradicional. Se añade también la repetición *lumine* (v. 86) / *lumina* (v. 92)¹¹.

Igualmente paralelas son las dos exclamaciones que se inician con el sentimiento de compasión hacia los padecimientos de la heroína: *a misera* (v. 71), *heu misere* (v. 94). Dichos padecimientos se refieren en ambos casos, si tomamos el texto en su sentido literal, a los sentimientos de Ariadna en la época de los acontecimientos narrados a continuación, como sabemos por las oraciones subordinadas posteriores, pero en realidad uno y otro pasaje sirven de transición casi insensible entre lo dicho anteriormente y lo que se va a narrar en los versos siguientes.

A Venus en el primer pasaje corresponde en el segundo la figura de Eros. Al epíteto *Erycina* (v. 72), aplicado a Venus, responde en el verso 96 la oración de relativo referida a Eros indicando los lugares de culto, propia del estilo himnico. La acción de las dos divinidades es semejante. Venus siembra en el corazón de los enamorados las espinosas cuitas (*spinosas curas*, v. 72), mientras que Eros mezcla los gozos amorosos con los desvelos (*curis*, v. 95)¹². El movimiento exclamativo es semejante en los dos pasajes. A *quam luctibus!* (v. 71) en el primero corresponde en el segundo *qualibus fluctibus!* (vv. 97-98) y *quantos timores!* (vv. 99-100).

Del mismo modo, los dos pasajes concluyen con oraciones subordinadas que indican una referencia temporal y que sirven de transición a la parte narrativa que sigue a continuación y en los dos casos el agente de la acción es Teseo: *illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus...* (LXIV,73), *cum saevum cupiens contra contendere monstrum / aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis* (LXIV,101-102).

¹¹La correspondencia de los dos versos sirve, por otra parte, para enmarcar el pasaje referente al lecho de Ariadna y se añade, por tanto, al paralelismo entre los versos 87 y 90 que encuadran igualmente la comparación.

¹²J.J. O'Hara, "The Significance of Vergil's *Acidalia mater*, and *Venus Erycina* in Catullus and Ovid", *TAPhA*, 93, 1990, pp. 335-342 (339-342), ha creído descubrir en el epíteto *Erycina* un juego de palabras etimologizante. Junto a la referencia al santuario de Venus en el monte Erix, el poeta jugaría con la semejanza de *Erycina* con *ericus/ericinus*. De ahí que resulte natural la referencia a las *spinosas curas*. Todas las alusiones a *Venus Erycina* en la literatura latina van unidas a referencias a Cupido o a *curas*.

El carácter de transición de los dos pasajes del poema LXIV que venimos estudiando se pone de manifiesto en la relación que en los dos casos se establece entre los sentimientos de Ariadna que corresponden a momentos diferentes. En el primero se conecta la actitud de Ariadna en el momento del abandono con los sufrimientos amorosos de Ariadna fruto de su anterior enamoramiento de Teseo. En el segundo, en cambio, se pasa del enamoramiento de Ariadna a las cuitas de la heroína por la suerte de su amado que ha de enfrentarse al Minotauro.

La relación que se establece es especialmente clara en el segundo pasaje, en el que el verso 99 constituye un eco verbal del verso 94:

heu misere exagitans immiti corde furores
(LXIV, 94)

quantos illa tulit languenti corde timores!
(LXIV, 99)¹³

Menos evidente es el paralelismo en el caso de los versos 69-72, pero también en este caso se utiliza el procedimiento de la repetición:

*illa vicem curans toto ex te **pectore, Theseu***
(LXIV, 69)

*spinosas Erycina serens in **pectore curas,***
*illa tempestate, ferox quo ex tempore, **Theseus***
(LXIV, 72-73)

A la repetición de *corde* en LXIV,94-99 corresponde la de *pectore* en LXIV,69-72, dos términos que pertenecen al mismo campo semántico.

Los dos pasajes (68-72 y 91-100) remiten además de modo parecido a los versos anteriores en que se describía la situación de Ariadna abandonada en la playa y con los que se iniciaba el episodio: *indomitos in corde gerens Ariadna furores* (LXIV, 54), *spinosas Erycina serens in pectore curas* (LXIV, 72), *heu misere exagitans immiti corde furores* (LXIV, 94), *Quantos*

¹³ A la repetición de *corde* en la misma posición del verso se une la equivalencia métrica del segundo hemistiquio, la relación fónico-semántica *furores / timores* y el contraste semántico (y la equivalencia métrica) de *immiti* y *languenti*. *Exagitans* y *tulit*, en posición métrica comparable, se encuentran igualmente contrapuestos, ya que el primero presenta a Eros como sujeto activo, mientras el segundo corresponde a Ariadna como sujeto pasivo del sufrimiento.

illa tulit languenti corde timores! (LXIV, 99)¹⁴. Ahora bien, la diferencia de perspectiva existente entre LXIV,54, por una parte, y LXIV,72 y 94, por otra, es la misma que hemos señalado entre LXIV,94 y 99 (y entre LXIV,69-70 y 72). Mientras en el verso 54 el sujeto es Ariadna, en el 72 lo es, en cambio, Venus.

2.2.2. Los versos que ocupan la parte central de la narración de los hechos pasados están dedicados al enamoramiento de Ariadna. La comparación floral corresponde a la imaginería de la poesía epitalámica, de la que también es característica la construcción en anillo¹⁵:

<i>hunc simul ac cupido conspexit lumine virgo</i>	A
<i>regia, quam suavis expirans castus odores</i>	B
<i>lectulus in molli complexu matris alebat,</i>	C
<i>quales Eurotae progignunt¹⁶ flumina myrtus</i>	C'
<i>aurave distinctos educit verna colores</i>	B'
<i>non prius ex illo flagrantia declinavit</i>	A'
<i>lumina, quam cuncto concepit corpore flammam</i>	
<i>funditus atque imis exarsit tota medullis.</i>	

(LXIV, 86-93)

También la invocación al dios del amor que sigue a continuación está construida de acuerdo con un principio semejante, como hemos señalado El poeta juega, por otra parte, con el contraste entre la palidez del oro y el fuego

¹⁴En el caso del verso 72 no existen repeticiones léxicas, pero el paralelismo entre los dos versos es evidente. A *indomitos* corresponde *spinosas* (en la misma posición del verso), a *in corde*, *in pectore* (términos pertenecientes al mismo campo semántico), a *gerens*, *serens* (métricamente equivalentes), a *Ariadna*, *Erycina* (también equivalentes desde el punto de vista métrico, pero en distinta posición) y, por último, a *furores*, *curas* (términos relacionados semánticamente). Comparable es igualmente la construcción de los versos (con la combinación virtuosista de las cesuras). Ovidio parodia al mismo tiempo los dos versos de Catulo en *Amores*, II,10,11: *quid geminas Erycina meos sine fine dolores?* El término *Erycina* muestra la relación con LXIV,72, pero la equivalencia fónico-semántica de *dolores* con *furores* (LXIV,54) indica que también el otro verso se encuentra presente en el recuerdo de Ovidio.

¹⁵Cf. LXII,20-24 y 26-30.

¹⁶La simetría se produciría igualmente de aceptar la conjetura *praecingunt*, al estar este verbo relacionado semánticamente con el *complexu* del verso anterior, mientras que *progignunt* lo estaría con *alebat*.

de los versos anteriores al pasaje.

De esta forma existe un claro paralelismo entre el comienzo de la digresión y los versos referentes al enamoramiento de Ariadna que ocupan la sección central relativa a los acontecimientos del pasado. El desarrollo de ambos pasajes es muy parecido. A la visión de Teseo sigue en ambos casos la descripción de la heroína. Los versos 60-67 la describen como la estatua de una bacante, mientras que 87-90 nos la presentan como una muchacha núbil rodeada en su lecho por los cuidados de su madre. Finalmente en ambos casos el poeta se centra en los sentimientos de Ariadna, en dos textos que, según hemos visto, muestran estrechos paralelismos. El efecto es el de una construcción especular, en abismo. El pasado contrasta con el presente, al tiempo que lo anticipa.

La semejanza no es casual. El relato del enamoramiento de Ariadna imita el de Medea en Apolonio de Rodas. La secuencia del enamoramiento y los temores por la suerte del protagonista en los versos LXIV,86-100 corresponde a la sucesión de la narración de Apolonio, pues imita, al tiempo que condensa, el episodio del enamoramiento de Medea en las *Argonáuticas*, III,275-298¹⁷ y el de los miedos que experimenta ésta por la suerte de Jasón, amenazado de muerte por las pruebas a que ha de someterse como requisito para obtener el vellocino, en III,443-471. El tema y la estructura de este último pasaje se reitera, por otra parte, en III,744-801.

La descripción de la desesperación de Ariadna abandonada tiene como modelo último un famoso pasaje de la *Iliada*: el duelo de Andrómaca después de presentir la muerte de su esposo Héctor al final del libro XXII. También allí encontramos el contraste entre los momentos sucesivos de la rigidez que se apodera de los miembros de la protagonista y el movimiento exacerbado. Catulo ha escindido ambos momentos: en los versos 52-70 la heroína aparece

¹⁷El poeta en LXIV,91-93 hace que el fuego amoroso penetre progresivamente en la heroína: a través de los ojos ardientes (*flagrantia lumina*) se apodera de todo el cuerpo (*cuncto corpore*) para alcanzar finalmente lo más hondo de las entrañas (*imis medullis*). El fuego prende primero (*concepit flammam*), para convertirse más tarde en un incendio devastador (*exarsit*). La descripción del enamoramiento recuerda también otro pasaje de Apolonio (III,1008-1021), que sigue a una nueva aparición del tema del enamoramiento y los síntomas amorosos y en que Apolonio describe cómo la llama que destella desde la rubia cabellera del Esónida, extrae reflejos de los ojos de Medea, cuyo corazón se funde de calor.

paralizada por el estupor, mientras que en 124-131 se entrega al paroxismo de su locura y a un movimiento exacerbado. También Andrómaca es comparada con una bacante al precipitarse a la carrera a través del palacio y también Homero, como Catulo a propósito de Ariadna, presta atención al desarreglo de su tocado.

La semejanza entre ambos motivos en la literatura grecolatina resulta mucho menos sorprendente, si se tiene en cuenta la presencia subyacente en el tema del enamoramiento súbito (modelado sobre la oda patográfica de Safo) del temor como matriz metafórica que servía para expresar la concepción del amor como sufrimiento y enfermedad. Los síntomas de Andrómaca recuerdan, de este modo, los del enamoramiento súbito reiterados por los poetas antiguos según el modelo sáfico. El temblor se apodera de sus miembros y la lanzadera cae a sus pies¹⁸. Su corazón salta hasta la boca y sus rodillas se quedan rígidas; la noche se apodera de sus ojos.

La tradición poética antigua contamina, por tanto, ambos temas, algo que había ya hecho, siguiendo la sugerencia de la propia Safo, Apolonio de Rodas en *Argonáuticas*, III,962-965¹⁹. La proximidad entre la estructura y los temas de los versos 52-72 y 86-100 responde, por tanto, a la lógica de estos motivos en la tradición de la literatura antigua.

¹⁸La caída del objeto que se tiene entre las manos como signo del estupor que se apodera de la persona es también tópica en el contexto del enamoramiento súbito. Cf., por ejemplo, Propertio IV,4,22.

¹⁹Cf. sobre Apolonio M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, 1990, pp. 147-181). La comparación entre el episodio del enamoramiento de Ariadna y su imitación en la *Ciris* resulta significativa a este respecto. El autor de la *Ciris* ha contaminado sistemáticamente el episodio del enamoramiento de Ariadna con la descripción de la heroína como bacante. Cf. para los paralelos A.R. Bellinger, "Catullus and the *Ciris*", *TAPhA*, 53, (1922). Lo interesante es, sin embargo, la relación estructural. Los paralelos (no siempre imitaciones) son numerosos:

Ciris

v.132
vv.158-162
vv.163-164
vv.165-170
vv.172-173
v.174
vv.177-180

c. LXIV

vv. 60 y 86
vv. 72 y 94-98
vv. 92-93
vv. 61-67
vv. 126-129
vv. 54 y 72
vv. 63-65

2.3. La narración referente a los acontecimientos anteriores al abandono de Ariadna queda así dividida en dos secciones: antes y después del enamoramiento.

Los versos 101-115 refieren los acontecimientos posteriores al enamoramiento: la ayuda que Ariadna presta a Teseo y la muerte del Minotauro. Constituyen así la contrapartida de los versos 73-85. Todo el pasaje está claramente estructurado en anillo y consta de tres partes: vv. 101-104, 105-111, 112-115. Las dos partes extremas corresponden entre sí, mientras que la parte central (la comparación referente a la muerte del Minotauro) forma también ella una "Ringkomposition":

*nam velut in summo **quatientem brachia** Tauro
quercum aut **conigeram sudanti cortice pinum**
indomitus turbo contorquens flamine robur,
eruit (illa procul radicitus **exturbata**
prona cadit, late quaevis cumque obvia frangens),
sic **domito saevum prostravit corpore Theseus**
nequiquam vanis **iactantem cornua** ventis.*

(LXIV, 105-111)

Por una parte, el autor utiliza aquí una serie de ecos desde el punto de vista fónico, sintáctico y métrico que sirven de vehículo a la relación de semejanza entre los dos términos de la comparación: *quatientem brachia / iactantem cornua* y *cortice / corpore*²⁰. La semejanza fónica actúa como icono verbal para transmitir la conexión desde el punto de vista del contenido y da lugar a un quiasmo:

A (v. 105): *quatientem brachia*

B (v. 106): *sudanti cortice*

B'(v. 110): *prostravit corpore*

A'(v. 111): *iactantem cornua*

²⁰ *Brachia* referido a las ramas de un árbol es ya una metáfora. Cf. A. Perutelli, "I 'bracchia' degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica", *MD*, 15, 1985, pp. 9-48 (16-17): "Con la designazione *brachia* estesa per la prima volta - a quanto ne sappiamo - a un grosso albero, si crea un'immagine poetica che interpreta la suggestione di una natura vegetale vitalizzata".

Por otra parte, una serie de ecos verbales de carácter etimológico, dispuestos también en forma de quiasmo conectan el texto y subrayan el choque de los dos contendientes: *indomitus - turbo - exturbata - domito*.

El paralelismo sintáctico y métrico sirve para contrastar la acción de los dos contendientes en los versos 106-107: *sudanti* (α) *cortice* (β) *pinum* (γ) / *contorquens* (α) *flamine* (β) *robur* (γ); contraste que corresponde, por otra parte, a la oposición entre los versos 107 y 110. A *contorquens flamine* se opone ahora *postravit corpore*; el orden de los términos referentes a Teseo y al Minotauro se invierte, sin embargo: *turbo - robur* / *saevum - Theseus*. El verso 110 responde, por tanto, a la vez al los versos 106 y 107.

El símil homérico resulta así extraordinariamente elaborado. El autor recurre, por lo demás, a toda una serie de procedimientos estilísticos. Significativamente, por ejemplo, el lugar donde se sitúa el árbol con cuya caída se compara la muerte del Minotauro, es el monte Tauro. La violencia del viento en lucha con la resistencia del árbol es resaltada mediante la paronomasia *turbo* / *robur*²¹ y la caída mediante la repetición de *pro-* en *procul*, *prona* y *postravit*, mientras que la inutilidad de la resistencia del monstruo se expresa mediante la aliteración *vanis ventis* (términos además métricamente equivalentes), unida a la semántica del adverbio *nequiquam*.

La narración alusiva que enmarca la comparación se centra en los favores que Ariadna dispensa a Teseo; en el primero mediante las súplicas que dirige a los dioses; en el segundo mediante el don del ovillo que permite al héroe escapar del laberinto.

No es difícil, por otra parte, descubrir una relación más estrecha entre los dos pasajes²². El héroe desea conseguir la muerte o la gloria²³: *aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis* (LXIV,102). Este verso es retomado más tarde en el siguiente pasaje: *inde pedem sospes multa cum laude reflexit* (LXIV,112). Si Teseo deseaba la muerte o la recompensa de la gloria, la ayuda de Ariadna le ha permitido evitar la una y conseguir la otra. La reaparición del término *frustra* (v. 102) en el verbo *frustraretur* (v. 115)

²¹Nótese la insistencia desde el punto de vista semántico en la idea del viento en *turbo* y *flamine*, así como en el *ventis* del último verso.

²²En el primer pasaje Teseo desea luchar contra el monstruo: *cum saevum cupiens contra contendere monstrum* / ...*Theseus*. La expectativa abierta de este modo con respecto a los posibles narrativos se cierra ya en el verso 110, que evoca el anterior: *sic domito saevum postravit corpore Theseus*.

²³Nótese el efecto de la aliteración en el verso 101: *cupiens contra contendere*.

subraya la intervención de la heroína²⁴.

En los versos 112-115 encontramos por otra parte los mismos recursos estilísticos con palabras relacionadas etimológicamente que en el símil anterior. De este modo, *reflexit* (v. 112) y *errabunda vestigia* (v. 113) son retomados posteriormente por *labyrintheis flexibus* (v. 114) e *inobservabilis error* (v. 115), de modo que los versos se ordenan según el siguiente esquema: A (v. 112), B (v. 113), A' (v. 114), B' (v. 115).

Las repeticiones subrayan las dificultades del regreso y la importancia de la ayuda de Ariadna. La vida de Teseo depende del tenue hilo que gobierna sus pasos. *Reflexit* y *flexibus* resaltan lo tortuoso del laberinto. *Flexibus* explicita, por otra parte, un rasgo ya implicado por *labyrintheis*. La idea del engaño está

²⁴El verso 103 ha sido objeto de diversas interpretaciones. Cf. A. Luppino, "Esegesi Catulliana e Callimachea", *RFIC*, 86, 1958, pp. 337-349 (337-339). Según una interpretación las ofrendas de la heroína no serían ingratas a los dioses, puesto que consiguen la salvación de Teseo, pero serían inútiles para ella misma, al no obtener recompensa por parte de Teseo y ser posteriormente Ariadna abandonada. Puede entenderse también que *frustra* refuerza el sentido de *ingrata*, con lo que el pasaje significaría que, a pesar de sus temores, sus ofrendas no dejaron de encontrar buena acogida entre los dioses ni fueron en vano. *Frustra* se ha querido interpretar igualmente como "sin motivo": las promesas de Ariadna serían superfluas y sus temores carecerían de fundamento, pues el valor de Teseo habría triunfado de todos modos. Viendo en el texto un ejemplo de *traiectio* el pasaje podría significar que los dones prometidos a los dioses no fueron vanos (*non frustra*), aunque fueran mal recompensados (*ingrata tamen*). El eco verbal que enlaza *frustra* con *frustraretur* permite rechazar la interpretación de *frustra* como *sine causa*. Por el contrario, el texto enfatiza el peligro de la salida del laberinto y la ayuda de la heroína. La interpretación que ve en *frustra* una alusión a la traición de Teseo resulta sugestiva a la luz del posterior desarrollo de los amores de la mítica pareja. El eco tendría en ese caso un fuerte matiz de ironía, contrastando la ayuda de ella con la traición de él. Pero el uso catuliano de los ecos verbales para marcar el cierre de una expectativa abierta por la narración parece apuntar en otra dirección. L. Lehnus, "Spigolature callimachee e neoteriche", *PP*, 30, 1975, pp. 291-300 (295-296), que sigue a A. Luppino al ver aquí un ejemplo de *traiectio*, se basa en la imitación del autor de la *Ciris*, *non accepta piis promittens munera divis*, e interpreta *ingrata* con el sentido pasivo de "non accetti, sgraditi". Pero esta connotación negativa con respecto a Ariadna es difícilmente aceptable en este contexto. Los paralelos en la poesía posterior, como Horacio, *Epist.*, I,7,17, *non invisit feres pueris munuscula parvis* (D. Gagliardi: "Una reminiscenza di Catullo in un'epistola oraziana", *BStudLat*, 1, 1971, pp. 15-16), *Catalept.*, IX,39, *multa neque inmeritis donavit praemia alumnis*, y Drac., *De raptu Hel.*, 80, *annua persolvens ingratis munera divis*, parecen indicar que la doble negación y la litotes eran parte del "cliché" formal. La mejor interpretación es, a nuestro entender, la que señala la equivalencia semántica de *non ingrata* y de *frustra*.

presente en todas las palabras del último verso: *tecti frustraretur inobservabilis error*, en el que destaca el uso metonímico de *error* (abstracto por concreto). Incluso el uso de *tecti*, sinécdoque usual en poesía y convencional en su aplicación al laberinto, resulta así desautomatizado. El efecto icónico de las palabras largas subraya la dificultad de la salida: *labyrintheis, egredientem, frustraretur, inobservabilis*.

Los versos 114-115 cierran, por otra parte, una expectativa abierta en 74-75, lo que se marca una vez más mediante el eco verbal: *egredientem* (v. 114) evoca así *egressus* (v. 74) y *tecti* (v. 115), *tecta* (v. 75)²⁵.

2.4. El siguiente pasaje supone el regreso desde el pasado de la narración retrospectiva hasta la situación representada en la colcha. La repetición de *linquens* (v. 117) en *liquerit* (v. 123) unifica todo el pasaje, al tiempo que actúa como palabra clave. Al abandono por parte de Ariadna de sus familiares, padre, hermana y madre, se contrapone el de Ariadna por parte de Teseo.

El tema del rapto y de la joven prometida que abandona a su familia era tradicional en la poesía epitalámica y el verso 118, en que se nos habla del abrazo de la madre, constituye un eco de este tipo de poemas²⁶. Pero no se trata, como sabemos, de una unión realizada de acuerdo con el ideal del matrimonio romano, pues Ariadna ha traicionado el interés de su familia, a la que ha dado la espalda en favor del extranjero. En este contexto la denominación de *coniunx*, aplicada aquí por primera vez a Teseo resulta de una sangrante ironía.

En los versos siguientes, que anteceden de forma inmediata al lamento, reaparece la imagen de la bacante, si bien a la extática inmovilidad anterior se contrapone ahora el movimiento frenético y si allí dominaba lo visual aquí los

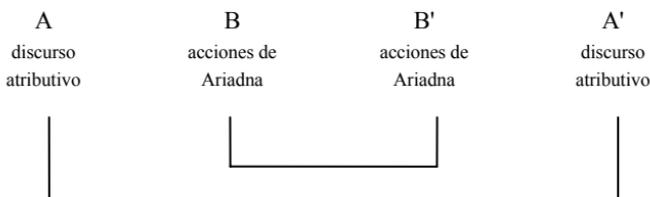
²⁵Ciertamente *tecta* en LXIV,75 es conjetura por el *tempta* de V. La mayoría de los editores prefiere *tempta*, pero el claro eco de LXIV,246 y el más oscuro de LXIV,115 apoyan *tecta*. Esta lectura encuentra su confirmación, por otra parte, en Claudiano, *De VI cons. Hon.*,634: *quos neque semiferi Gortynia tecta iuveni*, referido al laberinto. El pasaje de Claudiano responde al uso del símil del laberinto para referirse a las complicadas maniobras de un grupo guerrero, según el modelo de *Aen.*, 588-591 (un pasaje en que el autor se ha acordado del poema LXIV de Catulo), pero los poetas posteriores a Virgilio lo contaminaron con la otra referencia de la *Eneida* al laberinto, VI,24-30, y con el pasaje catuliano. Cf. Coripo, *Iohann.*, IV,595-612.

²⁶Cf. LXIV,88 y LXII,21-22.

lamentos anticipan el monólogo.

El verso 124 constituye, por otra parte, un claro eco verbal de los versos 54, 94 y 99, anteriormente citados, y *ardenti corde furentem* recuerda expresiones como *inmiti corde furores* (v. 94) o *languenti corde timores* (v. 99)²⁷.

Todo el periodo está cuidadosamente construido de forma simétrica. Los versos 124-125 y 130-131 corresponden a lo que la moderna narratología denomina "discurso atributivo"²⁸. Los versos 126-127 y 128-129 son igualmente paralelos, ya que están unidos por la anáfora de *tum* e indican acciones contrapuestas de la heroína, la ascensión a los escarpados montes y el correr hacia las olas, que sirven para mostrar el estado frenético en que se encuentra. De esta modo el pasaje se estructura de la siguiente forma²⁹:



²⁷También el módulo métrico y semántico del verso 125, *clarisonas imo fudisse e pectore voces*, está próximo al de versos como LXIV,54, *indomitos in corde gerens Ariadna furores*, o LXIV,72, *spinosa Erycina serens in pectore curas*. La oposición semántica entre *corde* (v. 124) y *pectore* (v. 125) muestra una vez más la frecuencia de tales contrastes a lo largo del poema.

²⁸"Les locutions et les phrases qui, dans un récit accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre" (G. Prince: "Le discours attributif et le récit", *Poétique*, 35, 1978, p. 305-313). Cf. también I.J.F. de Jong, "Narratology and Oral Poetry: The Case of Homer", *Poetics Today*, 12, 1991, pp. 405-423. Los dos pasajes de Catulo están contruidos a partir de fórmulas tradicionales del discurso atributivo en la poesía latina. Cf., por ejemplo, Ennio, *Ann.*, 540, *effudit voces proprio cum pectore sancto*, Virg., *Aen.*, I,370-371, III,344, III,348, IV,553, IV,621, V,482, V,780, VI,55, XI,377, XI,482, XI,840, XII,154, Prop., III,7,55.

²⁹El paralelismo entre los versos 124-125 y 130-131 es evidente. A la referencia a los sentimientos de Ariadna en *ardenti corde furentem* (v. 124) responde *maestam* (v. 130). Los versos 125 y 131 son enteramente paralelos desde el punto de vista métrico: *frigidulos* corresponde a *clarisonas* (v. 125), *imo* a *udo* (v. 125); *ore evoca corde* (v. 124) y *pectore* (v. 125), mientras que *cientem* recuerda *furentem* (v. 124).

3. Con el lamento de Ariadna aparece un nuevo uso de los ecos verbales en el poema, al utilizar el poeta dentro del discurso del personaje expresiones que ya han aparecido en boca del narrador. Tanto el comienzo como el final del discurso de Ariadna retoman expresiones utilizadas por el poeta en la sección inmediatamente anterior.

Así, en los versos 132-135 aparecen una serie de ecos de los versos anteriores:

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

*aut ut **vecta** rati spumosa ad **litora** Diae
<venerit>, aut ut eam devinctam lumina somno
liquerit immemori discedens pectore coniunx?*
(LXIV, 122-123)

Significativamente al final del discurso encontramos un nuevo eco verbal:

*huc huc adventate, meas audite **querellas**,
quas ego, vae misera, **extremis** proferre **medullis**
cogor inops, **ardens, amenti** caeca **furore**.
quae quoniam verae nascuntur **pectore ab imo**,
vos nolite pati nostrum vanescere luctum*
(LXIV, 195-199)

*saepe illam perhibent **ardenti corde furentem**
clarisonas **imo** fudisse **e pectore** voces*
(LXIV, 124-125)

*atque haec **extremis** maestam dixisse **querellis***
(LXIV, 130)³⁰

³⁰Además de las repeticiones léxicas existen paralelismos fónicos (*amenti / ardenti*) y semánticos (*amenti / corde*). La oposición entre el verso 197 y 198 recuerda la existente entre 124 y 125, marcada por el contraste *corde / pectore*. La exclamación *vae misera* del verso 196 retoma la que aparecía en los versos 71 y 94, verso este último evocado también en 124: *heu misere exagitans immitti corde furores* (LXIV,94).

De esta forma, el inicio del lamento evoca los versos 116-123, en que se representa a Ariadna abandonada en la playa, mientras que el final remite a los de la sección siguiente en que el poeta nos presenta su reacción desesperada. Las quejas de la heroína reproducen así dramáticamente el proceso psicológico que el poeta había presentado en los versos 52-70 y 116-131.

La composición del discurso de Ariadna ha sido analizado de distintas formas. El texto, como se ha observado repetidamente, presenta una estructura tripartita, propia del discurso patético y que corresponde a la de sus modelos, Eurípides y Apolonio³¹. En la primera parte, Ariadna dirige sus reproches a Teseo sin poder dar crédito a la situación; en la segunda, pasa, presa de la desolación, a considerar las circunstancias desesperadas en que se encuentra; por último, en la tercera suplica a las divinidades el castigo del culpable.

La estructura poética del texto es aún más compleja³². El discurso

³¹Por ejemplo, C.J. Fordyce, *Catullus: A Commentary*, Oxford (1961), 1973, p. 295) y D. Konstan, *Catullus' Indictment of Rome: The Meaning of Catullus 64*, Amsterdam, 1977, p. 59. También N.P. Gross, *Amatory Persuasion in Antiquity*, London, 1985, pp. 97-101, ha analizado el poema del mismo modo en *indignatio* (vv. 132-163), *miseratio* (vv. 164-187), *indignatio* (vv. 188-201), y ha estudiado la tradición de los discursos de heroínas abandonadas en la poesía griega y latina. D.A. Traill (art. cit., p. 240) considera el lamento de Ariadna como un ejemplo de "propempticón invertido", mientras que el discurso de Egeo sería, según él, otra muestra del mismo género, si bien en este caso se trataría de un tipo diferente: el de un superior a un inferior. Pero ninguno de los dos discursos presenta los tópicos característicos de este género. Cf. F. Jäger, *Das antike Propemptikon und das 17. Gedicht des Paulinus von Nola*, Rosenhein, (1913). Traill sigue en esto a F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, 1972, pp. 131-135, quien había analizado dos famosos discursos de Dido en el libro IV de la *Eneida* como un ejemplo de este género. Para la relación entre el poema de Catulo y los textos de Eurípides, Apolonio y Virgilio pueden consultarse los detallados estudios de P. Oksala, "Das Aufblühen des römischen Epos. Berührungen zwischen der Ariadne-Episode Catulls und der Dido-Geschichte Vergils", *Arctos*, 3, 1962, y G. Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton, New Jersey, 1972, pp. 218-231.

³²Otro análisis del pasaje ha sido propuesto por H. Bardon (*op. cit.*, pp. 44-45), quien descompone el texto del siguiente modo (Cf. también L. Ferrero: *Interpretazione di Catullo*, Torino, 1955, p. 386):

parte de la estructura tradicional del lamento amoroso. Las dos secciones extremas se oponen desde el punto de vista enunciativo, porque la primera está dirigida a Teseo, mientras que la segunda lo está a las Euménides, y en el aspecto temático por la contraposición entre la *perfidia* de Teseo y la *fides* de los dioses. Desengañada de la perfidia de los hombres, Ariadna recurre al final del texto a la *fides* de los dioses. Desde el punto de vista temporal contrasta el presente desgraciado para la heroína y el futuro ominoso para el protagonista. Las dos secciones centrales (vv. 149-163 y 171-186) enfrentan las pruebas de afecto que Ariadna ha dado en el pasado con la desolación y el abandono del presente. Los versos 164-170 sirven de transición y marcan la ruptura de tono que separa las dos partes del texto.

Toda la primera parte (vv. 132-148) está unificada, según hemos dicho, por el tema de la *fides*. Un recurso llamativo en esta parte del lamento

β	α	α'	β'	γ
Tema de la huida 132-135	Perfidia de Teseo 136-153	Humildad de Ariadna 154-163	Tema de la huida 164-170	Venganza 171-202

M.L. Daniels, "The Song of the Fates' in Catullus 64: Epithalamium or Dirge?", *CJ*, 68, 1972-3, por su parte, pretende conservar la estructura en anillo para todo el pasaje analizándolo del siguiente modo:

a	b	c	b'	a'
Teseo <i>immemor- perfidus</i> (132-148)	Ayuda a Teseo de Ariadna (149-163)	soledad de Ariadna (164-191)	invocación a las Euménides (192-197)	maldición sobre Teseo (199-201)

Encuentro aún otro análisis en el libro de R. Bonifaz Nuño, *El amor y la cólera*. Gayo Valerio Catulo, México, 1977, pp. 142-143, para quien el monólogo se dividiría en siete partes concéntricas en una composición en anillo, cuyo centro estaría ocupado por los versos 164-169, en los que se expresa precisamente la inutilidad del lamento.

es el mantenimiento de toda una serie de esquemas repetitivos³³, procedimiento ligado, sin duda, a la tradición del monólogo patético³⁴.

El tema de la *fides* aparece ya en los versos 132-135. Al *perfide* que encabeza el verso 133 responde el *immemor* en la misma posición en el verso 135³⁵. En cambio, al *perfide* del verso 132 corresponde el *periuria* del 135, con lo que se establece una oposición que diferencia claramente los dos dísticos y que el poeta retomará más tarde en los versos 143-148. La oposición *perfidus/periurus* reaparece en los versos 143-144 y en 145-148³⁶:

*Quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci,
nil metuunt iurare, nihil promittere parcut:
sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
dicta nihil metuere, nihil periuria curant.*

(LXIV, 145-148)

La estructura repetitiva se hace más compleja: v. 145 (A₁), v. 146 (B₁), v. 147 (A₂), v. 148 (B₂). Esquemas repetitivos análogos pueden encontrarse en el poema LXII (vv. 39-47 y 49-58). Tras los personajes de Teseo y Ariadna, se perfila de este modo la contraposición masculino-femenino característica de la poesía epitalámica. Así, también *cupiens* y *cupidae* (LXIV, 145 y 147) remiten al papel ambiguo que en estos poemas se otorga al hombre.

³³ A. Balland, "Structure musicale des plaintes d'Ariane dans le *Carmen* LXIV de Catulle", *BAGB*, 1961, pp. 217-225, descubre una estructura "musical" en todo el lamento de Ariadna. Los cambios de tonalidad, la alternancia de los modos y la reaparición de los mismos motivos a través de los distintos modos recuerdan las formas de la música. Pero este autor no toma en consideración el fenómeno de la repetición.

³⁴ También Ovidio lo ha utilizado en el lamento de Escila en el libro VIII de las *Metamorfosis*. Cf. especialmente *Met.*, VIII, 108-113.

³⁵ Junto al sentido figurado, *immemor* sigue probablemente conservando aquí, como en los versos 58 y 123, el sentido propio. Se trata, tal vez, de un ejemplo de "arte alusivo", ya que se pretende evocar la versión del mito en que el abandono de Ariadna se debe al olvido de Teseo provocado por Baco.

³⁶ Para el desarrollo poético de la oposición puede compararse Tibulo, III,6,45-50:

*Nec vos aut capiant pendentia brachia collo
aut fallat blanda sordida lingua fide.
Etsi perque suos fallax iuravit ocellos
Iunonemque suam perque suam Venerem,
Nulla fides inerit, periuria ridet amantum
Iuppiter et ventos inrita ferre iubet.*

También la asociación de ideas en la sección siguiente del discurso es fácilmente perceptible. Ariadna reprocha a Teseo en los versos 149-153 la ayuda que le ha prestado en el pasado. Como prueba de su afecto ella ha traicionado a su propia familia; le ha salvado (v. 149) y, a cambio, él le retribuye con la muerte (vv. 152-153). La denominación de hermano aplicada al monstruo, al tiempo que suscita alusivamente la imagen de Medea, muestra claramente, por otra parte, el subjetivismo del discurso de Ariadna.

El motivo de las fieras que, según imagina la protagonista, han de desgarrar su cuerpo, conduce de forma natural a la idea de la crueldad y salvajismo del amado³⁷. La dureza de Teseo contrasta con la *dulcis vita* de Ariadna³⁸.

La idea de la paternidad imaginaria, metáfora tópica de la dureza de carácter, lleva a la de la paternidad real, en un proceso asociativo reiterado en el poema y que consiste en pasar del concepto metafórico al literal o a la inversa.

La nota de crueldad sigue presente en estos versos, transferida ahora al padre³⁹. El efecto del término *horrebas* es reforzado en este sentido

³⁷Se trata, por otra parte, de una imagen tópica. Cf. J.E.G. Zetzel, "A Homeric Reminiscence in Catullus", *AJPh*, 99, 1978, pp. 332-333, y R.F. Thomas, "On a Homeric Reference in Catullus", *AJPh*, 100, 1979, pp. 475-476.

³⁸Nótese el efecto de la localización del parto de la leona "bajo una roca solitaria", así como el de la aliteración *spumantibus expuit*, que refuerza la metáfora peyorativa de *expuit*, y, por último, la relación semántica de *rapax* y *vasta*. La semejanza de este verso con LXVIII,3, *naufragum eiectum spumantibus aequoris undis*, resulta aún más llamativa si se tiene en cuenta que también LXIV,149, *certe ego te in medio versantem turbine leti*, corresponde a LXVIII,63, *ac velut in nigro iactatis turbine nautis*. En los dos versos del poema LXVIII Catulo utiliza la metáfora del naufragio para poner de relieve la ayuda que el amigo solicita del poeta o la que aquel le prestó en el pasado. LXIV,149 responde también a este contexto. Por el contrario, en LXIV,155 Teseo no es ya amenazado por el abismo marino, imagen del mal, sino que comparte su naturaleza. El mismo tópico aparece en el poema LX de Catulo. También allí se resalta el carácter inhumano y la falta de compasión mediante el contraste tópico entre tierra y mar. La localización del parto de la leona *montibus Libystinis* sirve para hacer más lejanos y fabulosos estos montes, mientras que la mordiente monstruosidad de Escila constituye, si aceptamos (como parece lo más probable) que se trata de Lesbía y no de un amigo, la imagen de una sexualidad turbia y peligrosa. Se trata en ambos casos de la revelación de una realidad oculta y pavorosa.

³⁹Sigo la interpretación más natural del pasaje. La diferencia entre esta representación del padre de Teseo y la que aparece posteriormente en el poema puede justificarse perfectamente por el subjetivismo del discurso de Ariadna y la técnica de la ironía dramática de Catulo, que se complace en contrastar esta falsa imagen de los *praecepta parentis* con la auténtica que descubrimos más tarde. Resultan, pues, innecesarias, a nuestro entender, otras explicaciones que se han dado del pasaje. Así, L. Richardson, "A Note on Catullus LXIV, 159", *AJPh*, 84, 1963, pp. 74-75, ve aquí una alusión a Piteo, el abuelo materno de Teseo. Según J. Cressey, "Find the Knave: Catullus 64.159", *LCM*, 4, 1979, pp. 137-138, se trataría del propio padre de Ariadna, Minos, y los *saeva praecepta* serían el duro tributo impuesto a Atenas.

por el de la aliteración *prisci praecepta parentis*. Es visible aquí una vez más el subjetivismo del discurso, pues el término *praecepta* tiene carácter anticipatorio en una segunda relectura del poema, contrastando con los *mandata* de Egeo que el poeta recordará más tarde y que nos lo presentan bajo una luz totalmente distinta a como Ariadna se lo imagina.

Con el salvajismo y la dureza de Teseo y su familia contrasta la ternura y las caricias de la heroína en un pasaje tópico en este tipo de lamentos. La escena, que el poeta impregna de una difusa y profunda sensualidad⁴⁰, sirve como síntoma del carácter erótico de Ariadna. En ella la heroína renuncia al concepto de retribución implícito en la idea de la *fides* y que todavía aparecía en la evocación anterior de los beneficios del pasado, llegando a sacrificar su propia condición regia para seguir disfrutando de la proximidad del amado. Con esta última imagen de sacrificio y de humillación concluye la primera parte del discurso.

Los versos 164-170 son el eje del discurso. En ellos se produce el cambio de mentalidad, al constatar Ariadna la inutilidad de su lamento. Estos versos están unificados mediante un eco verbal que abre y cierra el periodo:

sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris?

(LXIV, 164)

fors etiam nostris invidit questibus auris.

(LXIV, 170)

Estos versos tienen por tema la ineficacia del propio discurso. Significativamente se inician con el motivo de la insensibilidad de los vientos que no pueden oír ni contestar como lo haría un interlocutor humano. Enlazan así este pasaje con el motivo reiterado en el poema de las palabras que se lleva el viento (vv. 59 y 142). Pero lo que anteriormente era pura metáfora se convierte ahora en algo real, pues la lejanía hace imposible toda comunicación entre los participantes.

Otro eco verbal presente en el mismo pasaje es el implicado por el verso 167:

ille autem prope iam mediis versatur in undis

(LXIV, 167)

certe ego te in medio versantem turbine leti

(LXIV, 149)

⁴⁰Cf. J. Glenn, "Ariadne's Daydream (Cat. 64. 158-163)". *CJ*, 76, 1981, pp. 110-116.

También aquí contrasta la situación de Teseo en el pasado, representada mediante la metáfora del naufragio, con la del presente, en que el viaje a través del mar es real.

El contraste entre los versos 167-168 y los que les preceden expresa la vuelta a la realidad:

*ille autem prope iam mediis versatur in undis,
nec quisquam apparet vacua mortalis in alga.*

(LXIV, 167-168)

Teseo se aleja por el mar y la isla está deshabitada. La misma secuencia de ideas que sirve para expresar la inutilidad de las quejas de Ariadna retorna más tarde invertida (tal vez inconscientemente) en los versos 183-184:

*quine fugit lentos incurvans in gurgite remos
praeterea nullo colitur sola insula tecto*

Pero el contraste se amplifica en esta ocasión. Los versos 177-183 desarrollan el tema del verso 167. Los lazos con el pasado de Ariadna están rotos de forma irreversible, sin que pueda aguardar ayuda de su padre o del extranjero que la ha abandonado. Los versos 184-187 corresponden, en cambio, al verso 168, amplificando el tema de la soledad de la isla. La misma secuencia de ideas aparecía ya al comienzo de la digresión, en la descripción que el propio poeta nos hace de la situación en los versos 57-58:

*desertam in sola miseram se cernat harena.
immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis*

Un eco verbal enlaza el verso 183 con el 58: *immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis* (LXIV, 58); *quine fugit lentos incurvans in gurgite remos* (LXIV, 183).

Los poetas latinos posteriores han utilizado igualmente este contraste que subraya la ineficacia de las quejas y la irrealidad de lo imaginado. Así por ejemplo, Virgilio escribe en las *Georgicas* resaltando la impotencia de Orfeo para evitar la pérdida de su esposa: *illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba* (*Georg.*, IV,506). Tales transiciones suelen seguir en la narración épica a las fórmulas del discurso atributivo con que se cierran los discursos de los personajes.

En los versos 171-187, que sirven de contrapunto a 149-163, el tono cambia y el tema es ahora la situación desesperada de Ariadna en el presente. La idea de la muerte (*letum*, v. 187) da paso a la sección final del lamento que se inicia precisamente con ella:

*non tamen ante mihi languescunt lumina morte,
nec prius a fesso secedent corpore sensus,
quam iustam a divis exposcam prodita multam
caelestumque fidem postrema comprecet hora.*

(LXIV, 188-191)

Estos versos sirven para anunciar la invocación a las Euménides y son retomados posteriormente: *quare facta virum multantes vindice poena...* (LXIV,192), donde *multantes* recuerda el *multam* anterior. Tienen, pues, estos versos carácter de discurso atributivo dentro del propio monólogo. Con la misma función Virgilio imitará el verso 191 en la égloga VIII: *dum queror et divos... / extrema moriens tamen alloquor hora*⁴¹.

La invocación final a las Euménides con la que concluye el discurso de Ariadna retoma, por una parte, como hemos visto, las expresiones que servían para introducir el monólogo en los versos 124-131 y, por otra, son claves para el desarrollo posterior del episodio de Teseo y Ariadna, pues el autor va a mostrar precisamente cómo se cumplen las peticiones de la heroína marcándolo mediante los ecos verbales.

4.1. La técnica de enmarcar mediante ecos verbales las unidades de la narración es utilizada de nuevo en el verso 202, con el que se retoma el relato después del lamento y que reproduce las palabras del 125, con el que se introducía el monólogo: *clarisonas imo fudisse e pectore voces* (LXIV,125), *has postquam maesto profudit pectore voces* (LXIV, 202).

En los versos 202-206 en los que se reanuda la narración el narrador vuelve a emplear expresiones ya utilizadas por la protagonista en el lamento. Así, el *exposcens* y el *factis* del verso 203 hacen eco al *exposcam* del verso 190 y al *facta* del 192⁴². Otro eco más sutil es el que se produce en el verso 204, *annuit invicto caelestum numine rector*, que evoca *sicine discedens neglecto numine divum* (LXIV,134). Por otra parte estos versos sirven de transición entre el lamento y la narración posterior.

El discurso de Egeo aparece enmarcado por dos pasajes paralelos:

⁴¹Cf. también *Ciris*,406.

⁴²A la repetición *exposcam / exposcens* en la misma posición métrica se añade la equivalencia *prodita / anxia* y la relación semántica entre *multam* y *supplicium*.

*ipse autem caeca mentem caligine Theseus
consitus oblito dimisit pectore cuncta,
quae mandata prius constanti mente tenebat*

(LXIV, 207-209)

*haec mandata prius constanti mente tenentem
Thesea ceu pulsae ventorum flamine nubes
aereum nivei montis liquere cacumen.*

(LXIV, 238-240)

Nuevamente encontramos aquí el cambio de perspectiva entre los dos pasajes repetidos. Hay entre los dos, como ha señalado J. Granarolo, una permutación desde el punto de vista de las imágenes⁴³. El olvido es en el primer caso comparado con una nube que se apodera del espíritu de Teseo y en el segundo con el soplo de los vientos que barren las nubes de la cima de un monte nevado.

La disposición tiene, sin embargo, forma de quiasmo. La imagen del verso 207 corresponde a la de 239-240, mientras que el verso 209 es retomado por el 238. La secuencia es, por tanto:

A (207-208): nube que se apodera del pensamiento.

B (209): *mandata*.

B' (238): *mandata*.

A' (239-240): vientos que barren las nubes.

De este modo, todo el episodio queda perfectamente estructurado con una marcada simetría:

A. 202-206: desesperación de Ariadna abandonada.

B. 207-214: olvido de Teseo; padre e hijo.

C. 215-237: *mandata*.

B'. 238-245: olvido de Teseo y muerte de Egeo.

A'. 246-250: desgracia de Teseo.

⁴³ *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, Paris, 1967, p. 269.

El eco que enlaza los versos 207-209 con 238-240 implica, sin embargo, una relación más compleja. Los versos 207-211 son retomados posteriormente por el discurso de Egeo:

*ipse autem caeca mentem caligine Theseus
consitus oblito dimisit pectore cuncta,
quae mandata prius constanti mente tenebat,
dulcia nec maesto sustollens signa parenti
sospitem Erectheum se ostendit visere portum.*

(LXIV, 207-211)

*tum vero facito ut memori tibi condita corde
haec vigeant mandata, nec ulla oblitteret aetas;
ut simul ac nostros invisent lumina collis,
funestam antennae deponant undique vestem,
candidaque intorti sustollant vela rudentes*

(LXIV, 231-237)

Entre los versos 208-209 y 231-232 existe una clara correspondencia. *Oblito pectore* (v. 208) se opone semánticamente a *memori corde* (v. 231). En los versos siguientes de cada pasaje aparece, por otra parte, la palabra *mandata* (vv. 209 y 232). En los versos 231-232 el aviso de Egeo a su hijo de recordar aparece primero de forma positiva y después de forma negativa. La misma relación semántica existe en los versos 208-209, pero invertida⁴⁴:

A	B	B'	A'
208	209	231-232a	232b
olvido	recuerdo	recuerdo	olvido

⁴⁴En los versos 208-209 se opone *pectore* a *mente*, términos semánticamente relacionados, mientras que en el 231 aparece otro elemento del mismo campo semántico, *corde*. Cf. para la oposición semántica dentro del campo semántico de "recordar" K. Baldinger, *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*, Madrid, 1977, pp. 169-204. El análisis de Baldinger puede aplicarse fácilmente al latín (cf. pp. 194-195). Baldinger estructura dicho campo mediante los rasgos semánticos, "transformativo" - "no transformativo" y "no causal" - "causal". Según esto, las perífrasis *constanti mente tenere mandata* y *facere ut condita corde vigeant mandata* poseen los rasgos "causal" y "no transformativo". De esta forma, *facito* (v. 231) que indica el carácter causal del recuerdo se opone semánticamente a *dimisit* (v. 208, "dejar ir"). A esta oposición semántica se añade la de "transformativo" - "no transformativo", que opone las expresiones que significan el recuerdo a las que expresan el olvido.

Es evidente, por otra parte, que *condita* en el verso 231 retoma el *consitus* del verso 208. La semejanza desde el punto de vista fónico corresponde a la relación de carácter metonímico entre las dos metáforas, entre la idea de sembrar y llenar en *consitus* y la de guardar en *condita*. Las metáforas se encuadran, de este modo, en el campo de imágenes de la memoria como almacén⁴⁵. A la relación semántica se contraponen la diferencia sintáctica, posibilitada por la doble construcción actancial de *consero*.

El verso 210, por su parte, formulaba un enigma para el lector que es resuelto por el verso 235:

dulcia nec maestro sustollens signa parenti

(LXIV, 210)

candidaque intorti sustollant vela rudentes

(LXIV, 235)

La equivalencia métrica entre *dulcia signa* y *candida vela* corresponde a la identidad referencial del objeto al que ambas expresiones se refieren.

Por último, el verso 211 corresponde dentro del discurso de Egeo al 233:

sospitem Erectheum se ostendit visere portum

(LXIV, 211)

ut simul ac nostros invisent lumina collis

(LXIV, 233)⁴⁶

Una vez más, como ocurría con los paralelos anteriormente señalados, la disposición es quiástica: A (v. 210), B (v. 211), B' (v. 233), A' (v. 235).

La complejidad del eco verbal que enmarca el discurso de Egeo es todavía mayor, pues si hemos señalado que los versos 207-211 (pertenecientes a la voz del narrador) eran retomados posteriormente en 231-235 (puestos en boca del personaje), lo cierto es que la relación inversa se produce igualmente. En efecto, al reanudar el relato, el narrador se hace eco en los mismos versos 238-245 (que, como hemos apuntado, servían para enmarcar el discurso) de las palabras del propio Egeo:

⁴⁵Cf. para este campo de imágenes H. Weinreich, *Lenguaje en textos*, Madrid, 1981, pp. 369-374.

⁴⁶*Sospitem* (v. 211) es, por otra parte, paralelo al *reducem* del verso 237.

*tum vero facito ut memori tibi condita corde
haec vigeant mandata, nec ulla oblitetteret aetas;
ut simul ac nostros invisent lumina collis,
funestam antennae deponant undique vestem,
candidaque intorti sustollant vela rudentes,
quam primum cernens ut laeta gaudia mente
agnoscam, cum te reducem aetas prospera sistet.*

(LXIV, 231-237)

*haec mandata prius constanti mente tenentem
Thesea ceu pulsae ventorum flamine nubes
aereum nivei montis liquere cacumen.
at pater, ut summa prospectum ex arce petebat,
anxia in assiduos absumens lumina fletus,
cum primum infecti conspexit lintea veli,
praecipitem sese scopulorum e vertice iecit,
amissum credens immiti Thesea fato.*

(LXIV, 238-245)

La relación existente entre los versos 231-232 y 233-237, por una parte, es paralela a la que se da entre los versos 238-240 y 241-245, por otra. La disposición adopta la forma del paralelismo:

vv. 231-237	vv. 238-245
231-232a	238
232b	239-240
233-235	241-242
236-237	243-245

La estructura de los versos 233-237 y 238-245 es idéntica:

v. 233	<i>ut simul</i>	<i>invisent</i>	<i>lumina</i>
v. 236	<i>quam primum</i>	<i>cernens</i>	<vela>
v. 241	<i>ut</i>	<i>prospectum</i>	<i>petebat</i>
v. 242			<i>lumina</i>
v. 243	<i>cum primum</i>	<i>conspexit</i>	<i>lintea veli</i>

Además del paralelismo en lo que a las conexiones temporales se refiere, en los dos pasajes encontramos una oposición semántica parecida entre dos verbos de percepción, así como la referencia a los ojos, si bien en el primer caso se trata de la mirada del hijo, mientras que en el segundo el poeta habla del llanto que consume los ojos del padre.

También el verso 237, *agnoscam, cum te reducem aetas prospera sistet*, con la referencia al regreso sano y salvo de Teseo se contrapone al 245, *amissum credens inmiti Thesea fato*, pues la causa del suicidio de Egeo es precisamente la errónea creencia de que su hijo ha muerto⁴⁷.

Otro eco verbal viene dado por el verso 243, que retoma el 225, marcando así el incumplimiento de los deseos de Egeo: *cum primum infecti conspexit lintea mali*⁴⁸ (LXIV, 243), *inde infecta vago suspendam lintea malo* (LXIV, 225).

El discurso de Egeo consta de dos partes paralelas: vv. 215-227 y 228-237. En los versos 215-220 Egeo expresa su afecto por el hijo recién recuperado en su ancianidad y su temor ante el peligro que éste va a correr. La afirmación *longa iucundior vita* actúa como anticipación de la muerte de Egeo⁴⁹.

En los versos 221-227 aparece el tema de las velas. Estas aparecen unidas a las señales de luto de Egeo, como símbolo de su dolor. A la acción ritual de manchar los cabellos con polvo corresponde así la de teñir las velas.

En la segunda parte la situación aparece invertida. En los versos 228-232 Egeo contempla la posibilidad de que Teseo logre triunfar. A este

⁴⁷ *Agnoscam* y *reducem* corresponden a *credens* y *amissum*, mientras que *aetas prospera* se opone a *inmiti fato*.

⁴⁸ Este eco apoya la lectura *infecti* en vez de *inflati* de V, o la conjetura *falsi* de D.A. Slater, "Conjectures", *CR*, 23, 1908, p. 249, como viera acertadamente G.M. Hirst, "Notes on Catullus LXIV", *CR*, 25, 1911, pp. 108-109.

⁴⁹ El tema del hijo único y tardío arrancado a sus padres es tradicional. Cf. sobre el patetismo del pasaje y sobre los numerosos pasajes paralelos en la *Eneida* de Virgilio J. Fourcade, "Dolor Catullianus II", *Pallas*, 26, 1979, pp. 98-101. Una secuencia de pensamiento parecida se dará en dos pasajes paralelos: LXVIII,81-84 y CI,5-6. Pero, mientras en LXVIII el verso 81 es paralelo a 216 y el resto del pasaje a LXIV,219-220, CI,5 es paralelo a 218. El autor de la *Ciris* ha recordado tal vez inconscientemente este pasaje en los versos 286-287, *o mihi nunc iterum crudelis reddite Minos, / o iterum nostrae Minos inimice senectae*, aunque el tema es muy diferente.

cambio de la situación corresponde en los versos siguientes (233-237) la substitución de las velas. Se invierten así las circunstancias de los versos 221-227. A la tristeza corresponde la alegría. Si Egeo era allí el emisor del mensaje, el encargado de transmitirlo es ahora Teseo.

Esta correspondencia es subrayada por una serie de ecos verbales:

*non ego te gaudens laetanti pectore mittam,
nec te ferre sinam fortunae signa secundae*

(LXIV, 221-222)

*quam primum cernens ut laeta gaudia mente
agnoscam, cum te reducem aetas prospera sistet.*

(LXIV, 236-237)⁵⁰

También el acto de izar las velas es paralelo en los dos pasajes:

inde infecta vago suspendam lintea malo

(LXIV, 225)

*funestam antennae deponant undique vestem,
candidaque intorti sustollant vela rudentes*

(LXIV, 234-235)⁵¹

Los ecos verbales se suceden, por tanto, en quiasmo:

A (vv. 221-222): *gaudens latanti pectore / fortunae secundae*.

B (v. 225-226): las velas como señal de luto.

B'(v. 234-235): cambio de las velas.

A' (vv. 236-237): *laeta gaudia mente / aetas prospera*⁵².

⁵⁰*Gaudens laetanti pectore* evoca *laeta gaudia mente*. Un eco fónico-morfológico une *gaudens* y *cernens* en idéntica posición métrica. El verso 237 corresponde al 222 y *aetas prospera* responde por el sentido a *fortunae secundae*. La lectura de V, *aetas, lectio difficilior*, ha sido puesta en duda por algunos editores. A. Guarinus suponía *sors* y Avantius *fors*.

⁵¹Los versos 225 y 235 son paralelos desde el punto de vista del orden de palabras: Adjetivo I - Adjetivo II - Verbo - Substantivo I (Complemento Directo) - Substantivo II. A la identidad sintáctica corresponde la semántica: *infecta* y *candida* indican aquí el color, *suspendam* y *sustollant* pertenecen al mismo campo semántico, *lintea* es sinécdoque de *vela* y *malo* y *rudentes* están relacionados metonímicamente como elementos de un mismo conjunto, el barco.

⁵²Pero *mente* en el verso 236 responde igualmente a *mentis* en 226, pues los versos 221-222 se contraponen a 226-227. A la alegría en 221 (*gaudens laetanti pectore*) se contraponen la tristeza en 226 (*nostros luctus nostraeque incendia mentis*), mientras que al carácter de signos (*signa*) de alegría de las velas blancas en 222 responde el de signos (*dicet*) de tristeza de las

La expresión *sed primum... ut* (vv. 223-226) es retomada posteriormente en *ut simul ac... (v. 233) quam primum... ut* (v. 236). Este paralelismo sintáctico refleja una relación desde el punto de vista del sentido ya que los versos 226-227 y 236-237 tienen en común el significado contrapuesto de los dos juegos de velas. El término *mente* situado en último lugar del verso 236 constituye igualmente un eco que relaciona los dos pasajes. De esta forma 236-237 aunque formalmente evoquen los versos 221-222, corresponden más bien por el sentido a 226-227.

Existe, pues, un cierto paralelismo en el desarrollo de las dos partes del discurso:

vv. 215-227

Peligro que corre Teseo

Sentimientos de Egeo ante la partida de su hijo

Acción de izar las velas oscuras

Significado de las velas: tristeza de Egeo

vv. 228-237

Desaparición del peligro

Sentimientos de Teseo en su regreso

Acción de izar las velas blancas

Significado de las velas: alegría de Egeo

Si, como hemos visto, los versos en que el autor retoma la narración constituyen un eco de las palabras de Egeo, los versos siguientes (245-247), en los que Catulo cuenta el castigo de Teseo, lo son de las palabras con las que concluye el monólogo de Ariadna:

velas rojas en 227. Nótese también el paralelismo de los versos 223 y 224 (*primum... expromam / inde... suspendam*) y el contraste sintáctico y métrico entre 223 y 221 (*gaudens laetanti pectore / expromam mente querellas*), de modo que la relación entre los versos 223 y 225 corresponde a la existente entre 221 y 222 y entre 225 y 226:

v. 221: falta de alegría de Egeo.

v. 222: las velas blancas, señales de alegría.

v. 223: expresión de tristeza.

v. 224: acto de izar las velas teñidas.

v. 225: tristeza de Egeo.

v. 226: las velas como signo de tristeza.

*vos nolite pati nostrum vanescere **luctum**,
sed **quali** solam Theseus me **mente** reliquit,
tali mente, deae, **funestet** seque suosque.*

(LXIV, 199-201)

*sic **funesta** domus ingressus tecta paterna
morte ferox Theseus, **qualem** Minoidi **luctum**
obtulerat **mente** immemori, **talem** ipse recepit.*

(LXIV, 246-248)

De esta forma el autor muestra el cumplimiento de los deseos de Ariadna al final del lamento, conectando así dos temas míticos originalmente independientes, el abandono de Ariadna y el suicidio de Egeo, provocado por el olvido de Teseo al no cambiar las velas de su nave.

Por otra parte, los versos 246-247 constituyen además un eco de LXIV,73-75⁵³:

*illa tempestate, **ferox** quo ex tempore **Theseus**
egressus curvis e litoribus Piraei
attigit iniusti regis Gortynia **tecta**.*

La partida y el regreso del personaje están, pues, descritos con un lenguaje similar que adopta un esquema en quiasmo. Se cumple así el destino de Teseo, que no volverá a ser mencionado en el poema.

Pero los versos 246-248 no constituyen tan sólo un eco del monólogo de la heroína, sino que al mismo tiempo remiten también al discurso de Egeo. *Luctus* en LXIV,247 no sólo retoma las palabras de Ariadna, sino también las de Egeo: *nostros ut **luctus** nostraeque incendia mentis* (LXIV,226). Del mismo modo, *mente immemori* (LXIV,248) remite al monólogo de la heroína y a la propia narración (LXIV,58, 123, 135), pero también al discurso de Egeo: *tum vero facito ut **memori** tibi condita **corde*** (LXIV,231). *Funesta* (LXIV,246) corresponde a *funestet* (LXIV,231), pero también hace eco a la descripción de las velas de la nave como *funestam vestem* (LXIV,234).

Del mismo modo que el pasaje en que Catulo narra el suicidio de Egeo (vv. 241-245) pone de manifiesto la no realización de los consejos del padre de Teseo, los versos que siguen a estos (246-248) al narrar el castigo de Teseo muestran el cumplimiento de los deseos de Ariadna. Esto viene a establecer un claro paralelismo entre los dos personajes, que había sido cimentado anteriormente a lo largo del discurso de Egeo.

⁵³Cf. G.M. Hirst (1908, p. 180).

4.2. Toda una serie de ecos verbales relacionan el monólogo de Ariadna con el de Egeo, sugiriendo una similitud entre los dos.

Ambos personajes pronuncian *querellas* (vv. 130, 195 y 223) y *luctus* aparece referido al uno y al otro (vv. 199 y 226), al igual que *anxius* (vv. 203 y 242). Igualmente, *languida lumina* (vv. 219-220) retoma el *languescens lumina* del verso 188⁵⁴.

La secuencia de las ideas es semejante en ambos pasajes. *Languescens lumina* en 188 es recordado por *languida lumina* en 219-220. La construcción sintáctica de los versos 188-191 es parecida a la de los versos 221-223: *non tamen ante mihi languescens... nec prius secedent... quam exposcam* corresponde a *non ego te mittam... nec te sinam... sed primum expromam*. Ambos personajes pronuncian lamentos (vv. 195 y 223). A las súplicas de Ariadna a los dioses (vv. 198-201) se contraponen los *mandata* de Teseo a Egeo (vv. 231-237). Ariadna y Egeo se convierten así en fuerzas opuestas para el discurrir posterior de los acontecimientos, con sentimientos y deseos a la vez paralelos y opuestos. El poeta muestra mediante los ecos verbales el fracaso de los deseos de Egeo en los versos 238-245, mientras que en los versos 246-248 pone de relieve el cumplimiento de los de Ariadna.

Un eco significativo viene dado por la forma en que ambos se refieren a la muerte del Minotauro: *respersum iuvenem fraterna caede secuta* (LXIV,181), *ut tauri respergas sanguine dextram* (LXIV,230). El lector no puede dejar de evocar el verso anterior puesto en boca de Ariadna. De este modo el autor contrastando los puntos de vista de los distintos personajes consigue distanciarse de los acontecimientos que narra.

Especial interés a lo largo de todo este pasaje tiene el uso de las imágenes. Así ocurre, por ejemplo, con las metáforas *consitus* (v. 208) y *condita* (v. 231), que enlazan con la de *expromam mente querellas* en el verso 223. Catulo, por otra parte, había utilizado para referirse a la acción de las divinidades del amor sobre el espíritu de Ariadna una imagen parecida a la que usa ahora para referirse a la acción de Júpiter sobre Teseo: *spinosas Erycina serens in pectore curas* (LXIV,72).

No menos significativa resulta la utilización de la imagen de las nubes que arrastra el viento. Si la imagen de las nubes para referirse a los pensamientos sombríos o a la ofuscación que enturbia la percepción espiritual es de carácter tradicional, así como la del viento que barre las nubes, el empleo que de ellas hace Catulo es, como hemos señalado, muy singular, debido al cambio de perspectiva entre los versos 207 y 239-240.

⁵⁴Sobre el hedonismo doloroso de Catulo véase J. Granarolo (*op. cit.*, pp. 282-283).

Por otra parte, las imágenes del viento habían sido utilizadas por el poeta de forma recurrente a propósito de Ariadna, expresando precisamente el incumplimiento de las promesas de Teseo y la ineficacia de sus súplicas (vv. 59, 142, 164, 199), de modo que el empleo de tales imágenes ilustra perfectamente el carácter de ley del Talión que posee el castigo del héroe.

Del mismo modo, cuando el poeta dice en el verso 213 a propósito de la despedida entre padre e hijo *gnatum ventis concrederet Aegeus* la personificación de los vientos viene a unirse, a la luz de las imágenes anteriormente señaladas, a los diversas expresiones que a lo largo de todo el pasaje presagian el final desgraciado.

4.3. Tras el episodio de Egeo el poeta en los versos 249-250 va a volver a evocar la situación inicial de Ariadna abandonada en la playa después de la digresión referente al castigo futuro de Teseo:

*namque fluentisono **prospectans** litore Diae,
Thesea **cedentem** celeri cum classe tuetur
indomitos in corde gerens Ariadna furores*

(LXIV, 52-54)

*quae tum **prospectans cedentem** maesta carinam
multiplices animoolvebat saucia curas.*

(LXIV, 249-250)

El verso 250 retoma claramente el verso 54. A *indomitos* reaccorresponde *multiplices*, a *in corde*, *animo*, a *gerens*, *olvebat*, a *Ariadna*, *saucia* y a *furores*, *curas* (que ya aparecía en el verso 72). Incluso la introducción *quae tum* recuerda el uso del mismo giro en el verso 56.

La digresión concluye con la llegada de Baco en busca de Ariadna y la descripción de su séquito. Esta sección responde a la descripción de la heroína como una bacante en la primera parte de la digresión. A la traición y el abandono por parte de Teseo se contraponen el amor del dios. El carácter de anticipación que adquiere la comparación con la bacante en la primera parte en relación con el cortejo báquico y el destino de la protagonista corresponde a un recurso reiterado en el texto: la transición de la imagen figurada a la lidad, de la que hemos tenido ocasión de aducir numerosos ejemplos en el poema LXIV.

La digresión posee, por consiguiente, un carácter marcadamente simétrico. Está construida en torno al monólogo de Ariadna. Este refleja en su

desarrollo el proceso psicológico de la heroína en la sección anterior, al tiempo que abre una tensión que conduce a los acontecimientos posteriores: el castigo de Teseo y la llegada triunfante de Baco.

Las distintas secciones del texto se organizan de este modo en forma de anillo. La descripción de Ariadna en la playa encuentra así su contrapartida al final de la digresión con la llegada de Baco. A la historia de las proezas de Teseo en Creta responde en la segunda parte la de la muerte de Egeo en Atenas. La narración referente a las hazañas enfatiza la *pietas* de Teseo que se sacrifica por su patria y consigue triunfar en su lucha contra el Minotauro, pero en la segunda parte su olvido afecta precisamente a la vida de su padre. Por último, a la sección que introduce el monólogo y que pone de relieve la desgracia de Ariadna responde en la segunda parte el asentimiento de Júpiter que escucha sus súplicas y castiga a Teseo. Teseo, que llevado por su *pietas* defiende a su patria, pero traiciona el amor de la heroína, es castigado con la muerte del padre; Ariadna, que ha abandonado a sus padres y su patria en favor del extranjero ha de sufrir en un principio, pero su pasión se ve finalmente recompensada al lado de un dios que representa el frenesí. En cierta medida el desarrollo del texto anula o invierte la situación inicial.

La estructura de la digresión depende, pues, de la alternancia entre el discurso del poeta y el de los personajes y entre partes descriptivas y narrativas. El texto se presenta como una descripción y las dos secciones extremas, el reconocimiento por parte de Ariadna del abandono de Teseo y la llegada de Baco, se presentan como descriptivas. La parte central, de carácter narrativo incluye por otra parte el monólogo de la heroína. De este modo, desde el punto de vista de la estratificación de los tipos textuales el texto está estructurado en forma de anillo.

Desde el punto de vista de las relaciones causales el texto constituye una macrosecuencia en la que las tensiones generadas por los hechos expuestos en la parte anterior al monólogo se resuelven en los acontecimientos narrados a continuación de este, siendo el monólogo la sección central que provoca la transformación. La carencia de Ariadna se verá solucionada por la llegada de Baco y su ansia de venganza por el castigo de Teseo. Las dos secuencias secundarias que flanquean el discurso incluye a su vez en su sección central secuencias de nivel inferior. En la narración de las hazañas de Teseo en Creta se contraponen los acontecimientos anteriores al

enamoramiento de Ariadna a los posteriores. En la primera parte se nos presentan los motivos que mueven al protagonista; con la muerte del Minotauro tales objetivos se cumplen, pero el poeta pone de relieve igualmente la ayuda de Ariadna. La secuencia referente a los hechos en Atenas se estructura en torno al discurso de Egeo, que a la vez explica lo dicho anteriormente y abre una expectativa cerrada posteriormente. La secuencia referente a los hechos en Creta y al enamoramiento responde al orden temporal, mientras que la secuencia que la engloba que culmina con la desesperación de Ariadna en la playa responde a un orden temporal alterado. En la secuencia de los hechos en Atenas el orden temporal está alterado, mientras que en la secuencia englobante el orden temporal no se ve sustancialmente alterado y lo es tan sólo por la necesidad narrativa supuesta por los distintos escenarios.

El desarrollo de un texto en sus distintos planos de significación está regido por una ley de isosemia, que hace que nos sea imposible añadir una secuencia cualquiera a un texto si no se respeta dicha regla de cohesión textual. Esto es lo que explica el carácter cerrado de un texto. De este modo la segunda secuencia de nuestro texto invierte en cierto modo la primera. Las distintas secciones de la segunda parte se relacionan así con las de la primera en una estructura en anillo.

Ariadna, sujeto del deseo en la primera parte, corresponde a Ariadna, objeto del deseo de Baco en la sección final. En narración de los hechos en Creta en la primera parte Teseo, como sujeto del deseo es ayudado por Ariadna (aunque la relación contractual entre ambos se deja en penumbra y es el lector el que debe reconstruirla de acuerdo con su conocimiento de la leyenda). En Atenas, en cambio, el destinador de la acción es Egeo y Teseo quien debe cumplir la tarea de substituir las velas.

Desde el punto de vista simbólico a Ariadna, bacante humana en la primera sección, se contraponen Ariadna como bacante divina, esposa del dios y encarnación de las bacantes que forman el cortejo del dios, en la sección final. La *Fides* en el plano humano en la primera contrasta con la *Fides* en el plano divino en la segunda. El monólogo supone el paso de una a otra.

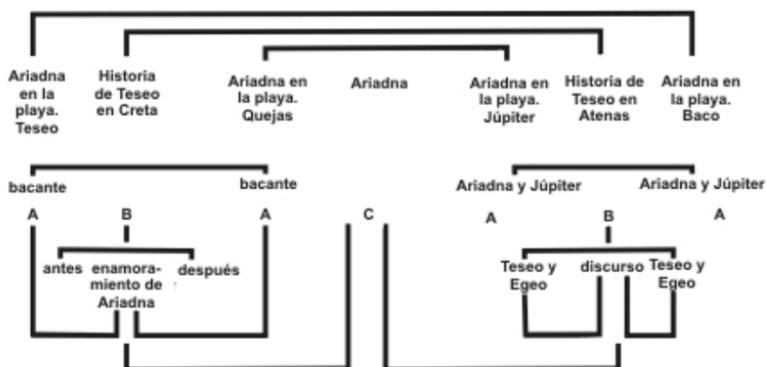
Tanto la sección anterior al monólogo de la heroína como la siguiente se estructuran igualmente en forma de anillo. La imagen de la bacante unifica las dos partes extremas (descriptivas) del inicio de la digresión. A la rigidez y a la estupefacción del comienzo se opone la reacción, la

agitación final.

Una narración no puede ser nunca una simple sucesión de acontecimientos ordenados cronológicamente. La técnica de los ecos verbales sirve para marcar las relaciones de causalidad entre los acontecimientos, que de este modo se organizan en secuencias. El eco resalta cómo la tensión abierta con respecto a los posibles narrativos en un punto determinado del relato se cierra. Así la salida del laberinto anula la tensión que se inicia con la mención de los *Gortynia tecta*, al tiempo que anula los temores que experimentaba Ariadna con respecto a la suerte del héroe y resalta la efectividad de la ayuda proporcionada por ella. Por otra parte, la llegada de Teseo con que se inicia la narración de los acontecimientos en Creta será evocada en la referencia a su entrada en el hogar paterno con que concluye el relato de los hechos relativos a Teseo y Egeo. Por otra parte, el eco tiene resonancias simbólicas al contraponer el espacio familiar y civilizado al espacio iniciático del laberinto: Atenas y Creta; Occidente y Oriente.

Naturalmente no se trata de explotar el suspense, ni siquiera la curiosidad del lector por situar un suceso aislado en una secuencia narrativa, puesto que el mito es conocido por el lector, sino de profundizar en el sentido de los acontecimientos. Este mismo objetivo posee otro uso de los ecos verbales, cuando el discurso de los personajes evoca el del narrador. Pero junto a estos ecos verbales existen muchas otras reminiscencias que recorren y unifican el texto sin ajustarse a ninguna pauta estructural rígida, que resaltan el subjetivismo del personaje o que contraponen, por ejemplo, el punto de vista de Ariadna al de Egeo; existen igualmente imágenes llenas de fuerza simbólica (literales unas veces, figuradas otras) que aparecen reiteradamente con distinta función: imágenes del agua y del viento, metáforas de la siembra en la acción de los dioses del amor sobre Ariadna, retomadas a propósito de Teseo etc.

El complejo entramado de los ecos verbales en la digresión podría representarse (pero la representación implica necesariamente una simplificación y no debe entenderse tampoco como la "estructura" del texto) del siguiente modo:



Las diferencias que hemos señalado al comienzo de este estudio con respecto a la estructura del texto provienen, sin duda, de una concepción excesivamente estática de dicho concepto de composición. Un poema es un complejo tejido de paralelismos y contrastes, sin que sea necesario que estos formen una figura única. Por otra parte, un texto puede responder a estructuras de naturaleza diferente.

Marcos Ruiz Sánchez