

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Clásicas

Écfrasis en Las Bodas de Tetis y Peleo de Catulo

Tesis profesional que para obtener el título
de **Licenciado en Letras Clásicas** presenta:

Moisés Eduardo Perera Lezama

No. de cuenta: 09953184-3

Asesora: Mtra. Patricia Villaseñor Cuspinera.

México, Ciudad Universitaria

Abril 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria.

A mi familia.

A mis amigos Pedro y Gloria, por estar y ser.

A los maestros que lo son.

A mi asesora, por su inestimable ayuda y su ecuanimidad que contagia.

A David Becerra e Irene Artigas, quienes tienen el don de la oportunidad.

Al proyecto “La Tradición Retórica Hoy,” cuyo estímulo fue determinante.

A los que vendrán y a los que se fueron.

A ti.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1 Écfrasis, un concepto <i>moderno</i>	7
Capítulo 2 Análisis comparativo entre las <i>écfrasis</i> de los escudos de Eneas y Aquiles y la <i>écfrasis</i> de <i>Las Bodas de Tetis y Peleo</i>	18
2.1 Distribución espacial.....	18
2.2 Impulso narrativo.....	23
2.3 Fricción <i>representacional</i>	29
Capítulo 3 La intención de Catulo	50
3.1 La tradición y la rivalidad	50
3.2 Intención temático-analógica: un indicador de lectura.....	52
Conclusiones.....	67
Apéndice. Poema LXIV	72
Bibliografía.....	92

INTRODUCCIÓN

Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad.
Luz Aurora Pimentel.

Hablar de *écfrasis*¹ es referirse a uno más de los legados helenos que perviven y, en gran medida, le dan forma a nuestra cultura. Con este trabajo pretendo analizar una muy particular realización de *écfrasis*, la que se encuentra en el poema LXIV, *Las Bodas de Tetis y Peleo* (50-264) de Catulo. Antes que nada, es preciso señalar que la *écfrasis* se sitúa en el marco, mucho más amplio, de la simple descripción. En términos generales, podemos hablar de la descripción partiendo de una definición básica: “La descripción es una de las cuatro estrategias discursivas de presentación de personajes, objetos, animales, lugares, épocas, conceptos, procesos, hechos, etc: narración, descripción, diálogo y monólogo. Es también una estructura discursiva.”²

Una vez que contamos con esta breve pero significativa definición, podemos mencionar algunas de las características de la descripción: se considera como una figura de pensamiento; se puede utilizar de manera aislada o alternando con la narración, o bien puede insertarse en un diálogo o en un monólogo; también se acepta que el ritmo de la

¹ Del griego ἐκ (de, desde) φράζω (mostrar, decir) y el sufijo -σις (acción). Meyer, Thomas y Steintal, Hermann. *Vocabulario Fundamental y Constructivo del Griego*. Trad. Pedro Tapia Zúñiga. México:UNAM, 1993.

² Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 137, México, Porrúa, 1982.

narración está dado en gran medida por la descripción, pues la agilidad o lentitud, así como los efectos de suspenso, dependen de ella.

Un rasgo más que distingue a la descripción es la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa (Hamon, 1972). En este proceso de equivalencia, el nombre del objeto o tema descriptivo se despliega en una sucesión de atributos, cuyos límites, organización y selección estarán señalados por los sistemas descriptivos utilizados, esto es, por “una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización” (Pimentel 1998, 25). Es importante señalar que los modelos de organización ponen coto a la tendencia al inventario de una descripción, de manera que parezca que los límites del objeto descrito son inherentes a éste.

Hay modelos de organización de tipo lógico-lingüístico, como el de las dimensiones (arriba, abajo, dentro, fuera, etc.), taxonómico (las distintas partes del objeto), espacial, temporal, cultural (modelos arquitectónicos, musicales, pictóricos) y retórico. Cabe mencionar que estos modelos de organización le confieren a la descripción unidad temática y, con ello, continuidad semántica.

Debemos destacar también la dimensión analítica que caracteriza la descripción, misma que nos permite un conocimiento igualmente analítico de los objetos descritos. Hacer una enumeración de las particularidades y de los detalles de las cosas se traduce, en términos textuales, en un despliegue sintagmático: “Mas el principio mismo de la sucesividad en la cadena sintagmática cancela toda posibilidad de simultaneidad, de tal manera que, lejos de ‘recrear’ o de ‘representar’ al objeto como una verdadera entidad, lejos de ‘ponerlo a la vista’ [...] la descripción no hace sino *analizarlo, descomponerlo en una serie predicativa* que sólo se aprehende comprendiéndola” (Pimentel 2001, 18). Es

necesario, pues, realizar un trabajo de síntesis que nos permita reconstruir, “comprender” el objeto, a partir de sus elementos constitutivos y crear así la ilusión de realidad inherente a la descripción.

Otro punto importante en relación con las propiedades y funciones de la descripción es que ésta se opone a la narración (Beristáin 1982, 138-9): “La narración toma a su cargo la presentación de las acciones de los personajes (acciones que constituyen la historia contada), mediante un narrador que utiliza los llamados (por Todorov) “verbos de acción” en los “modos de lo real”, que son aquellos que se perciben como designando acciones que verdaderamente tienen o han tenido lugar. La descripción, en cambio, ofrece los rasgos característicos del espacio, la situación, los personajes, la época, etc., y también los ofrece mediante el narrador que, para describir, utiliza verbos que expresan acciones puramente discursivas (cualidades, modos de ser habituales, eventos futuros o posibles o acciones subordinadas que no se cumplen en el *aquí y ahora* de un relato dado). Generalmente, durante la descripción se suspende la narración, sin embargo, también pueden combinarse.”

Entre lo narrado y lo descrito hay también una relación de tipo jerárquico, pues, en la narración, al dar cuenta de hechos, es difícil prescindir de algún elemento descriptivo, debido a que, por ejemplo, tales hechos tienen lugar en un espacio descrito. Para decirlo con Genette (1969, 57): “[...] la descripción es más importante que la narración, puesto que es más fácil describir sin contar, que contar sin describir –quizás porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos”.

La descripción tiene una función importante que no se debe pasar por alto (Pimentel 2001, 8): “la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un *refuerzo temático-ideológico*, o bien el *lugar donde se forjan los valores simbólicos* del relato” (cursivas nuestras).

Baste lo dicho para establecer el marco indispensable, a efectos de comprender de mejor manera el recurso del que nos ocupamos. De manera muy general, se dice que la *écfrasis* es “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (Spitzer 1962, 72). El término, como dije, se encuentra ya en los rétores griegos. Comencemos con la definición: Aftonio de Antioquía en sus *Progymnasmata* (12), nos dice que la *écfrasis* es “una composición descriptiva que lleva el objeto claramente ante los ojos.”³ Cabe aclarar que los objetos que se pretende describir pueden ser personas, acciones, tiempos, lugares, animales, etc., y que, además, la descripción debe ser completa. A manera de ejemplo, se menciona que la *écfrasis* de una persona debe realizarse de los pies a la cabeza y la de una acción debe realizarse partiendo desde antes del inicio hasta los resultados (Kennedy 1983, 65).

Similar es la definición que se encuentra en los *Progymnasmata* (10) de Hermógenes de Tarso, sofista del siglo II, cuando nos refiere que la *écfrasis* es “dar cuenta en detalle llevando frente a los ojos de uno lo que se puede mostrar.” Coincide en cuanto a los objetos susceptibles de descripción, aunque también aclara que “las virtudes de la *écfrasis* son la claridad y la visibilidad”; asimismo, advierte que el estilo debe operar de modo que sea factible “ver” a través de lo que se escucha. (Clark 1977, 202).

³ “[...] ist meist eine Funktion der *laus*” (Lausberg 1990, 544). Más acerca del encomio o *laus*, cf. Id., 542.

Debe recordarse que este ejercicio descriptivo fue diseñado para entrenar a los jóvenes en la presentación vívida de los detalles (Clark 1977, 201) y que forma parte de los llamados *Progymnasmata*, esto es, los ejercicios preliminares en la composición, emprendidos antes de que el estudiante esté listo para los verdaderos *gymnasmata*, los *meletai*, o declamaciones de los sofistas (Kennedy 1983, 53).

Ahora bien ¿por qué hacer un análisis *ecfrástico* del poema de Catulo? En primer lugar, hay que tener en cuenta algo muy importante: como es bien sabido, el tema de la retórica atañe directamente a nuestro poeta, puesto que “en Roma, la estética literaria se expresa, de manera más o menos sistemática, en los tratados retóricos. Tanto la poesía como la prosa artística están sometidas a leyes comunes, las del arte retórica” (Villaseñor 2000, 185).⁴ Pero no solo eso, “más aún que la teoría del estilo, ellas [los progymnasmata] llegan a ser las bases de la composición retórica en la literatura [...] La literatura latina muestra señales de los progymnasmata en bloques de composición desde la era de Augusto” (Kennedy 1983, 56). Por cuanto la poesía está sometida a esas leyes del arte de la elocuencia, es necesario partir de ésta para situarnos en contexto al acercarnos a *Las Bodas de Tetis y Peleo*: Catulo era un poeta versado en dicha arte y no es de extrañar que en sus poemas acuda a las herramientas de la misma, que estaban en boga entre sus contemporáneos.

James Heffernan (1998), reconocido teórico en el tema de la *écfrasis*, se centra en Homero y Virgilio, pero presta escasa atención a Catulo; él afirma que este poeta tiene un papel subordinado en la historia de la *écfrasis*, con lo cual descalifica al autor y a su obra, y, finalmente, lo excluye del canon de la genealogía de la *écfrasis*, como él la llama. Debo

⁴ Cf. también (Lopez Eire 1996, 42 ss) y (Webb 2001, 339ss)

señalar que también me pareció un poco apresurada su frase: “ [...] a diferencia de Catulo, Virgilio nunca permite a la secuencia narrativa impedir el reconocimiento de la representación visual [...] ” (34). Por ello, mi primera aproximación al tema, pretende solamente ser un trabajo complementario al que llevó a cabo Heffernan con Homero y Virgilio, a pesar de que quisiera yo demostrar, en sus mismos términos, lo contrario a lo que el investigador dijo.

Me interesa también emprender este estudio dentro del marco de la teoría narrativa. La afirmación que fundamenta este segundo análisis es de Genette (1979), quien dice que, entre la historia descrita por medio de la *écfrasis* catuliana y la historia en la que se encuentra inscrita la descripción, se establece una relación de contraste; a mi parecer, se puede demostrar lo opuesto: la analogía entre las historias. Tal aventura me llevó a la concepción de una posible intención por parte del poeta para incluir la *écfrasis*.

Esas dos afirmaciones, la de Heffernan y Genette, fungieron como detonadores para realizar el análisis de nuestro pasaje. Los dos enfoques se complementan y, en mi opinión, permiten hacer lecturas diferentes del poema. Sería injusto decir que discrepo en todo punto con dichos estudiosos; nada más lejos de la verdad, puesto que en gran medida me apoyo en sus conceptos; sin embargo, considero que es posible rebatir algunos puntos de esas afirmaciones.

Con este trabajo pretendo contribuir modestamente a un apartado también modesto de ese enorme cuerpo conceptual que es la teoría literaria, así como rendir un tributo de admiración a uno de los más espléndidos y geniales poetas de la Antigüedad.

CAPÍTULO UNO

ÉCFRASIS, UN CONCEPTO *MODERNO*

Antes de proceder al análisis del poema de Catulo, que constituye el tema central del presente trabajo, considero pertinente establecer, si bien someramente, el marco teórico que habrá de guiar mis pasos. Por principio de cuentas, intentaré dejar en claro los conceptos.

Aún suscita controversia la definición misma de *écfrasis*, y el uso que de ella se hace, lo que no ha obstado para que ésta se convierta, según Peter Wagner, un teórico del tema, en una “popular estrella del firmamento poético y de la historia del arte” (1996, 11).

El término *écfrasis*, dentro de los límites de la teoría literaria moderna, ha adquirido una definición generalmente aceptada, pese a la diversidad de opiniones: *écfrasis* es la representación verbal de una representación visual.¹ Esta definición es la que expresa James A.W. Heffernan (1995, 3), con cuyos auspicios, como se mencionó en la introducción, daré tratamiento a la obra catuliana.

Muchos estudiosos se han ocupado de este tema, pero no podemos dejar de mencionar a Murray Krieger² (1992), cuyo trabajo es indispensable por haberse convertido en piedra de toque para los investigadores subsecuentes, entre otros, el mismo Heffernan. Entre otras aportaciones, Krieger pretendió revitalizar el concepto de *écfrasis*, al utilizarlo

¹ Sin embargo, hay algunos teóricos como Clüver (1998, 49) que buscan ampliar el término: “la *écfrasis* es la verbalización de textos reales o ficticios, compuestos en un sistema de signos no verbales.”

² Aunque no fue el primero en utilizar el término según la definición actual, pues tal honor, según Ruth Webb (1999), les corresponde a Leo Spitzer (1955) y Jean Hagstrum (1958), Krieger, con el artículo “The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited” fue quien despertó mayor interés y propició una serie de trabajos posteriores sobre la *écfrasis*.

para definir un principio general de la poesía; este principio, al cual llama “principio ecfrástico”, opera, no sólo cuando la representación verbal busca, a través de su más limitada forma, representar lo visual, sino también cuando el lenguaje verbal busca imitar el carácter espacial de la pintura o la escultura, al tratar de forzar sus palabras, a fin de adquirir una configuración sustancial (1992, 9).

Dado que uno puede aproximarse a la herramienta ecfrástica en múltiples formas, conviene aclarar que ésta no se abordará como lo hace W.J.T. Mitchell, que establece en la *écfrasis* una relación de estructura social (1994, 164), como dominación ya política, ya cultural,³ ni en términos de un antagonismo de género⁴ u otros a que ha dado pie. Siguiendo a Heffernan (7), el análisis se hará en términos, es cierto, de un antagonismo, de una lucha, sí, pero de una lucha por la dominación entre la imagen y la palabra.⁵

El análisis, pues, parte de la idea de enfrentamiento entre dos antagonistas, esto es, entre dos modos “rivales” de representación a partir de los cuales se da toda una serie de fenómenos inherentes a esta noción de pugna entre “rivales semióticos.”

Como bien dice Heffernan, el concepto es simple en forma, pero complejo en implicaciones; una de esas implicaciones es un problema de límites, ya que, a lo que

³ “The ‘otherness’ of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the ‘self’ is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the ‘other’ is projected as a passive, seen, and (usually) silent object [...] Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse” (Mitchell 1994, 157).

⁴ “As I have already suggested, this struggle for mastery between word and image is repeatedly gendered. In the *Aeneid*, the fixating power of the image that threatens the forward progress of the hero is decisively linked to *pulcherrima Dido*, queen of picture-perfect beauty and –like Cleopatra later- threat to male authority” (Heffernan 1995, 6).

⁵ “Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image” (Idem).

parece, no está resuelto el sentido de “representación verbal”⁶: para Wagner (como también para Heffernan y otros), ésta comprende todo comentario verbal (poemas, críticas de historiadores de arte, etc), relativo a las imágenes.⁷

En esa lucha entre palabra e imagen, puede presentarse una ambivalencia ecfrástica: ante el arte visual, el lenguaje puede responder, según Heffernan, con ansiedad y veneración, aun cuando la lucha se dé en el terreno de éste y aun cuando, en la evocación del poder de la imagen, se someta ese poder a la autoridad del lenguaje que busca mantenerla bajo control. Dando esto por hecho, la dicotomía miedo-veneración establecida por él, se traduce en la práctica, es decir, en el poema, en recursos estilísticos y procedimientos de diverso tipo.

En la lucha de la palabra por “vencer” a su rival, la imagen visual, si hemos de dar crédito a Heffernan, acontece lo siguiente: el lenguaje (particularmente el literario) parece que, de suyo, estimula y da rienda suelta a un “impulso narrativo”, esto es, a una tendencia a explayarse y extenderse discursivamente, como respuesta al estatismo pictórico; esto sucede incluso desde tiempos homéricos (1995, 4).

⁶ De igual forma, no está resuelto el debate entre los teóricos de la *antirrepresentación* y los que se oponen a ella. No entraremos en tal disputa y nos conformaremos con la suposición de que el lenguaje significa sin imitar: “La representación, así, estaría propuesta como un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad. El lenguaje sería entonces *una estructura de mediación*. Porque, estrictamente hablando, en tanto que sistema de significación, el lenguaje no es un sistema de representación, sino de *mediación* en el proceso de la representación” (Pimentel 2001, 110-111).

⁷ “I should like to suggest that we extend the use of ekphrasis (as a poetic, literary, mode) to encompass “verbal representation” in its widest sense, including critical writing. David Carrier and James Heffernan have both argued that ekphrasis may and should open itself to the vast body of writing about pictures “which is commonly known as art criticism”. We should drop, once and for all, the tacit assumption that the verbal representation of an image must be “literary” to qualify as ekphrasis –in our age of the arbitrary sign it has become extremely difficult to distinguish between a “literary” and a “critical” text. If ekphrasis is “the verbal representation of visual representation,” a definition most experts now seem to accept, the first part of that definition can only mean: *all verbal commentary*/ writing (poems, critical assessments, art historical accounts) on images. All such writing is essentially ekphrastic: the difference between the critical and the literary versions is one of degree, not one of mode or kind” (Wagner 1996, 14).

Dada la importancia que tiene este concepto de impulso narrativo, conviene aclarar a partir de qué punto se desata. Heffernan llama a ese punto “momento preñado” (5): “[...] el momento preñado de una acción es el punto detenido que más claramente implica qué vino antes de ésta y qué ha de seguirla”. Y continúa: “ [...] la *écfrasis* es dinámica y obstétrica; libera típicamente del momento preñado del arte visual su embrionario impulso narrativo y así hace explícita la historia que el arte visual cuenta sólo implícitamente”.⁸

Así pues, la palabra “reacciona” ante esa otra realidad que es la imagen por medio del impulso narrativo, pero no se reduce a eso su respuesta, y tampoco la imagen permanece del todo inerte, pues ocurre que existen “armas” de defensa que se esgrimen en contra de los respectivos poderes, tanto de la palabra cuanto de la imagen, tal como la fricción *representacional*, propiciada por la representación visual, que se manifiesta en las alusiones al estatismo pictórico o escultural, a la condición inorgánica de las figuras representadas o también el registro de la diferencia entre el medio de representación visual y su referente (Heffernan 1995, 5).

Pero en este hablar *acerca de* la imagen, *a ella* o *por ella*, nada extraño debe provocarse, según Mitchell (1994, 159), en la representación verbal, nada de particular *debe* imprimirse al lenguaje, sea a su sintaxis, a su estilo o a su gramática. Se opone a que la representación visual “por fuerza” determine el discurso.

⁸ Recordemos los términos en los que habla Lessing del mismo asunto: “En sus composiciones, que implican coexistencia de elementos, la pintura solamente puede utilizar un único momento de la acción; de ahí que tenga que elegir el más *pregnante* de todos, aquel que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue” (Lessing 1990, 106).

En esta confrontación entre texto e imagen, según Mitchell, no podemos hablar de contrarios absolutamente desemejantes, que nada tienen que ver uno con el otro, pues, desde el punto de vista semántico, no hay diferencias esenciales entre ambos, salvo las estrictamente materiales o los signos propios de cada lenguaje; por ello, no existe brecha alguna entre los medios que haya de ser salvada por alguna estrategia efrástica especial (160). Sin embargo, según algunos, como Krieger, si la noción de representar se entiende como un “hacer presente” o como un “hacer las veces de algo”, o “imitarlo perfectamente”, ello puede suscitar “anomalías”, y la *écfrasis* debe comportar un sinnúmero de estrategias, a fin de salvar brechas de tipo semiológico; es decir, es necesario apelar a mecanismos que trasciendan las cualidades supuestamente “inherentes” de los medios de representación. En la aproximación de Heffernan, no pretende introducirse en honduras como éstas, pues su propuesta de análisis de la *écfrasis* es la siguiente: “[...] la trato como un tipo de poesía que deliberadamente pone de manifiesto la diferencia entre la representación verbal y la visual –y al hacerlo impide o al menos complica cualquier efecto de ilusión” (191).

Siguiendo con Mitchell, hay que hacer mención, aunque sea someramente, de lo que él llama las aspiraciones utópicas de la *écfrasis*: “[...] se trata de conferirle voz a la imagen muda, dinamizarla, hacerla activa; hacémosla ver (156). Por otro lado, también el lenguaje puede cobrar formas inusitadas propiciadas por la imagen, como, por ejemplo, ‘congelarse’ en una configuración espacial, estática” (recordemos el principio efrástico de Krieger).

Mitchell (1994, 152) habla también acerca de las tres fases en que ocurre la fascinación que despierta la *écfrasis*. La primera de ellas es la “indiferencia efrástica,” que surge cuando nos damos cuenta de la imposibilidad de la misma: “Esta imposibilidad es debida a la asunción acerca de las propiedades inherentes de los medios y sus modos

apropiados de percepción”. Lo anterior se debe al hecho de que una representación verbal no puede representar el objeto en la misma forma en que lo hace una visual, [entendida la representación como “hacer presente” o “volver a presentar”]; recordemos que el lenguaje sólo construye y vehicula significados, “el lenguaje significa sin imitar” (Genette 1972, 185): “En esta fase, la idea de que las imágenes visuales son más cercanas a las cosas que representan que las palabras que las nombran es evidente y se debe a la creencia en la capacidad de las primeras para “presentar” el objeto que representan (Artigas 2004, 41).”

La segunda fase es la “esperanza ecfástica;” según Mitchell, tiene lugar cuando la imposibilidad de la primera fase es superada en la imaginación o metafóricamente: “cuando descubrimos un “sentido” en el que el lenguaje puede hacer lo que tantos escritores han querido que haga: ‘hacernos ver’ ” (1994, 152). Aquí se recupera el viejo ideal que los rétores griegos y latinos asignaban a la *écfrasis* (véase introducción).

Como respuesta a esta fase, tenemos el “miedo ecfástico” que se da “cuando sentimos que la diferencia entre la representación verbal y la visual podría colapsar, y el deseo imaginario de la *écfrasis* podría literalmente realizarse”, cuando la diferencia entre la representación visual y la verbal se convierte en imperativo moral y no un hecho natural en el que se pueda confiar (Mitchell 1994, 154).

Ahora bien, en esta pugna entre imagen y palabra, los lectores habrán de satisfacer el fenómeno de reconstruir la imagen de la que el poeta, que funge como intermediario, da cuenta. En esta vinculación tripartita, se opera un doble trabajo de conversión: el poeta ha de hacer una transposición de la representación visual a la representación verbal y, posteriormente, cada lector, al recibir esta información, con su propio bagaje cultural y su capacidad imaginativa, deberá reconstruir la representación visual; cada uno puede efectuar

una reconversión diferente, lo cual implica múltiples configuraciones. Así pues, no debe soslayarse la determinante participación del lector. Naturalmente, en el caso particular del poema de Catulo, habrá que tomar en cuenta, primeramente, mi propia participación dentro de esta relación triangular; el estudio del poema ha de presentar un cariz por demás subjetivo, no sólo por mi labor de reconstrucción de la representación visual, sino por todas las deducciones e inferencias que podría hacer yo, como lector, a partir de mi entorno, de mis prejuicios o de mi imaginación.

Otros puntos de la teoría efrástica demandan atención: la *écfrasis* puede ser *referencial*, cuando representa trabajos de arte reales, y *nocional*, si representa una obra de arte imaginaria (Heffernan 1996, 7); en este segundo caso, no tenemos acceso a la obra representada, lo que comporta otras singularidades. Éste es el caso en el poema de Catulo. Parafraseando a Heffernan, cuando nos habla del escudo de Aquiles, otro caso de *écfrasis* nocional, diré que todo lo que podemos “ver” es el lenguaje de Catulo; esto es lo único existente y, por ello, desplaza la obra de arte que describe (14); nos es imposible saber qué es lo que representaba la obra plástica que el poeta nos describe y, por ello, como es de suponerse, mucho puede dejarse a la especulación y a la deducción. Lo que Catulo describe y lo que, gracias al impulso narrativo, nos refiere, a partir de lo que se imagina que hizo el ficticio artista, es cosa difícil de desentrañar. El referente visual sólo existe *en* el lenguaje y *por* él. Así pues, lo que se pueda decir referente al poema, en tanto que ejemplo de *écfrasis* nocional, será producto de una labor conjetural; ya que la tela de que se hace una descripción en este poema está hecha de palabras, no es posible hacerla pasar por algo tangible, sino sólo como existente dentro de una dimensión imaginaria.

No es posible dejar de mencionar, finalmente, al crítico alemán Lessing, ya que, tocante a la *écfrasis*, sirve de puente entre la antigüedad y la modernidad. No obstante sus esfuerzos por esclarecer el sentido de aquél ya famoso y malentendido *dictum* horaciano del *ut pictura poesis* (*Epist. Ad Pisonem* 361), y por situar cada arte en el lugar que le corresponde, no pudo evitar que el encuentro entre las palabras y las representaciones visuales siguiera suscitando controversias. Parece que sus palabras, enderezadas a revelar y desentrañar también la intención de la tesis de Simónides -aquella según la cual la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura que habla -, se acomodan a lo que tiene lugar en algunas esferas críticas actuales, en las que se habla de “utopías ecfrásticas” y se quiere de alguna manera identificar pintura y poesía, sin advertir que cada sistema dispone de medios propios (Lessing 1990, 4): “Sin embargo, a los antiguos esto último no les pasó inadvertido. Por el contrario, al aplicar la tesis de Simónides única y exclusivamente al efecto que estas dos artes ejercen sobre el hombre, no olvidaron precisar que, a pesar de la completa similitud de tal efecto, estas dos artes difieren una de otra, tanto por sus objetos como por el modo como imitan a la realidad (ὅτι Ὑλη καὶ τρόποις μιμήσεως). Sin embargo, como si en modo alguno existiera tal diferencia, he aquí que muchos de los críticos de última hora, partiendo de aquella similitud de efectos que existe entre pintura y poesía, han llegado a las conclusiones más peregrinas que pueda uno imaginar. Tan pronto encierran a la poesía en el estrecho coto de la pintura como dejan que ésta invada la dilatada esfera de aquélla.”

Es de lamentar que el crítico alemán no se ocupara del tapiz y sólo haya dedicado espacio al análisis de los escudos de Aquiles y Eneas. Siguiendo la línea de sus pensamientos, podemos concluir que la descripción de Catulo encuadra, según veremos, con la preceptiva propuesta por aquél: lo que el poeta veronés nos describe son

fundamentalmente acciones; la *écfrasis* queda prácticamente desprovista de estrategias que pretendan emular lo que es, según Lessing, propio de la pintura. Diríamos que, en Catulo, se recurre a la plasticidad pictórica de una manera mesurada y en la medida requerida, al utilizar solamente una cualidad corporal, aquella que de un modo más plástico suscite en la mente la imagen del cuerpo “ desde el punto de vista que, para sus fines, le interesa a este arte” (Ibid. p. 107). Hay que ser, pues, parco y mesurado en la descripción de objetos corporales: “Mi razonamiento es el siguiente: si es cierto que la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de los que se sirve la poesía –a saber, aquella, de figuras y colores distribuidos en el espacio; ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo-; si está fuera de toda duda que todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que signos sucesivos, o partes sucesivas de estos objetos. Los objetos yuxtapuestos, o las partes yuxtapuestas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura. Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman, en general, acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía [...] la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos [...] la poesía representa también cuerpos, pero sólo de un modo alusivo, por medio de acciones” (Ibid, p. 106).

Catulo, pues, se mantiene inserto en las fronteras que le marca la poesía, sin pretender apelar a los medios del arte para producir una descripción en la que se imite al artista. Con lo anterior suponemos que Lessing habría estado muy complacido al advertir los procedimientos de Catulo en los que poco se dice de la apariencia física de los personajes, salvo lo estrictamente necesario para delinearlos y para suscitar de un modo plástico la imagen de los mismos, sin entrar en demasiados detalles descriptivos. Pero además, recurrió a otros medios “propios” de su arte: [...] todos los recursos de ilusión y fantasía que el arte, por encima de la poesía, posee en lo tocante a la representación de objetos visibles. Pero teniendo en cuenta que en este sentido el pintor ha dejado infinitamente atrás al poeta ¿Qué otra cosa puede hacer éste si quiere pintar el mismo tema con palabras –y no quiere fracasar del todo- sino, como hizo aquél, servirse de las ventajas propias de su arte? ¿y cuáles son éstas? La libertad de rebasar en su obra los límites temporales del momento único que ésta nos presenta, extendiéndose tanto a lo que precede a este momento como a lo que le sigue; la capacidad, por tanto, de mostrarnos no sólo lo que el artista nos muestra, sino también lo que éste sólo nos puede hacer adivinar [...] lo que en el cuadro no estaba *en acto* se encontraba en él *en potencia*, y la única manera de reproducir realmente por medio de palabras un cuadro material es juntar esto último, es decir, lo que en el cuadro se encuentra oculto, con lo que realmente se ve en él; no encerrarse dentro de las fronteras del arte, que, si bien le permiten al poeta enumerar los elementos de un cuadro, jamás le permitirán producir él mismo un cuadro” (Ibid., 130).

La descripción catuliana nos permite conocer, lo ocurrido antes y después del instante representado, pero también pensamientos y discursos sugeridos por la tela: aquello que estaba “oculto” en el cuadro; incluso la expresión emocional del poeta tiene lugar en

esta *écfrasis*, al ejercer el poder que tienen las palabras de extenderse más allá de lo que se representa. Podemos suponer que en esta tela imaginaria se encuentra representada, al menos, una imagen, cualquiera que esta sea. A partir de ella, podemos inferir todo aquello que el ficticio artista le sugirió al poeta.

Los conceptos de Lessing, a pesar de haber sido superados en varios aspectos, son fundamentales, pues su obra sirve de vínculo entre los teóricos antiguos y los modernos.

Ahora bien, en el estudio de la *écfrasis*, como en todo, hay que comenzar por Homero. Hefferman⁹ lo señala como su modelo canónico pues, hay que recordarlo, el escudo de Aquiles es el primer ejemplo de *écfrasis* en la literatura occidental y, por tanto, paradigma de las *écfrasis* posteriores, no sólo de la antigüedad, sino también de las de tiempos modernos; en él se establecen las convenciones y estrategias de toda *écfrasis*. Virgilio será también un referente para el análisis ecfástico del texto de Catulo, a pesar de que la obra del veronés sea anterior.

⁹ “[...] what I call the canonical specimens of ekphrasis to be found in the epics of Homer, Virgil, and Dante” (Heffernan 1996, 7).

y se erizaba el palacio reciente con la paja romúlea.)¹³

Luego, el poeta echa mano de un deíctico para establecer la distribución:

...*Hinc procul* addit 666
Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,
(...*De aquí lejos*, añade,
también las sedes tartáreas, hondas bocas de Dite)

Y al hablar de los píos y del censor Catón, también se recurre a un adjetivo que subraya una localización:

Secretosque pios, his dantem jura Catonem. 670
(y *apartados* los píos, a éstos da Catón sus derechos)

El caso más notorio para señalar el lugar que ocupa una escena se presenta cuando se habla acerca de la batalla de Accio y de lo que ahí tuvo lugar:

Haec inter, tumidi late maris ibat imago 671
Aurea, sed fluctu spumabant caerulea cano;
Et circum argento clari delphines in orbem
Aequora verrebant caudis aestumque secabant.
In medio classes aeratas, Actia bella,

(*Entre esto*, iba la imagen del tímido mar latamente
áurea; más lo cerúleo con la ola cana espumaba;
y en torno, delfines por la plata claros en círculo
barrían el mar con las colas, y el hervor dividían.
En medio, flotas cubiertas de bronce, las guerras de Accio,
(cursivas nuestras)

¹³ Virgilio, *Eneida*. Tomos I y II, (trad. Rubén Bonifaz Nuño) México: UNAM, 1973. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

Algo más complejo encontramos en Homero. Quien lea el pasaje del escudo de Aquiles, caerá en la cuenta de que el poeta no señala una localización precisa: no contamos con los deícticos que aparecen en Virgilio, salvo la repetitiva preposición ἔν (en, encima) que indica de manera poco clara el lugar que ocupan las escenas en el escudo. Sin embargo, tenemos, a cambio, lo que Heffernan llama una composición verbal (21) para señalar, por medio de los verbos clave, “hacer” y “colocar”, una muy ambigua colocación, un cambio brusco de escenario, e.gr.:

Ἐν δὲ δύο ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων... 490

(Y en él hizo dos ciudades de gentes parlantes...) ¹⁴

Y también:

Ἐν δ' ἐτίθει νειὸν μαλακὴν πείραν ἄρουραν... 541

(Y, encima, un muelle barbecho puso, era pingüe,...)

A lo más que llega Homero es a precisar la ubicación del Océano:

Ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο 607
ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο.

(Y encima puso el gran poder del río Océano,
junto al borde extremo del escudo hecho sólidamente)

¿Y cómo no va a tener lugar la indeterminación, si no sólo la colocación de las escenas es ambigua, sino que incluso la forma misma del escudo queda indefinida? Y ello

¹⁴ Homero, *Ilíada*. Tomos I y II, (trad. Rubén Bonifaz Nuño) México: UNAM, 1997 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

pese a que, según Heffernan, algunos versos pueden sugerir una forma circular. Esto sucede con los círculos de la danza en la escena de la boda¹⁵:

κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον... 494

(y jóvenes danzantes *giraban*,...)

Asimismo, con el círculo sagrado que forman los viejos en el pasaje de la disputa:

... οἱ δὲ γέροντες 503
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ,

(...y los viejos
se sentaban sobre piedras pulidas, *en círculo sacro*,)

No obstante, los recursos utilizados por Homero bastan para permitir, como en Virgilio, el reconocimiento del escudo y nada nos hace olvidar que asistimos a una descripción.

En la *écfrasis* que tiene lugar en *Las Bodas de Tetis y Peleo* de Catulo (50-264), el tratamiento es completamente diferente: nada se nos dice, a lo largo del poema, de la distribución y colocación de las escenas en el tapiz que cuenta la historia de Ariadna, ya no digamos al modo virgiliano, en el que éstas tienen límites precisos gracias a los adverbios y deícticos, sino que ni siquiera contamos con la recurrencia de verbos del tipo de *poiese* y *etitheí*, con los que Homero señala los cambios de escenario dados en la forja del escudo. A lo más que llega Catulo en este sentido es a decirnos, sólo al principio, que esta tela *indica* las virtudes de los héroes:

Haec uestis priscis hominum uariata figuris 50
Heroum mira uirtutes *indicat* arte.

¹⁵ “For all that has been written about the presumed circularity of the shield and its pattern of concentric circles, nowhere in the 130 lines on its making does Homer call it circular” (Heffernan 1993, 12-13).

(Variada *esta tela* con figuras antiguas de hombres,
las virtudes de los héroes *indica* con arte admirable.)¹⁶

Al final (y a modo de recordatorio, por si se nos había olvidado), el poeta nos dice que está hablando de un tapiz adornado con bellas figuras:

Talibus amplifrice uestis decorata figuris 265
Puluinar complexa suo uelabat amictu.

(*Con tales figuras ampliamente decorada, la tela*
velaba, abrazándolo, el lecho nupcial con su manto) (cursivas nuestras)

Fuera de estos cuatro versos, nada nos recuerda, por medio de preposiciones o adverbios de lugar, que estamos asistiendo a la descripción de una tela decorada. En los restantes 213 versos, el medio de representación visual desaparece.

¹⁶ Catulo. *Cármenes*, (trad. Rubén Bonifaz Nuño). México: UNAM, 1992 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana). (Salvo que se indique lo contrario, todas las referencias a *Las Bodas de Tetis y Peleo* son de esta edición, así como las traducciones).

2.2 Impulso Narrativo.

En Homero, desde las primeras líneas referentes a la forja del escudo de Aquiles, la narración pretende dominar la descripción, y con ello, anular la representación visual. En esta lucha entre “rivales semióticos”, un caso por demás ilustrativo del llamado impulso narrativo, ya que satisface las exigencias propuestas por Wendy Steiner,¹⁷ es la escena de los disputantes (Heffernan, 32). Por principio de cuentas, la escena comienza con un conflicto:

Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος 497
ὠρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνεΐκεον εἵνεκα ποινῆς
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὃ μὲν εὖχετο πάντ' ἀποδοῦναι
δήμῳ πιφαύσκων, ὃ δ' ἀναΐνετο μηδὲν ἐλέσθαι·

(Y en el ágora estaban pueblos compactos, y allí la contienda se alzaba, y dos hombres contendían por razón de la multa por un hombre matado; uno afirmaba haber todo donado, quien declaraba al pueblo, y otro negaba haber algo asido)

Posteriormente, los antagonistas se dirigen ante un juez que dirima el conflicto:

ἄμφω δ' ἰέσθην ἐπὶ ἴστορι πείραρ ἐλέσθαι. 501
Λαοὶ δ' ἀμφοτέρωσιν ἐπήπυον ἀμφὶς ἀρωγοί·

(Y ambos deseaban asir, ante el árbitro, un término.
Y los pueblos aclamaban a ambos, al uno y al otro)

Finalmente, cada uno expone sus argumentos ante los ancianos:

Κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες 503
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ,
σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἠεροφώνων·
τοῖσιν ἔπειτ' ἦισσον, ἀμοιβηδὶς δὲ δίκαιζον.

¹⁷ “The structure of narrative is still more evident in scenes that clearly meet all three of what Wendy Steiner calls the most important conditions of narrative: ‘more than one temporal moment’, a subject ‘repeated from one moment to another’, and ‘a minimally realistic setting’ ” (Heffernan, 1993, 13). (cursivas nuestras).

(y los heraldos apaciguaban al pueblo, y los viejos se sentaban sobre piedras pulidas, en círculo sacro, y en las manos tenían los cetros de los heraldos clarísonos; luego, con los cetros se alzaban y sentenciaban por turno.)¹⁸

Veamos ahora lo que atañe a Virgilio. Algunos casos de impulso narrativo serían los que siguen:

Fecerat et viridi fetam Mavortis in antro 630
Procubuisse lupam, geminos huic ubera circum
Ludere pendentes pueros, et lambere matrem
Impavidos; illam tereti cervice reflexam
Mulcere alternos et corpora fingere lingua.

(Había hecho también que, en el verde antro de Marte, parida se tendiera una loba: pendientes de ésta, en torno a sus ubres, gemelos niños jugaban, y a la madre lamían impávidos; ella, encorvada, con la nuca redonda los acaricia alternos, y arregla con la lengua sus cuerpos.)

Lo que tenemos aquí es un claro caso en el que un personaje pasa de un momento a otro: la loba, de la que penden los gemelos, los acaricia alternadamente (*mulcere alternos*) actividad que precisa al menos de dos tiempos, para así dar sendas caricias; además se requiere de un tercer momento para arreglar con la lengua a los pequeños (*corpora fingere lingua*). Caso parecido tiene lugar con Cleopatra:

Regina in mediis patrio vocat agmina sistro; 696
Necdum etiam geminos a tergo respicit angues.

(La reina, en medio, con el patrio sistro convoca a sus tropas; y todavía no mira a su espalda las sierpes gemelas.)

Ipsa videbatur ventis regina vocatis 707
Vela dare et laxos jam jamque immittere funes

¹⁸ “The picture or pictures said to be wrought on the shield at this point have been turned so thoroughly into narrative that we can hardly see a picture through Homer’s words” (Heffernan 1995, 13).

(La misma reina se veía, convocados los vientos,
dar velas, y flojos ya y ya soltar los cordajes)

La escena abarca dos momentos: la reina convoca primero sus tropas y poco después la vemos atareada, dando velas y soltando cordajes.

En Catulo, los ejemplos en que la narración predomina son muy evidentes, de manera que puede decirse que estamos en presencia de una *écfrasis* en que el impulso narrativo parece haberse impuesto sobre la descripción.

El pasaje en que se ve claramente que hay más de un momento temporal y un sujeto repetido de un determinado momento a otro, es el pasaje trágico en el que Teseo olvida cumplir los mandatos de su padre y que a la postre termina con el suicidio de éste: es un momento narrativo, puesto que el padre observa primero que no hay señales halagüeñas desde el barco, y luego se arroja por el acantilado:

Ipse autem caeca mentem caligine Theseus
Consitus oblito dimisit pectore cuncta
Quae mandata prius constanti mente tenebat,
Dulcia nec maesto substollens signa parenti 210
Sospitem Erechtheum se ostendit uisere portum

(Luego el mismo Teseo, la mente con ciega tiniebla
sembrado, depuso los mandatos del pecho olvidado,
todos, que antes en constante mente tenía,
y no mostró, alzando los dulces signos, al padre
afligido, que miraba él, incólume, el puerto Erecteo.)

At pater, ut summa prospectum ex arce petebat, 241
Anxia in asiduos absumens lumina fletus,
Cum primum inflati conspexit lintea ueli,
Praecipitem sese scopulorum e uertice iecit,
Amissum credens immitti Thesea fato.

Mas el padre, que tendía de lo alto de la torre la vista,
en llantos asiduos consumiendo las lumbres ansiosas,
en cuanto miró de la inflada vela los linos
desde el vértice de las rocas se arrojó de cabeza,
creyendo perdido a Teseo por el hado inhumano.

También es evidente el impulso narrativo en los versos en que Teseo primero da cuenta del monstruo, para luego encaminar sus pasos a lo largo del laberinto. Con ello, pues, tenemos un mismo sujeto que se repite en dos momentos temporales; se cumple entonces la narración:

(...así postró Teseo al bárbaro con el cuerpo domado, 110
que inútilmente lanzaba en los vanos vientos los cuernos.
Incólume, volvió el pie desde allí con gloria abundante,
los errabundos pasos rigiendo con un hilo tenue,
para que no, al salir de las laberínticas vueltas
del edificio, un inobservable error lo engañara.)

En la expresión del impulso narrativo, la prosopopeya, tropo de sentencia que consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados a los inanimados, es un recurso importante. Según Heffernan, ésta ocupa un lugar relativamente modesto en Homero, pues en el escudo no hay una prosopopeya *stricto sensu*: sin embargo, se puede hablar de prosopopeya cuando se habla de los sonidos “provenientes” del escudo; por ejemplo, al hablar de las flautas, el sonido de los instrumentos, no se infiere de la escena, sino que nos es comunicado por el poeta como si él lo hubiera oído (1996, 22):

Αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοήν ἔχον· 495

(flautas y liras tenían su son...)

Es el mismo caso del ejemplo siguiente, donde se describen los diálogos de los hombres, dando por hecho que las figuras hablan:

...ὁ μὲν εὖχετο πάντ' ἀποδοῦναι
δήμῳ πιφάυσκων, ὁ δ' ἀναίνετο μηδὲν ἐλέσθαι· 500

(...uno afirmaba haber todo donado,
quien declaraba al pueblo, y otro negaba haber algo asido)

Otro sonido reportado es el de la música:

Τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ 569
Ἴμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε

(En medio de ellos, un niño en la lira armoniosa
tañía grato son, y al bello Lino cantaba)

También el lenguaje de los animales “emana” del escudo, sea el de un toro:

ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· Ὁ δὲ μακρὰ μεμυκῶς 580

(a un toro gimiente tenían, y él era, con magno mugido,...)

o el de los perros:

ἱστάμενοι δὲ μάλ' ἐγγυὺς ὑλάκτεον ἔκ τ' ἀλέοντο. 586

(Y estándose muy cerca, ladraban y los esquivaban)

Este recurso tiene lugar al menos en dos ocasiones en Virgilio, en primer lugar, en los versos 655-656:

Atque hic auratis volitans argenteus anser
Porticibus Gallos in limine adesse canebat;

(Y he aquí que un ganso de plata volitando en los pórticos
dorados, *cantaba* que en el umbral estaban los galos;)

y luego, es posible oír, según Virgilio, la algarabía que cunde por las calles y otros lugares
luego del triunfo de Octavio:

Laetitia ludisque viae plausuque fremebant; 717
Ómnibus in templis matrum chorus...

(De alegría y juegos y aplauso resonaban las vías;
en todos los templos, coro de madres...)

A este respecto, son significativos dos pasajes de Catulo: difícilmente pasan
inadvertidos los versos donde Ariadna se lamenta en lo alto de la montaña (132 – 201),
justo a la mitad de la descripción, como un núcleo en torno al cual se ubican las otras
historias, dicho pasaje confiere a esta *écfrasis* un momento narrativo dominante, pues todo
se vuelve un monólogo dolorido y se olvida la tela por completo.

“Sicine me patriis auectam, perfide, ab aris, 132
Perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
Sicine discedens neglecto numine diuum
Inmemor a! Deuota domum periuria portas?...”

(“¿Así a mí apartada, pérfido, de los patrios altares,
pérfido, me dejaste en la costa desierta, Teseo?
¿Así, partiéndote, descuidado de los dioses el numen,
¡ah, olvidado!, portas a tu casa los perjurios malditos?...)

Lo mismo vale para otro caso de prosopopeya, cuando Egeo le encomienda a Teseo
que cumpla con sus deseos: se nos transmiten las palabras del padre tal cual; aquí se
introduce el momento por medio de un “se dice que”: *Namque ferunt olim* (212), para luego
dar paso al largo discurso paterno (215-237). El impulso narrativo activado por este recurso
retórico es total e incuestionable.

2.3 Fricción Representacional.

La “fricción representacional”, (Heffernan 1995, 19) son las alusiones a la condición inorgánica de las figuras o el registro de la diferencia entre el material del medio de representación visual y su referente¹⁹, o bien, las alusiones al estatismo escultural. La fricción ocurre toda vez que la presión dinámica de la narración verbal se encuentra con las formas fijas de la representación visual y las reconoce como tales.

Para que la fricción tenga lugar, pues, se debe hacer presente el material del que está hecho el objeto que se describe, pues sólo a partir de este conocimiento podemos establecer este tipo de relación. En Homero se afirma, en primer lugar, que Hefesto incluyó en la forja algunos metales:

Χαλκὸν δ' ἐν πυρὶ βάλλεν ἀτειρέα κασσίτερόν τε 474
καὶ χρυσὸν τιμῆντα καὶ ἄργυρον·

(Y bronce ingastable en el fuego arrojaba, y estaño
y el oro que da honra, y la plata)

Luego, al describir ciertas escenas del escudo, se alude al metal de que está hecho éste; en la escena de la labranza se dice que:

Ἡ δὲ μελαίνεται ὄπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐφ' ἔκει, 548
Χρυσείη περ' εὐόσα· Τὸ δὲ περὶ θάῤμα τέτυκτο.

¹⁹ “Just as notable as the placing of specific scenes on the shield, is the frequency and complexity of references to the metals that represent them” (op.cit. pág 32).

(Y se ennegrecía éste detrás, y parecía un labrantío,
aun siendo de oro; esto era, sobre todo, un prodigio.)

Homero, como también Virgilio, siempre tiene en mente -y constantemente nos lo recuerda- que está “representando representación” (Heffernan 19); así, reconoce que lo que aparece en el escudo no es la tierra en sí, sino el oro que de alguna manera fue trabajado para representarla.

Por otro lado, en el pasaje de la contienda entre los dos hombres, hay una fricción representacional aún más compleja, pues el metal de los talentos coincide seguramente con el metal usado para su representación:

κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύω χρυσῶ τάλαντα, 507
τῷ δόμεν ὃς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι.

(Yacían en medio dos talentos de *oro*
por dar al que entre ellos más rectamente diría su justicia)

Pero entre estos dos pasajes extremos encontramos otros cuyos grados de diferencia son más ambiguos, por la aproximación o convergencia de materiales entre significativo y significado (Heffernan 20). Numerosos casos de este tipo ambiguo de fricción se encuentran en el escudo; e. g. en el pasaje de la danza tenemos que:

καί ρ' αἱ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας 598
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων,

(Y ellas, bellas coronas tenían, y ellos *espadas*
áureas tenían, suspensas de *bálteos argénteos*.)

Aquí no hay forma de saber si la plata y el oro fueron utilizados para representar otros metales o se representan a sí mismos. También en el pasaje en el que Ares y Palas

Atenea intervienen en la batalla, tiene lugar un caso ambiguo de fricción, debido a que no sabemos si el oro con que se representan las ropas se refiere al del escudo o al oro del que pudieran estar hechas:

οἱ δ' ἴσαν· ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἼΑρης καὶ Παλλὰς ἸΑθήνη 516
ἄμφω χρυσείῳ, χρύσεια δὲ εἴματα ἔσθην,

(y ellos iban, y Ares y Palas Atenea los guiaban,
ambos áureos, y *áureos* ropajes vestíanse;)

En el pasaje del viñedo encontramos:

Ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῆσι μέγα βρίθουσαν ἄλωην 561
καλὴν χρυσεῖην· Μέλανες δ' ἀνὰ βότρυες ἦσαν,
ἔστήκει δὲ κάμαξι διαμπερὲς ἀργυρέησιν.
ἄμφι δὲ κυανέην κάπετον, περὶ δ' ἔρκος ἔλασσε
κασσιτέρου· Μία δ' οἴη ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν,

(Y, encima, grandemente cargado de uvas, puso un viñedo
bello, *de oro*, y en él negros racimos estaban,
y de un extremo al otro se sostenía en varas *de plata*.
Y en torno, un foso sombrío, y en redor trazó un cerco
De estaño, y hacia aquel mismo había un solo sendero...)

La ambigüedad aquí se propicia debido a la remota posibilidad de que las varas y el cerco en efecto pudieran estar hechos de los metales señalados: plata y estaño. En cuanto a los viñedos hechos de oro que adquirieron la cualidad de parecer negros, diremos que guarda similitud con el pasaje visto arriba, en el que la tierra adquiere también esa propiedad.

Hay otro caso particularmente complejo a los ojos de Heffernan (20); se trata del pasaje en el que se nos dice que las figuras de metal también se mueven; para el teórico,

En otros casos se presenta mayor ambigüedad, como en el pasaje relativo al asedio de los galos, en el que se dice:

Atque hic *auratis* volitans argenteus anser 655
Porticibus Gallos in limine adesse canebat;

(Y he aquí que un ganso de plata volitando en los *pórticos dorados*, cantaba que en el umbral estaban los galos;)

Aquí el oro de los pórticos puede aludir al utilizado en la forja del arma o al de los pórticos mismos (Heffernan, 32).

Otro caso de fricción en Virgilio que puede presentar ambigüedad (Heffernan 32-33), es el siguiente, pues el oro que adorna los cuellos de los galos pudo ser real:

Virgatis lucent sagulis, tum lactea colla 660
Auro innectuntur.

(...allí, sus lácteos cuellos
se enlazan con *oro*...)

También cabe ambigüedad en el pasaje de Accio, pues las flotas probablemente estaban cubiertas de este material:

In medio classes *aeratas*, Actia bella, 675

(En medio, flotas cubiertas de *bronce*, las guerras de Accio)

Hay otros casos que ejemplifican la presencia de la fricción, como el llamado *estatismo escultural*, esto es, la suspensión del movimiento narrativo para aproximar el discurso a la descripción de escenas en las que se dé cuenta de poses o posturas asumidas por los personajes, que semejan el hieratismo o la plasticidad vistos en la escultura o el arte

visual. Heffernan encuentra este estatismo justamente en la escena de los ejércitos que están por trabar batalla, ya que, para él, un momento de intensa narratividad culmina en otro en el que una pose aparece manifiesta, incluso por el uso del verbo *stesamenoι*, que implica connotaciones escultóricas (18):

Στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας 533

(Y *estándose*, combatían un combate en los bordes del río,...)

En la mayoría de las historias contadas a lo largo de la descripción del escudo, aparecen, a menudo de manera sutil, uno o dos versos que hacen referencia a dicho estatismo, la insalvable contención que hace acto de presencia en momentos en que la narración predomina; así como en el ejemplo anterior se inserta un remanso de fricción a despecho del fragor de la batalla narrada, en la escena de la boda, donde hay mucha fiesta y baile, unas mujeres le dan el toque de estatismo:

*...αἱ δὲ γυναῖκες 495
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.*

(...y las mujeres
todo admiraban, *estándose* ante sus puertas cada una)

Y ¿qué decir de la escena de la disputa? Es precisamente ahí donde se deja ver, otra vez, el estatismo; leamos:

*οἱ δὲ γέροντες 503
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ,
Σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἠεροφώνων·*

(...y los viejos
se sentaban sobre piedras pulidas, en círculo sacro,
y en las manos tenían los cetros de los heraldos clarísonos;)

A la deriva entre tanta borrasca narrativa, encontramos otros dos ejemplos claros en que la narración se aproxima a la descripción de objetos plásticos; la primera es la historia de la labranza:

...βασιλεὺς δ' ἐν τοῖσι σιωπῇ
σκῆπτρον ἔχων ἔστήκει ἐπ' ὄγμου γηθόσυνος κῆρ. 557

(...y entre ellos el rey, en silencio,
alegre el corazón, teniendo el cetro *se estaba* en un surco.)

De modo parecido, en el pasaje del ganado se encuentra otra alusión al estatismo, término de la previa “máquina narrativa”:²¹

οἱ δ' ἦτοι δακέειν μὲν ἀπετρωπῶντο λεόντων, 585
ἰστάμενοι δὲ μάλ' ἐγγὺς ὑλάκτεον ἔκ τ' ἀλέοντο.

(Ellos, sin morderlos, de los leones, en verdad, se volvían,
y *estándose* muy cerca, ladraban y los esquivaban.)

Veamos ahora lo que ocurre en Virgilio. Dos son los casos en que Augusto adquiere lo que Heffernan considera una pose,²² y ello, luego de algunas escenas de intensa narratividad. Al final de tales escenas, Augusto se convierte cronológicamente en *terminus ad quem* de la previa descarga narrativa virgiliana (35):

Stans celsa in puppi; geminas cui tempora flammas 680

²¹ “It is a stand-off, a moment of violence indefinitely suspended - is the narrative movement suspended and the narration made to approximate a description of sculptured stasis even as it rises to a pitch of dramatic intensity” (Heffernan 1995, 19-20).

²² “The narrative generated from the scenes on the shield, then, culminates in an image –the relief of Augustus apotheosized and enthroned [...] Thus for all its narrativity, the passage on the shield bears renewed witness to the power of visual art” (1995, 35).

(*estando* sobre la alta popa; a él gemelas llamas las sienes...)

En el siguiente ejemplo, Augusto, al ocupar justo el punto donde estaría la estatua de Apolo, se convierte en un dios y en un ícono (Heffernan 1992, 35). Su figura adquiere una serenidad apolínea, con la representación que Virgilio hace de él como una imagen marmórea :

Ipse sedens niveo candentis limine Phoebi 720

(Él mismo, *sedente* en el níveo umbral de Febo luciente...)

En Catulo parece prácticamente nula dicha fricción. Por más que uno intente ver en los 215 versos que componen el paño algún indicio que haga patente la diferencia entre el medio de representación y lo representado, como en Homero o Virgilio, siempre queda uno frustrado. Nunca se nos dice que alguno de los personajes esté conformado por un material inorgánico, en este caso por hilos o por pinturas, en el supuesto de que la tela sea pintada. A lo sumo, podemos encontrar algunos versos en los que se hace mención de tela o algo semejante:

Non tereti strophio lactentis uincta papillas, 65
Omnia quae toto delapsa e corpore passim

(no cubierta con leve *manto* el pecho desnudo,
no ligada de bien tejida *faja* las tetas de leche,)

Sería forzado decir que aquí existe una fricción, debido a que no contamos con los presupuestos que nos permitan establecer correspondencias, como sí sucede en Homero, según vimos. En esos versos, Homero nos ponía en antecedente respecto de los materiales que componen el escudo: oro, plata, bronce y estaño; de ahí deriva toda fricción que se

encuentra en la descripción pues, siempre que se habla de estos materiales, se evoca justamente la elección primera que intervendrá en la forja. En el presupuesto catuliano no se explicita más que la condición de “tela purpúrea”, y sólo a partir de ahí se pueden advertir fricciones:

Tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. 49

(cubre un paño con *púrpura rósea* de la concha teñido.)

Así, otros casos, que a primera vista pudieran satisfacer las condiciones de fricción, resultan demasiado ambiguos, así:

Inde infecta ago suspendam lintea malo, 225

(después, suspenderé en tu errante mástil *linos* pintados,)

A semejanza de los ejemplos analizados, en el verso se habla de “linos” (*lintea*); no obstante, desconocemos el material del paño en sí: no sabemos si es de lino o de lana; por tanto, el verso queda descartado como ejemplo de fricción.

Lo mismo vale decir para el verso 234, donde aparece una tela funesta que, sin embargo, no alcanza a evocar el paño por el solo hecho de hacer constar dicha condición de tela:

Funestam antennae deponant undique uestem,

(las antenas depongan de todas partes la *tela* funesta)

En el verso 243, los linos reaparecen y reaparece asimismo su impropiedad para fungir como fricción:

Cum primum inflati conspexit lintea ueli,

En cuanto miró de la inflada vela los *linos*)

El verso 163 es particularmente interesante debido a que es la única alusión explícita a la también única característica del paño: el color:

Purpleae tuum consternens ueste cubile.
(...o recubriendo tu lecho con *tela purpúrea*.)

En el verso se menciona el color púrpura de una tela, mismo color que presenta el tapiz; a pesar de ser ésta la más clara correspondencia con la característica general del paño, tampoco funciona como fricción, toda vez que, vista en su contexto, es decir, por estar inscrita en la queja que Ariadna profiere en la cima de la montaña, queda por tal motivo inserta en una conjetura, en el ferviente deseo irrealizable de la mujer: la tela de la que habla Ariadna es hipotética; es la que ella habría usado para complacer a Teseo, si el inicuo traidor la hubiera llevado consigo. De manera que es una tela irreal, parte de una promesa ya sin posibilidad de ser cumplida. La tela purpúrea no es más que palabra al viento; no forma parte de la historia relatada en el paño.

Acaso un ejemplo más revelador en términos de fricción sea el v.113, que nos habla del célebre hilo de Ariadna:

Errabunda regens tenui uestigia filo,
(los errabundos pasos rigiendo con un *hilo tenue*)

El verso está estrechamente vinculado con el paño por obvias razones: de hilos está compuesto el paño. Sin duda, podemos, pues, imaginar un tipo particular de fricción no contemplada por Heffernan: una de las formas que puede adquirir la mencionada fricción es la sutil aproximación o incluso la convergencia entre la sustancia de la cosa representada y la de la que representa. Es evidente que, en el punto que nos ocupa, no se habla de convergencia de sustancias, como podría realizarse si el hilo de Ariadna y los del paño fueran de lino o de color púrpura; sin embargo, podríamos extender las condiciones para que se cumpla la fricción, por más sutil o ambigua que ésta llegue a ser: el paño, amén de la sustancia en sí, está constituido, digamos estructural u orgánicamente, por hilos. Así como en Homero no teníamos forma de saber si el estaño de la barda (*Ilíada*, XVIII, 565) o el oro de las espadas de los jóvenes que danzan (*Ilíada*, XVIII, 598) se refería al metal usado para representarlos o al material en sí de dichos objetos, así también surge la ambigüedad de si el hilo de Ariadna está representado asimismo con un hilo del mismo paño, (en el supuesto de que los dibujos estén bordados), o no, pues nada se nos dice a este respecto.

En Catulo, pues, no hay propiamente fricción, ni en su sentido más claro, ese que permite reconocer la representación visual cuando la presión dinámica de la narración verbal se encuentra con las formas fijas de dicha representación y las reconoce como tales, ni en el sentido más sutil: la identidad entre la materia del objeto y la de las figuras representadas en él, quizá sólo en un sentido más rebuscado. Digamos que el poeta se quedó en el umbral de lo que pudo ser una fricción patente y manifiesta; con que Catulo, en lugar de “tenue”, nos hubiera dicho que el hilo era “púrpura”, otro sería el resultado.

El hilo de Ariadna bien puede ser un hilo de la misma tela y así remitirnos al paño en el que se inscribe; quizá no. En todo caso, la historia del hilo puede inclinarnos a hacer suposiciones de todo tipo: ¿acaso la historia misma del hilo condicionó la elección de una tela para suscitar este tipo de fricciones? La relevancia de los linos pintados en el mástil del barco de Teseo es insoslayable: ¿es casual que se haya elegido un paño para contar una historia donde un hilo y unos linos son tan importantes, el uno para salvar una vida, los otros para provocar una muerte? ¿Acaso se prestaba la tela para determinar otro tipo de implicaciones? En las historias de los escudos *metálicos* de Aquiles y Eneas, los metales, es decir, las armas y escudos de los ejércitos, desempeñan un papel relevante, así como los talentos de oro en la historia de los disputantes, el cetro del rey, que suponemos de metal, como distintivo y símbolo de autoridad, y finalmente las hoces de los campesinos que les sirven para la cosecha: siempre sale a relucir el metal y su importancia; ¿por qué no se habrían de plasmar en una tela historias donde la tela y el hilo son tan destacados? Lo cierto es que, como se echa de ver, el paño permite abordar la historia del hilo desde una perspectiva particular, en términos de fricción.

Visto lo anterior, ¿cabe decir con Heffernan que Catulo impide con su narración el reconocimiento de la representación visual, tal como lo permiten Virgilio y Homero?²³ Catulo nunca registra esa clara fricción *representacional* que surge al hacer una representación verbal de otra visual, ni tampoco asigna lugares particulares a ninguna de las escenas de las que va dando cuenta a lo largo de su poema; en apariencia, Catulo sucumbe ante el impulso narrativo e impide reconocer el paño como tal, el cual pareciera no ser más

²³ “[...] unlike Catullus, Virgil never allows narrative sequence to thwart the recognition of visual representation as such” (Op. cit. pág. 32).

que un mero pretexto para hacer un derroche narrativo. ¿Nos autoriza ello a decir que Catulo se olvida de que está haciendo una representación de otra? ¿acaso el poeta cede por completo al impulso narrativo que toda *écfrasis* parece suscitar?

Para responder estas preguntas, comencemos por ver lo que nos dice Genette respecto de los límites entre narración y descripción, pues, según él, los límites entre narración y la descripción son ambiguos, ya que no podemos hablar de narraciones o descripciones “puras”: “La diferencia más significativa [entre narración y descripción] es, quizá, que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, mientras que la descripción se ve obligada a modular en lo sucesivo la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio: el lenguaje narrativo se distingue así por una especie de coincidencia temporal con su objeto, coincidencia de la que el lenguaje descriptivo queda privado irremediabilmente (1969,60).”

Sin duda, predomina la narración a lo largo de esta *écfrasis*; sin embargo, hay un detalle que sirve de contrapeso a esta casi contundente y absoluta narratividad: la alusión al estatismo escultural que figura en los versos de Catulo y yo diría que casi los configura; se trata, en resumidas cuentas, del poder del arte visual que no se deja subyugar. Estos versos funcionan como “hilo” conductor de toda la descripción, puesto que los demás pasajes giran en torno a este momento de abandono, traición y pena que abate a Ariadna: es una historia que se inicia *in medias res*, i.e. en términos de orden del texto y orden cronológico, el pasaje de Ariadna abatida en la playa puede considerarse como el relato temporalmente primero, o relato en curso, a partir del cual se producen las rupturas o anacronías: al pasado, cuando se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que tuvo lugar antes

del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (la llegada de Teseo a Creta); al futuro, cuando se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto (la muerte de Egeo) (Pimentel 1998, 44-45). Sirven también, para decirlo con Heffernan, como *terminus a quo* y *terminus ad quem* de toda la *écfrasis*, toda vez que la descripción como tal se abre y se cierra prácticamente con dicha escena. Así, se da una intensa agitación narrativa a lo largo de la *écfrasis*, que parte de un momento de movimiento cero o reposo y culmina en una fuerte escena de similar efecto, lo que convierte este episodio en un modelo emblemático que resume este tipo de fricción. De algún modo, todo el vértigo está acotado por la quietud:

Haec uestic priscis hominum uariata figuris 50
Heroum mira uirtutes indicat arte.
Namque fluentisono prospectans litore Diae
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
Indomitos in corde gerens Ariadna furores,
Necdum etiam sese quae uisit uisere credit,
Ut pote fallaci quae tum primum excita somno
Desertam in sola miseram se cernat harena.
Immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis,
Irrita uentosae linquens promissa procellae.
Quem procul ex alga maestis Minois ocellis, 60
Saxea ut efigies bacchantis, prospicit, eheu!
Prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
Non flauo retinens subtilem uertice mitram,
Non contacta leui nudatum pectus amictu,
Non tereti strophio lactentis uincta papillas,
Omnia quae toto delapsa e corpore passim
Ipsius ante pedes fluctus salis adludebant.
Sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
Illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,
Toto animo, tota pendebat perdita mente. 70

(Con figuras antiguas de hombres bordada esta tela,
de los héroes indica las hazañas con arte asombroso.
Pues, desde la flentísima costa de Día contemplando,
mira a Teseo, que se marcha en presuroso navío,
Ariadna, en el corazón llevando pasiones indómitas;
y aunque ve, no cree las cosas que observa;
tan pronto como de un sueño falaz allí se despierta,
mísera, sola se mira desierta en la arena.
Mas ingrato, el joven, bate con remos las aguas huidizo,
vanas promesas dejando a la ventosa procela.
Lejos, desde el alga, la hija de Minos con tristes ojitos
-de piedra, cual efigie de una bacante-, ¡ay!, lo columbra,
lo columbra, y en magnas ondas de amor se agita,
no sutil reteniendo en la dorada cabeza la mitra,
no cubierta con ligero velo el pecho desnudo,
no con delicada faja las tetas de leche ceñida,
todo lo cual, por doquier desde el cuerpo entero caído,
jugaban de sal a los pies de ella misma las ondas.
Mas ni allí, de la mitra; ni allí del velo flotante
cuidando la suerte, ella de ti con todo el pecho, Teseo,
con toda el alma, con toda su perdida mente pendía.)

Quae tum prospectans cedentem maesta carinam
Multiplices animo uoluebat saucia curas. 250
At parte ex alia florens uolitabat Iacchus
Cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,
Te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore.

(Ella mientras, retirada observando la nave sombría,
múltiples revolvía en su ánimo herida las penas.
Mas desde otra parte revoloteaba Yaco florido,
con la danza de Sátiros y los Silenos de Nisa,
requiriéndote, Ariadna, y por el amor tuyo inflamado.)²⁴

Sin embargo, hay que tener cuidado al hablar de reposo en esas escenas; si bien en los primeros versos vemos a una Ariadna inamovible, estática, este estado contrasta drásticamente con la profunda agitación de su ánimo: así como la narración se vuelve más vertiginosa a medida que avanza la descripción, así también hay que decir que no todo en estas primeras líneas es quietud.

²⁴ La traducción es mía.

Vayamos por partes. Primero nos encontramos con los versos en los que se nos propone la descripción de un paño:

(Con antiguas figuras de hombres bordada esta tela,
de los héroes indica las hazañas con arte asombroso.)

Entonces, se nos aparece Ariadna, transida de pena: es una mujer que se encuentra de súbito sola y abandonada por Teseo, que se aleja olvidando sus promesas. La escena, de intenso dramatismo, impacta y parece captar nuestra mirada; parece provocarnos la ilusión de que estamos ante un verdadero tapiz, por lo gráfico que priva en ella, por lo plástico de su pose: *no sutil reteniendo en la dorada cabeza la mitra / no cubierta con ligero velo el pecho desnudo...* Ariadna sólo se está ahí, removiéndose en su corazón las emociones que le provoca la traición del amado. A partir de la descripción del poeta, podemos ver esa figura desgarrada por dentro, sin mayor cuidado de su persona y a la que su aspecto poco o nada preocupa.

Catulo ejerció su poder y libertad para expresar y extender aquello que en la imagen sólo está sugerido por el momento que se ha detenido, algo que está en potencia; él nos traduce la congoja que se infiere a partir del talante de Ariadna y de todo el contexto circundante, pero nada más. Si en Homero la narración alcanza niveles climáticos en ciertos episodios, para después ralentizar el movimiento narrativo hasta hacerlo detenerse por completo (como el pasaje de los bueyes donde se arriba a un momento de estatismo, o el del ejército que finalmente se apostó); si en Virgilio el movimiento narrativo se suspende para dar paso a una descripción, a un momento que da cuenta de algo estático (en la escena del emperador Augusto), Catulo, no cae en la tentación de extender el hecho ni antes ni después de lo que ocurre, es decir, no induce a Ariadna a hacer algo; a lo más que llega es a

hacerla sentir. En Catulo, el personaje aparece estático, continúa así y así termina, a diferencia de los pasajes relativos a otras historias, como la de Teseo y su padre.

Uno de los factores que ilustran de manera palpable la fuerza de lo estático, es la recurrencia de verbos que indican el acto de mirar, de observar; estos verbos (*prospicere*, *tueri*, *videre*, *cernere*) dominan estas líneas. Catulo deja clara constancia de un cuerpo o figura hierática, donde sólo existe una mirada que atisba.

Pareciera que, al hablar de un sujeto plástico, el único sentido que podemos concederle es el de la vista; no percibimos ni su cualidad auditiva, ni la olfativa; tampoco la del gusto o del tacto; sin embargo, algo hay en los personajes de las obras plásticas, sean estos animales o personas, que parece acentuar el sentido de la vista: el personaje se vuelve “todo mirada”, observación. Y, más que hablar de una mirada conocida o cotidiana, es más bien una contemplación aguzada, un mirar permanente y constante. De ahí que esta mujer nos transmita de múltiples formas, a través de Catulo, su fijeza en la contemplación; si algo puede hacer Ariadna es clavar sus ojos. De principio a fin, Ariadna permanece en dicho estado. Es la inerte observación de la estatua que, impasible, aguarda sin parpadeo; que, ante el abandono de Teseo y ante el futuro requerimiento de Dionisos, permanece inmutable. Catulo sólo permite que su creatura “vea,” privilegia esa característica que se le sugiere con más acuciosidad y urgencia, el atributo por antonomasia del personaje que se le impone de manera insoslayable.

Otro factor por demás ilustrativo en Catulo, que pone de manifiesto esa fuerza de la imagen, en su confrontación con el impulso narrativo, es el hecho de que, en la descripción de Ariadna, no se cumplen las exigencias mínimas para hablar de narración: no hay más de un momento temporal, ni un sujeto que se repite de un momento a otro; tampoco se

presenta esa coincidencia temporal entre el lenguaje y su objeto, propio de lo narrativo (Genette 1969, 60). En todos estos versos, la postura de Ariadna es la misma y el tiempo está indefinidamente suspendido. “Nada pasa” ni transcurre; es un cuadro en el que podemos imaginar a la despechada Ariadna que avizora al traidor que se aleja, mientras ahí, acechante en las cercanías, ronda Dionisos. Es una escena de intenso dramatismo, de la que podemos inferir cosas pero en la que, de hecho, nada “sucede”; sólo un breve instante es descrito: Teseo no termina de irse ni Dionisos termina de llegar; entre estos dos personajes, una pintura de desolación, de desgarramiento, que ha quedado congelada indefinidamente. todo se adivina, pero nada se dice ni se narra, más que lo indispensable para delinear el cuadro: *Non tereti strophio lactentis uincta papillas / Omnia quae toto delapsa e corpore passim* (no con delicada faja las tetas de leche ceñida / todo lo cual, por doquier desde el cuerpo entero caído)

El verso más revelador de todos, el que confirma el predominio de la descripción por encima de la narración, es el 61:

Saxea ut efigies bacchantis, prospicit, eheu!

(-de piedra, cual efigie de una bacante-, ¡ay!, lo columbra,)

Ya no es una alusión, sino algo explícito: ya no es preciso forzar nada a partir de lo apenas sugerido; todo se desprende de la palabra clave que, sin mayores esfuerzos, remite de inmediato a la escultura: *saxea*. La intención es manifiesta y no puede uno menos de reconocerla en la casi absoluta identidad entre el personaje y la sustancia inanimada, la materia prima del escultor; el adjetivo no hace sino conferirle a Ariadna carácter estatuario. Podríamos incluso aventurar que el epíteto es una más de las formas en que encuentra

expresión la fricción representacional: no se hace referencia al material del que está formada la representación visual, como era el caso de los escudos de Homero y Virgilio, sino a lo que es inerte y estático por excelencia: la piedra.

¿Y qué decir de *effigies*, donde se nos remite de nueva cuenta a lo escultural? Se trata de un motivo poético donde la alusión a la pose y al estatismo escultural es evidente, por cuanto la equiparación con la imagen, con la representación misma, equivale prácticamente a conceder la supremacía de lo descriptivo sobre lo narrativo: se impone la imagen de manera contundente.

La palabra central, “*bacchantis*”, remite a las últimas líneas de la *écfrasis* catuliana:

Quae tum alacres passim lymphata mente furebant
Euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes.
Harum pars tecta quatiebant cúspide tirsos,
Pars e diuolso iactabant membra iuuenco,
Pars sese tortis serpentibus incingebant,
Pars obscura cauis celebrabant orgia cistis,
Orgia, quae frustra cupiunt audire profani, 260
Plangebant aliae proceris tympana palmis
Aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant,
Multis raucisonos efflabant cornua bombos
Barbaraque horribili stridebat tibia cantu.

(Allí prontas, sin orden, se enfurecían con mente frenética,
evohé, las bacantes, evohé, las cabezas torciendo.
Parte de éstas sacudían, de cubierta punta, los tirsos;
Parte, lanzaban de un descuartizado novillo los miembros;
Parte, se ceñían de retorcidas serpientes ;
Parte, con huecos cestos celebraban oscuros misterios,
Misterios que en vano ambicionan oír los profanos;
Golpeaban otras los tímpanos con próceres palmas,
O tenues tintineos con el redondo bronce agitaban;
Para muchas, los cuernos lanzaban rauquísonos sonos,
O con horrible canto rechinaba la bárbara tibia.)

Sin duda, es digno de atención que Catulo, en el verso 61, defina el estatismo de Ariadna por medio de una equivalencia con la efigie de una bacante: dicho verso encuentra resonancia justamente en la última estrofa de la descripción. En ese verso ya se anunciaba, la futura incursión de las frenéticas mujeres. Catulo despliega en los últimos versos la imagen de Ariadna como bacante y sustituye el estatismo individual por la furia colectiva. ¿Quizá para representar el tumulto emotivo de la muchacha abandonada, quieta en la playa?

Con arreglo a lo ya expuesto, valga decir, pues, que la “pintura” es casi perfecta: se cumple otra vez la ausencia de cambios temporales y se presentan los requisitos exigidos por Genette a la descripción; a lo más que llega Catulo es a asignar a las bacantes, casi como al azar, un lugar no preciso. Da la impresión de que se quiere desembarazar de un recuento pormenorizado de los desenfrenos de cada participante; pasa de unas a otras sin extender sus acciones, de tal suerte que en cada verso se inserta un único verbo (*furebant*, *quatiebant*, *iactabant*, *incingebant*, *celebrabant*, *plangebant*, *ciebant*, *efflabant*, etc.) y a cada verso corresponde un segmento de realidad, como en un intento por reproducir lo fragmentario de lo que se le muestra al poeta; pasa de súbito de un suceso a otro, como tratando de figurar un instante decisivo. Es un procedimiento afortunado pues, amén de avenirse con el tono general de la escena, donde todo es un vértigo inasible, reproduce o figura en cierta forma, con esa simetría en las frases y lo escueto de su aspecto, el angustiante y monótono golpe rítmico de los tambores: incluso lo repetitivo del *pars, pars, pars...* contribuye a producir el efecto percutivo de los tímpanos y, a la par de ese ritmo, se suceden los acontecimientos. Funciona, además, como instrumento para emular la yuxtapuesta distribución de los trazos en el espacio de la tela; con el paso de un verso a otro se cumple una función como de guía de la mirada, de nuestra mirada que, así como cambia

bruscamente de hechos con el paso de las líneas, dirige sucesivamente su atención a las distintas acciones reproducidas en la tela, de una tela que intentamos representarnos en la mente.

No es una observación plácida la que podemos obtener de un espectáculo como ese: los trazos nos demandan imperiosamente movernos o mover los ojos de un sitio a otro; nada resiste una contemplación sostenida; las pinceladas atraen y rechazan por su mismo carácter, y, en esa medida, nos enganchamos en su atracción y repulsión; sin embargo, al punto ya estamos inmersos en otro dibujo y luego en otro, en sus inquietantes formas cuasi infernales que promueven, más que una fijación detenida en algún detalle, un vistazo de conjunto, aunque también, paradójicamente, atención hacia cada cosa en particular, en la medida que se resista, antes de ser requerido por otro motivo: todo nos atrae, al mismo tiempo y con igual fuerza. Con ese cambio inexorable de un lugar a otro, Catulo casi no nos da tiempo para la reflexión meditada de lo que dice, pues expone todo de golpe, como en destellos figurativos que se articulan en un todo visual por medio de la síntesis mental, de modo que la primera relación conserva igual vigencia que la última y se actualiza simultáneamente con ésta. Así pues, fungen - permítaseme la metáfora, ya que de una tela se trata- como una trama, cuyos hilos constituyen un todo armónico, en el que cada uno de ellos, si bien distintos, tiene una importancia especial: igual de valiosos para el producto en sí, se entrelazan, aportando cada uno lo que le toca en suerte para construir el tejido último.

1.3 EVIDENTIA

En virtud de que estamos en los terrenos de la retórica, ahí hay que buscar las causas de los procedimientos a los que acudió Catulo; debemos recordar que el fin que se pretendía con las *écfrasis* como ejercicio retórico era la persuasión. Como bien se sabe, esto último se consigue no sólo por la vía del convencimiento intelectual, sino también a través de las emociones,.

En los versos en los que se cuenta la historia de Ariadna, Catulo recurre a métodos que procuran justamente despertar las emociones: se compenetra a tal punto con la historia, que ésta lo lleva a proferir, cual espectador, exclamaciones y a prácticamente “vivir” la desolación de Ariadna (61,71 y 94). Además, al fungir como un condoliente que se deja traspasar por los sentimientos de la abandonada, logra transmitir vívidamente lo que sugiere la tela, por medio de constantes referencias a discursos y digresiones (94-104), a fin de presentar la historia ante los ojos de la mente. En esto consiste justamente la *evidentia* retórica de que habla Quintiliano: “expresar hechos y circunstancias de tal manera que parezca a los oyentes (o a los lectores en nuestro caso) que el orador (o poeta) los muestra, no que lo narra; mediante este procedimiento patético, el orador provoca las emociones en cuanto que al hablante le parece estar en medio de las cosas mismas” y su efecto es hacer visible lo que se dice mediante imágenes mentales; esas imágenes, que son el medio para lograr la *evidentia*, se llaman visiones (*Φαντασίαι*).²⁵

De esta manera, el orador “pinta con palabras” la imagen de las cosas, sea mediante la utilización de los términos justos, sea mediante la enumeración de las imágenes de la escena.

²⁵ *Inst. Orat.* VIII.III.61.

En Longino encontramos una precisión más, pues al señalar la idea de presentar las cosas de tal forma que quien las lea, pueda “verlas” de alguna manera, distingue entre los fines perseguidos por poetas y oradores: aquéllos buscan el estupor, el asombro (ἐκπλήσις) en éstos se habla de *evidentia* (ἐνάργεια).²⁶

¿Habrá que decir, entonces, que Catulo estaba quizás mucho más preocupado en esa búsqueda del estupor y del asombro que en imitaciones de modelos precedentes, en particular de Homero? No lo sé. Otro teórico, Demetrio (*Sobre el estilo* 209-222), menciona los recursos que procuran la *enargeia*; entre éstos está la inclusión de todo aquello que sea necesario para expresar con rigor lo que se describe, es decir, no omitir el uso repetido de frases (116-123) y palabras (63-65, 256-259) que confieran emoción al discurso; asimismo se menciona la descripción en detalle de circunstancias, a fin de que el oyente (o el lector) complete los hechos a través de su intelecto.

Pienso que, por medio de los recursos de los que echó mano el veronés, logró que su descripción fuera, si no más fiel, sí más vívida que sus contrapartes; me parece también que la descripción del tapiz provoca mucho más las emociones y la participación de los lectores, que las descripciones de los escudos de Aquiles y Eneas. Él apela, creo, a lo que el lector sabía de la historia que presenta; parece que no se preocupa demasiado por hacer visible la tela, quizás porque su interés primordial era poner en práctica sus habilidades patéticas. No sé si lo que pretendía Catulo era, además de la evidencia o la presentación vívida (recordemos que es un objeto imaginario), transmitir lo que de emotivo contiene el hecho mitológico, como un catalizador de sus particulares trances amorosos .

²⁶ *De lo Subl.* 15. 1-2.

CAPÍTULO 3

LA INTENCIÓN DE CATULO

3.1 Tradición y Rivalidad

Veamos ahora la *écfrasis* catuliana desde otra perspectiva, en términos de intención. La primera intención que a las claras se advierte en Catulo es el apego a la tradición; como dice Bonifaz Nuño: “Los dos Epitalamios (LXI y LXII) el Atis (LXIII) y *Las bodas de Tetis y Peleo* (LXIV), son los principales poemas en que Catulo no se atuvo estrictamente a su situación personal, sino que siguió de modo fundamental las tradiciones y corrientes culturales vigentes en su época”.¹ Estas corrientes culturales y tradiciones son las de la escuela alejandrina²; en ellas abrevó Catulo para realizar *Las Bodas de Tetis y Peleo*, y su modelo fue, sin duda, Calímaco.³ Justamente uno de los procedimientos poéticos de los poetas helenísticos era el de la *écfrasis*, de modo que nuestro poeta no eludió el compromiso con la tradición, esa que marcaba directrices en la composición poética y a la cual era difícil sustraerse.

Tributario pues de la tradición, Catulo reproduce aquello que ha heredado de sus predecesores, y ello en dos sentidos: reproduce en tanto que saca copia de procedimientos harto conocidos, pero también en tanto que produce de nuevo o reproduce esa herencia para imprimirle su sello personal.

¹ Catulo. *Cármenes*, Trad. Rubén Bonifaz Nuño. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana; México: UNAM, 1992, p. LVI.

² “Alejandría ha dejado su marca más claramente en [las Bodas de] Peleo y Tetis[...]” (Fordyce 1961, XX); “El uso de la *écfrasis* por parte del poeta muestra que es, de hecho un *doctus poeta*, bien versado en los artificios alejandrinos de poetas como Calímaco [...]” (Godwin 1995, 144).

³ Probablemente otras *écfrasis* ejercieron una influencia en Catulo, Cf. Apolonio de Rodas, *La Argonáutica*. Trad. Máximo Briosio; Ed. Cátedra, Madrid, 1986 (I, 721-767). Y también Mosco, “Europa” en *Bucólicos Griegos*. Trad. Ipandro Acaico. SEP; México, 1984 (38-66).

Es innegable que los poetas aspiran a lo sublime, así como también es cierto que esta legítima aspiración comporta recurrentemente polémicas, las más de las veces infinitas, cuyo afán es demostrar quién es el más habilidoso en el arte de la palabra. Ahora bien, en relación con esto, Heffernan afirma: “Después de Homero, toda *écfrasis* se vuelve doblemente antagónica: una pugna escenificada no sólo entre la palabra y la imagen, sino también entre un poeta y otro” (1995, 23).

Así pues, hemos de suponer que Catulo tenía en mente la figura de Homero y de su acabada obra al momento de componer la propia y no sólo como admirador que seguramente era del aedo, sino también como un modelo al que quizás era factible imitar y, ¿por qué no?, superar. Lo mismo podemos decir sobre los helenísticos, quienes además de una influencia, fueron un reto artístico para el veronés.

3.2 Intención temático-analógica: un indicador de lectura.

Según Genette, el pasaje de Ariadna funge como una narración en segundo grado o relato metadieético, como “una suerte de documento iconográfico que el narrador convierte en narración al describirlo” (1972, 231). Asimismo, puntualiza que “[...] todo acontecimiento narrado en un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que se sitúa el acto productor de ese relato” (238).⁴ Hay que aclarar el sentido de algunos de los términos utilizados por Genette, aunque sea brevemente. Baste con decir lo siguiente: la metanarración es una narración dentro de otra; la metadiégesis es el universo espaciotemporal de esa segunda narración; la diégesis designa el universo espaciotemporal de la primera narración, y cualquier acontecimiento del que dé cuenta una narración está en un nivel diegético inmediatamente superior que el nivel en el cual está situado el acto narrativo productor de esa narración (228).

Con miras a elucidar el modo en el que la *écfrasis* catuliana se vincula con el poema entero, es preciso analizar la forma en que se relacionan los relatos metadieéticos con la narración en que se inscriben.

⁴ “[...] estas relaciones de jerarquización entre niveles narrativos nada tienen que ver con el grado de importancia que pueda tener un relato” (Pimentel 1998, 149).

Para Genette, son tres las relaciones que se pueden establecer entre ambas narraciones, a saber:

- 1) Una relación de causalidad directa entre los hechos ocurridos en el relato metadieético y los de la diégesis, lo que le confiere a aquél una función explicativa.
- 2) Una relación puramente temática en la que no se establece una continuidad entre la metadiégesis y la diégesis; “En otras palabras, entre el relato que enmarca y el relato enmarcado media una diferencia de mundos narrados; la relación que entre esos mundos se establece es de analogía o de contraste” (Pimentel 1998, 151).
- 3) La relación no es explícita entre los dos niveles narrativos, pues el acto de narrar opera una función en la diégesis, independientemente del contenido de la segunda narración, y tal función puede ser distractora u obstructiva (Genette 1972, 232).

De estas tres relaciones, la que me interesa primordialmente es la temática, pues en ella inscribe Genette la *écfrasis* de Catulo, aunque, para el teórico, es específicamente contrastiva, pues al júbilo de las bodas de Tetis y Peleo se contraponen el infortunio de Ariadna.

En esta misma línea contrastiva se encuentra la siguiente aseveración vertida por Bonifaz Nuño: “ [...] dos historias distintas; una de ellas, la de Tetis y Peleo, que ocupa los dos extremos del poema, versa sobre el amor legítimo y feliz, aprobado por los hombres y los dioses, justificado en sí mismo y más allá de sí [...] la otra, la de Teseo y Ariadna y Baco, expone los sufrimientos de una pasión desgraciada, que atrae, hacia quien traiciona el amor, el castigo de la divinidad suprema; hacia quien padece la traición, la benevolencia de la misma divinidad, traducida en un amor nuevo, claro y más feliz”.⁵

La lectura del pasaje con esa función de contraste parece, sin embargo, apresurada; por ello, quizá pueda hacerse otra lectura desde la perspectiva analógica. La relación temática de analogía puede ir más allá de la simple comprobación de similitudes entre las historias; a este respecto, afirma Luz Aurora Pimentel (1998, 152): “ [...] La relación de analogía que se establece entre el relato diegético y el metadiegético también puede fungir como un *indicador de lectura*. Mieke Bal dice que este tipo de relatos enmarcados constituye “una señal al lector”, ya que “el texto-espejo funge como una especie de manual de uso: la historia imbricada contiene una sugerencia de cómo debe leerse el texto”.

Por su parte, Mieke Bal (1985, 150) afirma: “¿Cuándo cabe hablar de parecido entre dos fábulas distintas? Una solución simple y relativa sería: hablamos de parecido cuando dos fábulas se pueden parafrasear de modo que los resúmenes tengan uno o más elementos sorprendentes en común. El grado de identificación vendrá determinado por el número de términos que comparten los resúmenes. Un texto intercalado que presenta una historia que, según este criterio, se parece a la fábula básica, se puede tomar como

⁵ *op.cit.* p.LXIX.

señal de ésta última [...] El lugar del texto intercalado –el texto espejo- en el básico determina su función de cara al lector. Cuando el espejo se dé cerca del principio, el lector podrá, a partir de este texto, predecir el final de la fábula básica. Se suele velar el parecido para mantener el *suspense*. El texto intercalado sólo se interpretará como texto espejo y “delatará” el desenlace, cuando el lector sea capaz de captar el parecido parcial a través de la abstracción. El parecido abstracto, sin embargo, sólo se capta normalmente al final, cuando ya conocemos el desenlace. Así se mantiene el *suspense*, pero se pierde el efecto predeterminante del texto espejo”.

Sólo la totalidad del relato otorga valor reflectante a una secuencia, puesto que el conjunto del texto es el que da sentido a sus segmentos (Dällenbach 1991, 65).⁶ En vista de lo anterior, habrá que ver el desenlace del poema, así como el conjunto, para hacer la interpretación del tapiz como texto espejo.

Volvamos con Heffernan y veamos si son pertinentes, en el caso de los escudos de Eneas y Aquiles, los conceptos de niveles narrativos y si ello nos ayuda a hacer una mejor lectura de los mismos. Heffernan comienza su análisis del escudo de Aquiles diciendo: “A primera vista, el largo pasaje del escudo de Aquiles parece completamente prescindible del resto de la *Iliada*, porque pocas de las escenas descritas tienen alguna conexión obvia con el poema que lo rodea [...] las escenas trabajadas en metal sobre el

⁶ Para complementar lo anterior baste señalar que, el texto espejo, situado así al principio de la historia, se corresponde con el modo de discordancia *prospectiva*. “La *mise en abyme* prospectiva, pre-planteada en la apertura del relato, “adelanta” a la ficción y le gana por velocidad, no dejándole más porvenir que lo ya sucedido. Todo el margen de maniobra que se consiente ahora al relato estriba en volver sobre el reflejo anterior y someterlo a catálisis, respetando el programa que anuncia y entrando en el detalle de su contenido. Tamaña limitación se debe a que el relato se lo juega todo desde el principio, condenándose a obedecer las directrices de un signo precursor que lo desvela por completo y que él mismo ha tolerado. Ello no obstante, no conviene pasar por alto el hecho de que esta función *reveladora* y *matricial* trae otras consigo. Ciñéndonos a las más importantes, recordemos que el reflejo, al exponer la ficción *en abreviatura*, reúne episodios y rasgos dispersos cuya percepción casi simultánea, en el umbral del libro, no deja de influir en su modo de desciframiento: advertido de un recorrido que conoce sintéticamente, el lector sabe hacia dónde se dirige, y puede, sin titubeos, imponer escansiones en su itinerario, identificar los tiempos fuertes de su marcha, controlar su avance. Señalemos, además, que la *mise en abyme* limina programa la ficción de manera tan imperativa, que la despoja de interés anecdótico –cuando no la carga de tensión, exacerbando gradualmente el interés del lector.” (Dällenbach 1991,78).

escudo no parecen – o no parecen inmediatamente- reflejar la acción del poema. Ni abren una ventana al pasado de los personajes principales” (10).

Heffernan, pues, pretende encontrar la función explicativa o temática de dichos pasajes.

En otro párrafo, Heffernan dice lo siguiente (1995, 10): “Kenneth Atchity arguye que el escudo refleja microcósmicamente toda la expansión temática de la *Iliada*, y algunas de sus escenas de hecho reflejan el mundo del poema. La ciudad sitiada por las fuerzas armadas, por ejemplo, evoca el asedio de Troya, y la escena de los leones atacando al toro semeja simbólicamente la muerte de Patroclo [...] En las escenas de guerra y paz podemos ver también representado lo que Lattimore llama “la vida de los días homéricos o, más precisamente, la civilización del siglo doce a.C.” Y más adelante (17) “Leer la *Iliada* a la luz del pasaje del escudo es ver entonces cómo las historias de la disputa y la ciudad sitiada recapitulan la más larga historia del poema.”

Así pues, el escudo de Aquiles cumple con una función temática y la relación entre el pasaje y el poema es de analogía. Pero no todo queda ahí, pues Heffernan va más allá de la simple constatación de este hecho y pretende dilucidar el sentido de esta relación entre el escudo y el poema entero, es decir, atiende al aspecto de indicador de lectura del relato metadieético: “¿Qué significa entonces, que el escudo esté ornamentado pródigamente con escenas de la vida humana [...]¿qué significa que cada una de las figuras en los diseños del escudo esté inerme, desprotegida, completamente expuesta a las lanzas del enemigo? Ello sugiere que esta pieza de armadura meticulosamente trabajada es un símbolo de protección radicalmente ambiguo. Si el mismo Aquiles es el escudo de la civilización micénica, el está, no obstante,

escudándose tras algo que simbólicamente ofrece esa civilización al enemigo y que eventualmente probará ser incapaz de proteger su propia vida[...]" (Heffernan 1995, 11).

De manera que, este relato metadieético funge como un indicador de lectura, no sólo debido a la historia *per se*, sino por los resultados que da una lectura de conjunto de esa historia y el uso del soporte en el que se inscribe, en este caso, el escudo de Aquiles.

En cuanto a la *Eneida*, Heffernan nos dice, respecto del escudo, que "este entramado de escenas esculpidas es, de hecho, sólo uno de los distintos trabajos de arte visual que afectan a Eneas en el curso del poema".

Por ello, hay que señalar la forma en que los trabajos plásticos afectan a Eneas : ellos "revelan el origen y el objetivo final de su misión" pero, además, "[el escudo] sirve para guiar, tanto a Eneas como a nosotros, a través de la red o laberinto de la narrativa virgiliana [...]" (23). Especialmente el héroe es afectado pues "se da cuenta, por medio del escudo, de que la única forma de establecer la nación romana en paz es seguir los pasajes de guerra" (30).

En este mismo sentido continúa: "[...]el escudo significa la gloria y el destino de sus descendientes [...]. Consecuentemente, no puede él leer el escudo como leyó antes las pinturas y las esculturas de Dédalo; no puede reconocer a Augusto ni a Antonio o a Cleopatra como reconoce a Príamo a Aquiles o a Pasifae. No sabiendo el significado de las escenas del escudo, sólo puede maravillarse de él, regocijarse con la belleza de sus figuras y echárselo auestas en la fe de que, significando el porvenir, justifica la guerra que está por pelear [...] el escudo significa la promesa del triunfo futuro para sus descendientes[...]" (31).

Esta narración metadieética, por su relación temático-analógica con la historia, cumple una función más; como señala Pimentel “[...]el relato en segundo grado puede constituir un indicador de acción: el personaje interpreta el metarrelato como una señal para actuar” (1998, 152).

Ahora bien, ¿qué puntos exigidos por Bal satisface la écfrasis de Catulo? En primera instancia, debemos decir que la descripción del tapiz (el texto espejo) en efecto se da prácticamente al principio del poema, en el verso 47, y así está en condiciones de erigirse como una señal al lector, como ese indicador de lectura que nos adelanta el porvenir. Es posible, pues, que nuestro pasaje pueda leerse como un relato metadieético, con una función temática de analogía, que se propone como indicador de lectura.

Es necesario, de entrada, poner de manifiesto los términos que comparten las paráfrasis de las historias; ello determinará el grado de identificación entre ellas. Además del evidente contraste entre la boda feliz de Tetis y el malogrado amor de Ariadna, “este poema está marcado por coherencias”, como dice Godwin (1995, 135). Veamos las analogías que propone este autor (133):

a)En ambas historias hay un ser humano casado con una divinidad y el resultado de ambas uniones es feliz, al menos por el momento: Ariadna/Dionisos y Tetis/Peleo.

b)El mar es el idílico elemento en el cual Peleo ve por primera vez a Tetis (16-21) y es también la fuerza que retiene a Ariadna en la playa hasta la llegada de Baco (52-67).

c) Teseo es *ferox* (...*ferox quo ex tempore Theseus* 73) y capaz de matar monstruos, en tanto que Aquiles demostrará su ferocidad, incluso más que el mismo Teseo (*non illi quisquam bello se conferet heros*).

d) Godwin advierte que incluso el lenguaje contribuye a reforzar la unidad de las dos narraciones, ya que, según él, se habla en términos muy similares del amor de Peleo y de Baco respectivamente:

Tum Thetidis Peleus *incensus fertur amore* 19

(Allí de Tetis en el amor se incendió –cuentan- Peleo)

Te quaerens, Ariadna, tuoque *incensus amore*. 253

(Procurándote, Ariadna, y por el amor tuyo incendiado.)

Godwin establece un paralelo más entre Ariadna y el sacrificio de Polixena, pues encuentra denominadores comunes en este “pasaje rico en asociaciones”: la juventud, la condición de mujer, la inocencia y la calidad de víctimas, aquella por culpa de Teseo, ésta a causa de Aquiles (14). Godwin resume esto diciendo que el poema de Catulo toma el tema del sacrificio humano y lo desarrolla pasando por Ariadna, hasta el asesinato de Polixena, siendo los “monstruos”, respectivamente, el Minotauro, Teseo y Aquiles” (1995, 15).

Quiero destacar también la similitud de los términos, no contemplada por Godwin, con los que el poeta refiere el momento en que Teseo y Aquiles dan cuenta del Minotauro y de los troyanos, respectivamente:

Nam uelut in summo quatientem bracchia Tauro
Quercum aut conigeram sudanti cortice pinum
Indomitus turbo contorquens flamine robur
Eruit (illa procul radicitus exturbata
Prona cadit, late quaeuiscumque obuia frangens),

Sic domito saeuum prostrauit corpore Theseus 110

(Pues como, cuando mueven los brazos en la cima del Tauro,
a la encina o el pino conífero de sudante corteza
la borrasca indómita, el troco con su soplo torciéndoles,
desentierra [éste, a lo lejos desde su raíz arrojado
cae inclinado, destrozando cuanto encuentra a distancia],
así *postró* Teseo *al bárbaro con el cuerpo domado*.)

Namque uelut densas praecerpens messor aristas
Sole sub ardenti flauentia demetit arua,
Troiugenum infesto prosternet corpora ferro. 355

(Pues como el segador, arrancando las densas espigas,
bajo el sol ardiente siega las siembras doradas,
con hierro infesto *prosternará de los troyanos los cuerpos*.)

(cursivas mías)

Sin duda, hay coincidencias entre estos héroes, la forma análoga de introducir, por medio de un símil, el fin que Teseo y Aquiles dan a los enemigos, también me parece muy provocadora, aunque parezca tener visos de inocencia. Naturalmente, Catulo no va a descifrarnos el sentido de su proceder; el poeta deja al lector la responsabilidad de sacar las conclusiones correspondientes.⁷

Godwin (133) afirma que “lo que establecen todas estas concordancias es el sentimiento de que es un único mundo el que este poema describe, un mundo donde tanto Peleo como Teseo se encuentran en casa; el poeta confunde cualquier noción de “antes y después” al vincular las dos historias, incluso el sentido cronológico del lector respecto de la primera nave en la escena primera que luego conduce a la historia de las

⁷ “ [...] hay pocos [textos] que [...] no teman manifestar *expressis verbis* una correspondencia biunívoca repetida [...] Casi todos los relatos –apegados, por instinto, a una polisemia constitutiva del hecho literario- se niegan a convertirse en traductores. En lugar de ponerse en lugar del intérprete, tienden a provocarlo, señalando que este o aquel enunciado es una *transposición* del relato, o que en esta o aquella parte de su trama hay un sentido latente oculto bajo la significación que se expone a plena luz” (Dällenbach 1991, 60-61).

naves que parten de Atenas en dirección a Creta. Todo el pasado es uno,⁸ contrastado al final con el presente, creando el poema así una sutil *mise-en-abime*.”⁹

En vista del grado de identificación de las fábulas, quizá esta afirmación de Godwin contribuya a fundamentar aún más la pertinencia de llevar a cabo una lectura en la que las dos historias se vinculen estrechamente, de manera que opere el indicador sin tener que forzar demasiado las analogías.

Una vez establecido que entre ambas historias hay notorias semejanzas y analogías, resulta necesario hacer un alto y mencionar un aspecto que ha suscitado controversia. El poema puede ser visto, desde dos perspectivas muy distintas, una optimista y una. Entre los pesimistas destaca Bramble, cuyas afirmaciones han creado escozor, e.g: “La boda feliz de Peleo y Tetis es minada por el atribulado estado de la abandonada Ariadna, que así desmiente el heroísmo y autosacrificio declarados como los distintivos del *ethos* del pasado. La narración misma está llena de énfasis negativos y ecos infelices” (Godwin, 1995, 134).

Entre los optimistas se encuentra el mismo Godwin, quien incluso ve como positiva la misma historia de Ariadna, al decir que, aunque esta historia es triste, tiene un final feliz. Según Godwin, el mal infligido a Ariadna es real, así como también su pesar; sin embargo, ella obtiene venganza y termina casada con una divinidad (como

Peleo) y no con un simple mortal. Esto bastaría, según Godwin, para rebatir a los críticos pesimistas que ven a Ariadna como *una nube oscura* en la boda (136). De modo que, para Godwin, se da una relación de analogía optimista por el final feliz que le

⁸ Asimismo, Hutchinson se pronuncia a favor de esta tesis de la coherencia temática: “Hay muchas conexiones centrales entre las dos historias [...]” (1988, 302).

⁹ “[...]es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (Dällenbach 1991, 49). *Reduplicación simple* se refiere al fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, como sería nuestro caso. Para un análisis detallado sobre este concepto, cf. Dällenbach, 1991. Por claridad, prefiero, con Mieke Bal, hablar de texto espejo.

espera a Ariadna; por ello, no podemos, según él, leer el pasaje del tapiz como un mal augurio para Tetis y Peleo.

La visión que este autor tiene de Aquiles y el significado de su vida en el poema en cuestión contrasta radicalmente con otros teóricos que han discutido sobre el tema: “la asunción [...] de que la futura brutalidad del niño torna la boda infeliz es cuestionable, sobre todo cuando el “niño” es sin duda el más grande guerrero en el mundo mítico griego. No hay nada que impida a la feliz pareja saborear el placer de su propia felicidad contrastándola con la (futura) infelicidad de otros” (Godwin 1995, 134).

Heffernan, en cambio, pertenece a los pesimistas. Él afirma acerca de Aquiles: “A la luz de la violencia y rapacidad que Ariadna, se dice, habrá de esperar, es inquietante saber –cuando el poema regresa del tapiz a las bodas de Tetis y Peleo- lo que vendrá de su unión nupcial. Según las Parcas, [...] Peleo y Tetis procrearán al feroz Aquiles, cuya tumba será, cuando él muera, bañada con la sangre de una virgen sacrificada: la sangre de la decapitada Polixena. Irónicamente, la prospectiva de esta boda finalmente sangrienta y necrófila es justamente lo que las Parcas le deparan a Tetis y Peleo al instarlos a unir sus pasiones en el encuentro nupcial: *coniungite amores* (1995, .55).

Hay otros teóricos que se pronuncian por ese pesimismo, como Bonifaz Nuño: “Siendo el canto del amor cumplido, del amor entre dos que se cumplirá entre ellos y en su descendencia, tiene esa base de sentimientos felices. Pero en el anuncio de las hazañas del hijo glorioso que ha de nacer de los desposados, hay una especie de exaltación de la barbarie que, vista por ojos actuales, hace despreciable y odiosa la

gloria entonces celebrada. En verdad, Catulo usa tales argumentos para establecer la grandeza del héroe, señala con tanta precisión lo que hay de repugnante en sus hechos, que aquél resulta mucho más repelente que amable” (Nuño, op.cit. p. LXXIX.). “¿Buscó Catulo rebajar en su canto la gloria del guerrero, mostrándolo únicamente como llevador de desgracias y lutos? ¿O podía considerar esa gloria efectivamente deseable? En caso necesario, me decidiría yo, tomando en cuenta la naturaleza humana revelada por él en sus otros poemas, por contestar de manera afirmativa la primera de las dos preguntas hechas. La malevolencia, conjunción de la admiración y el desprecio hacia sus semejantes que Catulo demuestra sentir, unidos indisolublemente en su propio interior, sería bastante a no autorizar la ingenuidad necesaria para dar contestación positiva a la segunda” (Nuño, op. cit., p. LXXX-LXXXI).¹⁰

De manera que hay dos líneas pesimistas: una que tiene que ver con la visión general del poema respecto de los héroes como Aquiles y otra con la significación que tiene la historia de Ariadna y su repercusión en la historia de *Las Bodas de Tetis y Peleo*. Conviene aclarar que no busco zanjar el problema de la primera de las líneas; me centro en la significación y la repercusión de la historia representada en la tela.

Ahora bien, la pregunta es la siguiente: ¿es admisible decir, a la luz del indicador de lectura, el tapiz que cuenta la historia de Ariadna, que éste, al anunciar hechos funestos, representa un ave de mal agüero en esta boda tan feliz o, por el

¹⁰ “Siendo el canto del amor cumplido, del amor entre dos que se cumplirá entre ellos y en su descendencia, tiene esa base de sentimientos felices. Pero en el anuncio de las hazañas del hijo glorioso que ha de nacer de los desposados, hay una especie de exaltación de la barbarie que, vista por ojos actuales, hace despreciable y odiosa la gloria entonces celebrada. En verdad, Catulo usa tales argumentos para establecer la grandeza del héroe, señala con tanta precisión lo que hay de repugnante en sus hechos, que aquél resulta mucho más repelente que amable” (Nuño, op.cit. p. LXXIX.). “¿Buscó Catulo rebajar en su canto la gloria del guerrero, mostrándolo únicamente como llevador de desgracias y lutos? ¿O podía considerar esa gloria efectivamente deseable? En caso necesario, me decidiría yo, tomando en cuenta la naturaleza humana revelada por él en sus otros poemas, por contestar de manera afirmativa la primera de las dos preguntas hechas. La malevolencia, conjunción de la admiración y el desprecio hacia sus semejantes que Catulo demuestra sentir, unidos indisolublemente en su propio interior, sería bastante a no autorizar la ingenuidad necesaria para dar contestación positiva a la segunda” (Nuño, op. cit., p. LXXX-LXXXI). Cf. también Hutchinson, op. cit. p. 307-8.

contrario, que prevé sucesos afortunados y, con ello, confiere más lustre aún a las nupcias? Yo considero que la tesis mejor sustentada es la visión pesimista que se puede extraer al considerar el tapiz como “una nube oscura”.

Veamos ahora cómo opera en Catulo el indicador y qué hechos nefastos nos permite prever o predecir. Parto del siguiente fragmento:

At pater, ut summa prospectum ex arce petebat, 241
Anxia in assiduos absumens lumina fletus,
Cum primum inflati conspexit lintea ueli,
Praecipitem sese scopulorum e uertice iecit,
Amissum credens immiti Thesea fato.

(Mas el padre, que tendía de lo alto de la torre la vista,
en llantos asiduos consumiendo las lumbres ansiosas,
en cuanto miró de la inflada vela los linos
desde el vértice de las rocas se arrojó de cabeza,
creyendo *perdido* a Teseo por el hado inhumano.)

Se trata del pasaje en que se refiere el hecho trágico en el que el padre de Teseo se arroja al precipicio cuando cree perdido a su vástago. Para entrar de lleno al punto que me interesa, quiero destacar el sentido abstracto que se desprende: la idea de pérdida. Este hecho es a todas luces evidente, pues la pérdida de Teseo era real para su padre. En esto reside un cambio en la perspectiva pesimista: el acento no se pone en la relación de desamor entre Teseo y Ariadna, sino en la relación desafortunada entre aquél y su padre. Con ello, la línea pesimista se reconfigura para asumir contornos ya no de amor entre pareja, sino de amor filial.

De la idea de pérdida y del dolor que trae aparejado, hay que pasar a otra cuestión que debe ser puesta de relieve, y refuerza la atención dedicada al binomio Teseo/Aquiles. A nadie, creo, pasa inadvertido un hecho: Catulo deliberadamente

coloca el tapiz sobre el tálamo nupcial, donde, estamos prácticamente seguros, se consumaron las pasiones amorosas de la pareja

Cabe, pues, formular una pregunta al estilo de la que hace Heffernan respecto del escudo de Aquiles: ¿qué significa que Catulo haya decidido colocar en tal sitio el tapiz que presenta la historia de Ariadna y Teseo?; o mejor, ¿qué significa que en el tálamo nupcial haya sido puesta esta tela en la que se cuentan estos hechos dolorosos, en un tálamo nupcial, donde, según nos lo confirman las parcas después (*coniungite amores* 372) será concebido el hijo fruto de este amor? Para Heffernan, recordémoslo, el hecho de que el escudo de Aquiles estuviera adornado con historias de la vida cotidiana griega significaba que tal arma defensiva no lo era tanto debido a que, justo por el hecho de exponer “ese mundo” inerme al enemigo, de poco le valdría al esforzado Aquiles en su empresa.

Lo anterior me parece una sutil indicación de lectura que no se debe pasar por alto, en tanto que señal del poeta para no centrarnos únicamente en lo más evidente. No es suficiente establecer relaciones entre las historias amorosas de la pareja Ariadna/Teseo y de la pareja Peleo/Tetis, sino también entre Teseo y Aquiles, toda vez que bien se pudo colocar el tapiz en cualquier otro lugar, donde no se produjeran significaciones de este tipo, pues sirve de “marco” amoroso, sobre todo cuando tenemos en mente las palabras de exhortación de las Parcas: *Quare agite, optatos animi coniungite amores*. ¿Acaso podemos decir que fue una acción azarosa? Me parece improbable esto último, más aún cuando los poetas procuran escoger las palabras precisas y las ideas justas, máxime aquellos de la escuela alejandrina.

Así pues, con la lectura de las historias de manera conjunta con esa notable señal de la ubicación del tapiz, es posible inferir, como vimos, que el acento está puesto más

bien en la relación filial que en la relación amorosa; esto se nota en el énfasis puesto por las parcas en el futuro Aquiles, énfasis que oscurece casi por completo los augurios relativos a la relación amorosa de Tetis y Peleo. De ahí que sea válido enfocarse, armado con este indicador de lectura, en esta relación filial.

Quizás ya podemos responder a la pregunta. ¿Nos permite prever nuestro indicador de lectura algo en torno a Aquiles? Yo me inclinaría a afirmar que sí. El indicador satisface las exigencias al mostrarnos el parecido abstracto, algo velado. También podemos constatar, al leer el final de la historia, que el texto espejo delata el desenlace de la fábula y nos permite adelantarnos a los augurios de las Parcas, toda vez que, para Tetis y Peleo, lo mismo que para el padre de Teseo, también habrá una pérdida, la de Aquiles, lo que convierte el tapiz, en la óptica pesimista, en una “nube oscura” para los jubilosos contrayentes, ya no en el plano amoroso, sino en el filial.¹¹

¹¹ “[...] de hecho Peleo es más frecuentemente visto (en Homero al menos) como un padre viejo y triste cuyo hijo lo ha *abandonado* para pelear en Troya y Tetis también es vista con frecuencia como una figura de pesadumbre (Calímaco, *Himno a Apolo* 2.20-1 etc) debida a su hijo –una imagen que hace la relación de Teseo y Egeo análoga más que de contraste con Peleo/Tetis y Aquiles” (Godwin 1995, 133).

CONCLUSIONES

Pretender arrojar conclusiones definitivas en literatura sería casi como querer ponerle puertas al campo; ni qué decir de las obras poéticas que, prácticamente por definición, se resisten a la univocidad del sentido en razón de su carácter polisémico. No obstante ello, quizás se haya logrado lo que en principio era nuestro propósito fundamental: reivindicar la *écfrasis* de un poeta, de Catulo.

Recapitulemos: en nuestro análisis de la *écfrasis*, en su sentido moderno, pudimos ver cuán rica en matices es la descripción catuliana del tapiz; asimismo vimos en qué medida se distanciaba ésta de sus contrapartes homérica y virgiliana, diferencia que le asegura, aun sin atender la gran influencia que ejerció en poetas posteriores, como el mismo Virgilio u Ovidio, un lugar indiscutible en la historia de este recurso retórico, en virtud de su originalidad, manejo de figuras y estrategias.

Los derroteros seguidos por los poetas son distintos: se echa de ver que en Homero recurre la fricción *representacional* de manera más patente que en Catulo o en Virgilio; sin embargo, en este último, la localización de los pasajes es mucho más definida que en sus contrapartes. ¿Qué decir de Catulo?, pues que, si bien en su texto no abundan esos recursos para permitir un más claro reconocimiento de la representación, presenta, en cambio, un ejemplo mucho más contundente que funciona de manera similar: el estatismo escultural. En todos, sin embargo, el impulso narrativo es incuestionable.

Catulo, de acuerdo con lo visto, logra, por un lado, cumplir con los principios propuestos por Lessing (discutibles, hay que señalarlo), y consigue el reconocimiento de la representación visual. Me parece que Heffernan se equivoca, al pasar por alto este hecho; incluso si nos apegamos exclusivamente a sus conceptos de impulso narrativo y fricción representacional, con los que podemos coincidir o diferir, advertimos que se cumple, al menos en una ocasión, el triunfo de la imagen sobre la palabra; y, si aceptamos la propuesta de los versos relativos a las Bacantes como “tejidos” por las manos hábiles del poeta, constataremos que esto remite al principio efrástico de Krieger, según el cual la representación verbal emula el carácter espacial de la representación visual, al tratar de adquirir una configuración plástica. Con ello, tiene lugar un triunfo más de la representación visual.

Siguiendo el hilo propuesto por los teóricos y sus conceptos, pareciera que la hipótesis de la intención temático-analógica, como indicador de lectura, se sostiene a la luz de las pruebas y los resultados. El tapiz parece ser un indicador de lectura desde la óptica pesimista, según se desprende de lo contenido única y exclusivamente en el poema. Sin embargo, cabe una precisión más: creo que es pertinente, según lo observado, reivindicar la figura de Ariadna, quien no fue más que una víctima, como lo fue después Polixena, y comenzar a ver a Teseo como el verdadero portador de desgracias. En vista de lo detestable de sus acciones, de los perjuicios que acarreó y del grado de identificación, *mutatis mutandis*, con Aquiles, la tela permite anunciar los infortunios ya comprobados.

Pero las cosas bien pudieran ser de otra manera. Sin duda, un lector, se acerca a un texto, especialmente si éste pertenece a otra cultura, con un bagaje de prejuicios y con una

carga cultural e ideológica, que influyen al actualizar lo que el texto sugiere.¹ No obstante, en las estructuras mismas del texto, hay un programa de lectura inscrito que impide rebasar los cotos impuestos por el poema; al seguir ese programa, evitaremos caer en *cualquier*² lectura, amparados en una malentendida polisemia poética.

Es necesario, pues, atenerse a lo que el texto nos ofrece; buscar, como hicimos, los elementos que autoricen “nuestra lectura” sin *obligar* a los versos a que digan lo que no se encuentra en ellos. Si nos fue posible hacer funcionar el texto y obtener con ello esa “plusvalía de sentido” de la que habla Umberto Eco (Pimentel 1998, 163) fue, en primer lugar, porque no todas las combinaciones de lectura están previstas en aquél, y, en segundo lugar, porque compete al lector estar atento a nuevas combinaciones.

Esta competencia de lectura se consigue a través de la atención que se dispense a las señales que el mismo autor nos envía de manera velada o explícitamente, como creo que lo hizo Catulo, así como a las señales que se desprenden del acto mismo de selección y organización de la información: “[...] un texto es potencialmente capaz de diversas realizaciones y ninguna lectura puede abarcar de manera exhaustiva todo su potencial, puesto que cada lector llena los vacíos a su manera, por lo que excluye otras varias posibilidades; conforme va leyendo, toma la decisión de cómo habrá de ser llenado ese vacío” (Iser 1974, 280).

¹ Es importante considerar que el tapiz es un objeto que interactúa con la enciclopedia de la época en que se inscribe. “El objeto puede encarnar una serie de significados culturales a los que el texto remite de manera oblicua con tan sólo proponer ése y no otro como referente explícito” (Pimentel 2001, 113).

² “[...] el texto escrito impone ciertos límites sobre sus alusiones no escritas a fin de prevenir que éstas se vuelvan demasiado ambiguas o imprecisas, pero al mismo tiempo estas alusiones, trabajadas por la imaginación del lector, colocan la situación dada contra un fondo que la provee de mucha mayor significación de la que parecía tener por sí misma” (Iser 1974, 276).

Cuando el lector hace una conjetura en torno a las posibles intenciones que haya tenido el poeta para incluir, dentro de un texto una descripción con las características determinadas, da rienda suelta a la imaginación; lo indeterminado de la intención da pie para llenar los blancos dejados por el poeta, pero de un modo que, aunque parezca arbitrario, se sustenta en el contenido del mismo texto: “ [...] la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos permite imaginar cosas; de hecho, sin los elementos de indeterminación, los blancos en el texto, no podríamos usar nuestra imaginación” (Iser 1974, 283).

Mi lectura, pues, no excluye otras; quise demostrar que la digresión de Catulo, que trata de una cosa distinta del asunto general del poema marco, tenía, para decirlo con Quintiliano (*Inst. Orat.* IV, 14), alguna relación con él. Quise demostrar, también, el carácter dinámico que todo texto comporta, atendiendo a las estructuras “provocadoras” contenidas en el mismo: en este caso, las que satisfacían las exigencias de un texto espejo.

Aseverar que la *écfrasis* de Catulo permite reconocer la representación visual en su poema y que su intención al incluir la descripción tenía fines de instrucción de lectura, puede parecer arriesgado: su *écfrasis* no sigue precisamente los caminos más ortodoxos, sino que en ella se recurre a procedimientos no vistos en otras descripciones de la antigüedad.

Considero que, en el caso de la función temática, el carácter *sui generis* de este texto espejo se pone de manifiesto cuando se advierte la extensión del mismo; tal singularidad reviste, si no un obstáculo, al menos un cambio de perspectiva en nuestra aproximación; hay una “desobediencia” del relato enmarcado respecto al texto que lo enmarca, pues un texto espejo es, por norma, menor en dimensiones que el relato en el que se inscribe.³ De ahí que incluso podamos arriesgar otra posibilidad diciendo que cabe hacer una lectura invertida: a partir del relato marco, llegar a lo que el tapiz presenta como venidero: como se recordará, Ariadna finalmente se casa con un dios, algo que, a la luz de la historia de Tetis y Peleo (una diosa y un mortal) puede anticiparse. Si tal lectura pareciera poco probable, no es, sin embargo, del todo desechable, habida cuenta, primero, de la multiplicidad de lecturas que puede provocar un fragmento poético que no se ciñe al pie de la letra a lineamientos genéricos y, segundo, a la capacidad de selección del lector.

Quise, además, mostrar como *particularizadora* (Dällenbach 1991, 76) esta *mise en abyme*: la *écfrasis* funge como instrumento para comprimir y restringir el significado del poema marco, en específico, respecto a la figura de Aquiles y sólo en un aspecto: su partida a la guerra y su muerte supusieron desgracia para sus padres; para ello intenté aclarar la ambigüedad del tapiz en la medida en que yo podía hacerlo. No queda más por decir, luego de este intento de “otra lectura” de un poema tan estudiado, que: “las ‘estrellas’ en un texto literario están fijas, las líneas que las unen son variables” (Iser 1974, 282)

³ “Dado que sus dimensiones le impiden marchar al ritmo del relato, su única posibilidad de equivalencia radica en contraer la extensión, incluyendo en un espacio restringido la materia de un libro entero” (Dällenbach 1991, 77).

LXIV

Peliaco quondam prognatae uertice pinus
 Dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
 Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos,
 Cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis,
 Auratam optantes Colchis auertere pellem
 Ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi,
 Caerula uerrentes abiegnis aequora palmis.
 Diua quibus retinens in summis urbibus arces
 Ipsa leui fecit uolitantem flamine currum,
 Pinea coniungens inflexae texta carinae. 10
 Illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten.
 Quae simul ac rostro uentosum proscidit aequor,
 Tortaque remigio spumis incanduit unda,
 Emersere freti candenti e gurgite uultus
 Aequoreae monstrum Nereides admirantes.
 Hac, illa atque alia uiderunt luce marinas
 Mortales oculis nudato corpore Nymphas
 Nutricum tenus extantes e gurgite cano.
 Tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,
 Tum Thetidis humanos non despexit hymenaeos, 20
 Tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.
 O nimis optato saeculorum tempore nati
 Heroes, saluete, deum genus, o bona matrum
 Progenies saluete iterum...
 Vos ego saepe meo, uos carmine compellabo,
 Teque adeo eximie taedis felicibus aucte,
 Thessaliae columen, Peleu, cui Iupiter ipse,
 Ipse suos diuum genitor concessit amores.
 Tene Thetis tenuit pulcerrima Nereine?
 Tene suam Tethys concessit ducere neptem,
 Oceanusque, mari totum qui amplectitur orbem? 30
 Quae simul optatae finito tempore luces
 Aduenere, domum conuentu tota frequentat
 Thessalia, oppletur laetanti regia coetu;
 Dona ferunt prae se, declarant gaudia uultu.
 Desertur Scyros, linqunt Pthiotica Tempe,
 Crannonisque domos ac moenia Larisaea,
 Pharsaliam coeunt, Pharsalia tecta frequentant.
 Rura colit nemo, mollescunt colla iuuenicis,
 Non humilis curuis purgatur uinea rastris, 40
 Non glebam prono conuellit uomere taurus,
 Non falx attenuat frondatorum arboris umbram,
 Squalida desertis rubigo infertur aratris.

Ipsius at sedes, quacumque opulenta recessit

Regia, fulgenti splendet auro atque argento.
Candet ebur soliis, collucent pocula mensae,
Tota domus gaudet regali splendida gaza.
Puluinar uero diuae geniale locatur
Sedibus in mediis, Indo quod plodente itum
Tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.

Haec uestic priscis hominum uariata figuris 50
Heroum mira uirtutes indicat arte.

Namque fluentisono prospectans litore Diae
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
Indomitos in corde gerens Ariadna furores,
Necdum etiam sese quae uisit uisere credit,
Ut pote fallaci quae tum primum excita somno
Desertam in sola miseram se cernat harena.
Immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis,
Irrita uentosae linquens promissa procellae.

Quem procul ex alga maestis Minois ocellis, 60
Saxea ut efigies bacchantis, prospicit, eheu!

Prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
Non flauo retinens subtilem uertice mitram,
Non contacta leui nudatum pectus amictu,
Non tereti strophio lactentis uincta papillas,
Omnia quae toto delapsa e corpore passim
Ipsius ante pedes fluctus salis adludebant.
Sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus

Illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu, 70
Toto animo, tota pendebat perdita mente.

A! Misera, assiduis quam luctibus externauit
Spinosas Erycina serens in pectore curas
Illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus
Egressus curuis e litoribus Piraei
Attigit iniusti regis Cortina templa.

Nam perhibent olim crudeli peste coactam
Androgeoneae poenas exsoluere caedis
Electos iuuenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro. 80
Quis angusta malis cum moenia uexarentur,
Ipse suum Theseus pro caris hábeas Athenis
Proicere optauit potius quam talia Cretam
Funera Cecropiae nec funera portarentur,

Atque ita naue leui nitens ac lenibus auris
 Magnanimum ad Minoa uenit sedesque superbas.
 Hunc simul ac cupido conspexit lumine uirgo
 Regia, quam suauis expirans castus odores
 Lectulus in molli complexu matris alebat,
 Quales Eurotae progignunt flumina myrtus
 Aurae distinctos educit uerna colores, 90
 Non prius ex illo flagrantia declinauit
 Lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
 Funditus atque imis exarsit tota medullis.
 Heu misere exagitans immitti corde furors,
 Sancte puer, curis hominum qui gaudia mixes,
 Quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,
 Qualibus incensam iactastis mente puellam
 Fluctibus in flauo saepe hospite suspirantem!
 Quantos illa tulit languenti corde timores!
 Quanto saepe magis fulgore expalluit auri, 100
 Cum saeuum cupiens contra contendere monstrum
 Aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis!
 Non ingrata tamen frustra munuscula diuis
 Promittens tacito suscepit uota labello.
 Nam uelut in summo quatientem bracchia Tauro
 Quercum aut conigeram sudanti cortice pinum
 Indomitus turbo contorquens flamine robur
 Eruit (illa procul radicitus exturbata
 Prona cadit, late quaeuiscumque obuia fragens),
 Sic domito saeuum prostrauit corpore Theseus, 110
 Nequiquam uanis iactantem cornua uentis.
 Inde pedem sospes multa cum laude reflexit
 Errabunda regens tenui uestigia filo,
 Ne labyrinthis e flexibus egredientem
 Tecti frustraretur inobseruabilis error.
 Sed quid ego a primo digressus carmine plura
 Commemorem, ut linquens genitoris filia uultum,
 Ut consanguineae complexum, ut denique matris,
 Quae misera in gnata deperdita laetabatur,
 Omnibus his Thesei dulcem Praeotarit amorem, 120
 Aut ut uecta rati spumosa ad litora Diae
 Venerit, aut ut eam deuinctam lumina somno
 Liquerit inmemori descendens pectore coniunx?
 Saepe illam perhibent ardenti corde furentem
 Clarisonas imo fudisse e pectore uoces,
 Ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
 Unde aciem in pelagi uastos protenderet aestus,
 Tum tremuli salis aduersas procurrare in undas
 Mollia nudatae tollentem tegmina surae,

Atque haec extremis maestam dixisse querelis, 130
 Frigidulos udo singultus ore cientem.
 “Sicine me patriis auectam, perfide, ab aris,
 Perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
 Sicine discedens neglecto numine diuum
 Inmemor a! Deuota domum periuria portas?
 Nullane res potiut crudelis flectere mentis
 Consilium? Tibi nulla fuit clementia praesto,
 Inmite ut nostri uellet miserescere pectus?
 At non haec quondam blanda promissa dedisti
 Voce mihi, non haec misere sperare iubebas, 140
 Sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos;
 Quae cuncta aerii discernunt irrita uenti.
 Nunc iam nulla uiro iuranti femina credat,
 Nulla uiri speret sermones esse fidelis;
 Quis dum aliquid cupiens animus praegestis apisci,
 Nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt;
 Sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
 Dicta nihil metuere, nihil periuria curant.
 Certe ego te in medio uersantem turbine leti
 Eripui, et potius germanum amittere creui, 150
 Quam tibi fallacy supreme in tempore deessem;
 Pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque
 Praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra.
 Quaenam te genuit sola sub rupe leaena,
 Quod mare conceptum spumantibus expuit undis,
 Quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Caribdis,
 Talia qui reddis pro dulci praemia uita?
 Si tibi non cordi fuerant conubia nostra,
 Saeua quod horrebas prisci precepta parentis,
 At tamen in uestras potuisti ducere sedes, 160
 Quae tibi iocundo famularer serua labore,
 Candida permulcens liquidis uestigia lymphis
 Purpureaue tuum consternens ueste cubile.
 Sed quid ego ignaris nequiquam conquerar aureis,
 Externata malo, quae nullis sensibus auctae
 Nec missas audire queunt nec reddere uoces?
 Ille autem prope iam mediis uersatur in undis,
 Nec quisquam apparet uacua mortalis in alga.
 Sic nimis insultans extremo tempore saeua
 Fors etiam nostris inuidit questibus aures. 170
 Iupiter omnipotens, utinam ne tempore primo
 Gnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,
 Indomito nec dira ferens stipendia tauro
 Perfidus in Creta religasset nauita funem,
 Nec malus hic celans dulci crudelia forma

Consilia in nostris requiesset sedibus hospes!
 Nam quo me referam? quali spe perdita nitor?
 Idaeosne petam montes? a! gurgite lato
 Discernens ponti truculentum ubi diuidit aequor?
 An patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui, 180
 Respersum iuuenem fraterna caede secuta?
 Coniugis an fido consoler memet amore?
 Quine fugit lentos incuruans gurgite remos?
 Praeterea nullo litus, sola insula, tecto,
 Nec patet egressus pelagi cingentibus undis;
 Nulla fugae ratio, nulla spes; omnia muta,
 Omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.
 Non tamen ante mihi languescent lumina morte,
 Nec prius a feos secedent corpore sensus,
 Quam iustam a diuis exposcam prodita multam, 190
 Caelestumque fidem postrema comprecser hora.
 Quare facta uirum multantes uindice poena,
 Eumenides, quibus anguino redimita capillo
 Frons expirantis praeporat pectoris iras,
 Huc huc aduentate, meas audite querelas,
 Quas ego uae! Misera extremis proferre medullis
 Cogor inops, ardens, amenti caeca furore.
 Quae quoniam uerae nascuntur pectore ab imo,
 Vos nolite pati nostrum uanescere luctum,
 Sed quali solam Theseus me mente reliquit, 200
 Tali mente, deae, funestet seque quosque.”
 Has postquam maesto profudit pectore uoces,
 Supplicium saeuus exposcens anxia factis,
 Annuit inuicto caelestem numine rector.
 Quo motu tellus atque horrida contremuerunt
 Aequora concussitque micantia sidera mundus.
 Ipse autem caeca mentem caligine Theseus
 Consitus oblito dimisit pectore cuncta
 Quae mandata prius constanti mente tenebat,
 Dulcia nec maesto substollens signa parenti 210
 Sospitem Erechtheum se ostendit uisere portum.
 Namque ferunt olim, classi cum moenia diuae
 Linqumentem gnatum uentis concrederet Aegeus,
 Talia complexum iuueni mandata dedisse.
 “Gnate mihi longa iocundior unice uita,
 Gnate, ego quem in dubios cogor dimittere casus,,
 Reddite in extrema nuper mihi fine senectae,
 Quandoquidem fortuna mea ac tua feruida uirtus
 Eripit inuito mihi te, quoi languida nondum
 Lumina sunt gnati cara saturata figura; 220
 Non ego te gaudens laetanti pectore mittam,

Nec te ferre sinam fortunae signa secundae,
 Sed primum multas expromam mente querelas,
 Canitiem terra atque infuso puluere foedans,
 Inde infecta ago suspendam lintea malo,
 Nostros ut luctus nostraeque incendia mentis
 Carbasus obscurata dicet ferrugine Hibera.
 Quod tibi si sancti concesserit incola Itoni,
 Quae nostrum genus ac sedes defendere Erechthei
 Annuit, ut tauri respergas sanguine dextram, 230
 Tum uero facito ut memori tibi condita corde
 Haec uigeant mandata, nec ulla oblitteret aetas,
 Ut, simul ac nostros inuisent lumina colles,
 Funestam antennae deponant undique uestem,
 Candidaque intorti substollant uela rudentes,
 Qua, primum cernens ut laeta gaudia mente
 Agnoscam, cum te reducem aetas prospera sistet.”
 Haec mandata prius constanti mente tenentem
 Thesea ceu pulsae uentorum flamine nubes
 Aerium niuei montis liquere cacumen. 240
 At pater, ut summa prospectum ex arce petebat,
 Anxia in asiduos absumens lumina fletus,
 Cum primum inflati conspexit lintea ueli,
 Praecipitem sese scopulorum e uertice iecit,
 Amissum credens immiti Thesea fato.
 Sic funesta domus ingressus tecta paterna
 Morte ferox Theseus qualem Minoidi luctum
 Obtulerat mente immemori talem ipse recepit.
 Quae tum prospectans cedentem maesta carinam
 Multiplices animo uoluebat saucia curas. 250
 At parte ex alia florens uolitabat Iacchus
 Cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,
 Te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore.

 Quae tum alacres passim lymphata mente furebant
 Euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes.
 Harum pars tecta quatiebant cúspide tirsos,
 Pars e diuolso iactabant membra iuueno,
 Pars sese tortis serpentibus incingebant,
 Pars obscura cauis celebrabant orgia cistis,
 Orgia, quae frustra cupiunt audire profani, 260
 Plangebant aliae proceris tympana palmis
 Aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant,
 Multis raucisonos efflabant cornua bombos
 Barbaraque horribili stridebat tibia cantu.

Talibus amplifice uestis decorata figuris

Puluinar complexa suo uelabat amictu.
 Quae postquam cupide spectando Thessala pubes
 Expleta est, sanctis coepit decedere diuis.
 Heic, qualis flatu placidum mare matutino
 Horrificans Zephyrus procliuas incitat undas 270
 Aurora exoriente uagi sib limina Solis,
 Quae tarde primum clementi flamine pulsae
 Procedunt, leuiterque sonant plangore cachinni,
 Post uento crescente magis magis increbescunt
 Purpureaque procul nantes a luce refulgent,
 Sic tum uestibuli linquentis regia tecta
 Ad se quisque uago passim pede discedebant.
 Quorum post abitum princeps e uertice Pelei
 Aduenit Chiron portans siluestria dona;
 Nam quoscumque ferunt campi, quos Thessala magnis 280
 Montibus ora creat, quos propter fluminis undas
 Aura parit flores tepidi fecunda Fauoni,
 Hos indistinctis plexos tulit ipse corollis,
 Quo permulsa domus iocundo risit odore.
 Confestim Penios adest, uiridantia Tempe,
 Tempe, quae siluae cingunt super impendentes,
 Naiasin linquens Doris celebranda choreis,
 Non uacuos; namque ille tulit radicitus altas
 Fagos ac recto proceras stipite laurus,
 Non sine nutanti platano lentaque sorore 290
 Flammanti Phaethontis et aeria cupressu.
 Haec circum sedes late contexta locauit,
 Vestibulum ut molli uelatum fronde uireret.
 Post hunc consequitur sollerti corde Prometheus,
 Extenuata gerens ueteris uestigia poenae,
 Quam quondam silici restrictus membra catena
 Persoluit pendens e uerticibus praeruptis.
 Inde pater diuum sancta cum coniuge gnatisque
 Aduenit, caelo te solum, Phoebe, relinquens
 Unigenamque simul cultricem montibus Idri; 300
 Pelea nam tecum pariter soror aspernata est
 Nec Thetidis taedas uoluit celebrare iugalis.
 Qui postquam niueis flexerunt sedibus artus,
 Large multiplici constructae sunt dape mensae,
 Cum interea infirmo quatientes corpora motu
 Veridicos Parcae coeperunt edere cantus.
 His corpus tremulum complectens undique uestis
 Candida purpurea talos incinxerat ora,
 At roseo niueae residebant uertice uittae,
 Aeternumque manus carpebant rite laborem. 310
 Laeua colum molli lana retinebat amictum,

Dextera tum leuiter deducens fila supinis
Formabat digitis, tum prono in pollice torquens
Libratum tereti uersabat turbine fustum,
Atque ita decerpens aequabat semper opus dens,
Laneaque aridulis haerebant morsa labellis,
Quae prius in leui fuerant extantia filo;
Ante pedes autem candentis mollia lanae
Vellera uirgati custodibant calathisci.
Haec tum clarisona pellentes uellera voce 320
Talia diuino fuderunt carmine fata,
Carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas.

O decus eximium magnis uirtutibus augens,
Emathiae tutamen opis, clarissime nato,
Accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores,
Veridicum oraclum. Sed uos, quae fata secuntur,
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Adueniet tibi iam portans optata maritis
Hesperus, adueniet fausto cum sidere coniunx,
Quae tibi flexanimo mentem perfundat amore 330
Languidulosque paret tecum coniungere somnos,
Leuia substernens robusto bracchia collo.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Nulla domus umquam tales contexit amores,
Nullus amor tali coniunxit foedere amantes,
Qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Nascetur uobis expers terroris Achilles,
Hostibus haud tergo, sed forti pectore notus,
Qui persaepe uago uictor certamine cursus 340
Flammea praeuertet celeris uestigia ceruae.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Non illi quisquam bello se conferet heros,
Cum Phrygiae Teucro manabunt sanguine terrae,
Troicaque obsidens longinquo moenia bello
Periuri Pelopis uastabit tertius heres.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Illijs egregias uirtutes claraque facta
Saepe fatebuntur gnatorum in funere matres,
Cum in cinerem canos soluent a vertice crines 350
Putridaque infirmis uariabunt pectora palmis.

Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Namque uelut densas praecerpens messor aristas
Sole sub ardenti flauentia demetit arua,
Troiuenum infesto prosternet corpora ferro.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Testis erit magnis uirtutibus unda Scamandri,
Quae passim rapido diffunditur Hellesponto,
Cuius iter caesis angustans corporum aceruis
Alta tepefaciet permixta flumina caede. 360
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Denique testis erit morti quoque reddita praeda,
Cum teres excelso coaceruatum aggere bustum
Excipiet niueos percussae uirginis artus.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Nam simul ac fessis dederit fors copiam Achiuis
Urbis Dardaniae Neptunia soluere uincla,
Alta Polyxenia madefient caede sepulcra,
Quae, uelut ancipiti succumbens uictima ferro,
Proiciet truncum summisso poplite corpus. 370
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Quare agite, optatos animi coniungite amores.
Accipiat coniunx felici foedere diuam,
Dedatur cupido iam dudum nupta marito.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Non illam nutrix orienti luce reuisens
Hesterno collum poterit circumdare filo;
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Anxia nec mater discordis maesta puellae
Secubitu caros mittet sperare nepotes. 380
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Talia praefantes quondam felicia Pelei
Carmina diuino cecinere e pectore Parcae.
Praesentes namque ante domos inuisere castas
Heroum et sese mortali ostendere coetu
Caelicolae nondum sprete pietate solebant.
Saepe pater diuum templo in fulgente reuisens,
Annua cum festis uenissent sacra diebus,
Conspexit terra centum procumbere tauros.

saepe uagus Liber Parnasi uertice summo 390
Thyiadas effusis euantis crinibus egit,
Cum Delphi tota certatim ex urbe ruentes
Acciperent laeti diuum fumantibus aris.
Saepe in letifero belli certamine Mauors
Aut rapidi Tritonis era aut Rhamnusia uirgo
Armatas hominum est praesens hortata cateruas.
Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando,
Iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,
Perfudere manus fraterno sanguine fratres,
Destitit extinctos natus lugere parentes, 400
Optatuit genitor primaeui funera nati,
Liber ut innuptae poteretur flore nouercae,
Ignaro mater substernens se impia nato
Impia non uerita est diuos scelerare penates;
Omnia fanda nefanda malo permixta furore
Iustificam nobis mentem auertere deorum.
Quare nec talis dignantur uisere coetus,
Nec se contingi patiuntur lumine claro.

LXIV 1

Que un día los pinos nacidos del Pelión en el vértice
-dicen- por las ondas líquidas de Neptuno bogaron
a las fásidas olas y las fronteras eteas,
cuando electos mozos –de la juventud argiva las fuerzas -,
queriendo robar la dorada piel a los colcos,
osaron en rauda popa recorrer las aguas saladas,
con palmas de abeto barriendo las llanuras cerúleas.
La misma diosa que guarda en lo alto de las urbes las torres,
les hizo un carro volitante con un leve soplo, 10
tramas de pino uniendo a la carena encorvada.
La primera ésta, en su curso, inauguró a la informe Anfitrite.
Tan pronto como hendió en el rostro la ventosa llanura
y torcida por el remo blanqueó con espumas la onda,
sacaron las caras, del abismo del mar blanqueante,
las ecuóreas nereidas, que la maravilla admiraban.
En ésta, en aquélla vieron y en otra luz, con sus ojos,
los mortales a las ninfas marinas, el cuerpo desnudo
hasta los pechos, del abismo cano saliendo.
Allí de Tetis en el amor se incendió –cuentan- Peleo; 20
allí Tetis no despreció los himeneos humanos;
allí, que a Tetis debía unirse Peleo juzgó el padre mismo.
Oh, nacidos en tiempo demasiado grato de siglos,
héroes, salve, linaje de dioses, buena progenie
de madres, salve de nuevo...
yo a vosotros, a vosotros llamaré en mi canto a menudo,
y a ti tan eximio, aumentado por las felices antorchas,
columna de Tesalia, Peleo, a quien Júpiter mismo,
el mismo genitor de los dioses concedió sus amores.
¿No te tuvo Tetis? ¿No, la hija de Nereo más bella?
Que a su nieta llevaras, ¿no concediéronte Tetis 30
y el Océano, que abraza con el mar todo el orbe?
Al punto que, cumplido el tiempo, la luces ansiadas
advinieron, toda en reunión la Tesalia frecuente
la casa, y por junta alegre el palacio real es colmado.
Dones ante sí llevan, los gozos con el rostro declaran.
Es desertada Esciro, abandonan a la Ftiótida Tempe,
y de Cranón las casas, y las murallas Laríseas;
a Farsalia van juntos, los Farsalios techos frecuentan.
Nadie los campos cuida; se blanda a los novillos el cuello,
no es la humilde viña con curvos rastros limpiada,

¹ Catulo. *Cármenes* (trad. Rubén Bonifaz Nuño), México: UNAM, 1992 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

no rompe el toro la gleba con la reja en declive, 40
 no la hoz de los podadores atenúa del árbol la sombra.
 Herrumbe sucia en los desiertos arados se mete.
 Mas las casas de él mismo, doquier se internó el opulento
 palacio, esplenden con oro fulgente y con plata.
 Blanquea el marfil los solios, lucen la mesa los vasos,
 goza de la real riqueza espléndida toda la casa.
 Por cierto, el lecho nupcial de la diosa está colocado
 a mitad de las casas, al cual, venido del Indo ruidoso,
 cubre un paño con púrpura rósea de la concha teñido.

Variada esta tela con figuras antiguas de hombres, 50
 las virtudes de los héroes indica con arte admirable.
 Pues, columbrando desde la undísona costa de Día,
 mira a Teseo que escapa en la célere flota
 Ariadna, llevando en el corazón furores indómitos;
 que ella ve las cosas que ve, creer no puede siquiera;
 puesto que ella, de un sueño falaz allí apenas despierta,
 mísera, abandonada, en la arena sola se mira.
 Mas, olvidado, el joven huyente bate con remos las aguas,
 dejando sus vanas promesas a la ventosa procela.

Lejos, desde el alga, la hija de Minos con tristes ojuelos 60
 -tal la pétreo efigie de una bacante-, ¡ay!, lo columbra,
 lo columbra, y en magnas ondas de penas se agita,
 no reteniendo la mitra sutil en la flava cabeza,
 no cubierta con leve manto el pecho desnudo,
 no ligada de bien tejida faja las tetas de leche,
 todo lo cual, sin orden desde el cuerpo entero caído,
 las olas de sal jugaban a los pies de ella misma.
 Mas ni, allí, de la mitra; ni allí del manto flotante
 cuidando la suerte, ella de ti con todo el pecho, Teseo
 con todo el ánimo, con toda su perdida mente pendía. 70
 Ah mísera, a quien enajenó con lutos asiduos
 Ericina, espinosas penas sembrando en su pecho,
 en la época aquélla, desde aquel tiempo en que el fiero Teseo,
 de las curvas costas del Pireo habiendo salido,
 alcanzó del injusto rey los templos gortinios.
 Pues afirman que un día, por peste cruel obligada
 a pagar de la matanza de Androgeón los castigos,
 a una los electos mozos y la flor de las vírgenes
 al Minotauro había solido dar, como vianda, Cecropia.
 Como fueran los angostos muros arruinados por males, 80
 el mismo Teseo su cuerpo por la Atenas querida
 prefirió arrojar, más bien que tales difuntos,
 y no difuntos, desde Cecropia fueran a Creta portados.
 Y así, sostenido por nave leve y benévolas auras,

al magnánimo Minos llegó, y a sus casas soberbias.
 Y al punto que lo miró con ávida lumbre la virgen
 regia –a quien, exhalando suaves olores, el casto
 lechito en el muelle abrazo de su madre alentaba,
 cual los mirtos que las corrientes del Eurotas engendran,
 o como cría el aura vernal los distintos colores-, 90
 no desvió de aquél las flagrantes lumbres, primero
 que recogiera la flama con todo su cuerpo
 hasta el fondo, y se abrasara toda en las medulas profundas
 ¡Ay, mísero que agitas con inhumano corazón los furoros,
 niño santo que mezclas de los hombres cuidados y gozos,
 y la que riges Golgos y la que Idalio frondosa:
 en cuáles olas lanzasteis a la niña incendiada
 en su mente, por el flavo huésped suspirante a menudo!
 Ella, ¡cuántos temores llevó en el corazón abatido!
 ¡Cuán a menudo palideció más que el brillo del oro, 100
 cuando, ansiando contender contra el bárbaro monstruo,
 Teseo persiguiera o la muerte o de la hazaña los premios!
 Con todo, no en vano a los dioses regalitos no ingratos
 prometiendo, ofreció sus votos con labiecito callado.
 Pues como, cuando mueven los brazos en la cima del Tauro,
 a la encina o el pino conífero de sudante corteza
 la borrasca indómita, el ronco con su soplo torciéndoles,
 desentierra (éste, a lo lejos desde su raíz arrojado
 cae inclinado, destrozando cuanto encuentra a distancia), 110
 así postró Teseo al bárbaro con el cuerpo domado,
 que inútilmente lanzaba en los vanos vientos los cuernos.
 Incólume, volvió el pie desde allí con gloria abundante,
 los errabundos pasos rigiendo con un hilo tenue,
 para que no, al salir de las laberínticas vueltas
 del edificio, un inobservable error lo engañara.
 ¿Mas por qué yo, apartándome del primer canto, más cosas
 recordaré? ¿Cómo, huyendo el rostro del padre la hija;
 cómo, el abrazo de su hermana; cómo, por fin, de su madre
 -quien, mísera, en la hija se alegraba perdida-, 120
 a todos éstos antepuso el dulce amor de Teseo?
 ¿O cómo, llevada en nave, a la costa espumosa de Día
 viniera? ¿O cómo a ella, atada por el sueño las lumbres,
 la dejara el cónyuge partiéndose con pecho olvidado?
 Cuentan que ella a menudo, en el corazón ardiente furiosa,
 desde el fondo del pecho habí lanzado clarísonas voces,
 y que entonces, triste, montes escarpados subía,
 de donde tendía la vista a los vastos hervores del piélagos;
 corría, entonces, a las adversas ondas de sal temblorosa,
 alzando las suaves cubiertas de la pierna desnuda,
 y que, sombría, había dicho estas quejas extremas, 130

apagaditos sollozos moviendo con húmedo rostro:
 “¿Así a mí apartada, pérfido, de los patrios altares,
 pérfido, me dejaste en la costa desierta, Teseo?
 ¿Así, partiéndote, descuidado de los dioses el numen,
 ¡ah, olvidado!, portas a tu casa los perjuros malditos?
 ¿Ninguna cosa pudo cambiar de tu mente perversa
 el designio? ¿Ninguna clemencia te estuvo presente,
 para que tu pecho cruel de nosotros quisiera apiadarse?
 Pero, en otro tiempo, no estas promesas me diste
 Con blanda voz; no mandabas que esto infelizmente esperara, 140
 sino alegres connubios, sino himeneos ansiados,
 cosas todas que, vanas, despedazan los vientos aéreos.
 Ahora, ya ninguna mujer le crea al hombre que jura;
 ninguna espere que sean leales las palabras de un hombre;
 que mientras, ansiando, anhela alcanzar algo el ánimo,
 en nada temen jurar; de prometer, en nada se guardan;
 mas luego que de la mente ansiosa es saciado el capricho,
 en nada honraron sus dichos, nada de perjuros se cuidan.
 Yo, en verdad, de en medio del vórtice de la muerte, girante
 te arrebaté, y más bien quise perder a mi hermano, 150
 que a ti, falaz, faltarte en el tiempo supremo.
 Por lo cual seré dada a fieras y aves a ser desgarrada
 presa, y, muerta, no seré sepultada con tierra esparcida.
 ¿Pues qué leona te engendró bajo solitario peñasco?
 ¿Qué mar de sus ondas espumantes te escupió, concebido?
 ¿Qué Sirtes, qué rapaz Escila, qué vasta Caribdis,
 que tales premios por la dulce vida devuelves?
 Si para ti al corazón nuestros connubios no fueran,
 porque temías de tu viejo padre los crueles preceptos,
 con todo eso, pudiste a vuestras casas llevarme, 160
 para que te sirviera, esclava, con esfuerzo jocundo,
 tus cándidos pies acariciando con líquidas linfas
 o recubriendo tu lecho con tela purpúrea.
 ¿Mas por qué, consternada en mi mal, yo en vano a las auras
 ignaras me quejaré, que de ningún sentido dotadas
 ni pueden oír, ni devolver las voces enviadas?
 Pero aquél ya casi en medio de las ondas se encuentra,
 y ningún mortal aparece en el alga vacía,
 Así, en exceso insultante, en el tiempo extremo la suerte
 cruel negó, también, a las quejas nuestras oídos. 170
 Jove omnipotente: ¡ojalá que, desde el tiempo primero,
 no hubieran tocado las Gnosias costas las popas Cecropias,
 ni, trayendo tristes tributos al toro indomado,
 hubiera amarrado en Creta su cable el pérfido nauta;
 ni este malvado, ocultando sus crueles designios con dulce
 forma, descansado en nuestras casas como huésped hubiera!

¿Pues me volveré a dónde? ¿ En qué esperanza me apoyo, perdida?
 ¿No iré a los montes Ideos? ¿Donde con abismo espacioso
 me aleja, ¡ay!, terrible la apartadora llanura del ponto?
 ¿O auxilio esperaré del padre? ¿No lo he dejado yo misma 180
 por seguir al joven manchado con la sangre fraterna?
 ¿O me consolaré en el constante amor del esposo?
 ¿No huye, acaso, encorvado en el abismo los remos flexibles?
 Y luego, la costa, ínsula sola, sin techo ninguno,
 ni, en las ondas que la ciñen, una abierta salida;
 ningún modo de fuga; ni una esperanza; todo está mudo,
 está todo desierto, todo manifiesta la muerte.
 No obstante, antes no se me apagarán en la muerte las lumbres,
 ni se irán los sentidos del cansado cuerpo, primero
 que, traicionada, de los dioses reclame el justo castigo, 190
 y ruegue el amparo de los celestes en la hora postrema.
 Así, oh castigadoras de hechos de hombres con pena que venga,
 Euménides en quien la frente, con cabello de sierpes
 coronada, ostenta las iras del pecho espirante,
 aquí, aquí acorred; escuchad mis querellas,
 que yo, ay, mísera, a proferir impelida soy de mis últimas
 medulas; inope, ardiendo, ciega de furor insensato.
 Que, pues que nacen legítimas del hondo del pecho,
 no queráis vosotras sufrir que nuestro duelo se olvide;
 mas con la mente que Teseo me abandonó solitaria, 200
 con tal mente, diosas, se desgracie a sí y a los suyos.”
 Después que estas voces arrojó desde el pecho afligido,
 para los crueles hechos reclamando con ansia un suplicio,
 asintió el rector de los celestes con la invicta cabeza,
 a cuyo gesto se estremecieron la tierra y los hórridos
 mares, y el cielo sacudió las estrellas lucientes.
 Luego el mismo Teseo, la mente con ciega tiniebla
 sembrado, depuso los mandatos del pecho olvidado,
 todos, que antes en constante mente tenía,
 y no mostró, alzando los dulces signos, al padre 210
 afligido, que miraba él, incólume, el puerto Erecteo.
 Pues que dicen que un día, cuando al hijo que en su flota dejaba
 los muros de la diosa, encomendara a los vientos Egeo,
 abrazándolo, al joven había dado tales mandatos:
 “Hijo, oh único; más, a mí, que mi larga vida jocundo;
 hijo, que soy impelido a enviar hacia dudosos peligros;
 a mí, en el fin extremo de mi vejez, ha poco donado:
 puesto que mi fortuna y tu virtud ardorosa
 mal de mi grado te arrancan de mí, que aún no las débiles
 lumbres tengo saciadas de la cara figura del hijo, 220
 no con el pecho alegre te mandaré yo, gozando,
 ni te dejaré llevar signos de propicia fortuna;

mas primero sacaré de la mente muchas querellas,
 ensuciando mi canicie con tierra y polvo caído;
 después, suspenderé en tu errante mástil linos pintados,
 porque nuestros duelos y de nuestra mente el incendio
 diga la vela entenebrecida de ibérica herrumbre.
 Pero si te concediera la que habita Itone la santa
 que en defender nuestro linaje y las Erecteas moradas
 consintió – que manches tu diestra con la sangre del toro, 230
 haz por fin, porque ocultos en el corazón memorioso
 vivan para ti estos mandatos y edad ninguna los borre,
 que, al tiempo que nuestras colinas miren tus lumbres,
 las antenas depongan de todas partes la tela funesta
 y alcen los torcidos cables cándidas velas,
 para que, viendo cuanto antes con mente alegre, los gozos
 reconozca, cuando la próspera edad te traiga, salvado.”
 Estos mandatos, que antes en constante mente tenía,
 como las nubes por el soplo de los vientos movidas
 la cima aérea del monte de nieve, a Teseo dejaron. 240
 Mas el padre, que tendía de lo alto de la torre la vista,
 en llantos asiduos consumiendo las lumbres ansiosas,
 en cuanto miró de la inflada vela los linos
 desde el vértice de la rocas se arrojó de cabeza,
 creyendo perdido a Teseo por el hado inhumano.
 Así, entrando en lo techos de la casa funestos de muerte
 paterna, el cruel Teseo un duelo tal cual el que a la hija de Minos
 había ocasionado con mente olvidada, él mismo recibe.
 Ella mientras, observando sombría la carena que se iba,
 revolvía herida en su ánimo las múltiples penas. 250
 Mas desde otra parte volitaba Yaco florido,
 con la danza de Sáticos y los Silenos de Nisa,
 procurándote, Ariadna, y por el amor tuyo incendiado.

 Allí prontas, sin orden, se enfurecían con mente frenética,
 evohé, las bacantes, evohé, las cabezas torciendo.
 Parte de éstas sacudían, de cubierta punta, los tirsos;
 Parte, lanzaban de un descuartizado novillo los miembros;
 Parte, se ceñían de retorcidas serpientes;
 Parte, con huecos cestos celebraban oscuros misterios,
 Misterios que en vano ambicionan oír los profanos; 260
 Golpeaban otras los tímpanos con próceres palmas,
 O tenues tintineos con el redondo bronce agitaban;
 Para muchas, los cuernos lanzaban rauquisonos sonos,
 O con horrible canto rechinaba la bárbara tibia.

Con tales figuras ampliamente decorada, la tela
 velaba, abrazándolo, el lecho nupcial con su manto.

Después que la juventud Tesalia, ávidamente mirándola,
 fue colmada, comenzó a ceder a los dioses sagrados.
 Como con el soplo matutino al mar apacible
 erizante el céfiro incita las ondas proclives 270
 bajo los dinteles del sol errante, cuando nace la aurora;
 que, despacio primero, por soplo clemente empujadas
 avanzan, y levemente suenan con golpe de risa;
 después, con el viento creciente, más, más se incrementam,
 y a lo lejos, fluctuantes, de una luz purpúrea refulgen,
 así entonces, dejando del vestíbulo los techos reales,
 por sí cada uno, sin orden, con errante pie se marchaban.
 Tras cuya partida, el primero, del Pelión desde el vértice,
 advino Quirón, portando dones silvestres;
 pues cuantas producen los campos, las que la tierra tesalia 280
 en magnos montes cría; las que junto a las ondas del río
 flores para el aura fecunda del tibio Favonio,
 éstas llevó entrelazadas él mismo en tejidas coronas,
 por lo cual con olor jocundo ríe acariciada la casa.
 Sin dilación, llega el Penio dejando la Tempe verdeante
 - la Tempe, que ciñen selvas desde arriba colgadas,
 ha de ser celebrada con dóricas danzas por Náyades-
 no desprovisto; pues altas, desde su raíz, aquél trajo
 las hayas, y, de recto tronco, los próceres lauros,
 no sin el bamboleante plátano y la hermana flexible 290
 del flameante Faetón, y el aéreo ciprés.
 Éstos colocó en torno a las casas vastamente tejidos,
 porque el vestíbulo, velado con muelle fronda, verdeara.
 Tras éste sigue, de astuto corazón, Prometeo,
 llevando las huellas atenuadas del antiguo castigo
 que otrora, a la roca atado los miembros por una cadena,
 pagó, colgando de las escarpadas alturas.
 Luego, el padre de los dioses con su santa esposa y sus hijos
 advino, en el cielo a ti solo, Febo, dejando,
 y a tu gemela, a la vez, habitante del Idro, en los montes; 300
 pues, como tú, igualmente despreció tu hermana a Peleo,
 y no quiso celebrar las antorchas nupciales de Tetis.
 Después que ellos en níveas sillas doblaron los miembros,
 las mesas son largamente cubiertas con múltiples viandas;
 en tanto, agitando con débil movimiento los cuerpos,
 verídicos cantos a declarar comenzaron las Parcas.
 Envolviendo a éstas el trémulo cuerpo todo una tela
 cándida, rodeaba sus talones con orilla purpúrea;
 mas en la rósea cabeza se posaban cintas de nieve,
 y sus manos la eterna labor ritualmente cumplían. 310
 La izquierda retenía la rueca de muelle lana cubierta,
 la diestra, allí, tirando levemente, con dedos supinos

formaba los hilos; allí, con vuelto pulgar revolviéndolo,
el huso nivelado con redondo giro meneaba,
y así el diente cortante igualaba siempre la obra,
y a los labiecitos secos se adherían las lanas mordidas
que antes en el hilo suave sobresaliendo estuvieran;
luego, a sus pies, de la blanqueante lana los muelles
vellones, conservaban en canastillos de mimbre.
Allí éstas, batiendo los vellones, con clarísima voz 320
tales hados difundieron en un carmen divino,
carmen que después ninguna edad acusará de perfidia:

Oh tú que acreces tu gloria eximia con magnas virtudes,
amparo de la fuerza de Ematia; por tu hijo, clarísimo:
recibe el que te despliegan en la alegre luz las hermanas,
verídico oráculo. Y vosotros, conduciendo los hilos
que siguen los hados, dad vueltas; husos, dad vueltas.

Ya te advendrá, portando lo que los maridos desean,
Héspero; advendrá, con el astro fausto, la cónyuge 330
que te inunde la mente con amor que el ánimo inclina,
y se disponga a unir languiditos sueños contigo,
tendiendo los suaves brazos bajo tu cuello robusto.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Ninguna casa nunca ha cubierto tales amores,
ningún amor con tal pacto enlazó a los amantes,
cual la concordia asiste Tetis, cual asiste a Peleo.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Privado de terror, nacerá para vosotros Aquiles;
no por la espalda, mas por el fuerte pecho al hoste patente, 340
que en la errante lucha de la carrera triunfante a menudo,
superará las huellas flámeas de la célere cierva.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Ningún héroe se enfrentará con él en la guerra,
cuando de sangre teucra manarán las tierras de Frigia,
y, en larga guerra sitiándolas, las murallas troyanas
devastará del perjuro Pélope el tercer heredero.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

De él, las egregias virtudes y claras hazañas
dirán las madres a menudo en el funeral de sus hijos, 350
cuando en ceniza suelten de la frente los canos cabellos
y con débiles palmas varíen sus pechos marchitos.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Pues como el segador, arrancando las densas espigas,
bajo el sol ardiente siega las siembras doradas,
con hierro infesto prosternará de los troyanos los cuerpos.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Será testigo de sus magna virtudes la onda Escamándrica,
que sin orden es derramada en el raudo Helesponto,
cuyo curso, angostándolas con montones muertos de cuerpos,
calentará las aguas profundas con sangre revuelta. 360
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Por fin, será testigo también la presa dada a su muerte,
cuando redonda, acumulada en montón excelso, la tumba
reciba de una virgen inmolada los miembros de nieve.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Pues cuando diere ocasión la suerte a los cansados aquivos
de soltar los Neptunios vínculos de la urbe Dardania,
de sangre Polixenia se mojarán los altos sepulcros:
como víctima ella del hierro de doble filo, cayendo
el decapitado cuerpo tenderá con corvas sumisas. 370
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Por eso, venid; unid los deseados amores del alma;
reciba el cónyuge, con el pacto feliz, a la diosa;
sea dada ya la esposa reciente al ansioso marido.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

No su nodriza, en la naciente luz al verla de nuevo,
con el hilo de ayer el cuello podrá circundarle.
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Ni la madre ansiosa, triste porque la niña discorde
duerme a solas, desechará el esperar caros nietos. 380
Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Prediciendo otrora a Peleo tales hechos felices,
cantaron sus cármes desde el pecho divino las Parcas.
Pues que antes, visitar, presentes, las santas moradas
de los héroes, y mostrarse a la mortal asamblea,
los celícolas – la piedad aún no despreciada- solían.
A menudo el padre de dioses, de vuelta al templo fulgente,
cuando en días festivos vinieran los ritos anuales,
miró que postraban en la tierra cien toros.
A menudo Líber, errante en la suma altura Parnasia, 390

guió a las bacantes Tíadas de flotantes cabellos,
cuando Delfos, desde la urbe toda a porfía lanzándose,
al dios recibiera gozosa frente a los humeantes altares.
A menudo Marte, de la guerra en la lucha mortífera,
o la dueña del raudo Tritón, o la virgen Ramnusia,
presentes, exhortaron a las armadas huestes de hombres.
Mas después que la tierra fue manchada del crimen nefando,
y a la Justicia echaron todos de la mente ambiciosa,
se empaparon las manos los hermanos con sangre fraterna,
el hijo desistió de llorar a sus padres extintos, 400
el genitor anhelo de su hijo adolescente la muerte,
para, libre, adueñarse de la flor de una virgen madrastra;
la madre, tendiéndose impía bajo el hijo ignorante,
impía, no temió profanar a sus dioses penates;
todo lo justo y lo injusto, por furor maligno mezclados,
de nosotros, la mente justa de los dioses quitaron.
Por eso, ni visitar tales reuniones se dignan,
ni, de la clara luz, ser tocados ellos consienten.

BIBLIOGRAFÍA

Estudios

- Atchity, Kenneth. 1978. *Homer's Iliad: The shield of Memory*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Clark, Donald Lemen. 1977. *Rhetoric in Greco-roman education*. Connecticut: Greenwood Press Publishers.
- Clüver, Claus. 1997. "Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts" (en Lagerroth, 1997, 19-33).
_____ 1998. "Quotation, Enargeia and the functions of Ekphrasis" en *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press.
- Dällenbach, Lucien. 1991. *El Relato Especular*. Trad. Tomás Bretón. Madrid: Visor Distribuciones.
- Fordyce, C.J. 1961. *Catullus. A commentary by*. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 1969. *Figures II*. París: Seuil.
_____ 1972. *Figures III*. París: Seuil.
- Godwin, John. 1995. *Catullus. Poems 61-68*. Werminster: Aris & Phillips LTD.
- Hagstrum, Jean. 1958. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hamon, Philippe. 1972. "Qu'est-ce qu'une description?" en *Poétique 2*.
_____ 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. París: Hachette.
- Heffernan, James A. W. 1995. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
_____ 1991. "Ekphrasis and Representation" en *New Literary History*. 22, no.2 (spring)
- Hollander, John. 1998. "The Poetics of Ekphrasis" en *Word & Image. A Journal of Verbal / Visual Enquiry*. Volume 4, Number 1 (January-March).
_____ 1995. *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Hutchinson, G.O. 1988. *Hellenistic poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader. Patterns of Communications in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- _____ 1978. *The act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press [1976].
- Kennedy, George A. 1972. *The art of rhetoric in the roman world*. New Jersey: Princeton University Press.
 - _____ 1983. *Greek rhetoric under Christian emperors*. New Jersey: Princeton University Press.
 - Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
 - Lausberg, Heinrich. 1990. *Handbuch der literarischen rhetorik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
 - Lessing, Gotthold Ephraim. 1990. *Laocoonte*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Tecnos.
 - López Eire, Antonio. 1996. *Esencia y Objeto de la Retórica*. México: UNAM.
 - Mieke, Bal. 1985. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
 - Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
 - Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
 - _____ 2001. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI editores en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
 - Peter Wagner (ed.) 1996. *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
 - Spitzer, Leo. 1962. "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs Metagrammar," en *Essays on English and American Literature*. Anna Hatcher (ed.). Princeton: Princeton University Press.
 - _____ 1955
 - Steiner, Wendy. 1982. *The Colors of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago Press.
 - Villaseñor Cuspinera, Patricia. 2000. "Imágenes y Evidencia en Quintiliano" en *Imagen, Signo y Símbolo*. II Coloquio Internacional de Estética. Comp. María Noel Lapoujade. Puebla, Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; pp. 185-199.
 - Webb, Ruth. 1999. "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre" en *Word & Image*. Vol. 15, No. 1, January-March.

_____. 2001. "Poetry and Rhetoric" en *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 BC-AD 400*. Ed. Stanley E. Porter. Boston Leiden: Brill Academic Publishers, Inc.

- Wilamowitz-Moellendorf. 1973. *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Dublin/Zürich: Weidmann.

Fuentes

- Apolonio de Rodas. *La Argonáutica*. Trad. Máximo Brioso. Madrid: Ed. Cátedra, 1986.
- Calímaco. *Himnos*. Trad. María Elena del Río y María Teresa Forero de Asman. Argentina: Ed. Aguilar, 1972.
- Catulo. *Cármenes*. (trad. Rubén Bonifaz Nuño). México, UNAM, 1992 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Homero. *Ilíada*. Tomos I y II (trad. Rubén Bonifaz Nuño). México, UNAM, 1997 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Mosco. "Europa" en *Bucólicos Griegos*. Trad. Ipandro Acaico. México: SEP, 1984.
- Ovidio. *Las Metamorfosis* (trad. Rubén Bonifaz Nuño). México, UNAM, 1980 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Quintiliano, Marco Fabio. 1999. *Institución Oratoria*. Trad. Ignacio Rodríguez / Pedro Sandier. México: CONACULTA.
- Virgilio. *Eneida*. Tomos I y II (trad. Rubén Bonifaz Nuño). México, UNAM, 1973 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

Diccionarios

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1982.

Tesis.

- Artigas, Irene. 2004. *Galería de Palabras. La Variedad de la Ecfrasis*. Tesis de Doctorado. UNAM.