

*Estructura y estilo del poema 101 de Catulo**

Juan LUIS ARCAZ POZO

RESUMEN

En el presente artículo el autor analiza la estructura y los recursos estilísticos empleados por Catulo en la composición del *carmen* 101 mediante los que se puede deducir que el más importante objeto del poema es el lamento por la pérdida del hermano muerto en Troya y que en él podría encontrarse un primer y claro ejemplo de elegía romana de asunto enteramente funerario.

1. Dentro del grupo de poemas que componen el *liber* catuliano el poema 101¹ es uno de los pocos que escapan a los grupos en que suele dividirse el conjunto de la obra: a duras penas formaría una unidad, no

* Una primera versión de este trabajo conformó una mínima parte de una conferencia pronunciada en el marco del IX Curso Superior de Filología Clásica de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid celebrado en Aranjuez en julio de 1995. La redacción definitiva se realizó durante una estancia de dos semanas en la Fondation Hardt (Ginebra) para la que su autor disfrutó de una Bolsa de Viaje concedida por la UCM.

¹ Estudios más o menos completos sobre este poema, de tipo eminentemente estilístico y literario, pueden verse en G. Biondi, «Il carme 101 di Catullo», *Lingua e Stile* 11 (1976) 409-25; Th. Gelzer, «Bemerkungen zu Catull c. 101», *MH* 49 (1992) 26-32; N. P. Howe, «The "Terce Muse" of Catullus 101», *CPh* 69 (1974) 274-276; y K. Thomamüller, *Der Tod des Bruders. Antike Fälschungen im Catull-Text*, Hamburgo, 1966. Para más bibliografía sobre dicho poema véanse los repertorios bibliográficos de P. Fedeli, «Su alcune tendenze recenti della critica catulliana», *BStudLat* 1 (1971) 419-446; K. Quinn, «Trends in Catullan Criticism», *ANRW* I.3 (1973) 369-390; H. Harrauer, *A Bibliography to Catullus*, Hildesheim, 1979; y, más recientemente, J. P. Holoka, *Gaius Valerius Catullus. A Systematic Bibliography*, Nueva York, 1985 y J. Granarolo, «Catulle 1960-1985», *Lustrum* 28-29 (1986-87) 65-106. Para años anteriores, J. Kroymann, «Bibliographie zu Catull für die Jahre 1929-1967», en W. Kroll, *Catull*, Stuttgart, 1968³, pp. 301-318 y, asimismo, J. Granarolo, «Catulle 1948-1973», *Lustrum* 17 (1973-74) 27-70.

temática sino cronológica o circunstancial, con otras composiciones que el poeta pudo escribir con motivo de su marcha a Bitinia (lugar al que había acudido acompañando al propretor Gayo Memmio entre los años 57-56 a.C.) y que de una forma u otra tienen como denominador común el viaje: así el poema 4 —dedicatoria a Cástor y Pólux del *phaselus* en que hizo éste—, el 10 —enredos del poeta con una mujerzuela tras su llegada a Roma—, el 31 —salutación de Catulo a su regreso a la finca de Sirmio— y el 46 —la primavera lo sorprende en Frigia y decide volver al hogar—². En todos estos poemas está más o menos patente su relación con la estancia en Bitinia y, aunque en el 101 no hay lugar (a no ser por los datos biográficos que se conocen sobre el poeta) para pensar nada semejante, el adiós que Catulo pronuncia ante la tumba de su hermano sí parece haberse producido *in situ*, ya que la relación del poema con dicho viaje a Bitinia parece deducirse claramente del sentido del v. 1 (*multas per gentes et multa per aequora vectus*) y del hecho de que Catulo se embarcara en la aventura de ir a Troya por el único motivo de visitar la tumba de su hermano muerto, cuya pérdida habría impactado grandemente en el poeta según se deduce por la insistente recurrencia con que el veronés evoca la muerte de su hermano³.

El tema de la composición entronca con el de los epigramas funerarios griegos, pero es destacable la mayor carga sentimental que se desprende de los versos de Catulo si lo comparamos con este tipo de composiciones, como puede apreciarse en relación con un epigrama que Meleagro (*Antología Griega* VII 476) compuso a la muerte de su amada Heliódora, el cual parece haber estado presente en la composición catuliana⁴. Esta carga

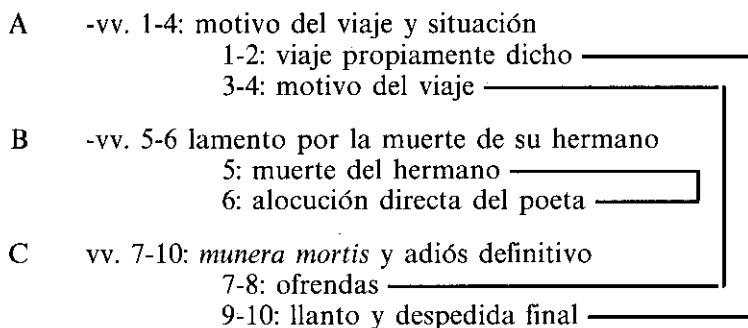
² Cf. M. C. J. Putnam, «Catullus' journey's [Poems 4, 31, 46 & 101]», *CPH* 57 (1962) 10-19 (= K. Quinn [ed.], *Approaches to Catullus*, Cambridge, 1972, pp. 136-145) y E. Schäfer, *Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull*, Wiesbaden, 1966, pp. 33-49. Para la inclusión de otros poemas en este pequeño ciclo relacionado con el viaje a Bitinia véase J. Granarolo, *Catulle. ce vivant*, París, 1982, pp. 63-68.

³ Así en el poema 65, donde confiesa a su amigo Órtalo que el dolor por la muerte de su hermano le ha hecho olvidar el cultivo de la poesía —a pesar de lo cual, no obstante, le envía, que es lo que constituye el poema siguiente, una recreación de la composición de Calímaco sobre la cabellera de Berenice— y donde también se dirige a él de una manera muy similar a la del poema 101 (cf. 65.9-12 [= 101.4]): *adloquar, audiero numquam tua facta loquentem, / numquam ego te, vita frater amabilius, / aspiciam posthac; at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morie tegam*; y también en el poema 68, composición en la que reincide en la idea de que la muerte de su hermano lo ha apartado de sus aficiones poéticas incluyendo expresiones que se repiten en el poema 101 (cf. 68A.19-20: *sed totum hoc studium lucru fraeterna mihi mors / abstulit. O misero frater adempte mihi*; y 68B.91-92: *quaene etiam nostro letum miserabile fratri / attulit. El misero frater adempte mihi* (= 101.6).

⁴ Cf. O. Hezel, *Catull und das griechische Epigramm*, Stuttgart, 1932, pp. 28-ss (donde se estudia la relación del poema 101 con otros epigramas griegos aparte del de Meleagro dedicado a Heliódora) y A. Salvatore, *Studi catulliani*, Nápoles, 1965, p. 246. Sobre la relación en general del poeta veronés por con autores epigramáticos griegos véase E. Paratore, «Osservazioni sui rapporti fra Catullo e gli epigrammisti dell'Antologia», en *Miscellanea di Studi Alessandrini in memoria di A. Rostagni*, Turín, 1963, pp. 562-587.

sentimental es patente en los recursos estilísticos desarrollados por el veronés, los cuales evidencian que su aparición en el texto no es casual, sino que ésta obedece a una pretendida búsqueda de la mayor expresividad a través, por otro lado, de unos mínimos recursos formales: el motivo del poema —no ya el viaje, sino la muerte de su hermano— requería sencillez en la expresión, pero al mismo tiempo necesitaba de una gran carga afectiva que se consigue gracias al equilibrio entre la estructura, el léxico y la sintaxis; en definitiva, según palabras de Hernández Vista, a la «convergencia» de distintos niveles de expresión en el poema, como veremos a continuación.

2. La estructura que proponemos para el poema es la siguiente:



En efecto, dicha estructura responde de manera lógica a la situación que se nos plantea al inicio del poema: Catulo llega a la tumba de su hermano, le dedica las ofrendas funerarias y se despide definitivamente de él. Una estructura, por tanto, en tres bloques que a su vez encierra o se desarrolla en unidades menores íntimamente relacionadas entre sí, según queda explícito en el esquema de respuestas que establecemos entre dichas partes. Las extremas (llegada [A] y partida [C]) circundan a la central (B), aislándola y ponderando su mayor importancia: en esa parte central se encierra el tema principal del poema, la muerte del hermano de Catulo y la queja del poeta ante tal pérdida⁵. Lo importante, por tanto, no es tanto el hecho del viaje ni de los *munera* ofrecidos según el ritual funerario romano⁶, sino la pérdida del hermano concentrada en un verso que condensa el sentimiento del poeta: *miser indigne frater adempte mihi*, pues en un juego intertextual frecuente en Catulo (como de forma muy clara puede verse en el poema 76)

⁵ En este sentido ya se expresó N. P. Howes, quien refería que como resultado de la «poetic economy» de Catulo, «the reader's attention is focused on the poet's feelings for his brother» (cf. *art. cit.*, p. 276).

⁶ Sobre el sentido religioso de la ofrenda que Catulo hace a su hermano véase J. Granarolo, *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, París, 1967, pp. 26-33.

estas palabras se repiten exactamente igual en el poema 68, como ya señalamos antes.

3. En la línea del poema que discurre por un gusto por el mínimo uso de recursos formales claramente visibles que pudieran empañar el objeto esencial de la composición, Catulo lamenta la muerte de su hermano sin ningún tipo de ambages métricos evitando cualquier tipo de juegos o virtuosismos en este aspecto.

Así, habitualmente la unidad sintáctica coincide con unidad de verso salvo en un único caso en que confluyen, junto con el encabalgamiento de los vv. 7-8, otros recursos estilísticos, especialmente sintácticos, que ayudan a potenciar la capacidad expresiva y la carga sentimental de esos versos concretos. Sin embargo, hay algunos casos excepcionales en que la métrica puede jugar un papel estilístico de primer orden colaborando veladamente al mundo de sugerencias estilísticas que Catulo desarrolla en el poema.

En el v. 1 es fácilmente detectable la contraposición prosódica de los sintagmas circunstanciales *mūltās / pēr gēn/tēs* y *mūltā pēr / āequōrā*, por otro lado exactamente iguales desde el punto de vista morfosintáctico (adjetivo-preposición-sustantivo; acusativos plurales; complementos circunstanciales). En efecto, los espondeos del primero se oponen a los dáctilos del segundo; ambos se refieren al itinerario del viaje, por tierra y por mar, y parecen sugerir mayor lentitud y pesadez en el primer caso y más velocidad y ligereza en el segundo, como si con ello se describiera prosódicamente la travesía del poeta, más dificultosa en el primer caso y más rápida en el segundo.

En el v. 3 (*ūt tē / pōstrē / mō dō / nārēm / mūnērē / mōrtīs*), precisamente el que alude a las ofrendas que Catulo lleva a la tumba del hermano fallecido, el hexámetro, con su mayoría de espondeos, parece sugerir la gravedad que requiere el ritual funerario.

Y, finalmente, en el v. 5 la idea de que su hermano le ha sido arrebatado aparece condensada sinérgicamente en la sinalefa de *tete abstulit*, mediante la que se potencia la relación del verbo con su complemento directo y la propia semántica del primero.

Desde un punto de vista estilístico, a pesar de su brevedad y de lo obvio de su significación y no obstante la sencillez expresiva que preside todo el poema (como algo buscado por Catulo), la composición ofrece algunos datos de sumo interés. Lo predominante en el texto, además de las disyunciones y del hipérbaton consustanciales a la lengua latina, son las estructuras quiásticas y las homofonías, aunque luego comentaremos un rasgo sintáctico de claro efecto estilístico. Entre las primeras, ubicadas simétricamente en las tres secciones del poema (abertura, parte central y conclusión), son destacables las siguientes.

En los vv. 1-2 (*Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseras, frater, ad inferias*) y 9-10 (*accipe fraterno multum manantia fletu, /*

atque in perpetuum, frater, ave atque vale), abriendo y cerrando el poema, hay sendas estructuras quiásticas, paralelas aunque contrarias en su disposición. Así, en los vv. 1-2 la estructura es complementos + verbo / verbo + complementos (con inclusión, en mitad de dicho quiasmo, del vocativo *frater* en el v. 2), mientras que en los vv. 9-10 la estructura es verbo + complementos / complemento + verbos (con inclusión también en este v. 10 del vocativo *frater*). Como puede apreciarse, este último quiasmo ofrece una *variatio* con respecto al primero y también en sí mismo: el de los vv. 1-2 está formado por una serie de dos complementos más dos verbos y dos complementos más, mientras que el de los vv. 9-10 lo está por un verbo más dos complementos más un complemento y dos verbos finales.

En el v. 6 (*heu miser indigne frater adempte mihi*), el que sin duda es el más importante del poema y el único que presenta una interjección de dolor (*heu*) y que concentra el sufrimiento del poeta ante la muerte del hermano, ofrece una estructura quiástica más elaborada y menos visible referida al número de sílabas que va acompañada, además, de resonancias fónicas entre los términos que la componen (aparte de las homofonías y aliteraciones que se suman a las otras que aparecen a lo largo del poema y que ahora comentaremos). Así, tenemos un quiasmo silábico que alterna las estructuras de tres sílabas con las de dos: 2 + 3 + 2 + 3 + 2 (*mi-ser / in-dig-ne / fra-ter / ad-emp-te / mi-hi*). Los extremos están resaltados y unidos además por la aliteración de la sílaba *mi-* (*Miser...Mihi*), mientras que los concéntricos al término central *frater* lo están por la similitud asonante de la sílaba final (*indigNE...adempTE*) y por similitud morfológica (ambos dotados de prefijo: *INdigne...ADempte*). Todas las palabras que rodean a *frater* presentan, además, un sonido nasal en consonancia con el resto del poema, donde, como vamos a ver, es el sonido recurrente y tiene la finalidad que claramente puede sospecharse. En el caso de *indigne* y *adempte*, pues, la estrechez de su relación no deja lugar a dudas de la potenciación de su expresividad: no hay nivel de significación en un término que no tenga su correspondencia en el otro: fonológica, morfológica y sintácticamente.

Ya hemos dicho antes que estas estructuras quiásticas aparecen en las tres secciones del poema: en la primera y tercera ocupándolas por entero y en la central destacando el verso eje de toda la composición. Es el momento de tener en cuenta también la aparición del vocativo *frater* en esas tres secciones (lo cual justifica nuestra división tripartita frente a la binaria comúnmente aceptada⁷), cuya repetición o recurrencia tiene un claro sentido

⁷ Cf. A. Ramírez de Verger, *Catulo: Poesías*, Madrid, 1988, p. 196, para quien el poema se dividiría en dos partes: vv. 1-6, situación: muerte de su hermano; vv. 7-10, adiós formal; y también, en la misma línea, A. Soler Ruiz, *Catulo: Poemas. Tibulo: Elegías*, Madrid 1993, p. 196, quien divide la composición en dos partes: vv. 1-6, exequias por la muerte de su hermano; vv. 7-10, el adiós definitivo.

estilístico, al igual que lo tiene en el resto de la producción catuliana, como se encargó de señalar el estudio de J. Évrard-Gillis sobre la recurrencia lexical en la obra del poeta veronés⁸.

Ya antes, sin embargo, H. Bardon⁹ había puesto de manifiesto la repetición de *frater* en los vv. 2, 6 y 10 (además de los de *miser / miseris, inferias y munere*) en la misma posición del verso: después de la cesura medial del pentámetro y, en consecuencia, en un lugar destacado de éste. La recurrencia, por otro lado, a un léxico hondamente relacionado con la órbita del dolor y lo funerario incide también en la idea de fondo del poema: la aflicción del poeta por la muerte de su hermano.

En cuanto a las homofonías, salta a la vista la insistente repetición de los grupos mu-, mi- y mo-, principalmente (y, en general, de las consonantes nasales), desde el mismo comienzo del poema. Así, v. 1: *MUltas...MUltas*; v. 2: *MIserras*; v. 3: *MUnere*; v. 4: *MUtam*; v. 5: *MIhi*; v. 6: *MIserr...MIhi*; v. 7: *MOrer*; v. 8: *MUnere*; y v. 9: *MUltum MAnantia*. El efecto buscado, como hemos dicho antes, es fácil de imaginar: se trata de evocar el llanto que queda patente en el v. 9 donde se explicita a las claras el lamento del poeta y donde claramente también se sugiere esta idea recurriendo a la única aliteración (además de la del v. 6 *MIserr...MIhi*) que encontramos en el texto por partida doble y formando un quiasmo fónico (f-m-m-f): *Fraterno MUltum MAnantia Fletu*¹⁰.

Nos queda por comentar, como anunciamos antes, un rasgo estilístico referido ahora a la sintaxis y al orden de palabras. Ya dijimos que, salvo las alteraciones del orden de palabras y sintáctico consustanciales al latín, el texto catuliano no presentaba ninguna sorpresa destacable. Sólo en los vv. 7-9 (*nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum / tradita sunt tristi munere ad inferias*), precisamente allí donde se producía el único encabalgamiento del texto (lugar apropiado para destacar el hecho sintáctico que vamos a comentar), encontramos una cierta distorsión sintáctica en relación a la tónica general del poema. Lo llamativo es precisamente esto último que acabamos de decir: que frente al discurrir sin sobresaltos con que se ha ido desarrollando el poema, sin apenas subordinación (sólo dos oraciones finales y una causal en una posición lógica y sin partir el razonamiento general del texto, tras el verbo principal *advenio: ut donarem...adloquerer quandoquidem abstulit*), nos encontramos ahora con un cierto atropellamiento indicado por la aparición a principio del v. 7 de tres adverbios seguidos (*nunc tamen interea*) y la inclusión de una oración de relativo que rompe el

⁸ Cf. J. Évrard-Gillis, *La récurrence lexicale dans l'oeuvre de Catulle. Étude stylistique*, París, 1976.

⁹ Cf. H. Bardon, *L'art de la composition chez Catulle*, París, 1943, p. 62.

¹⁰ N.I. Herescu (*La poésie latine*, París, 1960, p. 85) había hecho notar la cadena vocálica del v. 2 que incide también en estas homofonías evocadoras del dolor de Catulo por la muerte de su hermano: *advenio ad miseris, frater, ad inferias*.

sintagma *haec...manantia* en la que, además, encontramos el relativo postpuesto (algo que, sin serle desconocido a la lengua latina, sin embargo resulta llamativo en un poema tan huérfano de expresión ampulosa y enrevesamientos sintácticos). Creemos que este recurso converge con otros que ya hemos comentado (encabalgamiento, homofonías y aliteraciones) para destacar la tribulación del poeta ante la tumba del hermano fallecido: el momento crucial de la ofrenda se corona con el llanto fraterno y ello se nos sugiere y queda contrastado desde los distintos niveles de análisis efectuados.

4. El poema catuliano, visto en el conjunto de su obra, es, según dijimos, un caso de particular sencillez temática y expresiva, pero de una sugestiva riqueza que podría compararse con la misma que emana del conocido *carmen* 85. Catulo rehuye en esta composición todo el aparato de erudición alejandrino tan propio de los *novi*: no hay referencias geográficas y cultas de ningún tipo (tan sólo una indeterminación vaga y sorprendente sobre el itinerario de su viaje —cf. v. 1—) ni invocación alguna a los dioses ni alusiones mitológicas de ningún tipo; es el hermano muerto, conforme al ritual funerario, el único invocado por la voz del poeta.

El género literario empleado es el epigrama, pero por el tema y la extensión (algo más largo de lo habitual en las composiciones epigramáticas) podría considerarse incluso elegía¹¹ en el más absoluto sentido etimológico del término (y de ello no faltan ejemplos en la elegía erótica latina, como puede verse claramente por la elegía III 9 de *Amores* en la que Ovidio llora la muerte de Tibulo¹²).

El *carmen* catuliano es, efectivamente y a tenor de lo visto por la estructura (convergente hacia el verso que precisa el dolor que el poeta siente ante la muerte de su hermano) y por los mecanismos estilísticos que reinciden en este aspecto, un «canto de dolor» por la pérdida de un ser querido, pero, sin embargo, presenta elementos propios de los epigramas funerarios (invocación al muerto, despedida final) que no se ven en otros ejemplos elegíacos que versan sobre el mismo asunto (como es el caso de la elegía ovidiana a la muerte de Tibulo señalada antes) y viceversa. Por otro lado, salvo el ingrediente que se refiere a la aparición en el poema de la más profunda y neta subjetividad del autor, faltan elementos, motivos, *tópoi* y el

¹¹ A. Salvatore y N. P. Howes han defendido precisamente el carácter elegíaco del poema catuliano, señalando, el primero, que «anche qui... dal tono schiettamente epigrammatico siam passati, con Catulo, ad un tono di canto. C'è, in 101, il germe dell'elegia» (cf. *op. cit.*, p. 247), y Howes, más rotundamente, que «Catullus 101 is an elegy of the highest order» (cf. *art. cit.*, p. 276).

¹² Sobre esta elegía ovidiana, véase V. Cristóbal, «La elegía ovidiana a la muerte de Tibulo», *Simposio Tibuliano*, Murcia, 1985, pp. 233-241. Añádanse, además, los ejemplos de Propertio III 18 y IV 11.

léxico propio de la elegía que negarían la consideración plena de esta composición dentro del género elegíaco¹³; falta sobre todo el tema amoroso, aunque en el poema se da exclusiva cabida al sentimiento del poeta conforme a una de las características más genuinas de la elegía latina.

Así, lo más claro que puede verse en el poema para considerarlo cercano al género elegíaco es la pasión desmedida que, como en tantas otras composiciones, Catulo vierte en sus versos y el hecho de haber convertido con ello un epigrama funerario en algo notablemente distinto a todo lo que le precedía. Y al distanciarse del epigrama, Catulo ha acercado su composición a la elegía con un poema en el que lo predominante es el dolor y la queja del poeta ante ese dolor motivado por la pérdida de un ser querido¹⁴.

¹³ Sobre las principales características de la elegía latina véase el clarificador trabajo de A. Ramírez de Verger-A. Pérez Vega, «Introducción a la elegía amatoria latina», en M. Rodríguez-Pantoja (ed.), *Las relaciones humanas en la literatura latina*, Córdoba, 1993.

¹⁴ No en vano, V. Cristóbal señalaba acertadamente que el hecho de que el tema amoroso fuera el contenido por excelencia de la elegía latina (a pesar de que, según el testimonio de Horacio —*Ars* 75: *versibus impariter iunctis querimonia primum*—, en un principio comenzara por ser el lamento por la muerte de alguien) podría entenderse bien por la razón de que «siendo la *querimonia* o queja lo privativo de la elegía, se cambiara en un momento dado el objeto de dicha queja, y de la desgracia de la muerte de alguien cercano pasara a ser lamento por la desgracia amorosa de una ausencia o de un desdén» (cf. «Introducción», en *Ovidio: Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid, 1989, p. 27). El poema catuliano, por tanto, podría encontrarse en ese momento intermedio en que la elegía, a pesar de que ya elegía griega arcaica había diversificado su contenido, todavía era sentida como canto de dolor por la muerte de alguien.