

DEL SENTIDO EN QUE SE HA APLICADO A CATULO Y A HORACIO EL TÉRMINO DE POETAS LÍRICOS Y DE LA SINCERIDAD COMO CRITERIO VALORATIVO DE SUS POEMAS

INTRODUCCIÓN

Hablar de Lírica Latina sin hablar de Catulo no es algo que perdonaría fácilmente el público. Desde el Romanticismo es frecuente pensar en la lírica como «the spontaneous overflow of powerful feelings»¹ y, en esa línea, resulta casi obligado comparar a Catulo y a Horacio diciendo que los poemas del primero apelan al corazón, mientras que los segundos se dirigen al intelecto, por lo que los catulianos realizan más auténticamente lo que nosotros esperamos de un poeta genuinamente lírico².

Sin embargo Catulo no era un lírico en términos antiguos. Para Quintiliano no lo era, y sí, en cambio, Horacio (*Inst. Orat.* 10. 1. 96) que, desde la primera de sus odas, de sus *carmina*, pretende que lo consideren entre los poetas líricos. Sus esperanzas se cifraban en que, durante la época helenística y romana, dejó de ser necesario el acompañamiento musical y bastaba con seguir la tradición de los poemas mélicos para conseguir tal denominación: «Lyrikos for the Greeks meant the poem was written in one of a group of metres originally devised for performance with lyre accompaniment. The word was also used of the man who wrote poems in those metres and in that tradition»³.

Así pues, Catulo no era un lírico según el canon de Quintiliano ni según su propia denominación. En su obra no aparece el término *lyricus*, que fue aplicado a un poeta latino por primera vez en el v. 35 de la primera oda de Horacio⁴, pero sí que es lírico para una tradición que llega hasta nosotros; Horacio, por el contrario, no encuentra problemas para ser el lírico latino por antonomasia desde la época Imperial hasta la poesía europea del Renacimiento y del Barroco, pero su fama se debilita desde el Romanticismo que otorga con mayor facilidad el calificativo de lírico a Catulo.

Ambas opiniones, la antigua y la moderna, tienen una razón de ser no ya histórica (investigación que por el momento no entra en nuestros cometidos), sino también teórica. Me refiero a los conceptos de genericidad autorial y lectorial: «Lo mismo que la significación de un enunciado, aunque intencional, no depende únicamente de la intención del locutor, sino también de su situación comunicativa (y de sus relaciones con el receptor), la genericidad de un texto, aun siendo resultado de elecciones intencionales, no depende de esas elecciones, sino también de la situación contextual en que esa obra ve la luz o en que es reactualizada. El autor propone, el público dispone»⁵.

¹ Wordsworth, citado por S. Commager, *The Odes of Horace*, New Haven and London 1962, p. 157.

² K. Quinn, *Catullus, An Interpretation*, London 1972, p. 34.

³ K. Quinn, *op. cit.*, p. 31.

⁴ Cf. A. Kiessling R- Heinze, *Horaz*, Berlin 1958⁸ *Ad loc.* y H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München 1936, pp. 10-13.

⁵ J. M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris 1989, p. 153.

De acuerdo con esta explicación teórica la genericidad lectorial nos permite considerar a Catulo lírico de pleno derecho, en tanto que la autorial reivindica idéntica condición para Horacio. Sin embargo, si escrutamos con un poco más de cuidado, ni la situación antigua es tan unívoca como pretende esta somera contraposición ni la moderna excluye a Horacio del campo de la lírica. Estudiemos, pues, más de cerca las concepciones antiguas.

EL LUGAR DE LA LÍRICA EN LA TEORÍA LITERARIA ANTIGUA

Había un principio de clasificación genérica en Platón que estaba basado en las personas de las que procedía el mensaje poético. Así se hablaba de *génos appangeltikón, mimetikón y dià amfotéron* términos griegos que fueron traducidos al latín, respectivamente, por *enarrativum, mimeticum* o *activum* y *mixtum*. En el *enarrativum* un solo personaje, un narrador, es el origen del mensaje. En el *mimeticum* o *activum* hablan solamente los personajes, mientras que, finalmente, en el *mixtum* hablan narrador y personajes. Bajo Aristóteles se reduce el *mixtum* al *enarrativum* de forma que sólo quedan dos modalidades de enunciación, el *genus enarrativum* y el *mimeticum*⁶.

No tiene entonces nada de extraño que la lírica aparezca clasificada al lado de la epopeya bajo la rúbrica del *enarrativum* o de su subdivisión *commune*: en efecto, en la epopeya el que dice *Arma virumque cano* es Virgilio, el poeta narrador, pero, pocos versos más adelante la que habla en estilo directo es Juno, un personaje, cuando dice *Mene incepto desistere victam*. Similarmente, en la oda 15 del libro I Horacio se introduce hablando como poeta: cuenta que un pastor *perfidus* lleva por mar a Helena, esposa de su huésped. Los vientos se detienen, y el viejo Nereo saca su cabeza de entre las olas para cantar los hados. Lírica y epopeya presentan, pues, un rasgo común: que puede hablar el poeta solo o el poeta y sus personajes. En todas las demás características, salvo en este solo rasgo, lírica y epopeya no tienen obligación de coincidir.

No obstante, hay algo que quisiéramos destacar. Ya desde el principio, bajo la rúbrica del *enarrativum*, además de la epopeya aparecen, al lado de la lírica, la poesía en yambos y la elegíaca. Si concidían en esto, ¿Cuál es el fundamento para diferenciarlas? Quizás fuera el momento de revisar los criterios sobre los que asientan las definiciones que estamos manejando.

Las clasificaciones de origen platónico y aristotélico, se asientan en unos criterios claros de tipo lingüístico-pragmático: las modalidades de enunciación. Lírica, epopeya, yambo o elegía son considerados como enunciaciones, lo que equivale a decir que, conforme a este criterio solamente, no se diferencian en nada de otros actos de habla o géneros de escritura de carácter no estético. Son definiciones que no aspiran a la exhaustividad (si es que alguna que lo pretendiera pudiera lograrlo) y, por otro lado, la fuerza coercitiva que ejercían con respecto a los poetas tampoco era irrefragable. De modo que, siendo bastante probable que Horacio, que conocía el canon de los nueve líricos, también pudiera conocer estas teorías que veían a la lírica según las modalidades de enunciación, no experimentaba graves problemas estéticos a la hora de adaptarse a ellas, dado que sus criterios, por su generalidad o por su indeterminación, eran fáciles de cumplir.

La época helenística fue rica en teorizaciones. Para Proclo, la lírica se reparte en cuatro categorías si atendemos a su contenido: elogios a los dioses, elogios a los hombres, mixto (a dioses

⁶ Para todo esto véase H. Färber, *op. cit.*, pp. 3-7.

y hombres) y, en cuarto lugar, *eis tās prospiptōusas peristāseis* «para situaciones ocasionales»⁷. Este último apartado, no derivado de la tradición, debe su origen a actos libres e individuales de un poeta que inventa sus poemas. Y de hecho permite que la lírica, que ya ha perdido su rasgo pertinente, el elemento musical, amplíe desmesuradamente sus temas, desligándolos de ocasiones solemnes, y tomándolos de lo ocasional y momentáneo, con lo que las fronteras con el epigrama o el yambo se hacen, en lo que toca al contenido, prácticamente impermeables. Así pues ni por las modalidades de enunciación ni por criterios de tipo temático se distinguía la lírica de géneros próximos como yambo o epigrama.

Pues debemos recordar lo que hemos dicho antes, que el término lírico no se refería a las modalidades de enunciación sino a los medios de realización del mensaje: mientras los poemas líricos se hacían acompañar de instrumentos musicales, yambos y dísticos elegíacos siempre fueron recitados, al menos en la literatura griega arcaica conocida. Pero en las épocas helenística y romana, solidario del cambio temático que acabamos de mencionar, pudo constatarse claramente un cambio en los medios de ejecución de la lírica, pasando los poemas de cantados a recitados. Con ello se pierde el más viejo criterio de diferenciación genérica de la lírica con respecto a sus parientes, sin que al mismo tiempo se produzca un cambio de nombre que lo delate o refleje: se sigue hablando de lírica, aunque el nombre ya no responda a lo que eran en sus orígenes esos poemas. Bajo el nombre, pues, hay otra cosa. ¿Tiene algo de extraño que suceda lo mismo en la época actual, en que un mismo nombre, lírica, encierra otra cosa que en época de Horacio?

A la luz de estos cambios helenísticos, que definían la lírica al menos conforme a tres tipos de criterios, uno lingüístico-pragmático según las modalidades de enunciación, otro según los medios en que se realizaba y un tercero de tipo temático, resulta fácilmente concebible que, por la época de Catulo y de Horacio, la naturaleza de la poesía lírica fuera bastante confusa. Pues a las discusiones teóricas contradictorias acerca de la esencia de los géneros literarios, debemos añadirles una práctica literaria en la que aparecían ediciones alejandrinas de poetas arcaicos griegos, donde imperaba la variación métrica y temática, y creaciones de los propios poetas alejandrinos, en las que figuraban temas asociados a metros distintos de los que habían utilizado los griegos arcaicos. Todo ello redundaba en su propia formación poética, dependiente de gramáticos griegos y latinos, que ofrecían una visión personal y no siempre ortodoxa (¿Cuál era la visión ortodoxa?) acerca de los poetas griegos.

Sin entrar en discusiones acerca de la colección catuliana, sí puede decirse que al menos uno de los libros publicado por él, el *libellus* dirigido a Nepote, exhibía gran variedad (*variatio*) métrica y temática. Casi todos los rasgos de sus poemas, brevedad, intimidad, intensidad fueron ya preferidos por la estética calímaquea. Catulo profesa un gran interés por la métrica (y la técnica literaria en general), pero no parece fundar en ella en exclusiva el rasgo definitorio de sus poemas breves.

Pues bien, cuando desde esta perspectiva Horacio se reclama como poeta lírico por vez primera en la literatura latina y elige una estética que pretende emular exclusivamente los metros y las formas poéticas de los poetas lesbios (en especial Alceo), lejos de suponer una pérdida para la lírica por el hecho de que sus poemas no son cantados, significa el mayor intento que se ha hecho desde la literatura griega clásica para detener la confusión métrica y temática de origen helenístico y devolverle a la lírica su antigua diferencia de base formal.

⁷ L. E. Rossi, «I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche», *BICS* 18, 1971, pp. 74-75.

El que Quintiliano y las épocas posteriores acepten las pretensiones de Horacio muestra, aparentemente, que el éxito secundó su tarea. Pero eso ocurrió más tarde. En vida del poeta su tentativa no se vió coronada por el éxito por resultar demasiado arriesgada incluso para su tiempo. Por eso, como conclusión a esta sección, quisiéramos proclamar que la Antigüedad entendía el término lírico al menos según cuatro criterios: según las modalidades de enunciación, según los medios, según el contenido o la temática de los poemas y según su forma métrica, a la manera de los poetas eolios. Horacio se encuadra en esta última tendencia, que, tenemos interés en subrayar, ni era la única ni siquiera la dominante en su tiempo⁸.

LA ODA HORACIANA Y LOS POEMAS BREVES CATULIANOS SEGÚN HEINZE Y QUINN

A pesar de que por los años cincuenta del presente siglo todavía persistía una separación entre los dos Catulos, el romántico de los poemas breves y el culto y erudito de los largos, y de que tal visión era solidaria con la de Catulo como verdadero lírico o lírico del corazón, frente a una poesía fría y cerebral como la horaciana, seríamos inexactos si dijéramos que esta es la opinión de la crítica moderna. Ya no dominan concepciones románticas o expresionistas en la valoración actual de la poesía, sino que, antes que los sentimientos y su expresión se valora la técnica, como en la época alejandrina. Un Catulo técnico y erudito, artista y calculador, refinado y sutil ha sustituido la visión del artista que se rendía a la inspiración del momento⁹. Como afirma Heine certeramente¹⁰, lo que hemos perdido en sinceridad lo hemos ganado en técnica. En el mismo aspecto, las diferencias entre Horacio y Catulo son, en ese sentido, menores que en otras épocas.

Nuestro propósito es rastrear cómo se refleja en el campo de la teoría este cambio de valoración de Catulo y la aproximación de los dos líricos. Pasaremos revista para ello a dos conocidas e influyentes definiciones de los poemas breves catulianos y de las odas horacianas: me refiero a las de Heinze y Quinn¹¹.

⁸ R. Heinze, «Die horazische Ode» en E. Burck (ed.), *Von Geist des Römertum*, Darmstadt 1960³, p. 188: «Y así debe quedar claro que Horacio con su lírica exigía a sus contemporáneos mucho más que el arcaísmo de la forma métrica: exigía a su fantasía nada menos que se trasladaran a los tiempos de Alceo y de Anacreonte, a los extraños usos de sus simposios, para entender la forma en la que les eran ofrecidos los contenidos totalmente modernos de sus odas. Esta exigencia fue demasiado fuerte para sus contemporáneos y quizá no de las menores causas de que las odas fueran rechazadas al principio por el público y no encontraran luego imitadores dignos de mención».

⁹ Wilamowitz, cuya gran autoridad era reconocida por todos, calificó los poemas breves catulianos como 1) «hijos del momento», 2) separó en ellos la vivencia del hombre de la estética del artista, 3) pretendió que debían rastrearse las circunstancias que los habían producido y, 4) los diferenció, en este sentido, de la producción de Horacio y de los elegíacos.

Estas son sus palabras en Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kalimachos*, Zweiter Band, Berlin 1924, p. 305: «Catulls Ge-

dichte sind zum größten Teile Kinder des Momentes. Ein Erlebnis, eine Stimmung hat sie erzeugt; wie viel die besernde Künstlerhand nachher an ihnen getan hat, wissen wir nicht; zu spüren ist es selten. Es reizt uns, den Anlass jedes Gedichtes zu durchschauen, also auch seine Entstehungszeit, was uns bei den römischen Elegikern und auch den drei ersten Odenbüchern des Horazs ziemlich gleichgültig sein kann».

¹⁰ R. Heine, *Catull, Wege der Forschung*, Darmstadt 1975, p. 10.

¹¹ R. Heinze, «Die horazische Ode» en E. Burck (ed.), *Von Geist des Römertum*, Darmstadt 1960³, pp. 172-189 y K. Quinn, «The commentator's task», en K. Quinn (ed.), *Approaches to Catullus*, Cambridge 1972, pp. 98-110. Quizás haga falta justificar por qué elijo a estos autores y no a otros. El caso de Quinn es claro. Es el primer comentario moderno de Catulo que no tiene como objetivo fundamental el estilo, el lenguaje, la métrica o las cuestiones de *realia* sino la estructura de los poemas. En ese sentido, más que sustituir al excelente Fordyce, resulta un indispensable complemento. Sus reflexiones teóricas son tanto una preparación como un reflejo de esa práctica.

Ambas definiciones prescinden de características métricas (a pesar de *Aeolium carmen*, Heinze, p. 172) y semánticas (a pesar de que en Quinn se lee que, en cuanto a su contenido, un poema no se diferencia de la carta). El que las cartas de Cicerón sean utilizadas inicialmente como punto de referencia pretende subrayar la coincidencia de ambos autores y géneros en lo que atañe a las características enunciativas, a su estructura comunicacional: los dos hacen siempre referencia a un interlocutor, al que se comunica algo. Y este hecho estructural condiciona el estilo (cierto prosaísmo) y por lo general la extensión de la comunicación (brevedad)¹².

La evidente estructura comunicacional también es destacada por Heinze en lo relativo a la lírica horaciana: siempre aparece en los poemas un emisor que se dirige a un receptor (por lo general real) al que imaginamos como presente. Insiste Heinze en que este rasgo lo hereda Horacio de sus predecesores, los líricos eolios, y también el más decisivo de que, en cuanto acto de habla¹³, la función de la lírica horaciana no es simplemente asertiva o expresiva, sino más bien directiva: no se trata de comunicar simplemente, sino de transmitir o recomendar una actitud determinada ante las cosas. En resumen, alguien habla ante alguien con la intención de transmitirle una actitud ante el mundo.

Debido a estas características del proceso enunciativo la lírica horaciana adquiere algunas notas de tipo semántico, que la diferencian tanto de ciertos escritores antiguos como de determinados líricos modernos: no es intimista, ni expresiva, ni va dirigida al pasado y tiene al yo por objeto¹⁴, sino que se orienta al futuro, al tú, a algo más que la simple comunicación: «Quien pretende influir en los otros con sus canciones, tiene pocos pretextos para sumergirse en las profundidades de su corazón. Está más próximo al orador, que también pretende entusiasmar, persuadir, inflamar»¹⁵.

De una forma y otra tanto Heinze como Quinn comparten algunas convicciones metodológicas profundas: su opción de no centrarse en la métrica y su rechazo de la semántica o del contenido como elemento definitorio (quizás el carácter enormemente abierto de los temas los hace poco aptos para que se establezcan diferenciaciones que los tomen a ellos como base. Recuérdese a Proclo y sus «situaciones ocasionales», que prácticamente daban cabida ya a cualquier temática. Que sepamos, Cairns es de los pocos que se atreve a abordar la lírica antigua sobre bases semánticas y para mí el éxito no ha coronado su tentativa¹⁶).

En el caso de Heinze, hacen falta menos palabras. Sus sucesivas actualizaciones del comentario de Kiessling siguen siendo imprescindibles. Como Quinn hará más tarde, su descripción teórica de la oda viene avalada por un gran conocimiento práctico. Y los comentarios posteriores o los sucesivos intentos de definir la oda horaciana no han añadido nada sustancial en los planos que Heinze tocaba. Sí en otros. Entre esos otros podemos citar, seleccionando al máximo, a E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957; S. Commager, *op. cit.*; G. Williams, *The third book of Horace Odes*, Oxford 1969; G. Williams, *The Nature of Roman Poetry*, Oxford 1970; R. G. M. Nisbet - M. Hubbard, *A Commentary on Horace Odes, Book I*: Oxford 1970, *Book II*: Oxford 1978; C.D.N. Costa (ed.), *Horace*, London 1973.

¹² K. Quinn, *op. cit.*, p. 102: «Un poema de Catulo y las cartas de Cicerón tienen mucho en común. Primero, la extensión...unas pocas líneas. Segundo, el estilo, el latín fácil y elegante de un romance bien instruido del s. I a.C. Lenguaje conversacional mejorado. Urbano. Latín muy diferente del de nuestros métodos de enseñanza.

Luego, *semejanzas estructurales* evidentes: normalmente tienen un *destinatario*; son realmente, cartas en verso o, al menos, así han sido pensadas. Incluso podríamos aventurar alguna semejanza en el *contenido*: tratan de cosas que interesan al escritor, cosas que le pasan a él y a sus amigos y enemigos; en alguna extensión, los mismos nombres, lugares, eventos. (la cursiva es mía).

¹³ Más adelante hablaremos del enfoque de la lírica como acto de habla: Schaeffer, *op. cit.*, p. 102.

¹⁴ A quien le interesaba hablar de sí mismo en primera línea, ese tenía la elegía y el epigrama a su disposición. «Los coetáneos de Horacio, Tibulo y Propertio nos descubren más de su vida interior que el lírico Horacio», Heinze, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵ Heinze, *op. cit.*, p. 184.

¹⁶ Para G. B. Conte tampoco: G. B. Conte, «A propósito del modelli in letteratura», *Materiali e Discussioni per l'analisi dei Testi Classici* 6, 1981, p. 155, donde critica a fondo el libro de F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh 1972: «Ecco allora emerge l'equivoco connesso al criteri di Cairns: le

También tiene en común Quinn y Heinze¹⁷ su preocupación por partir de la estructura enunciativa de los poemas como base formal (son palabras de Heinze¹⁸: hoy diríamos estructural, reservando formal para la métrica y el estilo¹⁹).

Ahora bien, insistir en la estructura comunicacional del poema (cuestión que de forma embrionaria habían tratado ya Platón y Aristóteles) les viene bien en un primer momento pero luego les plantea a ambos ciertos problemas. Heinze explica el carácter parenético y no intimista de la lírica horaciana por su derivación de Alceo, más próximo al orador y más preocupado por persuadir a sus conciudadanos que por descubrirles su corazón²⁰. Así la insistencia en el aspecto comunicacional distinguiría la lírica horaciana de la moderna, intimista y expresiva.

Pero la necesidad de analizar hasta el final las pretensiones de la lírica horaciana de ser asimilada a la eolia, lo lleva a interesarse por la posible ejecución musical de los poemas, viéndose obligado a concluir que Horacio finge no sólo las condiciones de ejecución del poema, sino también el hecho de improvisar sus cantos. De ahí a extender esta categoría de ficción al resto de los rasgos sólo hay un paso. Y Heinze, consecuentemente, lo da. Los poemas horacianos fingen todo el proceso comunicacional²¹. «Si esto es exacto, entonces lo que yo destaqué en la lírica horaciana en oposición a la moderna y lo que a pesar de todo sigue conservando como característica propia se debe en buena parte a su carácter de ficción. Ficción es que el poeta se contraponga al destinatario, ficción que, salvo cuando se trata de exhortaciones generales, él quiera actuar sobre el destinatario, ficción que pretenda que el oyente reconozca a partir del poema la situación en que se ha originado²². Y así debe quedar claro que Horacio con su lírica exigía a sus contemporáneos mucho más que el arcaísmo de la forma métrica: exigía a su fantasía nada menos que se trasladaran a los tiempos de Alceo y de Anacreonte, a los extraños usos de sus simposios, para entender la forma en la que les eran ofrecidos los contenidos totalmente modernos de sus odas. Esta exigencia fue demasiado fuerte para sus contemporáneos y quizá no de las menores causas de que las odas fueran rechazadas al principio por el público y no encontraran luego imitadores dignos de mención».

Si consideramos con cuidado este largo párrafo, resultará que en él están resumidas prácticamente todas las caracterizaciones antiguas de la lírica con excepción de la atención a su contenido: atención a los modos de enunciación, a los modos de ejecución y a las características formales de la métrica. Frente a Quintiliano y otros, Heinze no convierte la innovación horaciana de tipo métrico en factor decisivo, ni se limita a detenerse de modo superficial en el hecho de que Horacio ya no usara la música ni la improvisación.

sue classificazioni investono solo il livello dei contenuti del discorso letterario e trascurano il corrispondente livello dell'espressione». En el plano teórico Schaeffer, *op. cit.*, p. 164 explica la dificultad de basar en criterios semánticos una clasificación de géneros: la semántica se refiere a textos individuales, mientras que las clasificaciones basadas en la estructura comunicacional hablan de propiedades intencionales que hacen inteligible cualquier texto, del tipo que sea. El propio Cains lo reconoce implícitamente al hablar de elementos primarios y secundarios en los géneros, los primeros con una base en el proceso de enunciación.

¹⁷ No es necesario comentar que Quinn conoce perfectamente a Heinze. Es menos conocido que también conoce a I. Schnelle, discípula de Heinze, de cuyo poco

difundido libro *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, Leipzig 1933, es amplio deudor.

¹⁸ Heinze, *op. cit.*, p. 172.

¹⁹ G. Genette, *Introduction a l'architexte*, Paris 1979, p. 17 donde, a propósito de Aristóteles, distingue entre el objeto imitado, el modo de imitación y los medios de imitación... «Es este tercer nivel el que responde mejor a lo que nuestra tradición llama la forma».

²⁰ Cf. notas 14 y 15.

²¹ Heinze, p. 188.

²² Los trabajos de Gordon Williams sobre Horacio se han desarrollado, sobre todo, en esta dirección: la necesidad de que el lector se imagine una escena no siempre fácil de imaginar.

Al contrario. Considera este último cambio el germen fundamental de la diferencia horaciana con todos los anteriores, pues le descubre al poeta la posibilidad de fingir o imitar no sólo ése sino también todos los rasgos de una comunicación verdadera y real.

Debido a esta enorme innovación, Horacio necesitó defenderse una y otra vez en su propia época porque su lírica fue apreciada por muy pocos y no por el común de la gente. (Esta situación paradójicamente, es muy similar a la actual: los estudiantes universitarios no entienden a Horacio, quizás por su complejidad, y prefieren a Catulo por su *sinceridad*).

Por su parte, Quinn ve la ventaja de comparar los poemas catulianos con las cartas ciceronianas para explicar la brevedad y el prosaísmo del estilo y del contenido: las mismas palabras, personas, y objetos que en las cartas ciceronianas²³. Pero, en un momento determinado, eso puede conducir a sobrevalorar las intenciones del poeta de escribir tal como le viene la inspiración, diciendo la verdad, con lo que se podría caer en una visión romántico-positivista próxima a la de Wilamowitz: hombre por encima del artista, que nos permite reconstruir en cada caso las circunstancias del poema²⁴. Y no es ese el propósito de Quinn.

Debido a ello, un poco a la manera que hemos visto en Heinze, necesita diferenciar claramente géneros que, en cuanto a algunas características comunicativas y temáticas, no eran muy diferentes. Quinn enuncia su posición en forma de tesis.

1.º tesis. Un poema es una unidad. Desarrolla un argumento o cuenta una historia. Una sátira o una epístola de Horacio pueden pasar de un punto a otro. No así una oda o una poesía de Catulo²⁵.

A este postulado de que el poema forma una unidad Quinn lo llama hipótesis²⁶. Y el término recuerda deliberadamente a la lógica o a la geometría. Dados unos datos se sigue una solución. No importa la verdad de los datos, sino su consistencia o trabazón interna, que no tiene por qué seguir una lógica histórica, científica, etc., sino, precisamente *poética*. Esto aísla el mundo de la poesía del de la realidad y distingue claramente el poema de la carta.

2.º tesis. Los datos sobre los que se apoya el poema deben ser descubribles, deben ser incorporados en cierto modo al texto o poder ser deducidos de él en deducciones necesarias o plausibles. «Capacidad del poema para estar sobre su propio pie, independientemente de las circunstancias en las que llegó originariamente a la existencia, teniendo así sentido (en la extensión que elija el poeta) para lectores distintos de su receptor original. A esta exigencia estructural no están sometidas las cartas de Cicerón»²⁷.

A primera vista nos inclinaríamos a decir que la forma en que Quinn reivindica para los poemas catulianos la condición de poesía se apoya en bases diferentes de las Heinze. Pero bien mirado no es así. También en Quinn resulta fundamental la categoría de ficción. Pues por medio de la hipótesis del poema Quinn no sienta un principio de diferenciación semántico al pretender que basta con que los datos sean internamente consistentes con independencia de su contenido real; ni tampoco un postulado estético al decir que el poema ha de poseer unidad de asunto. Ambas condiciones se derivan de una tercera: que la carta es un acto de enunciación que pertenece a la realidad y va destinada a un receptor individual, por lo que no tiene que cuidarse de desarrollar un tema unitariamente o de ser entendida por cualquier lector (le basta con serlo por el destinatario). De esa manera el que el poema sea poesía (internamente consistente, capaz de funcionar solo, de dar los datos suficientes para ser entendido), lo interpretamos como caracterís-

²³ Cf. nota, 12.

²⁴ Cf. nota 9 a propósito de Wilamowitz.

²⁵ Quinn, *op. cit.*, p. 103.

²⁶ Quinn, *op. cit.*, p. 104.

²⁷ Quinn, *op. cit.*, p. 105.

ticas semánticas o estéticas del dominio, sí, de la ficción, pero derivadas, en el fondo, de una característica enunciativa: no son enunciaciones de realidad, sino mimesis de enunciaciones de realidad. «K. Hamburger nota que en la poesía lírica el yo práctico es reemplazado por un yo lírico indeterminado y que al mismo tiempo el estatuto comunicacional de los enunciados líricos queda en cierto modo suspendido»²⁸.

LA FICCIÓN EN LA LÍRICA HORACIANA

Estudiaremos ahora, siquiera sea sucintamente, el concepto de ficción aplicado a la lírica horaciana, delimitando previamente el campo. Puesto que ya Heinze elegía de la totalidad de elementos que se integran en la realización efectiva de un mensaje: «quién habla a quién qué en qué canal con qué fines»²⁹, sobre todo los comunicacionales: emisor, destinatario y función, dejando a un lado elementos de contenido y formales, nosotros haremos lo mismo. Pero también iremos más lejos.

En efecto, en su magnífica descripción de la estructura de la oda horaciana, Heinze se ocupa del nivel comunicacional, de la poesía como acto de discurso, dejando a un lado forma y contenido y otros elementos. Estudia tan a fondo la oda horaciana como acto de habla que se detiene justamente cuando hace un descubrimiento teórico fundamental: que no se trata de un acto de comunicación real sino fingido o ficticio. Sabe evaluar las consecuencias que para la lírica horaciana tiene el que sea *ficción de una comunicación real*, pero no las persigue detalladamente, bien porque le resultaran evidentes o quizás porque careciera del marco teórico apropiado.

Nosotros, desde la obra de K. Hamburger³⁰ y de sus aplicaciones por Warning³¹, Schaeffer etc., diferenciamos distintos fenómenos dentro de la enunciación: «En el nivel de la enunciación parecen desempeñar un papel de diferenciación genérica tres fenómenos esenciales: se trata del estatuto ontológico del enunciador, del estatuto lógico y físico del acto enunciativo y de la elección de las modalidades de enunciación»³².

Si atendemos al estatuto del enunciador es esto lo que hallamos: «El enunciador de un acto de lenguaje puede ser real, ficticio o fingido. Es ficticio si es inventado por el autor, fingido si se identifica con una persona que ha existido o existe realmente»³³.

Y si examinamos el estatuto del acto de enunciación esta se divide en enunciación seria y enunciación ficcional, la cual es una variante de enunciación lúdica.

Llegados aquí, creemos que resulta de interés continuar un poco más allá del punto en que Heinze se detuvo reformulando a la luz de conceptos de teoría literaria actual el carácter ficticio de la lírica horaciana. Insistimos en que no hablaremos del contenido de los poemas, ni de su lenguaje, estilo y métrica, ni tampoco de determinados aspectos de la estructura del poema que tocan al mensaje realizado. Prescindiremos del enunciado, para perseguir la ficción y sus consecuencias exclusivamente en el plano de la enunciación.

²⁸ Schaeffer, *op. cit.*, p. 103. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968²; hay traducción francesa, *Logique des genres littéraires*, Paris 1986, por la que cita Schaeffer y nosotros: «Un enunciado es siempre un enunciado de realidad. La «realidad» del enunciado se debe a su enunciación por un sujeto real, auténtico» p. 56. La relación lírica sujeto-objeto se distingue de un enunciado de tipo comunicacional orientado hacia el objeto: el objeto no es la finalidad de un poema, sino la ocasión

[que lo motiva]; de otra manera aún, el enunciado lírico no pretende tener una función en un contexto de objeto o de realidad» p. 234.

²⁹ Schaeffer, p. 80.

³⁰ K. Hamburger *op. cit.*, en nota 28.

³¹ R. Warning, «Pour une pragmatique du discours fictionnel», *Poétique*, 39, 1979, pp. 329-331.

³² P. 83 de Schaeffer.

³³ P. 83 de Schaeffer.

Retomando a Heinze, la ficción fundamental de Horacio atañe al medio físico a través del que se efectúa la enunciación³⁴: mientras pretende que canta o toca la lira Horacio en realidad destina sus poemas a la lectura³⁵.

El cambio en el medio de enunciación, o más exactamente quizás, el paso de la canción a la mera recitación, hace que determinados elementos poéticos que dependían directamente del medio de enunciación originario se conserven en Horacio con la función cambiada. Me refiero al carácter estrófico de sus composiciones. Inicialmente la estrofa era una apoyatura para que retornara idéntico esquema musical con distintas palabras. Ahora, en cambio, se transforma en una exigencia métrica (Y también narrativa: el suceso se organiza según las estrofas), que es la que permite identificar en primer lugar como lírica a su poesía³⁶.

Esto produce una notable consecuencia: «Al perder su referencia original a la oralidad los nombres genéricos cambian parcialmente de significación»³⁷. Para Horacio lírica no era ya una canción tocada con acompañamiento de lira tal como fue tocada por poetas eolios, sino que sus referencias, más que a la lira, van a los poemas acompañados por ella. Más que la realidad de un acto verbal acompañado de instrumento, es la escritura de unos poemas de poetas griegos lo que pretende imitar: así, la métrica estrófica, que afecta a la forma de los poemas, es ahora la exigencia indispensable para un poeta lírico, y no el que los poemas sean cantados.

Si la forma de ejecución es ficticia deberíamos pasar revista al resto de las pretensiones horacianas de estar usando formas de comunicación real con el fin de ver cómo actúa en ellas el momento de la ficción.

Consideremos la *persona poética*. La lírica horaciana se presenta como un acto de habla, con un narrador que se dirige a un destinatario considerado como presente, en tono no meramente comunicativo sino admonitorio.

Hay aquí implicadas cuatro cuestiones teóricas: estatuto ontológico del enunciador, estatuto serio o lúdico de la enunciación, estatuto del receptor y funciones de la comunicación. Y en cada una de ellas se presenta la oposición de la realidad y de la ficción a cada uno de los niveles, de manera que el enunciador puede ser real, ficticio o fingido, la comunicación seria o lúdica, los destinatarios también reales o fingidos y la función, asimismo, seria o lúdica.

Examinemos, dentro del problema de la *persona poética* que engloba todos estos aspectos, primero la presunción de realidad que plantea, para pasar más tarde a sopesar las consecuencias de que se trate de una construcción literaria.

Como es sabido, Horacio imita a Alceo. Es la condición de ciudadano de Lesbos que arenga a sus camaradas de facción o de banquete lo que atrae la atención del poeta latino, que ya desde su temprana juventud había participado activamente en las guerras civiles y en la política romana.

Horacio no podía ser un nuevo Alceo en términos estrictos, pero de su obra lírica recibió un impulso fundamental: la preocupación por un amplio abanico de asuntos, muchos de ellos rela-

³⁴ Schaeffer: «La segunda distinción importante según la cual los nombres de los géneros se reparten a nivel de acto de enunciación concierne al medio físico a través del cual se efectúa: oralidad o escritura», p. 86.

³⁵ No creemos que haya necesidad de documentar esta afirmación más allá del artículo de Heinze tantas veces citado. No obstante, quien quiera tener una visión actual sobre lectura, recitación y ejecución musical de los poemas en la Roma del s. I a.C., puede consultar K. Quinn, «The Poet and his audience in the Augustan age»

ANRW II 30.1, 1982, pp. 75-180 y T. P. Wiseman, *Caecilius and his World*, Cambridge 1985, p. 98.

³⁶ Schaeffer, *op. cit.*, p. 88: «On peut noter que ce passage de l'oral à l'écrit s'accompagne souvent d'une transformation de la fonction de certaines contraintes formelles: ainsi, l'organisation des ballades en strophes d'égale longueur perd sa signification fonctionnelle, qui était de permettre la répétition d'une même mélodie, et dévient une exigence purement poétique».

³⁷ Schaeffer, *op. cit.*, p. 88.

cionados con la vida pública, que superaban la casi exclusividad con que muchos helenísticos y neotéricos se volcaban en los asuntos amorosos.

Esta dimensión pública que se arroga el enunciador explica su proximidad al orador y a la retórica política. Horacio potencia en su lírica efectos como los que producen actos de habla propios de las comunicaciones serias y no lúdicas. Searle establece una taxonomía de actos ilocutorios: asertivos (cuando decimos a otro como son las cosas), directivos (cuando pretendemos que otro haga algo), promisivos (cuando prometemos a otro hacer algo), expresivos (cuando expresamos nuestros sentimientos y actitudes) y declarativos (cuando cambiamos algo con nuestras palabras)³⁸. Las prácticas discursivas serias comprenden sobre todo directivos, promisivos y declarativos; las lúdicas, asertivos y expresivos. Los que más usa Horacio en apariencia son toda clase de fórmulas de persuasión o de admonición, exteriorizando deseos que pretenden influir en el destinatario y que adoptan las más variadas formas: admonición, advertencia en forma negativa, o en forma de pregunta. Podemos decir, por tanto, que su lírica abunda en actos ilocutorios directivos, rehuyendo en cambio la mera comunicación (asertivos) o la expresividad.

Por eso, cuando buscamos el yo del poeta en su dimensión privada lo encontramos antes en la sátira, el yambo o la elegía que en la lírica. Y en esa línea intimista también colocamos a Catulo. Perderíamos el sentido de la innovación horaciana si buscáramos en él algo frente a lo cual él mismo estaba reaccionando, a saber, el estrecho mundo de asuntos privados a que se había confinado la poesía neotérica. Horacio buscaba una forma original de expresar una posición individual sobre asuntos públicos: por eso eligió a un lírico arcaico no despegado de los asuntos de su comunidad. Y por eso eligió una forma ilocutiva en consonancia con sus pretensiones, y un tanto distinta de las usadas por la lírica moderna a partir del Romanticismo.

Veamos ahora la otra cara de la cuestión. Si la ejecución musical es ficticia, con las consecuencias formales que ello implica, la admisión de que las enunciaciones en vez de reales son lúdicas (esto es, ficticias), nos llevará coherentemente a interpretar que admoniciones, consejos y otras formas de influencia sobre el interlocutor, aun siendo verdaderas, también tienen que verse afectadas por el cambio en el marco comunicativo global.

Según esto, aquel poeta próximo a Alceo y a una lírica cercana a la elocuencia de la plaza pública, se transforma en un fingidor capaz de inventarse la persona del que habla, también la de muchos interlocutores y, desde luego, muchas de las situaciones aparentemente reales que la oda presupone. Esto no es necesariamente nuevo para nosotros, pero sí un tanto sorprendente. Estamos, ahora sí, en el verdadero meollo de la lírica horaciana.

El estatuto ontológico del enunciador es fingido. El narrador no es Horacio, personaje histórico, sino un personaje de ficción que adopta varias máscaras y se reviste por así decirlo a lo largo del poema de diversos papeles. ¿Qué queda de aquel ciudadano responsable que arengaba a sus contemporáneos y les prescribía lo que debían hacer? Sería erróneo que diéramos la impresión, aunque fuera por un momento, de que Horacio era un autor unívoco y dogmático.

Resulta importante afirmar esto aquí porque, en el plano semántico, la lírica de Horacio ha sufrido múltiples influencias y, lo que es peor, se ha convertido en un repertorio de lugares comunes. El paso del tiempo, las distintas edades de la vida, el goce del momento presente, las dichas y sinsabores del amor, la amistad y la muerte son, entre otros, temas horacianos que han dado pie a un sinfín de frases y de lemas como *carpe diem*, *aurea mediocritas*, *dulce et decorum est pro patria mori*, *beatus ille*, etc. Parece como si la lírica horaciana fuera una cantera inagota-

³⁸ Schaeffer, *op. cit.*, p. 102, citando a Searle.

ble de lugares comunes y de frases hechas adaptables a cualquier circunstancia: de verdades útiles para la vida proferidas por un autor veraz, directo y sincero.

No es sincero porque, a la manera de un actor, finge su personaje y se pone diversas máscaras.

Tampoco es directo porque la situación en que toma la palabra es inventada, no procede de la realidad ni de su modelo, sino que es una mezcla de ambas. Al no estar condicionado en ese sentido, no está anclado en la realidad, como el orador que se enfrenta desde una posición dada a problemas, por intrincados que sean. De esa manera Horacio se cuida muy mucho de adoptar un tono de voz unívoco o de prescribir verdades cuya validez podría desmentir cada situación concreta. La filosofía moral helenística viene en su ayuda para desaconsejarle posiciones extremistas o unilaterales *nihil est ab omni parte beatum*. Por tanto su poesía huye de la admonición simple, universal y dogmática, siendo compleja, particularizada y escéptica, entre otras cosas porque tanto el estatuto del narrador como el del acto de enunciación pueden ser fingidos o ficticios.

Y ello da pie a consecuencias curiosas: que el marco enunciativo global sea ficticio no significa que el contenido referencial de las proposiciones sea necesariamente falso. Leemos muchas autobiografías ficticias, cuyos personajes profieren consideraciones que, en su valor referencial, son perfectamente veraces³⁹.

Pero, a su vez, llamando la atención sobre el marco ficticio en que tienen lugar muchas aseveraciones horacianas recuperamos para su autor la complejidad y el relativismo que habíamos perdido al convertirlo en un mero repertorio de *sententiae* que sirven para cualquier situación.

En este sentido bueno será que recordemos el caso del *Beatus ille*, que, por más que no se trate de una oda sino de un epodo, comparte con las odas las características mencionadas.

Hor. Ep. II

*Beatus ille qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium
paterna rura bobus exercet suis
solutus omni fenore,
neque excitatur classico miles truci,
neque horret iratum mare,
forumque vitat et superba civium
potentiorum limina...*

5

*...has inter epulas ut iuvat pastas ovis
videre properantis domum,
videre fessos vomerem inversum boves
collo trahentis languido,
positosque vernas, ditis examen domus,
circum reidentis laris.-
haec ubi locutus fenerator Alfius
iam iam futurus rusticus
omnem redegit idibus pecuniam
quaerit calendis ponere.*

65

70

El efecto del poema descansa en que no se interpretan del mismo modo las mismas palabras como obra del poeta o como dichas por un usurero. Lo que está en duda precisamente es el marco de comunicación global en que se inscriben.

³⁹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 84, nota 20.

Se piensa en un relato enunciado por el yo del poeta (enunciación seria) y se encuentra uno, en cuanto a las modalidades de enunciación, con un drama cuyo protagonista es Alfio, un usure-ro semejante a los avaros del drama. Las ediciones de Horacio que ponen comillas desde el verso primero para indicar que las palabras no pertenecen al narrador lírico sino al personaje escénico, deshacen el efecto pretendido por el poeta. Es el estatuto comunicacional lo que está en juego. De una enunciación seria hemos pasado a una lúdico-irónica: Las mismas palabras dichas por el narrador o por un personaje introducen un nuevo nivel narrativo, un cambio de modalidad enunciativa (se pasa del *genus enarrativum* al *mixtum*) y un cambio de estatuto enunciativo (enunciación seria o lúdico-irónica).

Quien insista, por tanto, en tomar el valor proposicional de los asertos aislándolo del marco de comunicación global en que se inscriben, privará a la lírica horaciana de su aprovechamiento de la fluctuación entre lo ficticio y lo real en el marco comunicacional.

LA SINCERIDAD DE CATULO COMO CRITERIO DE VALORACIÓN

Si de Horacio pasamos a Catulo, colocar en el marco teórico adecuado la ficción catuliana de las circunstancias comunicacionales, exigirá que nos adentremos de lleno en uno de los problemas más célebres de la interpretación de Catulo: el problema de la sinceridad del poeta. No obstante, considerarlo como vigente hoy en día y ocuparnos ahora en atacar sus bases sería atarearnos en algo ya resuelto. Remito a la introducción de Heine en su edición *Catull* de *Wege der Forschung*, Darmstadt 1975 para una historia de la cuestión.

Por ello no nos detendremos en la exquisita técnica narrativa de los poemas breves catulianos, que demuestran la presencia de un poeta por lo menos tan artista como sincero⁴⁰, ni haremos hincapié en la circunstancia a que hace referencia Heine de que muchos poemas breves catulianos tienen una sólida tradición literaria anterior, como la *Toposforschung* ha demostrado⁴¹.

Como en el precedente caso de Horacio, donde la ficción de una enunciación cantada pareció dar paso a adaptaciones de los personajes y del estatuto de la enunciación a su nueva condición de fingidos o ficticios, así, si tuviéramos que elegir el germen o el fundamento de la ficción catuliana, no lo pondríamos en los niveles de la enunciación o del destinatario, sino en el de la función.

Recordemos que, a ese respecto, existen enunciaciones de realidad (o actos de habla serios) y mimesis de enunciación de realidad o actos de habla lúdicos. Los unos están en situación comunicacional real mientras que los otros la fingen con otros propósitos, fundamentalmente estéticos.

Un examen de la función de los poemas catulianos nos exige detenernos, aunque sea brevemente, en el poema introductorio del *libellus* catuliano, que pasa por contener buena parte de las claves estéticas neotéricas.

*Cui dono lepidum nouum libellum
arida modo pumice expolium?
Corneli tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas
iam tum, cum ausus es unus Italorum
omne aeuum tribus explicare chartis
doctis, Iuppiter, et laboriosis.*

⁴⁰ Nótese lo que se ha avanzado desde la frase de Wilamowitz en 1924.

⁴¹ Heine, *op. cit.*, p. 8.

*quare habe tibi quidquid hoc libelli
qualecumque; quod { o } patrona virgo*⁴²,
plus uno maneat perenne saeclo.

Se supone, en efecto, que tanto *lepidus* como *novus* y *expolitum* no atañen sólo a la apariencia externa del libro sino que también califican su contenido⁴³. En cuanto a *nugae*, parece ser una expresión cariñosa o condescendiente de Nepote⁴⁴, que representaría la visión tradicional de la literatura. Encaja esto dentro de la acepción del término *nugae*, no tanto vanidades, bagatelas, bromas, como tonterías que se dicen, *chorradas*, en oposición a las *ineptiae*, tonterías que se hacen, meteduras de pata, torpezas⁴⁵.

Hay quien, por el contrario, considera al historiador como un adherente al credo neotérico⁴⁶ por lo que el imaginario primer uso del término no procedería de un enemigo literario. Pero sea de quien sea la paternidad originaria de la expresión, lo cierto es que Catulo parece haber aceptado los valores despectivos adheridos a ella y haberlos aplicado irónicamente a sus poesías. «Si se examina con más cuidado el uso latino del término se verá que el término *nugari* se emplea muy frecuentemente unido al de *ludere*. *Nugari* es entonces una forma particular del juego, de lo lúdico, y Catulo en persona designa sus poemas como juegos. Sus *nugae* son creaciones del instinto lúdico (*Spieltriebes*), están en oposición a toda clase de seriedad»⁴⁷.

En resumen: valores lúdicos, infantiles⁴⁸, poco serios, y posibilidad de que Catulo esté asumiendo irónicamente estas descalificaciones para, bajo su cobertura, emprender un *juego* poético muy en serio.

Nugae es término clave del llamado léxico de la *urbanitas*⁴⁹. Bien se subraye en su uso la continuidad, bien la ruptura revolucionaria con la tradición literaria establecida⁵⁰, con todo se

⁴² Sigo la edición de Catulo de R.A.B. Mynors, Oxford, 1958 y la de los comentarios de C. J. Fordyce, Oxford 1961 y K. Quinn, London 1970 para el texto de I, en vez de seguir al menos conservador G. P. Goold, *Catullus*, London 1983, quien en el verso 9, siguiendo la *editio princeps* 1472 y una conjetura de Bergk de 1854 lee *qualecumque quidem, patronis ut ergo*. Las bases de mi preferencia pueden encontrarse en la argumentación de F. Cairns, «Catullus I», *Mnemosyne* 22, 1969, pp. 155-158 a propósito de *patrona virgo*.

⁴³ J. P. Elder, «Catullus I, his poetic creed, and Nepos», *HSCP* 71, 1966, p. 147.

⁴⁴ Elder, *op. cit.*, pp. 146-147.

⁴⁵ U. Knoche, «Erlébnis und dichterischer Ausdruck in der lateinischen Poesie» en *Catull*, ed. por R. Heine, Darmstadt 1975: «En latín se dice *nugas agis, garris, blattis, loqueris* etc., en una palabra, *nugae* son las tonterías que uno dice incesantemente, algo diferentes de las *ineptiae*, tonterías que uno hace realmente» p. 145.

⁴⁶ F. Cairns, «Catullus I», *Mnemosyne* 22, 1969, p. 153.

⁴⁷ U. Knoche, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁸ El griego *paigñia*, pero J. Bayet, en su fundamental artículo «Catulle, la Grèce et Rome» en *Entretiens de la Fondation Hardt II*, Vandoeuves (Genève) 1956, p. 19, asegura que este último carece del sentido humorístico asociado al término latino. Cf. en el mismo sentido Knoche, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁹ Enumeremos algunos de sus términos en forma adjetiva, los cuales también pueden aparecer en las correspondientes sustantiva y adverbial: *urbanus, facetus, lepidus, venustus, delicatus, salsus, bellus, iocosus, elegans, dicax, iucundus, miser*, y sus contrarios como *rusticus, infacetus, insulsus, ineptus, inlepidus, invenustus, inelegans*. Añadámosles *nugae* y *ludus*. Por lo que se dirá a continuación (que expresan valores sociales cambiantes, no siempre bien definidos sino sobreentendidos o consabidos por ser propios de grupos minúsculos, empeñados en la estética social y literaria con lo que ello comporta de narcisismo, provocación hacia otros grupos y exhibicionismo en general. Se pretende con ello secuestrar un lenguaje de un cierto tipo, usándolo en un cierto sentido, como emblema de un cierto grupo) no resultan fáciles de trasladar a nuestra época. Una idea de esta dificultad nos la da el propio castellano si intentamos definir con precisión términos como *guapo, bonito, lindo, majo, bello, decidior, dicharachero, lenguaraz, chistoso, chispeante, brillante, pulcro, pulido, aseado, elegante, sobrio, salado, saleroso, encantador, amable, agradable, fino, correcto, educado, gracioso, decadente, refinado, esnob, moderno, posmoderno, dandi, niño bonito, pijo, marica, maricón, hábil, pillo, pícaro, cómodo, divertido, reidor, niente, desternillante* etc. Cf. para el sentido de este léxico comentarios de Catulo como los de Fordyce, Quinn, Syndikus y sus correspondientes introducciones.

⁵⁰ De un lado V. Buchheit, «Catullus Dichterkritik in c. 36», en R. Heine, *op. cit.*, pp. 36-62; de otro P. Pucci,

coincide en que contiene tanto aspectos estéticos, mediante los que se manifiestan nuevos valores literarios, como pretensiones, digamos éticas, que aspiran a constituir un nuevo tipo de vida y de ciudadano opuestos a los ideales preconizados por el *mos maiorum*.

Este vocabulario está claramente vinculado con la tradición cómica⁵¹, circunstancia provocadamente utilizada por Catulo cuando introdujo en el ámbito social de la aristocracia culta valores propios de un universo marginal (y en buena medida imaginario y literaturoesco) como el de la comedia.

Se fingen situaciones inventadas que se pretende hacer pasar por reales con ánimo de provocar, así como despreocupación vital hacia problemas de índole literaria que sin embargo se tomaban muy en serio. Esta compleja actitud puede observarse fácilmente en la poesía catuliana. Por eso vemos en ella a jóvenes romanos muy reales como si fueran personajes de comedia y valores enormemente librescos y calimaqueos investidos con la carne y la sangre de la realidad.

Actitudes desaforadas o amenazas increíbles (*pedicabo ego vos et irrumabo*) pueden ser tanto producto del verso como algo que algunos se toman muy en serio.

Ahí está el célebre poema 16:

<i>Pedicabo ego vos et irrumabo</i>	
<i>Aureli pathice et cinaede Furi</i>	
<i>qui me ex versiculis meis putastis</i>	
<i>quod sunt molliculi, parum pudicum.</i>	
<i>Nam castum esse decet pium poetam</i>	5
<i>ipsum, versiculos nihil necesse est;</i>	
<i>qui tum denique habent salem ac leporem,</i>	
<i>si sunt molliculi ac parum pudici,</i>	
<i>et quod pruriat incitare possunt</i>	
<i>non dico pueris, sed his pilosis</i>	10
<i>qui duros nequeunt movere lumbos.</i>	
<i>Uos, quod milia multa basiorum</i>	
<i>legistis, male me marem putatis?</i>	
<i>pedicabo ego uos et irrumabo.</i>	

El poema, por la indecencia de su lenguaje, ha sido censurado en el comentario de Fordyce y ha sufrido muchas mutilaciones en la tradición de habla inglesa⁵². En España se ha traducido eufemísticamente el expresivo lenguaje de los dos primeros versos: parece claro que quedarán siempre muchos adeptos al *mos maiorum* en cuestiones de censura literaria de materias sexuales. En otro sentido, se ha discutido sin tapujos la concepción de la sexualidad que el poema revela, la homosexualidad en los poemas de Catulo y en éste en particular, y también cuestiones más propiamente literarias como el significado de *castum* y de *pium poetam* y la alusión a los poemas de los besos.

A nosotros naturalmente nos interesan estos temas, pero no en conexión con lo que pretendemos mostrar aquí: la nítida separación en dos esferas independientes del mundo de la personalidad real del poeta (de su biografía, de su persona civil *poetam ipsum*) y del mundo imaginario e independiente de sus versos. Lo expresa insuperablemente Knoche:⁵³ «Naturalmente distingue

«II Carme 50 di Catullo», *Maia* 13, 1961, pp. 249-255 o U. Knoche, *op. cit.*, o K. Quinn, *The Catullan revolution*, Melbourne 1959.

⁵¹ Cf. P. Pucci, U. Knoche, J. Bayet, K. Quinn, etc.

⁵² Thomas Nelson Winter, «Catullus purified: A brief history of carmen 16», *Arethusa* 6, 1973.

⁵³ U. Knoche, *op. cit.*, p. 144.

aquí Catulo dos mundos inconmensurables, el de la realidad empírica de la vivencia personal (*die Welt der realen Erlebniswirklichkeit*) y el de la realidad poética, en el que todo pasa de forma muy distinta, el mundo de la expresión poética. Según esto, si se toma a Catulo al pie de la letra, el poema breve tampoco necesita siempre ser un reflejo de sucesos reales. No necesita ser tampoco un conocimiento espontáneo; ni tampoco necesita siempre expresar una vivencia personal. De ninguna manera está sometido siempre a la ley de la verdad vital y de la realidad empírica; su valor efectivo tampoco depende del fuego del afecto experimentado: antes bien, el poema se somete únicamente a una ley artística, vigente para esta sola poesía, y sólo de ella depende su valor efectivo como poema».

Estamos discutiendo aquí la relación entre una actitud poética y un tipo de lenguaje, heredado de la tradición, pero propio también del habla cotidiana de las personas cultas. Esto es lo mismo que referirnos a la posibilidad que tiene la literatura, diestramente utilizada, de jugar con las virtualidades narrativas que abre el sentido ambiguo de muchas expresiones cotidianas.

Decía Todorov que lo fantástico es un hecho de lenguaje que surge al tomarnos al pie de la letra el sentido figurado de una expresión. Pero aquí la actitud lúdico-irónica del poeta hacia su enunciación hace que, incluso en un poema en que sienta los fundamentos de su estética y reivindica para la literatura capacidad para crear un mundo aparte, debamos dudar del sentido de *pedicabo ego uos et irrumabo*, según esté en uno u otro de los dos cabos del poema. Lo expresa Goold con toda claridad: «The language of the first line is metaphorical abuse, but carries in the last our hero's threat to prove his virility upon them literally at both ends»⁵⁴.

La *urbanitas* es tanto una actitud estética ante la vida como una cualidad literaria y Catulo tiene buen cuidado de subrayar que, sin embargo, son cosas muy diferentes y no se siguen una de otra. Y si no, ahí está el caso de Sufeno, poema XXII.

*Suffenus iste, Vare, quem probe nosti
homo est venustus et dicax et urbanus
idemque longe plurimos facit versus...
haec cum legas, bellus ille et urbanus
Suffenus unus caprimulgus aut fossor
rursus videtur: tantum abhorret ac mutat.*

Encantador, chistoso y muy a la última en sus palabras y comportamiento, pero autor de versos como no los haría un ordeñador de cabras o un destripaterrones. Paso por alto la posibilidad cierta de que a Sufeno se le reproche que escribe demasiado, saltándose uno de los preceptos más caros al credo neotérico, la *labor limae*. Estamos en el mismo mundo de ideas: no se confunde no ya la vida con la literatura, sino la posibilidad de trasladar a la escritura cualidades estéticas que uno tiene en la vida. La escritura es otra cosa. La *urbanitas* vital de Sufeno es *rusticitas* literaria.

Examinemos otro término perteneciente a la *urbanitas*: *lepidus*. Por un lado expresa una belleza física o moral, y de ahí en adelante, la belleza de lo ingenioso o artístico⁵⁵. Cicerón habla

⁵⁴ G. P. Goold, *op. cit.*, p. 240. En cuanto al hecho de que Catulo pretenda probar su virilidad mediante actos que estarían en contradicción con ello, nótese que estamos oponiendo dos mentalidades, la nuestra y la antigua. Y que para los romanos el criterio discriminador no estaría en el objeto de la sexualidad sino en la forma de

realizarla. No era poco viril ser homosexual, sino ser *patibicus, muliebra pati*. Véase T. P. Wiseman, *Catullus and his World*, Cambridge 1985, pp. 10-14, para esta concepción.

⁵⁵ V. Buchheit, *op. cit.*, p. 50.

de un *erat cum gravitate iunctus facetiarum et urbanitatis oratorius non scurrilis lepos* = *Empleaba en sus anécdotas y en su sentido del humor un ingenio digno, no el de tipo bufonesco, sino el adecuado a un orador*. O bien Horacio, *scimus inurbanum lepido seponere dicto* = *sabemos distinguir una frase sin gracia de una ingeniosa*⁵⁶. En otro lugar se habla de que su uso básico *lepide ornatus*, Plaut. *Poen.* 297, da paso a derivaciones en las que aparece en conexión lúdicamente entendida con engaños o timos felizmente realizados *lepide ipsi hi sunt capti suis qui filiis fecere insidias* = *Ved con qué gracia han sido cazados los que venían a tender una trampa a sus hijos*. Plau. *Bacch* 1206 (trad. de José Román Bravo, *Plauto: Comedias I*, Madrid 1989)⁵⁷.

Aquí parece importante distinguir entre ficción y mentira: la ficción es un engaño lúdico, mientras que la mentira es práctica: «ainsi la fiction est caractérisée non seulement par sa fonction ludique (elle n'est pas une mensonge, elle ne veut pas induire en erreur)⁵⁸. Pues bien, *lepides* resume muy bien este cambio de función enormemente característico de la estética catuliana como veremos a continuación en el poema 36:

*Annales Volusi, cacata charta
votum soluite pro mea puella.
nam sanctae Veneri Cupidinique
uouit, si sibi restitutus essem
desissemque truces uibrare iambos,
electissima pesimi poetae scripta
tardipedi deo daturam
infelicibus ustulanda lignis.*

Recordemos la taxonomía de actos ilocutivos y las funciones discursivas, serias o lúdicas, que se realizan por medio de ellos. Catulo ha heredado de la lírica antigua las funciones presentes en himnos a los dioses, ruegos, plegarias, promesas etc. y escribe este poema a partir de su esquema enunciativo y semántico. *Cacata carta* da el tono humorístico informal y *truces iambos* o la burla fonética contenida en *tardipedi deo* no nos hacen esperar que el *votum* sea el propio de una enunciación seria. Pero, de todas formas, el cambio fundamental del poema, el cambio de la función práctica a la lúdica, se expresa explícitamente en vv. 9-10:

*et hoc pessima se puella vidit
iocose lepide uouere diuis.*

El ingenio o capacidad para dar gato por liebre, para engañar de manera ingeniosa o elegante, para ser listo a costa de otro, se manifiesta en la forma habilidosa con que Lesbia resuelve el voto o la promesa de quemar en honor de un dios los escritos del peor de los poetas: Lesbia es *lepida* y el poema que cuenta su acto de ingenio también lo es. El impulso lúdico no queda limitado a las palabras o al estilo, sino que se convierte en valor estético que afecta a la estructura entera del poema: sustitución de personas, interpretación irónica o literal de la frase el más *malo* de los poetas. Lesbia *lepide* ha sustituido los versos de un poeta malvado por los de un mal poeta. Como en el caso de 16, no es la realidad la que va antes y la poesía la que se limita a reflejarla o reproducirla, sino que las palabras son el origen de la realidad poética. Hay una forma *lepida* de entender el mundo de la experiencia práctica o incluso el mundo de los dioses y sus plegarias o promesas.

⁵⁶ Para Horacio y Cicerón, cf. V. Buchheit, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁷ V. Buchheit, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁸ J. M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 104.

Por cierto, en el mismo libro, un poco más adelante, Catulo llama a Cicerón el mejor de los oradores y a sí mismo, de forma idéntica a la expresión antes utilizada por Lesbia, se designa como el peor de todos los poetas.

Poema 49:

*Dissertissime Romuli nepotum
quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,
quotque post aliis erunt in annis,
gratias tibi maximas Catullus
agit pessimus omnium poeta.*

Parece increíble, pero hay quienes piensan que este cumplido va en serio y se esfuerzan en reconstruir el acontecimiento real que lo habría motivado⁵⁹. Sin embargo, ya hemos visto cómo explota Catulo el doble sentido de ciertas expresiones, transformándolas a lo largo del poema, de tal manera que lo que al principio puede tomarse en un plano literal se convierta al final en figurado o, al revés, si el sentido literal es más provocador, como sucede en 16.

Así las cosas, si continuamos leyendo en 49 que Catulo es el peor de todos los poetas en la misma medida en que Cicerón es el mejor orador de todos

*tanto pessimus omnium poeta
quanto tu optimus omnium patronus.*

¿No cabe pensar que, lúdicamente, Catulo ha invertido el sentido serio de la expresión del comienzo, por otro lado lo suficientemente hiperbólica como para hacernos dudar ya de su literalidad? ¿Cómo puede haber quien piense todavía que se trata de un cumplido hacia el de Arpino?

Dejemos ya el campo de las *nugae*. Hemos mostrado el instinto lúdico de Catulo en sus polimétricos, en sus yambos, donde parece seguir una tradición más próxima a la comedia y a lo ficcional, y, además, donde las cualidades alejandrinas y calimaqueas del poeta están más claramente de manifiesto. No vamos a resucitar ahora la dicotomía del Catulo alejandrino y el Catulo sincero ejemplificándola en polimétricos y epigramas en vez de poemas largos y breves como se hacía hasta Wilamowitz, pero está claro que hoy en día se postulan claras diferencias entre los dos grupos. Atañen a distintas tradiciones, muestran un vocabulario y unos valores diferentes, presentan estructuras claramente diferenciadas y hasta se sostiene que se han integrado en libros diferentes⁶⁰.

Cuando nos proponemos analizar el famoso *odi et amo* pedimos que se tengan en cuenta estas cuestiones porque, de admitirlas, cabría esperar una actitud poética menos lúdica y más realmente personal que la puesta de manifiesto en las *nugae*. Sin embargo, al adelantar que incluso en él observaremos mecanismos característicos de la ficción, queremos también que se recuerden

⁵⁹ Cf. J. C. Fernández Corte, «Catulo y Cicerón (Catulo 49): nuevos argumentos a favor de una interpretación irónica», en *Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC, Treballs en Honor de Virgilio Bejarano*, L. Ferreres (ed.), Barcelona 1991, pp. 201-210.

⁶⁰ Para las distintas tradiciones en el plano estilístico, D. O. Ross, *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge, Mass. 1969; para diferencias estructurales cla-

ras entre epigramas y polimétricos I. Schnelle, *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, Leipzig 1933; para todo esto más distintas épocas de composición y posible publicación en libros distintos, K. Quinn, *Catullus, An Interpretation*, London 1972. Recientemente, sobre lo mismo, J. B. Solodow, «Forms of Literary Criticism in Catullus: polimetric vs epigram», *CPb* 84, 1989, pp. 312-319.

nuestros anteriores planteamientos: no vamos a servirnos de su extraordinaria técnica literaria⁶¹ ni de la larga historia que se le puede trazar al tópico del amor y el odio⁶² para poner de manifiesto el carácter artístico (y por tanto artificioso) que lo diferenciaría de una explosión de sensibilidad sincera, sino que nos limitaremos a examinarlo en cuanto a enunciación de realidad, fingida o ficticia.

*Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris?
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Reparemos en un hecho: odiar y amar a la vez le ocurre a mucha gente, pero odiar y amar a la vez a la misma persona, no. Además, todos leemos el poema con la seguridad de que quien odia y ama a la vez a la misma persona es Catulo, y también creemos saber que el objeto del amor y el odio es Lesbia. Por eso hay quien ha traducido *la odio y la amo* a pesar de que, propiamente hablando, ni Catulo figura como protagonista de la enunciación ni el enunciado lleva objeto directo expreso.

¿Qué es lo que justifica nuestra certidumbre?

Que el poema figura en una colección y que antes que él vienen otros del mismo o parecido tema y con los protagonistas que acabamos de mencionar. ¿Qué entender por «el mismo o parecido tema»? En el poema 72 Catulo y Lesbia figuran desde el principio, y en el dístico final el poeta formula por primera vez esta paradoja: *amare magis, sed bene velle minus* que, groseramente, traducimos por amar (físicamente) y querer (en todos los sentidos, íntegramente). En 72 se establecía la paradoja, pero en 75 se profundiza por primera vez en su repercusión interior: hacer esto le causa problemas morales al poeta. Nada de extraño tiene entonces que 85, continuando la serie, profundice en dos direcciones: el *bene velle minus* se ha convertido en odio, el amor continúa, y la perplejidad moral del poeta ha pasado a tortura física⁶³.

En resumen, el hecho de que el poema se integre en un contexto enunciativo como es un libro y el que semánticamente se nos ofrezca un desarrollo significativo si comparamos varios poemas, hace que refiramos la enunciación parcial de *odi et amo* a Catulo como enunciador global del libro; y que el objeto de los verbos transitivos, aunque no vaya expreso, coincida con el que ya se nos ha anticipado.

Catulo, pues, odia y ama al mismo tiempo a Lesbia. Y sin embargo tan acostumbrados estamos a esta evidencia que no reparamos en el diferente estatuto de estos dos personajes: Lesbia es un personaje de ficción construido por el poeta (independientemente de que se corresponda a una de las tres hermanas Clodias. Pero ¿A cuál de las tres? y ¿Cuánto se corresponde?). Catulo, en cambio, es un personaje real. Pero cabe que nos preguntemos ¿Hasta qué punto el Catulo de los poemas, Catulo en cuanto personaje literario, se corresponde con el Catulo biográfico?

Volvamos al principio y adelantemos alguna conclusión: En *Odi et amo* el protagonista de la enunciación es un Yo. Ahora bien, Käte Hamburger ha notado que «en la poesía lírica el yo

⁶¹ F. Decreus, «Le poème 85 de Catulle et les épigrammes 28, 35 et 19 (Pf.) de Callimaque», en F. Decreus et C. Deroux (edd.), *Hommages à Josef Veremans*, Bruxelles 1986, pp. 48-56, P. Kolacides, «*Odi et Amo*, Une lecture linguistique du c. LXXXV de Catulle», en S. Kresic (ed.), *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*, Ottawa 1981, pp. 227-233.

⁶² R. Verdière, «*Odi et Amo*. Étude diachronique et psychique de'une antithèse», en M. Renard et P. Laurens (edd.), *Hommages à Henry Bardon*, Bruxelles 1985, pp. 360-371.

⁶³ Para la conexión del 85 con anteriores epigramas es canónico el artículo de F. O. Copley, «Emotional conflict and its significance in the Lesbia —poems of Catullus», *AJPb* 70, 1949, pp. 22-40.

práctico es reemplazado por un yo lírico indeterminado y que al mismo tiempo el estatuto comunicacional de los enunciados líricos queda en cierto modo suspendido»⁶⁴.

En otras palabras, nosotros como lectores podemos atribuir ese enunciado a un yo real o a un yo lírico indeterminado. Empecemos por el último: Eso que dice el poema es paradójico, pero le ha pasado a un hombre y nos puede pasar a cualquiera. Capacidad del mensaje para evadirse de unas circunstancias concretas y afectarnos a todos. Pensemos en las canciones: «Ansiedad de ternere en mis brazos». ¿Qué hacemos sino sustituir, ponernos en el lugar de un yo lírico indeterminado?

Pero supongamos que es una enunciación real o fingida. Si es fingida significa que este yo corresponde a Catulo, persona poética que hemos visto en poemas 72 y 75; y no sabemos hasta qué punto este Catulo libresco, que coincide con un personaje real, biográfico, en realidad no está dando expresión a sus propios sentimientos, experimentados en Roma entre los años 60 y 54 a.C. Esta confusión entre el yo lírico y el yo real, la posibilidad de confundir enunciaciones fingidas con realidades particulares la expresa muy bien R. Warning⁶⁵: «Ce que est décisif, c'est... le recoupement caractéristique du discours lyrique, à savoir la coïncidence du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé. Car étant donné ce recoupement, l'existence d'un auteur individuel met en jeu la possibilité d'une identité référentielle des deux «moi»: du moi d'auteur et du moi dit lyrique». «Que l'auteur lyrique sous forme du moi fictif ait toujours pu mettre en scène une expérience particulière, et qu'ainsi la fiction publique ait toujours pu comporter une réalité privée, c'est là une possibilité dont faudra tenir compte déjà...».

Todas estas posibilidades nos ofrece *Odi et amo*:

Yo lírico indeterminado.

Enunciador fingido (el Catulo de los poemas)

Enunciador real (el Catulo biográfico).

Apostillamos con Schaeffer: «El vasto continente que se reagrupa bajo el nombre de «poesía lírica» realiza por sí mismo todos los casos de figuras posibles: enunciador real, enunciador ficticio, enunciador fingido; enunciación seria, enunciación lúdica, enunciación lúdico-ficticia. Esto equivale a decir que es inerte con respecto a la diversidad enunciativa...».

CONCLUSIONES

Partíamos de un posible enfrentamiento entre las consideraciones antiguas y modernas acerca de Catulo y Horacio como poetas líricos: Horacio parecía conformarse plenamente a los cánones antiguos y poco a los modernos, en tanto que con Catulo sucedía a la inversa.

Observadas las cosas más de cerca, notábamos que los antiguos caracterizaban a la poesía lírica seleccionando en cada caso uno de los múltiples aspectos que concurren en cualquier acto de habla (y, por supuesto, en esos actos de habla infinitamente complejos que son los géneros literarios). Se clasificaba así a la lírica según el modo de enunciación, según los medios de enunciación, según el contenido del enunciado o según la forma del mismo.

⁶⁴ Cf. notas 28 y 30.

⁶⁵ R. Warning, «Pour une pragmatique du discours fictionnel», *Poétique* 39, 1979, p. 330.

Dentro de este último apartado, que se apoyaba sobre todo en la métrica, quedaba incluida la lírica de Horacio según los estrictos cánones de Quintiliano, mientras que no se hablaba de Catulo. La época moderna, a partir del Romanticismo, parecía en cambio preferirlo como lírico de acuerdo con nuevas categorías de carácter semántico-pragmáticas (intimidad, expresividad, sinceridad).

Dos influyentes estudios modernos sobre la oda horaciana y el poema breve catuliano ponen el acento casi exclusivamente sobre el aspecto comunicacional de los poemas y no sobre sus aspectos semánticos. En ellos aparece en lugar destacado la categoría de ficción. En el caso de Horacio esto refuerza su consideración habitual de lírico poco intimista y alejado de la sensibilidad actual, mientras que en el de Catulo, en cambio, contradice bastante la visión imperante en Filología Latina hasta mediados de siglo, que utilizaba las categorías románticas ligadas al yo y a la sinceridad como criterios de valoración.

Reduciendo el estudio de la ficción en Horacio al exclusivo plano de la enunciación con ayuda de categorías poéticas de base pragmática, veíamos que la ficción de los medios enunciativos (poema recitado en vez de cantado) era el germen del que se derivan importantes consecuencias poéticas y cambios de función: la estrofa, antes una apoyatura de la música, es ahora el distintivo formal más característico de una lírica que conserva sólo en el nombre el recuerdo de su antiguo medio de enunciación.

El estatuto ontológico del narrador, así como la función de los poemas, cambian cuando la enunciación ha pasado de real a lúdica: todo ello influye en la *persona poética* del narrador de los poemas horacianos capaz de sacar partido de la libertades que le permite la ficción de su posición en el mundo para relativizar el contenido de los poemas y cuestionar el carácter directo de sus aseveraciones.

En el caso de Catulo, su supuesta sinceridad entra en contradicción con la función lúdica e irónica que atribuye a sus poemas breves desde la mismísima dedicatoria a Nepote. El llamado léxico de la *urbanitas* pone de manifiesto los componentes teatrales e imaginativos del mundo catuliano como construcción estética consciente y representa la proyección, en el plano semántico, de la función lúdica (poética, no seria) que deben desempeñar sus producciones breves.

Hay una radical separación entre las enunciaciones poéticas y las prácticas en el poema 16, que constituye la mejor definición de un yo poético frente a uno real que nos ha legado la poesía antigua. Pero tal definición es poética, no científica, de modo que, al final, uno duda del sentido *real* del poema. Si en 16 se subrayaba la autonomía de la estética con respecto a la moral vigente en la vida privada, en 22 se niega la posibilidad de extender a las creaciones poéticas de un autor cualidades estéticas que le adornan como persona en la vida cotidiana. 36, en cambio, es la expresión poética, tanto en su estructura como en su estilo, de los valores estéticos que los neotéricos exigen en la literatura y fingen practicar en la vida. En resumen, el carácter lúdico expreso de muchos de los poemas breves catulianos llamados *nugae*, aproxima bastante en el plano teórico al sincero Catulo del artificioso Horacio, porque opera una consciente confusión entre literatura y vida al pretender extender a la esfera social valores literarios.

Pero existe la posibilidad de que los epigramas, que quizás respondan a tradiciones diferentes y expresen una visión del individuo en consonancia con ello, nos den ese Catulo sincero que negamos en el caso de las *nugae*. Pues bien, en *Odi et Amo* la capacidad del poema para evadirse de personas y circunstancias históricas concretas yendo más allá de las intenciones de un supuesto Catulo real, es un hecho que se deriva teóricamente de las ambigüedades que encierra el llamado yo lírico con sus posibilidades de confusión con una enunciación real. En definitiva, ni siquiera aquí podemos quedarnos, a riesgo de empobrecer la interpretación del poema, con un Catulo sincero.