

MARES TURBULENTOS: SOBRE EL POEMA 4 DE CATULO

Luis Manuel Ruiz García

Universidad de Sevilla (España)

<https://orcid.org/0009-0007-1800-9600>

luismanuruiz@gmail.com

RESUMEN

De las muchas interpretaciones que se han dado del *carmen IV* de Catulo, la gran mayoría trata de comprenderlo a la luz de la biografía del autor, preguntándose si de verdad poseyó o no un barco y qué recorrido real describen los versos. Sin embargo, el presente artículo prefiere interpretarlo a la luz de la experiencia mítica, no tanto como un episodio de la vida real del autor sino como la estilización poética de una experiencia universal, en concreto la sensación de deriva y extravío. En apoyo de dicha tesis, se contraponen el poema de Catulo a otros de Ovidio (fundamentalmente, del libro I de los *Tristia*) y se analiza su vínculo con metáforas de tipo universal relacionadas con el mar y lo acuoso, como las que abordaron Gaston Bachelard y Hans Blumenberg.

PALABRAS CLAVE: Catulo, mar, Blumenberg, tormenta, metáfora, símbolo.

STORMY SEAS: ON CATULLUS' *CARMEN 4*

ABSTRACT

Of the many interpretations that have been given of Catullus' *Carmen IV*, the vast majority seek to understand it in light of the author's biography, questioning whether he truly owned a boat and what real journey the verses describe. However, this article prefers to interpret it in the light of mythical experience, not so much as an episode from the author's real life but as a poetic stylization of a universal experience, specifically the feeling of drifting and being lost. In support of this thesis, Catullus' poem is contrasted with others by Ovid (mainly from Book I of the *Tristia*), and its connection to universal metaphors related to the sea and water, such as those analyzed by Gaston Bachelard and Hans Blumenberg, is examined.

KEYWORDS: Catullus, sea, Blumenberg, storm, metaphor, symbol.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2024.40.06>

FORTVNATAE, Nº 40; 2024 (2), pp. 109-129; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



1. Con sorprendida curiosidad leo los datos biográficos que el autor de cierta edición de Catulo ofrece acerca del *doctus poeta* de Verona¹. Me pasma que pueda conocerse con tal detallismo que este hombre, desaparecido hace más de dos mil años y del cual escasean documentos fidedignos, llegó a Roma exactamente en el año 65 a. C., con la veintena a estrenar, y que apenas sin cambiar el paso dio inicio a su famosa relación con Lesbia-Clodia, interrumpida de modo brusco en el 60 para regresar a la casa paterna. De nuevo en suelo romano en el 58, el tedio y la inactividad se abatirían sobre él (el marido de Clodia acababa de morir el año previo y la promiscuidad de ella estaba desatada), y le obligarían a tomar la determinación de poner tierra, mucha tierra, de por medio: lo hará alistándose en el séquito del pretor Gayo Memio Gemello, para realizar servicio en Bitinia, en el norte de la antigua Asia Menor. Apenas doce meses después, en el 56, está de vuelta en Italia y se queja delante de sus amigos de que el viaje no le ha sido de mucho provecho (poema 10: «nihil... cur quisquam caput unctius referret», «nada para volver con una cabeza más perfumada»). Es entonces cuando, según la crónica, reentrando en su propiedad de Sirmión, junto al lago Garda, decide atracar allí el barquito que le ha servido de transporte y le dedica el célebre, casi perfecto, poema 4:

Phasellus ille, quem videtis, hospites,
ait fuisse navium celerrimus,
neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeterire, sive palmulis
opus foret volare sive linteo. 5
Et hoc negat minacis Hadriatici
negare litus insulasve Cycladas
Rhodumque nobilem horridamque Thraciam
Propontida trucemve Ponticum sinum,
ubi iste post phaselus antea fuit 10
comata silva: nam Cytorio in iugo
loquente saepe sibilum edidit coma.
Amastri Pontica et Cytore buxifer,
tibi haec fuisse et esse cognitissima
ait phaselus; ultima ex origine 15
tuo stetisse dicit in cacumine,
tuo imbuisse palmulas in aequore,
et inde tot per impotentia freta

¹ Me refiero al resumen biográfico que ofrece Ramous (1998), al que pertenecen los detalles de todo este primer párrafo. La exactitud de tales indicios puede ser fácilmente puesta en duda en cuanto se constata, como hacen Albrecht, 1997: 1, 327-328, Skinner, 2007: 2, o Wiseman, 1990: 1, que la mayoría de ellos se basan en los magros detalles que el propio poeta ofrece de sus circunstancias, las alusiones indirectas de unas pocas fuentes antiguas (Jerónimo, Apuleyo), y, sobre todo, la reconstrucción de su vida que llevó a cabo en 1862 Ludwig Schabe, para elaborar el que es significativamente conocido desde entonces por los especialistas como *Catullroman* (Wiseman, 1990: 2).



erum tulisse, laeva sive dextera
 vocaret aura, sive utrumque Iuppiter 20
 simul secundus incidisset in pedem;
 neque ulla vota litoralibus deis
 sibi esse facta, cum veniret a mari
 novissimo hunc ad usque limpidum lacum.
 Sed haec prius fuere: nunc recondita 25
 senet quiete seque dedicat tibi,
 gemelle Castor et gemelle Castoris².

El barquito aquel que veis, forasteros, / dice que fue el más rápido de los navíos,
 y que por el ímpetu de ningún otro madero flotante / se dejó adelantar, ya con remos
 / se tratara de volar o con velas. / Y esto ni la orilla del amenazador Adriático puede /
 negarlo, o las Islas Cícladas, / ni la noble Rodas ni la horrenda Tracia / Propóntide,
 o el salvaje estrecho póntico, / donde este, luego barquito, fue antes / selva frondosa:
 pues en la cumbre citoria / cantó a menudo silbando con melena elocuente. / Amas-
 tris póntica y Cítoro rico en bojes, / muy conocidas te fueron y son estas cosas, / afir-
 ma el barquito; en su origen último / dice haberse erguido en tu cumbre, / haber
 hundido sus remos en tus aguas, / y de ahí por tantas corrientes indomables / llevar
 a su dueño, a izquierda o derecha / soplara el aire, o ambos lados / golpear a la vez
 Júpiter propicio; / sin ninguna súplica a los dioses de las orillas / haber elevado de
 su parte, cuando vino de un mar / remotísimo hasta este límpido lago. / Pero esto
 fue antes: ahora en recogida / quietud envejece y a ti se consagra, / gemelo Cástor
 y gemelo de Cástor.

Se trata de una composición de un raro equilibrio, construida en trímetros yámbicos puros, con una estructura $u_u_ / u_u_ / u_u_$ cuyo ictus reside en las sílabas pares o en la larga de cada uno de los yambos de cada metro, que presenta una dificultad especial en la lengua latina y que tiene sólo otro ejemplo en todo el *Liber Catulli*, el poema 29. Según la interpretación más extendida³, que parte de la vieja superstición de que el poeta solamente puede escribir de lo que le sucede y de que toda obra ha de tener su espejo en una anécdota, un encuentro, un tropiezo o una línea en la agenda, Catulo describe en él las diversas fases de su periplo de retorno desde Bitinia, y, una vez llegado a destino, mira reposar la nave en las aguas del lago Garda a la vez que rememora las incomodidades dejadas atrás. De ahí la larga retahíla de topónimos que jalonan los versos: Tracia, la Propóntide, Cítoro rico en boj, Amastris, lugares todos que los críticos afectos a la geografía se han encargado de ir rastreando para reconstruir el trazado de una singladura que, no obstante, plantea numerosos dilemas.

² En Ramous, 1998: 10. El editor, Mario Ramous, sigue la lectura de I. Cazzaniga (Torino, 1941). Todas las traducciones que siguen son mías, salvo cuando se especifique lo contrario.

³ De la cual se hacen eco tanto Ramous, 1998: 296, como Ramírez de Verger, 1994: 139.



En el artículo más inteligente sobre el pormenor de cuantos he podido encontrar⁴, Frank Copley ofrece una lista de las muchas incógnitas a las que obliga la interpretación mimética (esto es, la de que *ars simia naturae* y el poema es reflejo del viaje). ¿Qué es exactamente un *phasellus*⁵ y qué tamaño debía poseer? Si era lo suficientemente grande como para atravesar el mar, ¿cómo subió Catulo el Po y el Mincio hasta llegar al lago Garda? ¿Es de hecho el *limpidus lacus* el lago Garda u otro, en otra parte? ¿Vino de veras el poeta sobre él desde Bitinia? Entonces, ¿por qué en el poema 46, u otra vez en el 10, habla de un regreso por tierra? Más: ¿cuántos árboles son una *silva*? ¿Estaba hecho el barco de un solo árbol o de muchos?

Abrumados por tal cantidad de atascos, hay quienes han propuesto soluciones alternativas, para acabar por decidir que la embarcación no pertenecía al propio Catulo, o que, más que embarcación, se trataba de una mera maqueta votiva⁶. Otros prefieren sortear dificultades arguyendo que el poema en realidad no es de Catulo, que él sólo copia (como tantas veces antes se ha dicho) un original de Calímaco y que el lago Garda refleja el Mareotis, el Po es el Nilo y *Iuppiter secundus*, en el verso 20, disfraza a Ζεὺς Οὐρανοῦ⁷. Al menos la pregunta esencial, la del término en cuestión, es fácil de resolver: el *phasellus* era un pequeño barco de carga que podía transportar tanto pasajeros como mercancías y que se empleaba mayormente en el Mediterráneo oriental; algunas veces se lo ataba a la popa de barcos mayores que se servían de él para explorar las costas una vez anclados, y por eso podía decirse que había atravesado el mar de manera delegada, bajo la supervisión de un adulto.

De cualquier manera, existe un modo mucho más simple de entender el poema que despeja muchas incertidumbres. Se trata, en primer lugar, de recalcar en el lenguaje mismo de la composición, artificioso y recargado, prestado de la épica, y en la constante personificación del barco, que tiene manos («palmulis») en lugar de remos y cuyas escotas son pies («pedem»), por no mencionar su capacidad de habla, con la que evoca la perdida juventud⁸. Términos y expresiones prestadas del griego, además del hecho de que el recorrido del *phasellus* repita aquel otro, legendario, del *Argo* de Jasón y sus argonautas, que Catulo conocía bien a través de Apolonio de Rodas,

⁴ Copley, 1958: 9-13, si bien seguido muy de cerca por Putnam, 1962: 16-17.

⁵ Conservo la dicción *phasellus* por respetar la edición de Ramous, aunque es común también la forma *phaselus*, con una sola *l*.

⁶ Uno de los principales defensores de la teoría, en fecha tan remota como finales del siglo XIX, es Smith, 1892: 75-89. Para Smith, a través de un escoliasta y pistas indirectas dentro del vocabulario del propio poema, el *phasellus* consiste en una pintura ofrendada en el famoso templo a Cástor que existía en Roma, perteneciente a un tal *Serenus*, que habría encargado los versos. La hipótesis del barco en miniatura ha sido resucitada por Griffith, 1983: 123-128.

⁷ Catulo estaría reproduciendo el perdido *Phaselos Berenices* (Βερενίκης φασήλος), acerca de una nave poseída por la heroína del *carmen* LXVI. La tesis está en Thomson, 2003: 213. Mi explicación sobre la naturaleza y uso del *phasellus* está tomada de la misma fuente.

⁸ Son rasgos que señala O'Brien, 2006: 66, quien también alude a la comparación con el *Argo*.



llevan a Thomson, en un momento de especial clarividencia, a afirmar que aquí el autor «explora la creación de una impresión de distancia remota y de misterio en un poema breve, escrito en un metro muy poco heroico» (Thomson, 2003: 214), relacionándolo con el mundo nebuloso y enigmático, enormemente atractivo, del mito griego. Pues de un mito se trata, sí: de cosas que, como dijera el neoplatónico Salustio de Emesa, no sucedieron jamás, pero existen siempre.

2. Hay otro poeta cuya vida también suelen reconstruir los críticos apoyándose en sus propios versos, aunque en esta ocasión el edificio parece más sólido. Es un poeta al que sonrío la fortuna desde la juventud, que ha conocido un éxito precoz y que pasa la mayoría de las mañanas puliendo hexámetros sobre dioses que cambian de cuerpo o amantes que buscan la clandestinidad: hasta que, de súbito, la tragedia irrumpe en su vestíbulo. Un emisario del emperador le ordena hacer sus baúles porque ha cometido una ofensa imperdonable que le condena al destierro, a una orilla confusa de la civilización donde su poesía le servirá de poco. Pero sí, le servirá, aunque sea para el magro consuelo del desahogo; todas sus composiciones futuras versarán sobre este *rayo de Júpiter* que acaba de partírle la vida en dos, y sobre las contusiones del golpe: «Non aliter stupui, quam qui Iovis ignibus ictus / vivit et est vitae nescius ipse suae». «No de otro modo quedé estupefacto / como aquel que, golpeado por los fuegos de Júpiter, / vive y es él mismo ignorante de su propia vida». (Ov. *Tr.* I, 3, 11-12. Wheeler, 1939: 20.)

Publio Ovidio Nasón, que es nuestro segundo poeta protagonista, debe abandonar la isla de Elba, donde le ha alcanzado la venganza imperial (el delito cometido, *carmen et error* [*Tr.* II, 207. Wheeler, 1939: 70], seguirá siendo un misterio hasta el día de hoy), y, después de una penosa noche en Roma que nutre algunas de sus líneas más conocidas, hacerse a la mar desde Brindis, en el Adriático, en dirección al este. Para colmo de males, el poeta se ve obligado a viajar en invierno, que como todo romano sabe es una estación pésima para la navegación, y las consecuencias no se demoran: apenas salido de puerto, se abate sobre él una tempestad que le hace dudar seriamente de volver a pisar tierra de nuevo y de la que hablaremos enseguida. Sobrevive a la espuma y los vientos con la ayuda doble de Cástor y Pólux; a principios de enero está en Corinto, cuyo istmo (un alivio) atraviesa a pie. Es entonces, en Céncreas, al tomar el barco que le llevará a Samotracia, donde su historia se cruza con la que nos ha traído hasta aquí. Porque en la elegía 10 del primer libro de sus *Tristia*, compuesta apenas dos semanas más tarde en la propia Samotracia, Ovidio tendrá unas palabras de homenaje para ese barco, palabras que a la vez recuerdan y no recuerdan a las de Catulo⁹.

⁹ Toda la información sobre el viaje de Ovidio y las circunstancias en que fueron escritas los *Tristia* procede de las notas de González Vázquez, 2008: 11 y ss. y 60 y ss.



La elegía 10 evoca la travesía de Ovidio en el *Yelmo de Atenea* desde Samotracia hasta Tempira, al otro lado del Helesponto, una escala más en el camino que debía conducirlo al yermo Oriente de su exilio. La sinceridad del poema queda algo comprometida cuando comprobamos hasta qué punto las virtudes del *Yelmo* reproducen las del modesto *phasellus* de Catulo: la facilidad para desplazarse a vela o remo, la capacidad de dejar atrás a cualquier otra nave, su rapidez prodigiosa.

Est mihi sitque, precor, flavae tutela Minervae,
navis et a picta casside nomen habet.
sive opus est velis, minimam bene currit ad auram,
sive opus est remo, remige carpit iter.
nec comites volucris contenta est vincere cursu,
occupat egressas quamlibet ante rates
et pariter fluctus fert ac silientia longe
aequora, nec saevis victa madescit aquis.

Cuento con la protección, y ruego seguir haciéndolo, de la rubia Minerva, / y la nave tiene el nombre del yelmo pintado. / Si se trata de usar las velas, corre bien a la mínima brisa. / Si se trata del remo, con el remero recorre el camino. / Y no contenta con vencer en su curso veloz a los rivales, / aventaja cuanto se quiera a los barcos salidos antes / y lo mismo las corrientes recorre que los muy silenciosos mares, / sin quebrarse vencida por las aguas salvajes. (*Tr.* 1, 10, 1-8. Wheeler, 1939: 48).

El eco catuliano llega hasta la dedicatoria a los Dióscuros del final, en el verso 44. Pero ahí acaban las semejanzas: porque, en realidad, Ovidio está escribiendo una elegía que nada tiene que ver con el panegírico de su antecesor. La revelación llega con los versos del 9 al 11, donde el autor de los *Tristia* habla de su transporte con una familiaridad que no encontramos en el poema previo:

Illa, Corinthiacis primum mihi cognita Cenchreis,
fida manet trepidae duxque comesque fugae,
perque tot eventus et iniquis concita ventis
aequora Palladio numine tuta fuit.

Ella, a la que conocí por vez primera en Céncreas de Corinto, / permanece como guía y compañera fiel de mi trepidante fuga, / y a través de tantos percances y de mares revueltos por vientos inicuos / fue protegida por la divinidad paladia. (*Tr.* 1, 10, 9-12. Wheeler, 1939: 48).

Este lenguaje íntimo, de amistad largamente frecuentada («primum mihi cognita (...), fida manet»), está ausente en la composición de Catulo, quien, lejos de transmitirnos sus experiencias en su barquito en primera persona, nos hace de mero intérprete o ventríloco de lo que el barco dice («ait phasellus»). Ovidio sabe que su bajel es rápido, eficaz, benigno, que va a llevarle a salvo a su meta más allá de las asperezas del camino; en Catulo no encontramos sino una vaga evocación inspirada en las memorias del propio barco, que el poeta no comparte, tal y como revela el uso indefectible de la tercera persona («ait... dicit...»). La conclusión parece obvia: como



sugiere Copley¹⁰, Catulo no viajó jamás en el *phasellus*, y eso porque el *phasellus* carece de importancia. A diferencia de la elegía 10 de los *Tristia*, el poema 4 no tiene que ver con una experiencia personal. Su tema (y volvemos a Copley, 1958: 12, que ha sabido verlo mejor que ningún otro crítico) no es personal, sino universal; no biográfico, sino mítico. Lo que nos está describiendo es menos una situación que un estado de cosas; menos un suceso que una forma de suceder, de estar en el mundo: la de quien se encuentra a salvo de las olas.

Para entenderlo en su verdadera dimensión debemos viajar a las antípodas, y situarnos algunas estrofas después del saludo al *Yelmo de Minerva*, más concretamente en el momento en que, al zarpar de Brindis, Ovidio sufre la furia de la tempestad. En la segunda elegía de la primera parte de los *Tristia*, los elementos se abaten sobre el desdichado poeta y le hacen temer, o eso nos cuenta, por su integridad: aunque volvemos a desconfiar de su lealtad a los hechos cuando comprobamos de qué manera sospechosa su tormenta se aproxima a la que ya había relatado Virgilio en el libro primero de la *Eneida* (1, v. 81 y ss.). De cualquier modo, el aparato resulta apabullante: más de cien versos dedicados a concatenar vendavales, mareas, extraviós, abismos y salpicaduras.

Di maris et caeli –quid enim nisi vota supersunt?–
 solvere quassatae parcite membra ratis,
 neve, precor, magni suscribite Caesaris irae!

¡Dioses del mar y del cielo (¿qué, pues, sino súplicas restan?), / ahorraos destroz
 los miembros de esta desvencijada nave, / y no, os ruego, secundéis la ira del gran
 César! (*Tr.* 1, 2, vv. 1-3. Wheeler, 1939: 12).

El rosario de peligros y angustias no parece conocer fin: pesadas masas de agua azotan el rostro del narrador y se llevan sus palabras (vv. 14-15); velas y súplicas se ven empujadas igualmente por la fuerza de los vientos, las montañas de agua se alternan para estrellarse sobre el casco, la nada se abre bajo los remolinos, mar y cielo se entremezclan (vv. 16-26). Y lo más importante, lo que convierte este trance en una prueba esencial y nos coloca en el otro extremo de lo que cuenta Catulo: el piloto no es dueño del timón, la seguridad se quiebra, no existe suelo firme bajo los pies.

Rector in incerti est nec quid fugiatve petatve
 invenit: ambiguís ars stupet ipsa malis.
 Scilicet occidimus, nec spes est nulla salutis,
 dumque loquor, vultus obruit unda meos.

¹⁰ Copley, 1958: 12: «it is not a piece of autobiography, even if it is autobiographical. That is to say, it is not written to recount an incident of the poet's life, even if its data were drawn from his experiences». En sostén de su afirmación, Copley cita a Lenchantin de Gubernatis (1953): «a dire il vero, la lettura del carne insinua il dubbio ch'esso sia tutto frutto della fantasia possente del poeta...».



El timonel está en la incertidumbre y no encuentra qué sortear o escoger: / ante estos males variables, su mismo arte le asombra. / En verdad moriremos, y no hay esperanza alguna de salvación, / y mientras hablo, las olas cubren mi rostro. (*Tr*: I, 2, vv. 31-34. Wheeler, 1939: 14).

En la elegía cuarta, Ovidio vuelve a padecer el mismo tormento, esta vez en el mar Jónico. Se repite, a pequeña escala, el cúmulo de catástrofes: ahora resuena la madera y el barco entero cruje (vv. 8-9). Y, sobre todo, el piloto pierde de nuevo el control del barco, que aquí, muy gráficamente, se compara con un carro arrastrado en su locura por un caballo sin freno (vv. 10-16: «utque parum validus non proficiencia rector / cervicis rigidae frena remittit equo...», «y como un auriga sin valor abandona las riendas, que ya no le sirven, al caballo de dura cerviz...»). El énfasis en la pérdida de control, en el vértigo, en el desvarío, da la clave de la interpretación del pasaje: más que describir su terrorífica singladura, Ovidio nos está hablando aquí de las insufribles torturas a que el destino le está sometiendo. Él era dichoso en su casa particular, entregado a su poesía, sólidamente instalado sobre un escritorio que sustentaba su cálamo al deslizarse; y ahora se ve de pronto arrojado al océano, el mar inmisericorde que siempre aterró a los romanos, entregado al capricho de las aguas, donde se suceden golpe tras golpe, mar y cielo se confunden y no hay referente fijo.

La situación de Catulo es muy otra. Él contempla el *phasellus* desde la distancia, se congratula de su plácida estampa en la margen del lago, donde envejece sin temor. Atravesó la cellisca, atravesó el temporal, fue bosque y fue montaña, pero eso sucedió en otro tiempo, «sed haec prius fuere». Catulo, y el barco que personifica a Catulo, miran el estruendo de lejos. Los versos que más se aproximan a los del *phasellus* en la literatura latina no son de Ovidio, sino de otro poeta anterior:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem,
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.

Dulce, cuando alborotan los vientos el piélagos vasto, / desde la tierra mirar la de otros pena y trabajo, / no porque sea el que sufra ninguno un gozo ni agrado, / sino que es dulce el ver de qué males uno está a salvo. (Lucr. II, 1-4. La traducción es la de García Calvo, 1997: 11).

¿Qué mar es este otro? ¿También Lucrecio, de cuya biografía, ahora sí, no sabemos nada, tuvo que presenciar un naufragio real para componer sus hexámetros? ¿O él en realidad pretendía, igual que Catulo, retratar un estado de ánimo, una posición ante la existencia, un (enseguida lo veremos) *síndrome* vital?

3. Como las monedas y las espadas, la luna y el amor, el mar tiene dos caras. Los hombres se hacen al mar en busca de aventuras, al rescate de tesoros, a la conquista de imperios, en pos de tierras nuevas: el mar es, así, promesa de feracidad y de riqueza, el camino que conduce al osado hasta lo nunca visto, lo eminentemente nuevo.



Pero, a la vez, el mar es perdición: oscuro, profundo, inestable, se trata de ese elemento ajeno en el que el hombre no se desenvuelve con facilidad y que amenaza con aniquilarle en cuanto él descuida el timón. En un ensayo imprescindible cuyos pasos sigo a lo largo de toda esta exposición, Hans Blumenberg lo resume en dos puntos: «Ante todo, dos presupuestos determinan la carga significativa de la metafórica de la navegación y el naufragio: por una parte, el mar como límite natural del espacio de las empresas humanas y, por otra, la demonización como ámbito de lo impensable, de la anarquía y la desorientación» (Blumenberg, 1995: 15).

El mar precede a la tierra, envuelve el mundo, es el fondo primigenio y tenebroso del que todo ha surgido, al que debe regresar: el caos. Al inicio, Yahvé hace la luz y, traduce curiosamente Casiodoro de Reina, «dijo Dios: Sea un extendimiento en medio de las aguas y haga apartamiento entre aguas y aguas. E hizo Dios un extendimiento y apartó las aguas, que están sobre el extendimiento, y fue así» (*Génesis*, 6-7. Guillén Torralba, 2001: 27). Tampoco en esto Yahvé era el primero. Ya Marduk, el dios tutelar de los babilonios, había librado una batalla a muerte contra el monstruo acuático Tiamat, un combate que luego repetirá Apolo contra la serpiente Pitón y muchos otros héroes contra otros muchos dragones, y de resultas de este *Chaoskampf*, el mundo será instituido tal y como lo conocemos: una vez desmembrada Tiamat, Marduk aprovecha la mitad de su cuerpo para fijar el cielo: «tiró del cerrojo y puso un guardián, / mandándole que no permitiera salir las aguas» (*Enuma Elish*, IV, 139-140. Peinado - Cordero, 1981: 120). Una vez modeladas las nubes con su espuma y abiertos sus miembros para desatar los océanos, «levantando su cabeza formó de ella los montes, / y abriendo lo más profundo del diluvio, / hizo fluir de sus ojos el Éufrates y el Tigris, / y tapó sus narices que reservó [para las crecidas]» (V, 53-56. Peinado - Cordero, 1981: 124). El mar sigue amenazando a la tierra firme, presionando las frágiles paredes del cosmos desde el otro lado del firmamento: de ahí la sorprendente afirmación de Juan en el *Apocalipsis*, según la cual una vez restaurado el reino de Dios en el mundo, el mar deberá desaparecer¹¹.

Pero no todo en el mar es oscuridad y ruina. Más bien al contrario: los griegos aprendieron a edad temprana que arrojar desde la playa puede ser el único remedio a la carestía, y que en otras orillas pueden aguardarnos bienes que la tierra propia nos niega. A cambio del peligro, el mar ofrece promesas de oro y gloria: el futuro, como el horizonte marino, se pierde en la amplitud del infinito. Entre los muchos preceptos que acumula Hesíodo en su homilía al malvado Perses, está el de echarse al mar si lo que pretende es riqueza: «Cuando volviendo tu voluble espíritu hacia el comercio, quieras librarte de los desvelos y de la ingrata hambre, te indicaré las medidas del resonante mar aunque nada entendido soy en navegación y en naves» (Hes. *Op.* 646-650. Pérez Jiménez - Martínez Díez, 1978: 156). Así lo hizo también el propio

¹¹ *Apocalipsis de San Juan*, 21, 1: «Vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra se fue, y la mar ya no es». González Ruiz, 2001: 689.





padre de Hesíodo, «necesitado del precioso sustento» (634. Pérez Jiménez - Martínez Díez, 1979: 156), aunque se trate de una empresa que siempre debe uno meditar antes de poner en práctica. «Yo no la apruebo, pues no es grata a mi corazón; hay que cogerla en su momento y difícilmente se puede esquivar la desgracia. Pero ahora también los hombres la practican por su falta de sentido común; pues el dinero es la vida para los desgraciados mortales. Y es terrible morir en medio del oleaje» (684-688. Pérez Jiménez - Martínez Díez, 1979: 158). Buscar la riqueza exponiéndose a las aguas puede constituir una osadía, un exceso; la conclusión es palmaria: μέτρα γυλάσσεσθαι· καιρός δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος. «Guarda las proporciones; la medida en todo es lo mejor» (694. Pérez Jiménez - Martínez Díez, 1979: 158. El texto griego en Most, 2006: 142)¹².

La última advertencia nos ha puesto ya en el camino correcto. El mar es el sitio que exige elegir el justo medio, no entregarse a excesos ni desvaríos. El mar es el destino que nos zarandea según le apetece, que arrastra nuestra voluntad con una perfecta indiferencia por lo que prefiramos o deseamos evitar, pero ante el que debemos procurar mantenernos firmes. Para ello, como recalca Hesíodo inaugurando un tópico que se repetirá hasta la saciedad en la cultura antigua, lo mejor es no viajar («difícilmente se puede esquivar la desgracia», v. 684); de verse obligado uno a ello, no queda sino confiar en que el mar se presente apacible. Nadie elige vivir, es cierto, nadie posee por decisión propia el destino que le ha sido asignado: pero sí puede, dentro de sus modestos límites, acogerse a la calma allí donde se presente. «Feliz aquél —apunta Sexto Empírico, filósofo escéptico del siglo II d. C., en un punto en que le hubiera dado la razón Epicuro— que vive hasta el final sin perturbación y que, como dijo Timón, se mantiene en un estado de quietud y de calma: ‘Por todas partes prevalecía la calma’, y ‘cuando así lo divisé en una calma sin vientos’» (Sext. Emp. *Math.* XI, 141. Bury, 1936: 454). La palabra que traduce ‘calma’ en los versos de Timón es el griego γαλήνη, que significa precisamente, según nos informa Chantraine (1999: 207), ‘calma del mar soleado’. La palabra figura en Homero para describir la quietud con que, después de una espantosa tempestad, Ulises es transportado hacia la costa de los feacios (*Od.*, v, 391). Ojalá la vida fuera una cómoda inercia a través de unas aguas en calma, disfrutando del sol en la cara, sin más preocupaciones que la distancia relativa de puertos o playas. Γαλήνη está relacionada con el verbo γελάω, ‘reír’.

Sueño idílico, imposible de cumplir, el de la mar en perpetua bonanza. Eso lo saben bien los marinos antiguos, y más particularmente los romanos, que siempre han desconfiado de la navegación y evitan todo lo posible subirse a esa aparatosa caja con velas. Viajar en barco, en la época, constituye una experiencia temeraria, que debe acometerse sólo a costa de respetar una serie de precauciones. Para empezar, las estaciones: la temporada de travesía abarca de mayo a octubre, y ello, aparte de las

¹² Ovidio, precisamente, alega no navegar «deseoso de amasar riquezas sin fin»: «divitias avidus sine fine parendi». *Tr.* I, 2, 75. Wheeler, 1939: 16.

tormentas, porque es imposible orientarse por el sol o las constelaciones bajo un perenne velo de niebla. Luego están los días infaustos, como los que marcan el inicio o el final de mes, o presagios aciagos que pueden hacer abortar la salida en el último momento (un estornudo a destiempo; un pájaro mal posado; un sueño en que aparece una cabra; un sueño en que aparece un jabalí)¹³. No es raro que, aunque se trate de un género inventado en Grecia, los romanos sean los principales practicantes del *propemptikon*, el poema dedicado a desear buena fortuna a quien parte de viaje, especialmente en barco, y a invocar a los dioses encargados de su protección; dioses a menudo distraídos, porque demasiadas veces el propio *propemptikon* debía servir también para acompañar las honras fúnebres del viajero¹⁴.

Nequiquam deus abscedit
prudens Oceano dissociabili
terras, si tamen impiae
non tangenda rates transiliunt vada.

En vano separó la divinidad / previsora las tierras con el Océano insociable, / si aun así impías naves / atraviesan sus fondos, que no han de tocarse, saltándolos. (Hor. *Carm.* I, 3, vv. 21-24. La traducción es la de Juan, 1998: 104-105).

Así reza el más famoso ejemplo de este género, el de la tercera oda del libro primero de Horacio, dedicado a Virgilio. Aquí se nos revela que el viaje por mar implica peligros por lo que tiene de soberbia sacrílega, de ὑβρις: el mar no debe franquearse porque los dioses separaron a los hombres y los confinaron en los reductos del país de cada uno, sin posibilidad de tocarse (algo análogo a lo que hará también Yahvé en la Torre de Babel, con objeto de castigar otra muestra de ambición desmedida). Pero la raza humana, sorda, se atreve a cualquier cosa y «ruit per vetitum, nefas!» (v. 26: «se lanza a través de lo prohibido, ¡sacrilegio!»). Horacio llega a comparar la osadía del primero que se atrevió a calafatear un barco («illi robur et aes triplex / circa pectus erat», vv. 9-10: «tenía aquel blindado triplemente de roble y bronce el pecho») con la de Prometeo al sustraer el fuego del Olimpo (vv. 27-33) o la de Dédalo al elevarse en el aire (vv. 34-35), elementos estos también vedados a nuestra especie. El precio de violar el mandato divino es, naturalmente, la furia de la naturaleza: la tormenta, el viento, el agua desatada, la boca del torbellino que se abre bajo la quilla del pecador en todos los poemas que evocan su rugiente fiereza. Si el mar sirve de trasunto del decurso vital y, siguiendo a Sexto Empírico, la quietud soleada equivale a serenidad del ánimo, aquí la tempestad implica el trastorno: el zarandeo del destino, el dolor y la cuita, el torcimiento de nuestros designios que nos condena a la desorientación. Quien sufre la tempestad está siendo maltratado por los dioses,

¹³ Para estos detalles, Casson, 1974: 149 y ss.

¹⁴ El género parece poder remontarse hasta Safo, y fue cultivado por Calímaco, de quien lo tomaron Horacio (al que pasaremos enseguida), Cinna, Propertio, el propio Ovidio (*Am.* 2, 11), Estacio y más. La lista se encuentra en Nisbet - Hubbard, 1970: 41 y ss.



está sufriendo una pena de amor, de cárcel, de destierro, una enfermedad que carcome sus fuerzas, una idea fija que le roe la razón. Las aguas pueden volverse siempre en nuestra contra, alzar de lo profundo sus energías homicidas para azotar el casco del arca de Noé, para impedir que Ulises arribe a las ensenadas de Ítaca.

Aquí es justamente donde se encuentra el desgraciado Ovidio de los *Tristia*. Su existencia se ha visto hecha añicos después de que el emperador lo haya designado como objetivo de su furia, y ráfaga tras ráfaga se abalanzan sobre él los golpes de fortuna. Pero lo peor, como hemos visto al releer la segunda elegía del primer libro y también la cuarta, no es ya tanto el estruendo desmedido del vendaval, no la potencia de la marejada, sino el efecto que provocan en el piloto de la nave: «rector in incerto est» (I, 2, 31), «non regit arte ratem» (I, 4, 12: «el piloto vacila... no gobierna la nave con destreza»). Debido a lo arduo de la prueba, al sufrimiento padecido, quien debía gobernar la travesía ha perdido el timón, y ahora las aguas son las únicas dueñas del rumbo. Comparece entonces el vértigo, acompañante obligado, bien lo sabemos, de las incursiones en alta mar: por mucho que la medicación haya hecho progresos al respecto, pocos son quienes todavía pueden enfrentarse con el estómago intacto a un viaje transoceánico. El mareo es el indicio orgánico de la pérdida de equilibrio, del suelo que falla bajo nuestros pies, de la *deriva*. La sensación de pérdida abruma al viajero, que se ve anulado por el horror de no saber dónde se encuentra, adónde va; la fatal ausencia de coordenadas («quocumque aspicio, nihil est, nisi pontus et aër», I, 2, 24: «allá a donde miro no hay nada, salvo mar y cielo»), la falta de resolución, la entrega final a lo que la suerte decida, convierten este trance en una experiencia reconocible en la psicología común que ha alumbrado numerosos pasajes de la literatura. Por citar sólo uno del siglo XIX:

Hasta ese momento habíamos cabalgado sin dificultad sobre las olas; pero de pronto una gigantesca masa de agua nos alcanzó por la barandilla y nos alzó con ella... arriba... más arriba... como si ascendiéramos al cielo. Jamás hubiera creído que una ola podía alcanzar semejante altura. Y entonces empezamos a caer, con una carrera, un deslizamiento y una zambullida que me produjeron náuseas y mareo, como si estuviera desplomándome en sueños desde lo alto de una montaña (Allan Poe, 1988: I, 150).

Edgar Allan Poe, autor de estas líneas, que sufría de carácter ciclotímico y era dado a alternancias de estados extáticos y depresivos, describe un descenso vertiginoso a las profundidades del mar en su conocido «A descent into the Maelstrom», de 1841, que bien puede retratar su propia zozobra ante las eventualidades con que le agitó la desgracia. Allan Poe se encontraba en la misma situación de Ovidio: una combinación de estados anímicos que produce una cristalización de la imaginación a la que, tomando un préstamo del psicoanálisis, podríamos calificar (así lo hace Gaston Bachelard) de *complejo*¹⁵. En concreto, la sensación de deriva y de ser víctima de la violencia de

¹⁵ Gran parte de la obra de Bachelard se ha dedicado a tratar de identificar y clasificar estos estereotipos de la imaginación, asociados a actitudes vitales, que él llama complejos. «Sin duda es



las aguas merecería el título de *Complejo de Caribdis*, porque quizá sea el mito de este monstruo el que mejor lo prefigura y abarca la magnitud de sus implicaciones.

Caribdis es una criatura invisible que habita junto a unos escollos, sobre la que «hay una higuera silvestre, copiosa en follaje» (Hom. *Od.* XII, 103. Tapia Zúñiga, 2017: 212), y de la que sólo se percibe un remolino de aguas agitadas. Periódicamente dicho remolino sorbe y expulsa cualquier objeto que se halle a su alrededor, «implacata Charybdis... / ... imo barathri ter gurgite vastos / sorbet in abruptum fluctus russus-que sub auras / erigit alternos, et sidera verberat unda», «la implacable Caribdis... / ... en el profundo remolino de su abismo tres veces vastas / corrientes sorbe de pronto y al aire / las lanza de vuelta, y las estrellas golpea con el oleaje» (Ver. *Aen.* III, 420-423. Hirtzel, 1959, sin número de página). El marino que deba desplazarse por sus proximidades bien hará en tenerla a distancia, pero tampoco demasiado: porque frente a ella reside la mortal Escila, engendro de seis cabezas de perro que padecen un hambre perpetua. De modo que quien se aventure por estas lindes del Mediterráneo se enfrentará al dilema de ser tragado por las aguas o masticado por la bestia: huyendo de la voracidad de Caribdis, puede precipitarse en un mal mucho mayor. Esta es la situación, precisamente, que describe el complejo del que acabamos de hablar. Una tesitura existencial de absoluto desamparo, de confusión extrema, en la que el individuo, incapacitado por su estupor para elegir correctamente, quiere huir de los problemas y se precipita en problemas aún peores. Pues así, como clama el atormentado Ovidio, ¿qué hará él ahora? ¿No vaga su nave a la deriva, sin puerto en el horizonte? ¿No son los propios *Tristia*, dirigidos a un César inclemente, un último intento de salvación, una tabla en la corriente, el recurso postrero que le queda al náufrago antes de ser engullido por las olas?

4. Sin embargo, nada queda de la tempestad en el apacible lago en que Catulo ha atracado su esquife. Llegan rumores de chapoteo, de sal y de espuma, del trueno de Júpiter que empuja el doble flanco del barco, *pero esas cosas fueron antes*. La desgracia, la pasión, el miedo; la angustia, el insomnio, el ruido pertenecen al pasado: quien contempla desde la orilla tiene por única preocupación reconocer de lejos a quien se ahoga, distraerse con el bátrato terrible de maderos astillados y sogas que se destrenzan bajo el remolino. Así Lucrecio, para quien es «suave, mari magno turbantibus aequora

necesario que el psicoanálisis vaya al encuentro de [los] complejos generales: todos los complejos particulares son, en efecto, producto de los complejos primitivos; pero éstos no llegan a ser estetizantes si no se particularizan en una experiencia cósmica, cubriéndose de rasgos pintorescos, expresándose en una belleza cósmica» (Bachelard, 2016: 252-253). Así, sería posible realizar una suerte de morfología de la imaginación, a través de la cual aislar y reconocer los distintos motivos literarios o artísticos; el propio Bachelard ya acuñó, siguiendo este principio, el Complejo de Empédocles y el de Ofelia, entre muchos otros.



ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem» (II, vv.1-2: «Dulce, cuando alborotan los vientos el piélagos vasto, / desde la tierra mirar la de otros pena y trabajo»). El placer, recalca el filósofo de los átomos, no procede de ver sufrir a nadie, sino de saberse a salvo, apartado al fin de la rabia asesina del mar, protegido del odio con que acecha al hombre: «quibus ipse malis careas quia cernere suavest» (II, v. 4: «es dulce el ver de qué males uno está a salvo»). Quien ha encontrado un punto fijo, un peñón sólido que las corrientes no atacan, puede permitirse contemplar la tempestad de lejos. En términos existenciales, el único capacitado para situarse en esa posición de privilegio es el filósofo, que ha conquistado su parcela de serenidad después de experimentar la variedad de desgracias del mundo y de vencerlas con el ejercicio de la virtud. O eso pretende.

Aristipo el Metrodidacto, nieto de Aristipo de Cirene, en uno de los escasos fragmentos que nos han llegado de su pensamiento, equipara explícitamente las turbaciones del alma con la agitación marina. «Pues tres dijo que son los estados en relación a nuestra naturaleza: de un lado, uno en el cual sufrimos, parecido a una tormenta en el mar (ἐοικυῖαν τῷ κατὰ θάλασσαν χειμῶνι); de otro, uno en el que gozamos, semejante a una ola serena: pues el placer es el movimiento sereno producido por un viento favorable. El tercer estado es intermedio y en él no sufrimos ni gozamos, sino que la navegación se mantiene en calma (γαλήνη)» (Eusebio, fr. 201, en Mannebach, 1961: 47). El filósofo ha alcanzado ese estado intermedio, esa γαλήνη que ya conocemos, a costa de curtir su ánimo en las más variadas empresas: a menudo, la iniciación en la filosofía sobreviene como consecuencia de un naufragio, según le sucedió al mismo Aristipo, el abuelo del anterior, que, al ser arrojado por el temporal a la playa de Rodas, reconoció figuras geométricas en la arena (Vitr. *De arch.* VI, 1). O a Zenón de Citio, el padre del estoicismo, que después de perder el cargamento de púrpura con el barco que lo transportaba, nadó hasta una ciudad donde descubrió un libro que despertó su curiosidad (Diog. Laert. VII, 1, 2). La nómina de filósofos náufragos es interminable, e incluye, además de los citados, a Protágoras de Abdera o al inefable Cándido de Voltaire, que también decidió renunciar a la vida para envejecer tranquilamente cuidando su huerto.

Nietzsche, que fue un filósofo que odiaba a los filósofos (pero no a la filosofía), penetró bien esta forma de quietud, equivalente al pensamiento fijo que, habiendo encontrado un recoveco final en el que refugiarse, no desea volver a flotar más. «Nuestra felicidad –dice– se asemeja a la del náufrago que ha llegado a la costa y se planta con los dos pies en la vieja tierra firme –asombrándose de que no se balancea» (*La gata ciencia*, I, 46. Nietzsche, 2014: III, 763). Es imposible que él, que era filólogo antes que filósofo, no recordara al escribir esto uno de los dísticos más famosos de la Antigüedad, cuya médula es precisamente la misma: ahora estoy a salvo sobre el suelo, basta de aguas y reveses de fortuna. Su origen se encuentra en una composición anónima de la *Antología Palatina*: Ἐλπίς καὶ σύ, Τύχη, μέγα χαίρετε· τον λυμέν' εἶπον· / οὐδὲν ἔμοί χ' ὑμῖν· παίζετε τοὺς μετ' ἐμέ, «Esperanza y tú, Fortuna, un largo adiós. Encontré el puerto. / Nada tengo ya que ver con vosotros. Jugad con los que vengan después de mí» (*Anth. Pal.* IX, 49. Paton, 1917: III, 26).

Esta produjo un facsímil latino repetido profusamente en dedicatorias e inscripciones y que alimentaría innumerables libros de citas de aspirantes a eruditos:



«Inveni portum. Spes et fortuna valet! / Sat me lusistis. Ludite nunc alios», «Encontré puerto. ¡Esperanza y fortuna, adiós! / Bastante jugasteis conmigo. Jugad con otros ahora.» (CIL XI, 6435 y VI, 11743, entre otras variantes). Adiós a la fortuna y a la esperanza, a los vaivenes de la alegría, el dolor, adiós al remolino vertiginoso de la vida: encontré un puerto y todo eso es ya juego de otros. También el barquito de Catulo, su coqueto *phasellus*, conoció tierras lejanas y viajó por lugares peligrosos. Fue «comata silva», árbol cuya copa cantaba en la cumbre de los montes; fue bólico en «impotentia freta», oponiéndose al fragor de las olas para dejar atrás cualquier otra embarcación, «sive palmulis opus fore volare sive linteo»; superó pruebas de fuerza y de valor acosado por los meteoros, y ello sin acobardarse, «neque ulla vota litoralibus deis sibi esse facta». Pero ahora se acabó. Ahora, regresado de remotísimos («novissima») mares, descansa en un lago límpido, transparente y quieto. Y, dice el poema, «recondita senet quiete», envejece en escondida tranquilidad, se apaga y aburre en paz oculta, escondido, a salvo del bronco mundo donde prosigue el trasiego de las cosas. Es la seguridad confortable y tediosa, falsamente definitiva, del poeta anónimo que en la *Antología* expresa su hartazgo con un imperativo: «Ludite nunc alios».

Hemos llamado *Complejo de Caribdis* al estado anímico de quien, desorientado por los embates de las circunstancias, siente que el suelo vacila bajo sus pies, como en un barco a la deriva, y no sabe cómo maniobrar para evitar males mayores, la sombra de las seis cabezas de Escila. Esta nueva actitud que encontramos en el *carmen* IV de Catulo correspondería a una situación opuesta, pero igualmente universal y reconocible: la del viajero vapuleado por los infortunios, escarmentado por las incomodidades del viaje, que por último llega a puerto y recuerda con alivio las etapas dejadas atrás. El viajero se encuentra en un paraíso de quietud estática, apartado del mundo, entregado a los placeres anodinos de la vejez. Atrapado en su calma, prisionero de la tranquilidad, no de otro modo se ve Ulises en la isla de Ogiigia, por cuanto proponemos dar a este segundo cuadro, a este otro estado de la imaginación, el nombre de *Síndrome de Calipso*. En el paraíso de la ninfa, tal y como lo descubre Hermes al descender, no faltan la frondosa vegetación, los pájaros de voz exótica, las fuentes de cuatro bocas, los apios y las violetas (Hom. *Od.* v, 55 y ss.), hasta el punto de que el propio dios se sorprende del esplendor de la morada. Naturalmente, Calipso, «la oculta» u «ocultadora»¹⁶, vive refugiada en una gruta, donde se dedica a hilar tejidos de oro. Junto a ella, que no cesa de cantar y de ofrecerle manjares, Ulises puede vivir eternamente y envejecer sin envejecer, esto es, permitir que pase el tiempo sin sentir sus estragos, el sueño imposible de todo retiro (Hom. *Od.* v, 135-136). Atrás quedaron cíclopes, caníbales, costas escarpadas, vientos aciagos: no tiene más que sentarse y disfrutar del avance inútil de los años, recordando los sinsabores pasados.

¹⁶ La etimología de Calipso es discutida, pero *Etym. Magn.* 486, 24-25 la relaciona con *καλύπτω*-*σα* το *διανοούμενον*. Sylburg, 1816: 441.



Que se trata de un sentimiento atávico, presente en todas las mentes y en todas las épocas, nos lo hace evidente encontrarlo de nuevo, otra vez, en el siglo XIX, aunque con leves matices. Las formas de la imaginación, los clichés, los tópicos literarios, las emociones repetidas y fijadas en imágenes (llamémoslas *iconos*), pese a ser antropológicamente universales y comunes a la humanidad, presentan diferentes variantes dependiendo de la cultura en que se manifiesten: adquieren así, pese a su fisonomía reconocible, caracteres específicos del contexto social e ideológico en que han surgido. El siglo XIX ha vivido la Revolución Científica, la Revolución Francesa, la Revolución Industrial; el viejo sueño de una tierra inmóvil, de un fragmento de orilla libre de los ataques externos, sólo puede darse dentro del movimiento. Ahora la quietud del reposo, el apartamiento del mundo, ha de tener lugar en el apresuramiento de la huida; ahora la escapatoria del mar no se halla fuera de él, sino en su corazón mismo. Es ahí, en el fondo del océano, apartado de todas las insidias y vaivenes de la superficie, donde se esconde el Capitán Nemo, cuya nave, el *Nautilus*, tiene por divisa *mobilis in mobile*. También Nemo (que no es nadie y *oculta* su nombre, igual que Calipso) elige refugiarse tras el blindaje de su submarino, rodeado de libros, pulsando su órgano, apartado de la complejidad traicionera de la vida que se desenvuelve sobre su cabeza. *Sat me lusistis*, «bastante jugasteis conmigo», podría haberle dicho a su huésped, el profesor Aronnax; sólo que ahora, convertido en un proscrito por los poderes abyectos que gobiernan arriba, el fondo del propio mar se ha convertido para él en la única tierra firme:

El globo, por decirlo así, comenzó por la mar, y sabe que terminará por ella. Allí está la suprema tranquilidad. La mar no pertenece a los déspotas. En su superficie pueden ejercer sus derechos inicuos, pelearse, devorarse, transportar a ella todos los horrores terrestres; pero a nueve metros por debajo de su nivel cesa su poder, su influencia se extingue y su potencia desaparece. ¡Allí solamente reina la independencia! ¡Allí yo no conozco dueño! ¡Allí soy libre! (Verne, 2004: 88).

Pero ya conocemos el final. El Capitán Nemo dice haber encontrado la ataraxia en el suelo del océano, donde nada le perturba, pero de repente le acomete la necesidad de embestir navíos ingleses o fingirse monstruo marino ante la mirada aterrada de los naufragos. Por mucho que desee asociar su punto fijo a la movilidad de los peces y las algas, o a ese elemento, el agua, que tanto venera, al final deberá buscar el cobijo de la Gruta Dakkar, donde esconderá su submarino poco antes de que la muerte le alcance: una gruta recóndita, igual que aquella en que habita la ninfa que oculta cosas. Y de la que, en fin, también Ulises se harta, porque la paz y el sosiego son agradables, pero el mar, igual que las caracolas, no deja de hacer resonar su voz en el oído de aquel que alguna vez le perteneció: «fluyendo, la dulce vida se le iba / gimiendo por su retorno, pues ya no le agradaba la ninfa» (Hom. *Od.* v, 152-153. Tapia Zúñiga, 2017: 82: *δακρυόφιν τέρσοντο, κατείβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν / νόστον ὀδυρομένω, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νόμφη*). En esto consiste el *Síndrome de Calipso*: el deseo inveterado de firmeza, de reposo, de aburrimiento, que en realidad es sólo el preludio de problemas y borrascas nuevos.



5. La experiencia que Catulo retrata en su poema 4 va más allá de la mera anécdota biográfica. No se limita a recoger una mera experiencia personal: aspira a grabar en versos una condición del alma, un episodio del espíritu que forma parte del acervo de todos sus lectores y que también nosotros podemos hoy reconocer siempre que, volviendo la vista, miramos con alivio un pasado plagado de dificultades y altibajos. Cuando Copley, en el artículo citado, habla de que así es el poema y no necesitamos inferir nada ni añadirle ningún dato suplementario, se refiere naturalmente a que toda precisión, sea cronológica, geográfica o de otra índole, está de más: «Esta es la poesía del barco de Catulo; esto es de lo que su poema trata. Esto es para lo que él creó el mundo de su poema; y sólo si aceptamos esa mirada, viendo y oyendo exactamente lo que las palabras del poeta nos exigen que veamos y oigamos, sin añadir nada, sin extraer nada de ello, captaremos el sentido del poema y disfrutaremos de sus delicias» (Copley, 1958: 13). El *phasellus* de Catulo es muchos otros barcos que han navegado muchas veces antes; que lo hiciera por la terrible Propóntide de Tracia o fuera tallado en Citorio rico en boj es detalles secundarios, añadidos para prestar color¹⁷.

La imagen de la navegación como prueba exigente, que pone al límite todas nuestras fuerzas y que acepta ser aplicada por igual a cualquier cúmulo de dificultades independientemente de su carácter, constituye uno de los grandes iconos de la literatura universal. El amor, la guerra, la dirección del Estado han sido comparados inveteradamente con el manejo del timón a través de una riada de aguas turbulentas. Ernst R. Curtius, en su enciclopédico recorrido por la literatura latina de la Edad Media, se detiene en la importancia de las imágenes náuticas para los poetas romanos cuando se refieren al propio ejercicio de la escritura: para Virgilio, en las *Geórgicas*, dar inicio a una tarea nada sencilla como versificar es *vela dare*, para recoger los aparejos luego (*vela trahere*) una vez el recorrido se ha consumado (II, v. 41 y IV, v. 17). El resto de ejemplos incluye a autores como Horacio, Cicerón, Quintiliano y Plinio el Joven, entre otros (Curtius, 2004: I, 189-193). Pero el símil no se halla solamente entre los romanos, pueblo agrícola y esencialmente terrestre, enemigo del mar, sino que se trata de una referencia universal, que puede rastreadse con facilidad en todas las culturas y épocas, porque forma parte esencial del catálogo psicológico humano. Encontraríamos en ella eso que Hans Blumenberg, que nos ha servido de lazarillo (o timonel) a lo largo de todo este recorrido, llamaría *metáforas absolutas*, esto es, formas figuradas de pensamiento que tratan de aprehender experiencias últimas

¹⁷ Del mismo parecer es también Putnam, 1962: 16, cuando afirma que «in short, the phaselus of 4 is both real and symbolic at the same time», y cuando, más adelante, compara el viaje a través de las *impotentia freta* con la singladura de cada ser humano a través de su propia vida (p. 17). Bayet (1953: 3 y ss.) entiende el poema como una estilización mítica de las propias experiencias del autor; en relación con esto, véase el muy interesante Musurillo (1961).

y objetos difícilmente conceptualizables, como la identidad, el decurso de la vida, el destino, el tiempo, y otros semejantes¹⁸.

Estas y otras tantas representan el tipo de realidades inconceptualizables que despiertan nuestra inquietud y que repelen las condiciones bajo las que se presupone la respuesta teórica. Resistentes a toda solución definitiva y amigas de lo verosímil, se dejan aprehender únicamente a través del discurso traslaticio que toma forma en las metáforas absolutas, aquellas que encuentran vedado el camino hacia un perfeccionamiento posterior, por cuanto agotan en sí mismas toda potencia explicativa (Ros Velasco, 2012: 212).

Para hablar del sentido de la vida, forzosamente he de recurrir a la imagen del camino o la travesía; para penetrar el funcionamiento de la naturaleza he de referirme a términos de la judicatura (leyes, violaciones) o de la mecánica (sistemas). La paz del ánimo es, en fin, un puerto a salvo de los escollos.

Para poder concebir el mundo y la situación que en él ocupa, el hombre, en todas las épocas, se ha visto obligado a generar metáforas que le permitan orientarse. Así han nacido las imágenes del hombre como microcosmos, del mundo como libro, del paraíso como jardín, del extravío como bosque, del destino como navegación. Muchas de ellas vienen mediatizadas por la época histórica que las vio nacer (así, por ejemplo, la metáfora del universo como gran máquina, defendida en el siglo XVII de resultas del auge de la ingeniería relojera), pero en su fuero último, en su raíz primigenia, es obvio que las más medulares de ellas provienen de un fondo común atávico, del caldo originario de la humanidad, eso que C. G. Jung, en el que sería demasiado oneroso detenerse (ya llevamos bastantes páginas) llama *arquetipos* o módulos originarios de la psique¹⁹. Dichos arquetipos, dichas metáforas, por su propia naturaleza, no pueden ser estáticas (si estuvieran fijadas serían conceptos, y nos encontraríamos en el terreno de la ciencia exacta), sino que fluctúan y a menudo se interrelacionan con otras metáforas, formando constelaciones, o presentan alteraciones de valor que las hacen tanto positivas como negativas (piénsese en el caso del arquetipo de la madre, que a la vez otorga protección y castiga o abandona, como se ve en los ejemplos mitológicos de las madres terribles, como las Erinias o las brujas de *Macbeth*).

¹⁸ Para una discusión *in extenso* sobre la posibilidad de la metáfora para captar realidades esenciales con mayor facilidad que el concepto, así como sobre la noción de metáfora absoluta en general, cf. Blumenberg (1995), particularmente el epílogo, «Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad», pp. 97-177.

¹⁹ La bibliografía de Jung sobre el asunto de los arquetipos es ingente, pero baste como botón de muestra Jung (2010: 4): «Una capa, en cierto modo superficial, de lo inconsciente es sin duda personal. La designaremos con el nombre de *inconsciente personal*. Pero esa capa descansa sobre otra más profunda que ya no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia, sino que es innata. Esa capa más profunda es lo así llamado *inconsciente colectivo*. (...) Los contenidos de lo inconsciente colectivo, por el contrario, son los llamados *arquetipos*».

Las imágenes no son unívocas, como no lo son los sentimientos que las evocan o a los que sirven de excusa: por eso la de la navegación puede servir tanto para describir el estado de pánico causado por el desastre, por la desorientación irremediable (nuestro *Complejo de Caribdis*) como la placidez de quien ha descendido a la orilla y mira el mar de lejos (*Síndrome de Calipso*), aunque esto, lo sepa o no el antiguo marinero, sólo constituya una transición hacia una nueva travesía que le sugerirá la nostalgia o el aburrimiento.

¿De qué habla exactamente el poema 4 de Catulo? De sí mismo, dice Copley, como toda obra de arte verdadera, sin necesitar nada más. Sin duda: pero es que ese sí mismo es ya otro, porque nadie compuso nunca un primer poema, igual que nadie se hace nunca a la mar por primera vez: repetía el trayecto de un predecesor. Si mi interpretación se aproxima a la verdad (sea lo que sea que eso signifique), Catulo estaría aquí describiendo un estado de beatitud, de bienestar, como resultado de haberse puesto a cubierto después de un largo camino de tormentas y truenos. ¿Es ese camino la singladura desde Bitinia? Podría parecerlo, pero no necesariamente. ¿No ha padecido durante años enteros –si hemos de creer a sus biógrafos– los tormentos paralelos de la ansiedad y el odio, del deseo y la rabia, no se ha consumido en la adoración y el asco ante la arrebatadora Lesbia, «nulla potest mulier tantum se dicere amatam», aquella frente a la que «ninguna mujer puede decirse tan amada»? Quizá, en fin, el poema del *phasellus* deba colocarse en la última página del *libellus*, como su final feliz, después de que el desdichado Catulo, consumido por un amor que le ha dejado sin entrañas, detrás de sus súplicas por olvidar y verse libre (*carmen* LXVI), de saber, con una indiferencia tal vez fingida, que ella se prostituye (*carmen* LVIII), haya conseguido la paz anhelada. Querida Lesbia: *sat me lusisti, lude nunc alios*: «bastante jugaste conmigo, juega ahora con otros».

RECIBIDO: julio 2024; ACEPTADO: septiembre 2024.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES CRÍTICAS Y TRADUCCIONES

- BURY, R. G. (1936): *Sextus Empiricus : Against the Physicists. Against the Ethicists*, Loeb, Cambridge.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1997): *Lucrecio: De la realidad*, Lucina, Zamora.
- GONZÁLEZ RUIZ, José María (2001): *La Biblia del Oso*, según la traducción de Casiodoro DE REINA, *Volumen 4: Nuevo Testamento*, Alfaguara, Madrid.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José (2008): *Ovidio: Tristes. Pónticas*, Gredos, Madrid.
- GUILLÉN TORRALBA, Juan (2001): *La Biblia del Oso*, según la traducción de Casiodoro DE REINA, *Volumen 1: Libros históricos, 1*, Alfaguara, Madrid.
- HIRTZEL, F. A. (1959): *Vergil: Opera*, Clarendon Press, Oxford.
- JUAN, Jaume (1998): *Horacio: Odas*, ed. bilingüe, Orbis, Barcelona.
- MANNEBACH, Erich (1961): *Aristippi et cyrenaicorum fragmenta*, Brill, Leiden/Köln.
- MOST, Glenn W. (2006): *Hesiod: Theogony, Works and days, Testimonia*, Harvard University Press, London.
- NIETZSCHE, F. (2014): *Obras completas.*, ed. dirigida por Diego SÁNCHEZ MECA, Tecnos, Madrid.
- PATON, W. R. (1917): *The Greek Anthology*, Harvard University Press, Cambridge.
- PEINADO, F. L. - CORDERO, M. G. (1981): *Enuma Elis. Poema babilonio de la creación*, Editora Nacional, Madrid.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio - MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso (1978): *Hesíodo: Obras y fragmentos*, Gredos, Madrid.
- POE, Edgar ALLAN (1988): *Cuentos*, traducción y notas de Julio CORTÁZAR, Alianza, Madrid.
- RAMÍREZ DE VERGER, Antonio (1994): *Catulo: Poesías*, Alianza, Madrid.
- RAMOUS, Mario (1998): *Catullo: Le poesie*, Garzanti, Milano.
- SYLBURG, Friedrich (1816): *Etymologicon magnum seu magnum gramaticae penu*, Io. Aug. Gottl. Weigel, Lipsiae.
- TAPIA ZÚNIGA, Pedro C. (2017): *Homero: Odisea*, ed. bilingüe, UNAM, México.
- THOMSON, O. F. S. (2003): *Catullus edited with a textual and interpretative commentary*, University of Toronto Press, Toronto.
- VERNE, Julio (2004): *Veinte mil leguas de viaje submarino*, trad. de Antonio ÁLVAREZ PRÁXEDES, Diario El País, Madrid.
- WHEELER, Arthur Leslie (1939): *Ovid: Tristia. Ex Ponto*, Loeb, Cambridge.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ALBRECHT, Michael VON (1997): *Historia de la literatura romana*, versión castellana de Dulce ESTEFANÍA y Andrés POCIÑA PÉREZ. Herder, Barcelona.
- BACHELARD, Gaston (2016): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. de Ida VITALE, FCE, México.
- BAYET, J. (1953): «Catulle. La Grèce et Rome», J. BAYET (ed.) *et alii, Entretiens sur L'Antiquité Classique, t. 2 : L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Fondation Hardt, Vandœuvres - Genève, pp. 3-40.
- BLUMENBERG, Hans (1995): *Naufragio con espectador*, traducción de Jorge VIGIL, Visor, Madrid.
- CASSON, Lionel (1974): *Travel in the Ancient World*, Hakkert, Toronto.



- CHANTRAINE, P. (1999): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris.
- COPLEY, Frank (1958): «Catullus' carmen 4: The world of the poem», *Transactions and proceedings of the American Philological Association* 89: 9-13.
- CURTIVS, Ernst Robert (2004): *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit FRENK ALATORRE y Antonio ALATORRE, FCE, México.
- GRIFFITH, John G. (1983): «Catullus, poem 4: A Neglected interpretation revived», *Phoenix* 37.2: 123-128.
- JUNG, C. G. (2010): *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, trad. de Carmen GAUGER, Trotta, Barcelona.
- LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M. (1943): *Il Libro di Catullo Veronese*, Chiantore, Torino.
- MUSURILLO, H. (1961): *Symbol and myth in ancient poetry*, Fordham University Press, New York.
- NISBET, R. G. M. - HUBBARD, Margaret (1970): *A Commentary on Horace Odes, Book 1*, Oxford University Press, Oxford.
- O'BRIEN, MAEVE (2006): «Happier Transports to Be: Catullus' poem 4: *phaselus ille*», *Classics Ireland* 13: 59-75.
- PUTNAM, M. C. J. (1962): «Catullus' Journey (carm. 4)», *Classical Philology* 57: 10-19.
- ROS VELASCO, Josefa (2012): «Metaforología y antropología en Hans Blumenberg», *Azafea. Revista de filosofía* 14: 207-231.
- SKINNER, Marilyn B. (2007): «Introduction», M. B. SKINNER (ed.), *A companion to Catullus*. Blackwell, Oxford, pp. 1-10.
- SMITH, C. L. (1892): «Catullus and the *Phaselus* of the fourth Poem», *Harvard Studies on Classical Philology* 3: 75-89.
- WISEMAN, T. P. (1990): *Catullus and his world. A reappraisal*, Cambridge University Press, Cambridge.



