

Emilio Zaina. *La materialidad de la escritura en los poemas de Catulo*. Amsterdam, Hekkert, 2009; 173 pp.
Classical and Byzantine monographs. G. Giangrande & H. White edd., vol. LXX.

Este libro de Emilio Zaina propone, a lo largo de sus trece capítulos, otro acercamiento al *corpus* catuleano, cuyos objetivos son planteados en el capítulo inicial que opera a modo de introducción.

Este primer capítulo, "La palabra en la tumba", se abre con un estado de la cuestión sobre las diversas formas de considerar los modos de circulación de la poesía de Catulo en la antigüedad, y sus consecuencias sobre la interpretación de su significado. La conclusión que Zaina extrae del panorama trazado es que la crítica en general confiere supremacía a la circulación oral de la poesía catuleana. Sin embargo, las numerosas referencias que los poemas de Catulo hacen a los soportes escritos en su propio contexto de producción, circulación y recepción, invitan a estudiar los vínculos entre la oralidad y la escritura en la poesía del veronés. Concretamente, Zaina se propone: revisar los contextos de producción y circulación de la palabra poética; mostrar la dimensión plástica y material de los signos; evaluar la relación entre la voz y la escritura en los poemas de Catulo. La hipótesis de Zaina es que la recepción e interpretación de estos poemas demandan al receptor un compromiso sensorial que excede la vista y el oído.

En el segundo capítulo, "Escenas de escritura", Zaina apunta cuatro escenarios de escritura, de los cuales los dos primeros se hallan en el c. 68a. El primero es la biblioteca romana de Catulo, que metaforiza el texto que la contiene ya que remite al proceso de intertextualidad activado por el poeta. El segundo escenario, una selección de *volumina* de esa misma biblioteca, es un estadio intermedio entre el primero y el tercero, que se encuentra en el c. 65: aquí, el material se reduce a un solo libro, el volumen de Calímaco traducido por Catulo. El último escenario (c. 50) consiste en un contrapunto poético improvisado entre Catulo y Calvo y, por ende, en la ausencia absoluta de *volumina* susceptibles de ser consultados durante el proceso creativo. De un escenario al otro se observa, pues, una progresiva merma de la presencia de libros en el espacio de escritura, merma que es inversamente proporcional a la sofisticación y carga alusiva de cada poema, su complejidad, el tiempo, el refinamiento estético y la serenidad requeridos en su proceso de elaboración, la mayor o menor calidad de su soporte y sus posibilidades de perduración.

El tercer capítulo, "Las tablillas enceradas", se centra en el c. 50, donde la presencia de las *tabellae ceratae* en el contrapunto poético de Catulo y Calvo en el contexto convivial constituye una ostensible intromisión de la escritura en el dominio de la oralidad. Si bien la escritura sobre *tabellae* constituye el gesto más próximo a la oralidad (la maleabilidad de la cera impide que la escritura obstruya el fluir del pensamiento), las *tabellae* del c. 50 no son un soporte neutro sino que el contrapunto poético las transforma en una miniatura en cuya superficie los signos, latentes, se manifiestan y varían con cada intervención. Por último, en el contexto simposiaco se infiere que el vino de la inspiración dionisiaca pasa de las copas que lo contienen al cuerpo de los poetas, de donde sale transformado en

poesía. Así, copa, cuerpo y tablillas son recipientes donde la poesía se expande y halla un límite, hasta encontrar, en las tablillas, no sólo un límite sino también una forma que desaparece de inmediato. A la inversa, la poesía, pasando de las tablillas a los cuerpos y de estos al vino, es el vínculo que une y mezcla esos mismos cuerpos.

El cuarto capítulo, "El *libellus*: un objeto maravilloso", propone una lectura alternativa del c. 1, cuya interpretación metapoética excluye toda consideración acerca de la materialidad del soporte de la escritura. En la lectura propuesta el soporte real se impone sobre la escritura, incide en el diseño del *corpus* y fija una extensión máxima de 900 versos. En principio, esto significa que el *libellus* real del c. 1 nunca podría haber contenido todos los versos conservados, y menos aún los "*carmina docta*" que, por otra parte, tampoco pueden calificarse como "*nugae*". Sin embargo, la materialidad del *libellus* resulta tanto más ostensible cuanto que el c. 1 sugiere la presencia real de Nepote y del propio Catulo. Sobre esta base, Zaina señala cómo el ingreso de las *nugae* en el *libellus* incide en la preservación de los poemas: • al mencionar a Nepote y sus *Chronica*, Catulo sugiere que su dedicatario le retribuirá la cortesía, de modo de quedar, él y sus *Carmina*, inscritos en la historia universal; Nepote es el responsable de la conservación de la copia de lujo (vv. 8-10); *f* al ingresar en el *libellus*, el soporte confiere a los poemas un nuevo significado porque cada poema se integra en un sistema de interrelaciones y se conforma un destinatario genérico que jaquea el protagonismo de los destinatarios internos; „ el *libellus* es, también, una miniatura representativa del arte helenístico, cuya superficie decoran los signos a modo de guardas o figuras: la escritura adorna el *libellus* que a su vez destaca las cualidades de la escritura, de manera que ambos potencian mutuamente su producción de significado artístico. Ahora bien, no obstante lo dicho, la materialidad del *libellus* es recreada y preservada por el poder descriptivo de la escritura: el *libellus* perdura porque perduran los versos del c. 1, que encierran la descripción de su soporte. Se invierte así el universo de los hechos, donde el soporte es responsable de conservar la escritura. Finalmente, el gesto espontáneo de la dedicatoria sugiere la performance oral del poema ante unos receptores entre los cuales es elegido Nepote. En este marco, el c. 1 es un texto aislado que concreta y acompaña la entrega del rollo pero que, por lo mismo, no forma parte de la colección. Si los destinatarios internos de los poemas parecen conocer uno o algunos de ellos, y si Nepote ha leído todas las *nugae*, pero esta única vez escucha el c. 1, excluido de la colección, entonces la fórmula de recepción inscrita en el texto muestra que el *libellus* completo está reservado a los futuros lectores.

El capítulo quinto, "La figura del poema", se centra en el c. 22, poema-carta dirigido a Varo y que acompaña los rollos de Sufeno. Sufeno es construido como síntesis de los rasgos positivos de la *urbanitas*, cualidad resultante de la cuna y la educación aristocráticas que permite ingresar a los círculos mundanos de Roma pero es insuficiente para componer buena poesía. Ahora bien, así como la *urbanitas* supone una pátina de cultura que oculta la naturaleza del rústico, así la incidencia de Sufeno sobre la propia edición privada disimula la rusticidad de su escritura. Esto se verifica tanto en la apariencia externa del rollo, cuyas cualidades resultan de sucesivas operaciones técnicas, como en el interior del volumen, donde los

renglones permiten enderezar y ceñir los versos que revelan la rusticidad de su autor. Así, la simetría exterior del rollo es análoga a la geometrización de su interior, dotado de una dimensión plástica. Sin embargo, los versos de Sufeno revelan la identidad del autor porque aluden a la primitiva escritura y a las tareas rurales y, simultáneamente, a las sinuosidades del laberinto cretense que el propio Catulo describe en c. 64. El vocablo que vincula ambas alusiones es *error*: si Catulo muestra su capacidad para utilizarlo positivamente en la composición de sus poemas, Sufeno, en cambio, no advierte el laberinto que carga en sus espaldas.

El capítulo sexto, "Graffiti", estudia el c. 37, que puede considerarse una inversión procax de la imagen descrita en c. 51 y del subyacente fragmento 31 LP de Safo, pero que también puede vincularse con un grafito verdadero de origen pompeyano. Aunque este grafito es más de cien años posterior al c. 37, tal vinculación descansa sobre el conservadurismo de la lengua de la invectiva y del erotismo, que se mantiene relativamente estable durante largos períodos. Así, el c. 37 aparece como versión canonizada del grafito pompeyano. La escritura de las invectivas sobre la pared de la taberna convierte en victoria la derrota del poeta, ya que el paradigma pederástico de la escritura establece que quien escribe es activo, toda vez que, al escribir, impone su masculinidad sobre el cuerpo del lector, el actor pasivo que descifra lo escrito. Varias inscripciones latinas confirman esta concepción del estatuto del escritor y del lector. Si bien el grafito pompeyano y el c. 37 no dependen directamente uno del otro, muestran que la misma ideología respecto de la escritura y sus vínculos con la sexualidad reaparece en puntos distantes del tejido cultural.

El capítulo séptimo, "*Quo signo?*", analiza y muestra, a través de ejemplos extraídos de diversos poemas del "ciclo de Lesbia", la ambigüedad de los signos lingüísticos, la imposibilidad de que el lenguaje opere como un instrumento seguro de comunicación entre los amantes. Los avatares del vínculo entre Catulo y Lesbia, así como sus expresiones lingüísticas, participan de la misma ambigüedad en que se halla inmerso el vínculo mismo.

En el capítulo octavo, "Escrito en el cuerpo", varios ejemplos ilustran la función de la mirada, el olfato y el tacto como organizadores de un sistema descriptivo en que el cuerpo es puesto de relieve por el recorte y la hipérbole de una de sus partes, y cuyo resultado es la deformación o la caricatura. Esta estrategia se aplica también a la descripción del cuerpo de Lesbia (c. 68: 68-73), aunque con la intención de exaltar su belleza y transformarlo en parámetro para evaluar todos los otros cuerpos. En las antípodas de este cuerpo hermoso e inasible se halla el de Talo (c. 25), cuya superficie, tangible, puede ser marcada por los signos indelebles de la escritura catuleana que denuncian y castigan al ladrón desatando sobre él los poderes letales del fuego, el agua y el viento. Así, la escritura que surca la piel es simultáneamente capaz de destruir su propio soporte. Si bien la materialidad de la escritura circula con más frecuencia por las aberturas corporales, el caso de Talo muestra que aun las zonas cerradas del cuerpo pueden ser penetradas por la escritura que amenaza con carcomerlo.

El capítulo noveno, "El poema que sale de la panza", parte de la figura del hombre gordo como metáfora de su escritura pingüe, actualizada en los cc. 95 y 36. En el c. 36 los *Anales* del hinchado Volusio fueron gestados en el aparato

digestivo y los rollos escritos con materia fecal fueron expelidos por el ano del autor. Análogamente pero con resultado inverso, la *Esmirna* de Cinna (c. 95) nació tras nueve meses de gestación. También los yambos de Catulo se inscriben en esta concepción porque, tradicionalmente, los versos del poeta yámbico se generan en sus vísceras y son arrojados como proyectiles por algún orificio corporal. Ahora bien, la ferocidad con que los yambos catuleanos son blandidos contra Lesbia se contraponen a la laxitud de la materia fecal de los *Anales* que, en lugar de los yambos, resultan una víctima inadecuada para cumplir el *votum* a Venus. El *votum* no se cumple y, de hecho, en el poema siguiente Catulo reanuda su descarga yámbica sobre Lesbia.

El capítulo décimo, "El poema mordisqueado", explora la vinculación entre literatura y comida en Catulo: la mala poesía se compatible con la comida pesada o voluminosa; la de los *poetae novi*, con los líquidos y las "delicatessen". En ambos casos, la escritura tiene un poder material análogo al de la comida para beneficiar o perjudicar el cuerpo del lector. Esta concepción material de la palabra es apoyada e iluminada por el atomismo, que permite pensar que aquello que permanece un instante en la boca, dispuesta tanto para la masticación como para la pronunciación, es en cualquier caso una porción material del universo. Escritura y comida, entonces, se asimilan. En el c. 44 el excesivo discurso-cena de Sestio ingresa al cuerpo y se dirige al vientre que lo apetecía en su forma de manjar comestible, pero es expulsado en forma de tos helada en cuanto lo detecta la nariz, órgano exterior encargado del discernimiento en los poemas catuleanos.

El capítulo undécimo, "La dieta de los *delicati*", complementa el anterior haciendo un relevamiento de los alimentos propios de los *poetae novi*. Su dieta, en la cual la sal ocupa un lugar preponderante, es variada, exquisita, inspiradora y se caracteriza fundamentalmente por la relativa pequeñez o inmaterialidad de las raciones, que es inversamente proporcional a la energía que pueden liberar. La interpretación de *nugae* como "semillas de melón o calabaza" se adecua a este sistema en que los *urbani* ingieren porciones pequeñas, concentradas y que las más de las veces se vinculan con la escritura.

El capítulo duodécimo, "Los emisarios del muerto de amor", muestra cómo en el c. 16 (5-11) Catulo instala una interpretación repulsiva del "ciclo de Lesbia" y de su centro estructural, los cc. 5 y 7: estos fueron escritos para excitar sexualmente a los afeminados *pilosi*. De esto se siguen varias observaciones. En primer lugar, la secuencia narrativa de los vaivenes amorosos, y su lectura ingenua en términos biográficos, se quiebran al adoptarse un punto de vista externo que aísla los cc. 5 y 7 y les otorga un significado propio. En segundo lugar, quien se asume como autor de los cc. 5 y 7, en el c. 16 insulta a Furio y Aurelio, advirtiéndoles la necesidad de distinguir al poeta de sus versos. Finalmente, la interpretación de los lectores contemporáneos se desvía del horizonte de producción al de la recepción: los versos no reflejan la vida del poeta ni describen un amor apasionado, y el universo de lectores de los cc. 5 y 7 se limita a los velludos cuya excitación sexual es el propósito de estos poemas. Ahora bien, en el c. 16, aunque Catulo reclama para sí la condición de autor, simultáneamente se convierte en la proyección ficticia del autor real en el texto: la supuesta voz del poeta reivindica

como propios los cc. 5 y 7, pero al mismo tiempo se afirma la necesidad de distinguir poesía y poeta. Ergo, quien insulta a Furio y Aurelio es un sujeto del enunciado que a partir de aquí se incorpora, bajo la apariencia del poeta, a una nueva serie de versos. A partir de estas observaciones y de relaciones intra y extra-textuales, Zaina pone en evidencia la compleja relación existente entre oralidad, escritura y soporte en los poemas catuleanos. A la luz de los cc. 35 y 42 y del modelo de las inscripciones sepulcrales, Zaina advierte que, en el c. 16, el mensaje es asimilado a escritura epigráfica y que, así como la voz del muerto sale por la boca de los lectores de epitafios, Furio y Aurelio son las laringes por las que se desliza la voz escrita de Catulo para expresar su dolor y su desprecio.

El último capítulo, "La escritura resucitada", expone las conclusiones de este estudio. En primer lugar, la recurrencia de los soportes e instrumentos librarios en *Carmina* revela la importancia que posee la palabra escrita en este universo poético. A su vez, los espacios escriturarios nunca carecen de significación, sino que la extensión de una pieza en tal espacio es el parámetro utilizado para evaluar su calidad poética: a mayor espacio escriturario, menor intensidad positiva. En segundo lugar, el soporte define la escritura y esta se adapta ajustadamente al soporte, de manera que este otorga a las palabras una densidad material que hace perceptible el costado palpable de los signos. Así, el lector es invitado a leer con todo el cuerpo, comprometiendo los ojos, la nariz, las manos y el aparato masticador para valorar una escritura que, en la escena de producción, parece elaborada en el estómago o es expulsada por el ano, el pene y los lacrimales. El lector es invitado a sopesar, mirar, oler y saborear una materia de densidad variable, y cuando se apela al oído, la voz escuchada posee también las virtudes de la escritura. En tercer lugar, al tiempo que las palabras adquieren consistencia material, se debilita en ellas su condición verbal. Mientras la textura, las simetrías y las regiones visuográficas del papiro adquieren relevancia, retroceden las zonas alfabéticas colocadas allí para ser sonorizadas. Por último, la compleja vinculación entre voz, escritura y soporte tal vez podría intepretarse como manifestación de las inquietudes y expectativas de un momento histórico en que la palabra viva del poeta frente a su comunidad retrocede cada vez más frente al avance del libro, o como expresión de las manipulaciones de la élite aristocrática para controlar para controlar la transmisión de la palabra. Zaina, en cambio, propone que la variedad de objetos parlantes presentes en la epigrafía y la diversidad de los ejemplos que se encuentran en *Carmina* manifiestan el aprovechamiento simultáneo de las tecnologías, los materiales y los canales de circulación tradicionales de la literatura, todo ello para revelar alianza entre dos formas de comunicación incompletas en sí mismas: "una voz que posea también las ventajas de la escritura y una escritura que goce de las cualidades de la voz".

Marcela Nasta-UBA
nasta.marcela@gmail.com

Recibida: 4-07-010
Aceptada: 20-07-010