

### EN TORNO A UN POEMA DE CATULO (\*)

La presente propuesta forma parte de un conjunto más amplio que postula en la poesía de Catulo la presencia de elementos formales y estructurales que convierten a este poeta en el más genuino continuador de la lírica griega en Roma. Nos han interesado especialmente, en este sentido, aquellas composiciones del corpus en las que la influencia de la lírica monódica es evidente. En este trabajo nos ocupamos del carmen VIII y afirmamos, a modo de hipótesis, la división temaria y la composición en anillo del mismo, típicas de gran parte de la monodia literaria griega; la presencia de un tipo de 'sphragís' o 'sello' y de elementos parenéticos especialmente en el proemio y en el epílogo.

Francisco Rodríguez Adrados en Orígenes de la Lírica Griega observa que la monodia literaria no es más que el desarrollo de la monodia popular. La monodia que ha dejado más huellas es el proemio, una breve monodia del exarconte antes de la actuación de un coro. Este ha sido el punto a partir del cual se han creado los grandes poemas monódicos de esquema tripartito: a) proemio (del proemio), b) omphalós o centro de tipo mítico y c) epílogo. La monodia es, a la luz de esta teoría, un proemio extendido. Así, Adrados postula que la lírica monódica, excepto la elegía, el epigrama y el escolio,

es el resultado de la extensión que se articula en estas tres partes. En un complejo constituido por proemio-danzas con refranes-epílogo, el elemento central se sustituye con una narración mítica. De este modo se extienden, en forma monódica o coral, géneros hímnicos, trenéticos, eróticos, parenéticos, de escarnio, etc. La lírica continúa siendo fundamentalmente parte de las celebraciones festivas; y el poeta, un exarconte aunque a veces no ejecute su obra. Pero dentro de los rasgos comunes que se dan en la monodia popular, la lírica literaria va a presentar características particulares. Si bien la estructura temaria de la lírica literaria es un derivado de la lírica popular, sólo parcialmente refleja en sus elementos inicial y final los rasgos de aquella. (1)

Teniendo en cuenta la propuesta general de Adrados, consideramos que se pueden analizar en el carmen VIII elementos y rasgos formales característicos de la lírica literaria griega. Comenzamos por establecer, en esta composición la siguiente división tripartita que se pretende demostrar:

- I. Proemio: versos 1-2.
- II. Omphalós o 'centro extendido': versos 3-18.
- III. Epílogo: verso 19 que clausura la composición en anillo.



MARIA ISABEL LOPEZ OLANO

I. El proemio. El carmen se compone de dieci-nueve yambos escazontes o coliambos. Los versos iniciales (proemio), los centrales (segundo hemistiquio del nueve y los versos diez y once), el verso final (epílogo) de tono exhortativo enmarcan tres partes diferenciadas en lo que consideramos el omphalós. La exhortación inicial es una parénesis que el poeta, aparentemente, se dirige a sí mismo del mismo modo que las otras dos secuencias imperativas de la composición. La connotación dolorosa de esta primera fórmula parenética está claramente definida en el vocativo por el 'miser' que lo modifica. El vocativo 'miser Catulle' ha sido enfatizado por la pentemímera que lo aísla de los subjuntivos siguientes 'desinas' y 'ducas'. Los dos subjuntivos no sólo se unen por coordinación, sino también por la falta de la cesura más frecuente que es reemplazada por una heptemímera. Esta cesura separa del verbo regente una proposición relativa sustantivada, objeto directo del 'ducas'. 'Desinas ineptire' crea una tensión que resuelve en parte la construcción de relativo en el verso siguiente ya que el llamado a la reflexión inicial se completa en el segundo verso. Ambos subjuntivos se hallan matizados en direcciones o áreas semánticas opuestas. Por un lado, el vocativo inicial carga a toda esta parénesis de un sentimiento doloroso y realza el carácter volitivo de los subjuntivos. Por otro, la relativa con el 'perisse' presenta la acción como experiencia ya vivida, introduce una nota racional y reflexiva que objetiviza la exhortación y le otorga una justificación parcial. Ambas tendencias confluyen para hacer de este proemio una parénesis originada en una experiencia personal vivida dolorosamente. El infinitivo perfecto y el participio pasado 'perditum' no sólo explican el arranque del poema, sino que adelantan la visión retrospectiva del omphalós.

Interesa hacer una breve revisión, siguiendo a Rodríguez Adrados, de los proemios de la lírica tal como han sido descritos por él. En tal sentido, señala que en los proemios de la lírica popular se encuentra el de tipo hímico que comienza con un vocativo dirigido al dios, al muerto o a la persona cantada. También se ha-

llan atestiguados los del tipo que se dirige al coro con un catakeleusmós, es decir, con la exhortación a cantar, danzar, celebrar a un dios, etc. Puede haber, igualmente, combinación de ambas modalidades. Adrados observa que la lírica popular era poesía dirigida por un 'yo' a un 'tú', a un dios, un muerto, una novia. Aparte del motivo del elogio, era propio de ella el de la oración o súplica así como el del escarnio o el de la maldición. El 'tú' es en principio extracoral, ya sea una divinidad o un ausente, ya sea alguien integrado en otro coro o, en todo caso, presente. Por su parte, el 'yo' lírico se desdobra en solista o exarconte y coro, mientras que otras veces se entabla el diálogo directo entre exarconte y uno de los miembros del coro, o bien entre dos de ellos. Es en este punto donde con frecuencia surge la parénesis a la que hemos aludido. Se conoce la parénesis del exarconte al coro a cantar, a efectuar acciones rituales, etc. También hay parénesis en la lírica monódica. Pero se presentan en ella desviaciones que le son propias. El tipo más conservador es aquel que aparece en el proemio dirigido por el poeta como simposiarca a los comensales en el banquete. Es muy frecuente el uso del imperativo o subjuntivo, pero también el uso del impersonal (xrée). Se va estableciendo, a partir de esta modalidad, toda una gradación: el poeta se refiere en general al grupo de sus amigos o amigas sin que haya ningún indicio de que el poema esté inserto en un contexto de banquete y menos aún sacral. En la gradación se parte de la exhortación al coro y se pasa, progresivamente, a los comensales, a la que debe considerarse dirigida a un círculo o una clase social determinada. Pero se avanza aún en este sentido y resulta cada vez más frecuente aquella en la que el poeta se dirige a un individuo solo. Por otra parte, en ocasiones no hay seguridad de que se trate de versos cantados ante la persona que se menciona, ni en el banquete ni en la fiesta. Así, se llega al recurso de introducir un nombre propio para enunciar un pensamiento de validez general, a veces de intención parenética, a veces simplemente para exponer los sentimientos personales. En realidad hay en este rasgo confluen-



## EN TORNO A UN POEMA DE CATULO

cia de distintos géneros que comienzan con un vocativo: el himno, el escarnio, la canción de amor, etc. (2)

En el proemio del *carmen VIII*, constituido por dos versos, el 'miser Catulle' implica —según creemos— la simbiosis de dos elementos típicos de la monodia. Por un lado, el vocativo 'Catulle' puede ser considerado una forma de *sphragis* o 'sello' por medio de la cual el poeta deja constancia de su identidad, aunque artificioosamente el vocativo que lo menciona representa, en este caso, a una segunda persona distinta del 'yo' lírico. Por otro lado, se trata indudablemente del vocativo típico del proemio parenético: un 'yo' lírico formula un *catakeleusmós* dirigido a un tú (Catulle) con el objeto de incitarlo a la reflexión. Ambos elementos formales no son meramente un recurso artificioso e imitativo sino que al establecer un desdoblamiento entre Catulo y el 'yo' lírico del *carmen* provocan una especie de distanciamiento con respecto al pathos enunciado que enfatiza la necesidad de reflexión. El distanciamiento entre el 'yo' lírico y un Catulo alienado por el dolor y la falta de resignación ante 'quod uides perisse' se define en términos de la distinción formal estricta *yo-tú* que otorga sentido pleno a la parénesis del Proemio.

**II. El omphalós.** El complejo Proemio-danza coral dio origen a la extensión de la monodia mediante la inclusión del mito. Esta extensión fue base para la monodia literaria y sirvió de modelo también para la extensión de monodias no-proemáticas. En los *Himnos Homéricos* y en la rama de la lírica que aparece a partir de Terpandro se realiza mediante la inclusión de un centro mítico. En Safo, Alceo y Anacreonte el procedimiento se generaliza. Pero en la lírica literaria, si bien el centro continúa siendo con frecuencia mítico, muchas veces ya no lo es. Por el contrario, el *omphalós* comienza, entonces, a justificar las partes de proemio y epílogo mediante relatos de distinta índole. En el esquema temario original, con el mito se producía un desplazamiento del presente al pasado y, entonces, ese pasado funcionaba como una explicación o justificación del presente.

Los epodos de Arquíloco permiten comprobar que la parte central se ha desarrollado ampliamente hasta comprender toda una narración que puede incluir el mito, la fábula, la anécdota y el recuerdo del pasado. A ello se integran las reflexiones del poeta y la intervención del estilo directo. Se encuentra en Arquíloco, por lo tanto, una innovación importante: la parte central sigue siendo narrativa pero ya no es exclusivamente mítica. A veces resulta de una ampliación del proemio o establece con el proemio un contraste temporal y de situaciones emocionales que hacen que este adquiera relieve especial. Las estructuras temarias de Arquíloco anticipan en buena medida las estructuras temarias tanto de los poetas mélicos como las de los poetas de la lírica coral. La parte central puede ser de tipo tradicional, narración mítica introducida por un relativo; pero no excluye la posibilidad de innovación. A veces es simplemente la expansión del proemio. Cuando se trata de centros innovados, ocurren narraciones de distinta índole con desplazamiento temporal o local cuya función consiste en dar énfasis al tema central. De este modo, una de las desviaciones más frecuentes e importantes que sufre el esquema temario es aquella en que se sustituye el mito. Son ejemplos claros de ello los fragmentos 129, 357 y 326 de Alceo. Pero es Safo quien más lejos ha llevado la innovación. Un ejemplo bien conocido cuyo proemio se nos conserva es el fragmento 31. En él el centro justifica el proemio. En Safo, 16 ('lo más bello'), nos encontramos probablemente con la extensión de un breve poema procedente de la lírica dialógica del banquete. Safo expone en él las distintas opiniones sobre qué es lo más bello y, finalmente, la suya. El *omphalós* justifica la opinión de Safo con el mito del rapto de Helena. Se cierra el anillo de la composición: ella prefiere a todo la belleza de Anactoria. De la afirmación general del proemio se llega a la expresión del sentimiento personal en el epílogo pero a través del mito de Helena que justifica el tránsito de una a otra parte. (3)

Hemos considerado necesario extendernos en la consideración de los centros innovados que realiza Adrados, mencionando también algunos



## MARIA ISABEL LOPEZ OLANO

ejemplos, porque aparentemente, considerar como omphalós la secuencia que comprende los versos 3-18 del carmen en cuestión puede parecer un exceso. Aparentemente el omphalós ortodoxo sería la serie de los versos 3-8. Sin embargo, pensamos que el análisis justificará la división propuesta.

Los versos 3 y 8 se repiten a modo de estribillo con la sola variante de los adverbios 'quondam' y 'uere'. Este estribillo divide claramente al omphalós en dos núcleos significativos:  $O_1$  y  $O_2$ . El primer núcleo es desde el punto de  $1$  vista  $2$  argumental un racconto narrativo en que se recuerda un pasado feliz que tiene como fundamento la pasión amorosa correspondida. Satisface, por lo tanto, las exigencias del omphalós atestiguado en la lírica literaria griega, aunque no se trate de una narración mítica. Se produce un desplazamiento temporal y se establece una clara oposición emocional con el tono imperante en el proemio. La proyección al mundo de los astros de los versos marginales configura la imagen de una pasión feliz e introduce el cambio en el plano temporal. Los subjuntivos del proemio orientan las dos acciones hacia el futuro, mientras que el 'fulsere' retrotrae bruscamente la acción a un tiempo pasado para iniciar el racconto. En el v. 3 el 'fulsere' está modificado por el adverbio 'quondam' cuya significación imprecisa va ser definida por la proposición temporal introducida por 'cum' en el verso siguiente. Esta breve narración de cuatro versos destinados a recordar una época feliz, ya pasada, transfiere a una esfera muy distinta de la habitual el tópico tradicional de la Edad de Oro. La edad áurea se recuerda con tristeza ya que los hombres, perdidos por sus propios crímenes, han incurrido en el enojo de los dioses y, por ende, en el actual estado de desgracia signado por la necesidad, el trabajo y las guerras. Esta reminiscencia de carácter tradicional está insinuada, no enunciada, por los versos en estribillo con la proyección al mundo de los astros. La gravitación astral es uno de los rasgos (de origen pitagórico) que se suele introducir en esta leyenda. Una reminiscencia tal se caracteriza por el recuerdo punzante de la felicidad perdida, conten-

plada desde la desdicha presente. Catulo, sin formular los rasgos típicos del tópico, circunscribe el tema tradicional al pathos característico en los términos de una experiencia estrictamente individual: el amor correspondido en el pasado.

El 'quondam' especificado por la proposición temporal y el frecuentativo 'uentitabas' matizan la dimensión temporal en el pasado confiririéndole con el frecuentativo un carácter intermitente condicionado por el 'quo puella ducebat', por la subordinación a la voluntad de la amada. El participio pasado 'amata' circunscribe, a su vez, la acción a un pasado estricto para proyectarla inmediatamente al futuro en la exaltada e hiperbólica comparación del 'quantum amabitur nulla'. El participio y el futuro 'amabitur' se unen y enfatizan por aliteración y traductio. En esta secuencia del poema ( $O_1$ ) señalan las dos únicas acciones que se realizan independientemente de la voluntad de la 'puella', predominante no sólo en la secuencia del racconto sino también en lo que concebimos como el omphalós de la estructura temaria. El v. 5 con la aliteración y la traductio del 'amata...amabitur' define el sentimiento amoroso encerrado en un círculo temporal ineludible y hermético, sometido a una fuerza subjetiva involuntaria que explica causalmente la sujeción insinuada en el v. 4 por el 'cum uentitabas quo puella ducebat'. Transfigura la imagen de la amada confiririéndole una naturaleza, si no divina, al menos fatídica: resulta, en última instancia, el factor condicionante del 'fulsere quondam candidi tibi soles', el factor condicionante de la aparición de la luz. La mención de los astros sugiere, además, la irradiación de una luminosidad no-física, internalizada en el amante y circunscripta al juego de correspondencia mutua del sentimiento amoroso. El 'amabitur nulla' retoma el ámbito temporal prospectivo de la parénesis del proemio pero también se vincula en su significación con el 'miser' del vocativo inicial y con el 'perisse perditum' del segundo verso. Por lo tanto, insinúa en el racconto una nota negativa que adelanta el segundo núcleo temático del omphalós. Después de la transición que represen-



## EN TORNO A UN POEMA DE CATULO

ta el v. 5 en el *racconto*, éste se retoma en el v. 6 con los adverbios temporales 'ibi' y 'tum' que delimitan la índole durativa en el pasado de los pretéritos imperfectos de indicativo. En la breve unidad del v. 6 se condensan por la fórmula del neutro plural 'multa iocosa' enfatizada por el evocador 'illa', todos los motivos de felicidad y placer sugeridos en el *racconto*. La fórmula neutra expresa la pluralidad de esos placeres englobándolos en una totalidad indivisible porque enumerarlos sería interminable. Se extienden ad infinitum esfumando su alcance al no ser enumerados. Esta ambigüedad significativa queda enmarcada en su imprecisión por la significación de índole azarosa del 'fiebant'. La imagen de los placeres es afectada por la significación del verbo: aquello que se produce al margen del control y de la voluntad humanos. Pero la fórmula neutra se encuentra modificada por una proposición relativa que la acota y la determina, a través del 'uolebas', en el contexto volitivo del 'tú' (referido a Catulo), condicionado explícitamente ahora por el plano volitivo del 'nolebat' cuyo sujeto es 'puella'. Por medio de dos verbos de voluntad, uno afirmativo y otro negativo negado, se establece el predominio del plano volitivo de la amada sobre el plano volitivo del 'tú', con la coincidencia momentánea de ambos planos en el *racconto*. El plano volitivo relacionado con la 'puella', enunciado mediante lítote ('nec nolebat') da el grado de significación exacta mediante una atenuación irónica para sugerir con la parquedad de este recurso expresivo la fragilidad de una coincidencia caprichosa y momentánea. El v. 8 pone fin al *racconto* con la variante que impone el 'uere'. La modificación introducida en este verso resulta una verdadera apelación a la credibilidad (el 'uere' funciona como un operador pragmático): expresa la necesidad de afirmar la existencia real de la felicidad perdida.

Con el fin del *racconto*, según la estructura tripartita ortodoxa, concluiría el omphalós. Sin embargo, hay un requisito que no ha sido satisfecho por la secuencia narrativa analizada: justificar y explicitar el proemio. Si lo hace el primer hemistiquio del verso 9, 'nunc

iam illa non uolt' que plantea en forma brusca la realidad presente y constituye el segundo núcleo significativo del omphalós,  $O_2$ . Este hemistiquio determina la finalización de la 'edad de oro' en la relación amorosa ya que la época feliz estaba centrada y condicionada por el plano volitivo regido por 'puella'. El segundo hemistiquio del verso retoma la secuencia parenética del proemio con el que se relaciona tanto por las formas imperativas como por el 'impotens' ligado por su significación con el 'miser' del vocativo inicial. 'Impotens' tiene una doble acepción cabalmente explotada en este caso: su primera acepción, 'débil, sin poder', da lugar al uso figurado de 'no ser dueño de sí, desenfrenado, inmoderado'. Apunta, en su doble sentido, al doble juego que establece el plano volitivo del 'tú' enfrentado al plano volitivo del 'puella'. Por un lado, Catulo se siente 'impotens' ('sin poder') ante la fuerza del 'illa non uolt' que significa el rechazo en el presente de un amor concedido en el pasado. Por otro, el 'impotens' en su acepción de 'inmoderado' retoma la idea de la parénesis proemática a la reflexión. El 'impotens' implica debilidad frente a una voluntad de rechazo; pero también, 'inmoderación' irreflexiva en el dolor que provoca la pérdida sufrida. Cualquiera sea la acepción que se haga valer se retoma al punto crucial del 'miser', a la condición de desdicha.

El vínculo de esta secuencia imperativa con la exhortación del proemio se afirma en el v. 10 con el 'nec quae fugit sectare' que retoma semánticamente la idea expresada en el v. 2 por el 'quod uides perisse perditum ducas', concretándola; en la segunda parte del verso, por el 'nec miser uiue' que reproduce la expresión de desdicha del vocativo inicial. El v. 9 está dividido por la cesura en dos hemistiquios claramente delimitados semánticamente. La estructura de este verso indica y sintetiza la estructura argumental de la composición dado que la primera parte constituye el segundo núcleo semántico del omphalós,  $O_2$ : la situación presente. De modo que no sólo constituye el final de la narración iniciada en  $O_1$ , sino, fundamentalmente, resulta ser la verdadera justificación de la



## MARIA ISABEL LOPEZ OLANO

parénesis del proemio; en tanto que el segundo hemistiquio inicia una nueva serie parenética relacionada con el proemio. Sin embargo, al aliteración 'nunc...non...noli' tiende un puente formal entre los dos hemistiquios que se intensifica por la traductio 'non uolt...noli', más el enlace semántico que imponen los dos verbos de voluntad negados en los dos hemistiquios. Este encabalgamiento semántico es significativo en la medida en que no sólo relaciona los hemistiquios, sino también la segunda parte del omphalós (O<sub>2</sub>) con las secuencias parenéticas del poema. O<sub>2</sub> justifica y explica los elementos parenéticos del carmen y desencadena la segunda secuencia parenética.

Tal como se ha ido insinuando en el análisis podemos afirmar que el juego de los dos planos volitivos enfrentados constituyen un leitmotiv que a lo largo de las secuencias analizadas racconto, segunda parte del omphalós y segunda secuencia parenética, funciona como un eje semántico que confiere rigurosa unidad a la composición mediante los distintos elementos formales y expresivos que la conforman. De este modo el sentido total del proemio se va develando gradualmente hasta quedar íntegramente explicitado en O<sub>2</sub> 'nunc iam illa non uolt' a través de O<sub>1</sub> (racconto). La gradación está señalada por los subjuntivos iniciales de los dos primeros versos, por el 'uentitabas quo puella ducebat' del v. 4, por la matización de los verbos de voluntad, sobre todo condicionada por la dimensión temporal ('ibi'...'tum' 'Nunc' 'iam'); por la afirmación y la negación ('uolebas...nec nolebat', 'non uolt...noli', 'nec...sectare...nec uiue').

El v. 11 mediante el enlace adversativo 'sed' introduce un cambio de perspectiva: se inicia una actitud positiva en el plano volitivo mediante los imperativos 'perfer' y 'obdura' que se oponen a los cinco verbos de voluntad negados en la secuencia anterior. La nueva perspectiva anuncia una clara decisión de independencia con respecto al 'puella'. Así la parte final de esta segunda parénesis introduce una tercera instancia en el omphalós (O<sub>3</sub>) orientada al futuro (versos 13-18). El primer hemistiquio del v. 12 es la despedida dirigida a la amada formulada con un parco 'ualé, puella'. Con esta

fórmula queda invertida la referencia pronominal de las personas gramaticales. 'Puella' pasa a la segunda persona por el 'uale' y el vocativo, Catulo asume la tercera persona. Esta inversión resulta significativa: los versos 12 y 13, de carácter reflexivo, afirman las series parenéticas. La anáfora del v. 13 'nec te requireret nec rogabit invitam' recuerda la del v. 10 'nec quae fugit sectare, nec miser uiue'. Desde el punto de vista semántico los dos hemistiquios del v. 13 especifican la idea del primer hemistiquio del v. 10. Por otra parte, el adjetivo 'inuitam' referido al 'puella' retrotrae al 'nunc iam illa non uolt', identificado como O<sub>2</sub>. Una nueva conjunción adversativa 'at' en el v. 14 señala un nuevo cambio de perspectiva y, por primera vez en el poema, la idea de sufrimiento se asocia a la figura femenina.

A partir del v. 15 todos los medios expresivos se encuentran intensificados. Encabezado por una construcción exclamativa 'scelestae, uae te' de fuerte carga semántica, este verso resuelve el hábito fatídico que rodea a la amada en términos de una fuerza impía y criminal, desencadenando una serie de oraciones interrogativas que finalizan en el v. 18. Al encadenamiento secuencial de las dos partes anteriores del omphalós y a los elementos parenéticos que les servían de encuadre se opone una enumeración dinamizada e intensificada por la repetición obsesiva del pronombre interrogativo puesto de relieve por aliteración y traductio. Irrumpen, así, elementos típicos de los agones y de la lírica de escarnio. Aparecen, de este modo, rasgos inequívocos de discurso directo que, como la fórmula exclamativa del v. 15, debemos atribuir a un 'yo' lírico. Como se ha señalado, la introducción del discurso directo está atestiguada en algunas modalidades del omphalós. Por lo tanto consideramos que la parte central de este carmen está constituido por O<sub>1</sub>: racconto de un tiempo feliz en el pasado; O<sub>1</sub>: un presente de desdicha; y finalmente, por O<sub>2</sub> un apóstrofe dirigido a la amante en discurso directo precedido por una fórmula de despedida. Estas tres partes del omphalós completan las tres dimensiones temporales (pasado, presente y futuro) de una 'historia' que justifica la parénesis del proemio. Los tres momentos de



EN TORNO A UN POEMA DE CATULO

esa 'historia' quedan formalmente delimitados por una expansión de la parénesis del proemio en el interior mismo del omphalós.

III. El epílogo. El v. 19 que hemos considerado el epílogo interrumpe la serie interrogativa. 'At tu, Catulle, destinatus obdura' reproduce la sphragís inicial en vocativo retomando el desdoblamiento del 'yo' lírico y la persona del poeta y, no sólo refleja el proemio sino también la parénesis de toda la composición, clausurando el carmen con la típica composición en anillo.



MARIA ISABEL LOPEZ OLANO

**CATULLI, Carmen VIII (\*)**

ESTRUCTURA

- I. PROEMIO: Miser Catulle, desinas ineptire,  
et quod uides perisse perditum ducas.
- II. OMPHALOS: estribillo : Fulsero quondam candidi tibi soles,  
O<sub>1</sub> : cum uentitabas quo puella ducebat,  
amata nobis quantum amabitur nulla. 5  
ibi illa multa tum iocosa fiebant,  
quae tu uolebas nec puella nolebat.
- estribillo : Fulsero uere candidi tibi soles.  
O<sub>2</sub> : Nunc iam illa non uolt;  
tu quoque, impotens, noli,  
Nec quae fugit sectare, nec miser uiue, 10  
sed obstinata mente perfer, obdura.  
Vale, puella.
- O<sub>3</sub> : Iam Catullus obdurat.  
Nec te requiret nec rogabit inuitam;  
at tu dolebis, cum rogaberis nulla. 15  
Scelestas, uae te; quae tibi manet uita!  
quis nunc te adibit? cui uideberis bella?  
quem nunc amabis? cuius esse diceris?  
quem basiabis? cui labella moderbis?
- III. EPILOGO: At tu, Catulle, destinatus obdura.

VERSION ESPAÑOLA

- Desdichado Catulo, cesa de hacer locuras  
y lo que ves que ha perecido considéralo perdido.
- (v. 5) Han brillado en otro tiempo para tí soles resplandecientes,  
cuando acudías a donde la joven te conducía, amada por nosotros  
aquellas muchas cosas deliciosas que tu deseabas y la joven no  
rechazaba.
- (v.10) Han brillado ciertamente para tí soles resplandecientes.  
Ahora, ella ya no quiere; tú tampoco, inmoderado, quieras,  
ni busques a la que te evita, ni vivas desdichado,  
sino que con espíritu tenaz soporta, mantente firme.  
Adiós, muchacha. Ya Catullo se mantiene firme.



EN TORNO A UN POEMA DE CATULO

No te reclamaré ni te rogaré contra tu voluntad;  
pero tú sufrirás, cuando no seas rogada.

(v.15) Criminal, ay de tí; ¡qué vida te aguarda!

¿Quién acudirá a tí ahora? ¿a quién parecerás encantadora?

¿a quién amarás ahora? ¿de quién se dirá que eres?

¿a quién besarás? ¿a quién le morderás los labiecitos?

Pero tú, Catulo, resuelto mantente firme.



MARIA ISABEL LOPEZ OLANO

NOTAS

- (1) Francisco Rodríguez Adrados, Orígenes de la lírica griega, Madrid, Revista de Occidente, 1976, passim.
- (2) Ibidem.
- (3) Op. Cit., p. 208 y ss.
- (4) Catulli, Carmina, Oxford University Press, 1972, 4ta. edición.