



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL MÉTODO LÍRICO HORACIANO DEL ARS POETICA:
UN ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE ODAS SELECTAS**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS**

**PRESENTA:
NÉSTOR ELIÁN MANRÍQUEZ LOZANO**

**ASESOR:
DRA. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ**



MÉXICO D.F., 2013.



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.

Agradecimientos

Me parece importante, en primer lugar, agradecer a la Dra. Carolina Ponce Hernández por su apoyo en la elaboración de este trabajo. Sin sus palabras, consejos y no pocas correcciones indudablemente la conclusión del presente hubiera sido extremadamente difícil. Quiero también agradecer a todo el cuerpo de sinodales, al Dr. David García Pérez, a la Mtra. Lourdes Santiago Martínez, a la Mtra. Yazmín Huerta Cabrera y al Licenciado Gabriel Gutiérrez Bibriesca, por su tiempo, consejos e interés mostrado en esta investigación.

Gracias también a todos los profesores que, a lo largo de la carrera, dejaron una huella profunda en mí con sus enseñanzas y conocimiento. Gracias además a todos los compañeros con los que compartí tantas horas de clase, en especial a Pablo, Ángel, Sofía y Aline, gracias por su amistad y por haber sido un apoyo y compañía a lo largo de estos cuatro años.

Gracias a mi madre, Griselda, por siempre demostrarme el valor del esfuerzo y la dedicación, y a mi padre, Ismael, por empujarme a concluir mis proyectos y a hacer las cosas de la mejor manera, siempre serán una gran inspiración, apoyo y ejemplo, les agradezco mucho por su invaluable cariño.

Gracias a mi familia: mi hermano, mis abuelos, tíos, primos y sobrinos, por siempre estar presentes en mi vida.

Agradezco también a todos los amigos que, en varias etapas de mi educación, estuvieron presentes para impulsarme, en especial a Cecilia, Rodrigo Japonés, Sergio, Erick

y Rodrigo, su aprecio me es indispensable. Y a Marky Mark, por su sincera y desinteresada amistad. Su compañía me ayudó a concluir mis estudios profesionales.

Finalmente, y muy en especial, quiero agradecer a Leonor Hernández Oñate, no sólo por sus correcciones y comentarios en la elaboración de esta tesis, sin los cuales hubiera sido imposible concluirla, sino también por su cariño, amor, paciencia y comprensión: te admiro y te amo, gracias por dejarme ser parte de tu vida y por ser siempre mi más grande inspiración. Estoy seguro también de que tú eres la otra mitad de mi alma.

También gracias a los padres, tíos, primos, y sobrinos de Leonor por su cariño y siempre hacerme sentir parte de su familia, pueden estar seguros de que yo los considero también parte de la mía.

Índice

I.	Introducción	1
II.	Análisis hermenéutico	6
	II.1. La hermenéutica aplicada al poeta.....	12
	II.2. La hermenéutica aplicada a la poesía.....	18
	II.2.1 La mística en la lengua poética.....	28
	II.3. La hermenéutica aplicada al lector.....	34
III.	Método poético de Horacio en la <i>Epistula ad Pisones</i>	41
	III.1. El Método Lírico de Horacio.....	47
IV.	6 Odas de Horacio	72
	IV.1. Oda 1.1.....	73
	IV.2. Oda 1.4.....	90
	IV.3. Oda 1.9.....	99
	IV.4. Oda 1.11.....	110
	IV.5. Oda 3.30.....	117
	IV.6. Oda 4.7.....	125
V.	Conclusiones	136
VI.	Bibliografía	142

I. Introducción

La hermenéutica es una ciencia que estudia la manera en la que los seres humanos interpretamos la realidad que entendemos como tal; cualquier objeto o acción es entendida a través de un sistema que funciona de la misma manera para todos los seres humanos; sin embargo, ese sistema, dependiendo del individuo que lo pone en práctica, las circunstancias históricas en que se encuentra dicha persona, entre muchos otros elementos, puede destacar ciertas peculiaridades o puntos de interés del objeto o acción que está intentando comprender. En el caso específico de la literatura, aquellos que se han dedicado a intentar establecer un método para analizar este sistema, lo han hecho desde distintos puntos de vista que van desde el análisis prominentemente biográfico hasta el estudio neuro-lingüístico¹.

La teoría literaria ha permeado en tantos campos que la filología no podía ser la excepción. Prominentes filósofos del siglo XX han abordado los estudios literarios a través de prácticas interdisciplinarias que han hecho de los textos clásicos nuevo campo fértil para el análisis hermenéutico en la actualidad.

Partiendo de Martin Heidegger, muchos de los estudios europeos del siglo pasado se enfocaron en la naturaleza del ser y su relación con el mundo. Esa interacción ha servido no sólo para entender al ser humano desde un punto de vista ontológico y fenomenológico sino también nos ha permitido percatarnos de que, de la misma manera que el hombre está condicionado por sus circunstancias históricas, cualquier obra del mismo, especialmente si se trata de una artística, se verá de la misma manera afectada por las circunstancias que

¹ *cfr.* Eco, Umberto, "La sobreinterpretación de textos", en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, CUP, 1992, pp. 56 y ss.

rodean su creación, yendo éstas desde la lengua en la que se planeó hasta el momento mismo de su concepción.

En la presente investigación, abordaremos estas visiones intentando dar como resultado la nuestra propia, inclinándonos principalmente por posturas adoptadas a partir de los trabajos de Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, Paul Ricoeur en su *Metáfora viva*, Hans-Georg Gadamer en su *Verdad y método*, y algunas otras más, intentaremos establecer un método hermenéutico que pueda ser aplicado a la poesía, tomándola como un género literario y como una obra de arte, en pocas palabras, intentando abordar someramente su naturaleza estética.

Trataremos de demostrar que la manera en la cual entendemos ésta también es asunto cambiante y que, al igual que la hermenéutica, depende del teórico y el momento histórico en el que se analice. En la presente investigación, nos aproximaremos a dicha ciencia poética partiendo de la comprensión estética de la poesía como arte, basándonos en un análisis de la interacción de los tres elementos principales que conforman, desde nuestro punto de vista, la creación poética: el autor, la obra y el lector. Lo anterior procurará generar un método específico que pueda servirnos como punto de partida para elaborar un análisis hermenéutico personal.

Este método será aplicado al estudio de un poeta en particular, Horacio, que en combinación con los preceptos poéticos que estableció en su obra, la *Epistula ad Pisones*, en un análisis que partirá de la teoría elaborada por H. L. Tracy a la cual denominó *método lírico*, servirán para el estudio de 6 odas específicamente seleccionadas, la I. 1, .4, .9, .11, .30 y .7, que serán traducidas para dicho fin y para que, al mismo tiempo, puedan servir

como la mejor muestra de la interpretación que estamos haciendo del texto horaciano. Debemos destacar que nuestra traducción tratará de ser fiel a la versión latina dejando claro que en ningún momento intentará mostrar una adaptación poética del texto original; dado que la traducción tiene un fin específico, observar la recepción de las odas en una interpretación en nuestras circunstancias específicas, creemos que el peso de las palabras y la información que transmiten debe anteponerse a la cadencia poética que Horacio expuso en su obra. Sabemos de antemano que ambos puntos son esenciales para la completa comprensión de una obra por lo que hemos descrito el verso que se utiliza en la creación de cada oda dejando de lado especificaciones sobre la formación del mismo como la cantidad de cada sílaba o las cesuras en la medida métrica de los poemas. Para lograr mayor profundidad en la naturaleza del metro horaciano, hemos incluido en la bibliografía títulos que puedan ayudar al lector que tenga mayor interés en dicho punto a acercarse a la métrica latina. Por otro lado, siguiendo las aclaraciones acerca de las odas, debemos decir que en la fijación y traducción del texto hemos obviado cualquier tipo de notas mitológicas o biográficas, pensando que ésta no es una antología y que existen ya infinidad de traducciones de manufactura excepcional que presentan aclaraciones sobre nombres y alusiones oscuras en la obra, algunas de las cuales incluiremos de la misma manera en la bibliografía para que puedan consultadas.

Finalmente, sólo resta decir que el presente estudio tendrá como fin establecer algunos elementos poéticos siempre presentes en la obra horaciana y, al mismo tiempo, destacar la validez o invalidez de nuestro método hermenéutico al observar la naturaleza poética del autor, su obra y la recepción de ésta. La inclusión de los elementos que rescatemos de nuestro estudio hermenéutico en el análisis de las odas no se hará

necesariamente de manera esquemática, intentaremos exponer implícitamente nuestra visión al momento de acercarnos a cualquiera de nuestras odas selectas. El fin del mismo no es esquematizar una manera única de hacer un análisis poético, por el contrario, al momento de encontrar ciertas características siempre presentes en una obra buscamos poder acercarnos de una manera más profunda a la personalidad del autor, observar los elementos imperecederos de su obra y la raíz del efecto que causa en un lector de cualquier tiempo. La esencia de un clásico es, en otras palabras, lo que nos interesa mostrar como un elemento existente pero no descriptible, dada su naturaleza cambiante dependiendo del autor que se aborde, queremos observar cuáles son las características que hacen de la obra de Horacio un objeto apropiable para un individuo en el siglo XXI. Ésa es definitivamente otra de las razones por las cuales no estamos haciendo una traducción comentada sino una traducción apegadamente interpretativa, que demuestre, dentro de la variedad semántica existente, las ideas que, a nuestro juicio, son más cercanas a nosotros en la realidad en la que nos encontramos.

Por otro lado, queremos explicar el motivo de la elección de ciertos autores como ejemplo o influencia para el desarrollo de nuestra investigación. En el caso de la teoría hermenéutica enfocada en el poeta, nos hemos inclinado por tomar a Edgar A. Poe como ejemplo no por ser único o especial frente a otros escritores que hayan expuesto su teoría poética de la misma manera en la que él lo hace², sino porque, consideramos, puede ser un objeto de investigación que cumple con los puntos que nos interesan para demostrar los intereses presentes en un poeta al momento de crear literatura. Aún teniendo en mente a

² Se pueden encontrar muchos ejemplos de esta naturaleza en la historia de la literatura, desde Friedrich Hölderlin hasta Charles Baudelaire o Paul Valéry por citar algunos.

otros autores, consideramos también que el uso de la lengua inglesa por parte del autor hará de su obra algo un poco más accesible para las personas que busquen consultarlo.

Por otro lado, debemos decir que la inclusión o exclusión de ciertos autores para la formación de nuestra teoría hermenéutica obedece a un criterio personal dictado por la empatía que hemos encontrado con su obra filosófica. Aun conociendo la importancia de muchos otros autores como Mauricio Beuchot con su teoría hermenéutica analógica³ o Andrés Ortíz-Osés⁴ creemos que ha sido más práctico poder establecer una relación entre visiones afines para poder llegar a una mejor conclusión nuestra teoría.

Para concluir, debemos resumir los objetivos de la presente investigación de la siguiente manera:

- Definir un marco de estudio hermenéutico-poético que pueda ser validado a través de su aplicación en la poesía horaciana.
- Comprobar la existencia o inexistencia del método lírico horaciano directamente en sus odas.
- Cumplir con la aplicación de nuestro propio método hermenéutico a través de la traducción de las odas escogidas.
- Analizar individualmente los poemas seleccionados y observar la interacción y relación entre éstas, partiendo de nuestro método poético específico.

³ BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, 2004.

⁴ ORTÍZ-OSÉS, Andrés, *La nueva filosofía hermenéutica*, Madrid, Anthropos, 1986.

II. El Análisis Hermenéutico

El vocablo “interpretación” inspira distintas ideas dependiendo de la persona que lo escuche. Al mencionarlo, podría venir a la mente de alguno una orquesta sinfónica interpretando una obra de música clásica, a la de otro, un monje interpretando las sagradas escrituras, un intérprete de rock dando un concierto multitudinario o, de manera sencilla, un padre interpretando lo que un bebé necesita al emitir gemidos y lloriqueos. La interpretación como concepto tiene un sinnúmero de acepciones pero todas ellas confluyen en un mismo acuerdo, el establecimiento de un vínculo entre un sujeto y un objeto. Dicho vínculo lo podemos encontrar entre una partitura y una orquesta, entre un libro y un lector o, en general, entre un emisor y un receptor cualquiera.

El acuerdo tendrá que hacer uso de la memoria como instrumento de la continua construcción de la realidad a fin de que sea capaz de formar prejuicios que le permitan construir su existencia y formarse como un ser histórico⁵. La interpretación enfocada en el acuerdo entre el individuo y el mundo que lo rodea será identificada con el nombre de hermenéutica, palabra que proviene de una larga tradición que, como su etimología indica, se remonta a la Grecia antigua, donde generalmente se había asociado con el dios Hermes, aunque dicha subordinación, en tiempos recientes, ha sido refutada. Siguiendo a Kerenyi, el término ha sido relacionado con el vocablo ἑρμηνεία, cuya raíz estaría empatada con el término latino *sermo*, dejando de lado la relación con el dios mensajero⁶.

⁵ Debemos aclarar que el concepto prejuicio es entendido como una idea hecha a partir de la experiencia y que es resultado de la historicidad de un individuo, esta última, veremos un poco más adelante, no necesariamente será una condición objetiva o libre de cualquier defecto.

⁶ FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, p. 11.

Sea como fuere dicha cuestión, lo que es innegable es que la hermenéutica estuvo esencialmente relacionada en sus inicios con la interpretación de la lengua, específicamente del *λόγος* griego o *verbum* latino. Después del período clásico, la hermenéutica comenzó a emparentarse con el término exégesis, precepto adoptado por los escolásticos cuya referencia se limitaba únicamente a la interpretación bíblica⁷.

Es notable la importancia de la patrística en la ampliación semántica del concepto hermenéutica al convertirlo en una técnica de comunicación con la divinidad y, por ello, realizar su legitimización práctica; la exégesis se llevaba a cabo en textos sagrados porque el *λόγος* divino necesitaba una interpretación, una perífrasis que permitiera entender un concepto que va más allá de lo mundano y que se había intentado dar a conocer en pocas palabras. La verdad divina encontró como conexión con el hombre la palabra, pero esa palabra es un símbolo, un signo con infinidad de matices que el individuo debe leer, analizar, comprender, entender, interpretar; dicha interpretación será mucho más amplia que la palabra original, conllevará un sinfín de explicaciones que pretenderán acercarnos al conocimiento extendido, acercarnos sin tocarlo jamás: en palabras de Gadamer, una especie de aproximación asintótica hacia la verdad⁸. El problema que encontraremos en el *verbum* será que, para explicarlo, deberemos hacer uso de él, lo cual conllevará una serie de interrogantes infinitas que provocarán una limitación o aparente alejamiento de la verdad dicha. Sin embargo, la palabra sagrada estará ahí, aguardando para ser interpretada, para poder establecer con ella una nueva semilla que conduzca a un conocimiento más amplio y, con él, a una mayor comprensión del mundo.

⁷ GADAMER, H. G., *Verdad y Método I*, pp. 226- 228.

⁸ *ibid.*, p. 367.

Podemos encontrar un destacado ejemplo del origen sagrado de la palabra en la literatura cristiana, especialmente en el inicio del Evangelio según Juan, el conocidísimo “Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος.”

Esa pequeña frase amerita un gran examen exegético para poder llegar a conclusiones que muchas veces se excederán en subjetividad; sin embargo, un primer acercamiento hará visible de inmediato la intrínseca relación que se establece entre el θεός y el λόγος; y esa relación, sin importar si es paralela, subordinada, consecuente o subsecuente, implica que la palabra y dios tienen un acuerdo de significante y significado, y pensando más allá de eso, podemos observar una insinuación de esencia compartida.

Ante esto, nos parecerá comprensible el motivo por el cual la escolástica dio tanta importancia al examen exegético del *verbum* como punto de contacto con la divinidad; el análisis y comprensión de las escrituras conllevarían, de una u otra manera, a la comprensión de Dios. Por lo tanto, deducimos que la naturaleza de la palabra y su esencia divina no residían en un solo significado, sino en su capacidad para poder establecer una gran variedad de éstos sin perder la capacidad de producir una comprensión común; *el acuerdo en la comprensión mostraría no una esencialidad, sino una propiedad*⁹.

A partir de ese cambio, la hermenéutica comenzó a fundamentar su estudio en el uso de la palabra, tomando a ésta como una herramienta cuya esencia no podíamos comprender del todo y cuyo acuerdo, a pesar de poder ser puesto en práctica, nunca establecía una comunicación perfecta aunque sí definitivamente eficaz.

⁹ HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, p. 111.

Debido a esto, nosotros inferimos que, a partir de su esencia, la palabra tiene como fin primordial facilitar el diálogo y, a su vez, esa primera función conforma su naturaleza esencial¹⁰ y, de la misma manera, esa acción tendrá como consecuencia la creación del lenguaje. Éste hace uso de las palabras como un instrumento para poder comunicar ideas de distintas dimensiones, desde un pensamiento básico hasta una compleja conexión de ellas. Si pensamos que un sonido, una letra, una palabra, una oración o un párrafo expresan un pensamiento primordial podemos entonces decir que todos estos elementos, aun cuando comuniquen algo más o menos complejo, en realidad son significantes que expresan una idea específica cuyos matices permanecerán variables debido a distintos factores, entre ellos, deberemos resaltar que las mismas palabras modifican un pensamiento al momento de establecer su relación con éste, es decir, la lengua por la que se expresa una idea estará predeterminada en cierta medida por el medio mismo por el que se está expresando. Sabiendo estas cosas, podemos deducir que el diálogo entre dos personas necesitará presuposiciones y deducciones al momento de ponerse en práctica con el fin de que el acuerdo pueda llevarse a cabo aunque sea de manera superficial.

El lenguaje jamás podrá ser definitivo, totalmente preciso o perfecto al comunicar una idea, pero siempre existe una comprensión que se acercará a la intención principal del emisor, la cual estará condicionada por un factor que escapa a una explicación definitiva; más adelante ese factor ameritará una definición en la presente investigación pero, por ahora, baste decir que lo llamaremos, utilizando un término de Ludwig Wittgenstein, *mística*.

¹⁰ *ibid.*, p. 112.

Es relevante notar que el proceso de la aprehensión se presenta de la misma manera en la interpretación de cualquier objeto de la realidad. Al igual que con el lenguaje, los objetos del exterior se filtran hacia nuestra comprensión dejando de manifiesto los factores que nos resultan más comprensibles o asequibles para nuestro intelecto o, en dado caso, aquellas cosas que nos parecen implícitamente más relevantes de comprender. La hermenéutica, a grandes rasgos, consistirá en el proceso de interpretación del exterior para llevarlo hacia nuestro interior, en esa relación que se ha descrito ya tantas veces en la fenomenología alemana de mediados del siglo pasado o en la conocida hermenéutica de la Escuela de Constanza¹¹, cuyo factor primordial es ubicar al individuo que interpreta la realidad como parte del mismo fenómeno que intenta interpretar.

En pocas palabras, hemos encontrado que la relación palabra-lengua-diálogo fue el factor que permitió ubicar la hermenéutica como el medio de relación del hombre con el mundo. El filósofo, al que podemos atribuir la ampliación del campo de estudio de la hermenéutica hacia cualquier objeto de la existencia, es Friedrich Schleiermacher. Su proyección principal fue establecer un *Kunst des Verstehens* (arte de comprender) cuyo campo fuese universal¹² y que nosotros, retomándolo, llamaremos hermenéutica general. El trabajo del alemán permitió establecer el precepto básico de la mayoría de los trabajos hermenéuticos que se llevan a cabo en la actualidad, la visión de que todo puede convertirse en objeto de la hermenéutica¹³.

Bajo esta aseveración, observamos que la hermenéutica general que permite al hombre establecer una relación con la realidad será la raíz de la que parte la hermenéutica

¹¹ *cfr.* IBSCH, Elrud., *Teoría Literaria*, pp. 287-313.

¹² GRONDIN, Jean, *¿Qué es la hermenéutica?*, pp. 27-35.

¹³ *ibid.*, p. 36.

literaria, especializada en un fenómeno de creación humana, al cual accederá para descomponerlo y analizarlo con el fin de penetrar en su esencia formal. Esa hermenéutica subordinada a la primera será la que utilizaremos para poder analizar un texto cualquiera y estará subordinada a los mismos principios de la hermenéutica general, por lo que, en un aspecto básico, la hermenéutica literaria siempre se ceñirá a un mismo método para poder acercarse a cualquier tipo de texto literario.

Paul Ricoeur retoma a Roman Jakobson y afirma que existen seis factores a tomar en cuenta para hacer un análisis hermenéutico cualquiera: el hablante, el oyente, el medio, el código, la situación y el mensaje¹⁴. Nosotros, en nuestra investigación, creemos que, junto con estos factores, existen también otros que influyen en el análisis hermenéutico, como la idea inicial del emisor; sin embargo, a nuestro juicio el emisor y receptor, en este caso el autor y lector, serán puntos esenciales que se unirán al mensaje y en esos tres factores podremos establecer los demás puntos como objetos que los modifican, por ejemplo, la situación modificará al autor, al lector y el mensaje de maneras diferentes, por lo cual afirmamos que será una característica de los tres y no un factor aparte a tomarse en cuenta. Más adelante estableceremos que los factores modificantes pueden ser demasiados, pero los tres puntos de contacto serán la guía que permita establecer una especie de paradigma hermenéutico. La situación principal de los factores será su calidad de objetos históricos, el acuerdo entre su historicidad proveerá a la obra, al autor y al lector de cualidades diferentes.

Es importante destacar que el método de la hermenéutica literaria, a pesar de siempre seguir un mismo procedimiento, tendrá pequeños cambios dependiendo de la

¹⁴ RICOEUR, Paul, *Teoría de la Interpretación*, p. 39.

naturaleza formal del texto a estudiar. En nuestro caso, el autor que analizaremos será un poeta, razón por la cual debemos establecer nuestro estudio enfocado hacia una hermenéutica que vea específicamente el procedimiento poético de un autor.

La poesía es la muestra literaria por antonomasia, es la creación de un texto por una necesidad oculta que aparentemente no persigue ningún objetivo práctico. Esa poesía se nutre del mundo y nutre al hombre de entendimiento de ese mundo en el que habita, será la instauración del ser con la palabra¹⁵, es decir, la poesía es en sí misma, a través del lenguaje, un intérprete de nuestra existencia. La esencia de la poesía será la misma que la esencia del lenguaje¹⁶ y, por ello, deberemos entender que la forma suprema de ésta será el género poético. Poéticamente, el hombre habita esta tierra y formula su entendimiento de lo ininteligible a partir de ella.

II.1. La hermenéutica aplicada al poeta

Las características ya establecidas del género poético hacen del creador de poesía un artista sumamente especial. El poeta siempre ha sido el enlace entre lo trascendente y lo mundano, la divinidad y el pueblo por así decirlo, pero es, o más bien fue, al mismo tiempo, la voz del pueblo hacia el que se dirigía¹⁷. Debemos obviar la falsedad en la visión común del poeta como un artista que, estando en trance, escribe con rapidez mientras estaba poseído por la inspiración. Para nosotros, la relación entre lo trascendente y el poeta será relevante por su entendimiento y explicación del signo y su significante, es decir, el poeta funge, en definitiva, como un hermeneuta de la realidad. En ese sentido, y en contra de lo que, en

¹⁵ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶ *ibid.*, p. 117.

¹⁷ *ibid.*, p. 121.

cierta manera, las visiones de principios del siglo XX habían establecido normalmente¹⁸, el análisis del autor será de vital importancia para poder comprender su obra y la manera en la cual el lector se relaciona con ella. No estamos hablando de un análisis biográfico, más bien se buscará una comprensión filológica del uso que hace el poeta de la lengua en la que escribe y el procedimiento con el que, al observar de una u otra manera un objeto para interpretarlo y explicarlo, establece su jerarquización literaria.

El estructuralismo intentó, al oponerse a la visión formalista en la que se privilegiaba al autor sobre cualquier otro factor de la creación poética, desprenderse del análisis del autor, acuñando como mejor muestra la conocida frase “el autor ha muerto”¹⁹, para, de esa manera, poder privilegiar al lenguaje y al texto por encima de éste; sin embargo, después de esto se comenzó a retomar el análisis del autor desde otra óptica que nos indicaba que su importancia iba más allá de enfocarse en su naturaleza creativa.

Si observamos, por ejemplo, el texto *The philosophy of composition* de Edgar Allan Poe veremos un ejemplo de cómo el planteamiento de una obra de la mano de su autor nos clarificará muchas características de la misma y, al mismo tiempo, el análisis de la creación literaria nos hace percatarnos de la certeza o incerteza de la interpretación que podamos hacer de su obra. No tenemos la suerte de contar con un análisis poético hecho por un autor de cada uno de sus poemas creados, en realidad, no son demasiados los ejemplos de este tipo que encontramos a lo largo de la historia. No obstante, es aun más difícil encontrar un análisis de creación poética elaborado poéticamente. Uno de los pocos ejemplos de esta naturaleza lo encontramos en el poeta latino Horacio en su conocida *Epistula ad Pisones*, carta que expone, en versos hexamétricos, una teoría de creación poética aplicable para la

¹⁸ CUESTA ABAD, José Manuel (ed.), *Teorías literarias del siglo XX*, 40-154.

¹⁹ vid. BARTHES, *El susurro del lenguaje*, p. 75.

tragedia pero, especialmente, para entender su manera de componer poesía. Abordaremos un poco más adelante este texto para poder elaborar una teoría poética que sirva de complemento al estudio hermenéutico que estamos definiendo en este momento.

Notable es que el autor pueda decirnos mucho de su obra, aun cuando no podamos dialogar con él más que a través de ésta. Esa misma propiedad nos presenta la inevitable negación, como Ricoeur y Gadamer establecen de manera destacable, de la idea de que un intérprete puede entender de mejor manera a un autor de lo que él mismo podía hacerlo²⁰. En realidad, muchas veces deberemos volver al autor para obtener respuestas accesibles a cuestionamientos que nos plantea un texto, desde el significado de una palabra hasta la referencia ostensible que intentó exponer el mismo y que, por nuestras circunstancias históricas, escape ahora a nuestro entendimiento.

Si bien es cierto que podemos coincidir en que, al final de todo, accedemos al texto únicamente a través del lenguaje que éste nos expone²¹, también sabemos que el lector no es un simple sujeto ausente de condicionamientos que lo guíen a entender la realidad de una u otra manera; por consiguiente, al abordar la hermenéutica del lector podremos observar que los factores que lo modifican muchas veces parten del autor mismo hacia el centro referencial del lector y que, por ello, descartar al autor sería igual que descartar la historicidad del texto analizado. Ese poeta que mencionamos como principio de referencia histórica tiene, al mismo tiempo, características que lo apartan del creador de lenguaje escrito común.

²⁰ RICOEUR, *op. cit.*, p. 37 y GADAMER, *op. cit.*, p. 246.

²¹ BARTHES, Roland, *Crítica y Verdad*, p. 79.

El poeta, al habitar en un espacio y lenguaje hipotético que fue ideado con el único fin de sustentar el poema que está componiendo²², será el artista que pueda utilizar el lenguaje de la manera más libre y, al mismo tiempo, más real.

Apoyamos la visión de Heidegger que afirma que el hombre habita poéticamente esta tierra, la configura y la interpreta a través del lenguaje; las reglas que tiene para utilizarlo y entenderlo únicamente sirven como un medio de claridad y de relación entre el mundo y la lengua. El lenguaje poético como medio de entendimiento permea hacia la misma comprensión alegórica de observar los signos, desde tiempos ya remotos, como el lenguaje de los dioses²³.

La ya mencionada naturaleza profética que Heidegger impone sobre el poeta no debe hacer de la creación poética un fenómeno que sucede *ex nihilo* o que carezca de validez técnica. El sustento de esta afirmación debe ser rastreado hasta su origen, que se encuentra en la manera en la que los antiguos griegos entendían la figura de un poeta.

La figura profética del poeta podría llevarnos hasta el más destacado de todos, Homero, y la manera en la que su obra ha sido tomada a lo largo de la historia, desde un libro sagrado hasta un texto escolar de geografía; sin embargo, además de la enorme complejidad que conllevaría esto, nos alejaría de la verdadera intención del presente estudio, que es destacar la relevancia de la figura del poeta para el análisis hermenéutico; por ello, abordaremos algunas figuras que se aproximen un poco más a nuestros fines.

Los filósofos presocráticos fueron científicos, filósofos, poetas y, al mismo tiempo, profetas del pueblo hacia el que se dirigían. La manera en la que expusieron su pensamiento

²² RICOEUR, *op. cit.*, p. 72.

²³ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 121.

no nos permite catalogarlos como simples teóricos de la naturaleza. Y, a pesar de que en muchos casos podemos encontrar textos explicativos que básicamente carecen de labor poética, existen muchos otros que son claras muestras de la fusión de artista-científico-filósofo que existía en la figura del poeta. Uno de los ejemplos más destacados de este orden es Parménides de Elea con la creación de su conocidísimo *Poema*.

Los temas que se encuentran en éste van desde la astronomía hasta la ontología, sin embargo, lo que destaca a nuestros ojos es encontrar la técnica poética utilizada en un tratado filosófico, situación que ya nos había revelado su título y, aun más relevante, el lenguaje, para nosotros, críptico con el que expresa el orden de sus ideas.

Los filósofos presocráticos eran, en un sentido completo de la palabra, poetas. Ese oficio poético les permitía utilizar el lenguaje de maneras diversas para poder mostrar una verdad divina, un conocimiento que permitiría descubrir la φύσις que los rodeaba. Esa poesía era el hilo conductor entre la divinidad y el pueblo, y esto hará eco también en la ya mencionada relación con el λόγος en la tradición patristica. Observaremos pues que esa poesía no sólo se limitará a un campo artístico como generalmente se le considera en la actualidad, en realidad, para Grecia antigua, la poesía fue un punto que sirvió como educador y siempre se mantuvo como elemento preponderante para la sociedad griega.

Contemporáneo a algunos filósofos presocráticos, existía en el siglo VI a. C. un poeta que se dedicaba a hacer poesía, no sobre asuntos relacionados con la comprensión del mundo fuera del hombre, sino al mundo del hombre mismo. Ese artista se llamaba Alceo.

Conocido comúnmente por ser connacional de la poeta más conocida de Lesbos, Safo, Alceo se dedicó a hacer de su poesía un reflejo de su vida y los elementos que más

destacaron en ella, la guerra, el vino y la patria. Lo interesante para nuestros fines es observar que el poeta lesbio hizo de su poesía un arma que condujera al pueblo hacia el inicio de un nuevo orden político y social que estuviera presidido por una nobleza que, en realidad, estaría restableciendo un orden ancestral²⁴.

Creemos que es fácilmente observable la naturaleza profética del poeta en su figura, ya no como un revelador de verdades divinas, sino como un conductor político que llevará al pueblo hacia un mejor gobierno. Y es aun más destacable mirar que la división en la catalogación de filósofos presocráticos y poetas líricos no es del todo necesaria, dado que al final, ambos grupos están cumpliendo la función de hacer de sus palabras “la voz del pueblo”,²⁵.

Será necesario, para concluir con esto, observar también la relación que Horacio estableció con Alceo en su poesía, con el fin de profundizar en la naturaleza poética del primero. Al rescatar la métrica y los temas alcaicos, Horacio también rescató la función griega del poeta y la puso en práctica, ajustada a su realidad romana; este punto será visto manera más amplia durante el análisis de las odas escogidas del poeta latino.

Por el momento debemos hacer énfasis en que la función profética del poeta necesariamente se alimenta de sus experiencias con el mundo que lo rodea y puede lograr su objetivo cuando esas experiencias pueden ser entendidas por el lector que accede a ellas. Una experiencia compartida entre dos o más individuos no es por sí misma un objeto que pueda ser entendido por otra persona, si la explicación sobre ésta no lleva hacia la universalidad de su expresión; en realidad, el poeta debe distinguirse por la precisión e

²⁴ TABOADA, Javier, *Alceo: Fragmentos*, IX.

²⁵ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 122.

integridad de su percepción²⁶ y, por ello, también por la verosimilitud de su planteamiento²⁷. La afirmación que hace Aristóteles en su *Poética* acerca del lugar preponderante de lo verosímil sobre lo verdadero se reafirma en la actualidad con las dudas filosóficas, a veces ontológicas aunque otras muchas nihilistas, sobre la naturaleza de la verdad. Sobre este asunto debemos sólo aclarar que el principio de la verosimilitud, para nosotros, no se apoyará en una realidad que pocas veces puede volverse incuestionable sino en la efectividad del reflejo de las vivencias del poeta, asumiendo que a partir de la experiencia del ser se puede establecer un mayor principio de universalidad y, en pocas palabras, concluimos que una imagen será un objeto dotado de mayor realismo cuando la principal intención del texto sea conmover al lector²⁸.

La identificación con un poema no depende de la cercanía temporal o física con la creación del mismo. Debemos por ello observar la relevancia del análisis histórico y descifrar cuál es el punto que hace que la obra de un poeta se pueda unir atemporalmente con su lector.

II.2 La hermenéutica aplicada a la poesía

La historicidad fue materia de discusión para la filosofía desde antiguo pero, a partir de siglo XX, se ha convertido en punto central del análisis de la hermenéutica literaria. La manera en la que observamos a Alceo, Horacio, Poe o cualquier escritor siempre estará condicionada por las circunstancias históricas en la que nos encontramos como lectores y, por lo tanto, como intérpretes.

²⁶ DILTHEY, Wilhelm, *Poética*, p. 66.

²⁷ *cfr.* ARIST., Po. 1461 b9-11.

²⁸ DILTHEY, *op. cit.*, pp. 158 y 159.

Existe una línea temporal que va del momento en que se crea un texto hasta el momento en que un lector accede a él. Normalmente, esa línea es tomada como un factor que, mientras más se extiende, más nos aleja de la interpretación que “originalmente” debió haberse hecho del texto escrito. Siguiendo ese análisis, se afirmaría que una interpretación cercana temporalmente al momento en que fue elaborada una obra será más certera y precisa que cualquier otra que esté más alejada; sin embargo, existe un punto muy importante que provoca que pueda establecerse una dialéctica dentro de esa separación cultural y a ese punto lo llamamos tradición²⁹.

La tradición trabaja a través de la memoria histórica y colectiva, lo cual puede hacernos pensar que, a diferencia del primer planteamiento, mientras la línea histórica sea más amplia, la tradición podrá tener mayores elementos para poder acercarse al texto de una manera más efectiva.

Si nos referimos en específico a la poesía, cuyo lenguaje es siempre una creación novedosa, pensamos que sus raíces conceptuales deben ser mucho más fuertes y universales que las de un texto cuyo punto de entendimiento común se sitúe esencialmente en alusiones que sean asequibles en un tiempo y lugar específico. El discurso poético logrado siempre hará referencia al mundo que lo rodea, y describirá ese mundo de una manera que pueda resultar simpatética para la mayor parte de los lectores.

El elemento más inherente al lenguaje y que, al mismo tiempo, lo dota de su esencia poética es, sin duda, la metáfora. Más allá de las divergencias existentes para poder establecer un concepto universal de la metáfora, sabemos que se trata de una figura retórica

²⁹ RICOEUR, *op. cit.*, p. 56.

que funge comúnmente como un “adorno” del texto cuyo fin será complementar la idea principal dicha en el mismo³⁰.

En épocas cercanas, la metáfora ha sido calificada como el factor más relevante de nuestro lenguaje, cuya existencia no se limitará a su utilización como adorno, sino que será el fundamento metodológico que sirve para establecer el lenguaje que utilizamos, es decir, el lenguaje se expresará a través de un tratamiento metafórico de la realidad³¹.

Ricoeur habla de dos tipos principales de metáforas, las vivas, que fungirán como una ampliación del sentido a través de su uso dentro de un texto, y las muertas, es decir, metáforas que se han petrificado y cuya alusión ya no parte establecer una semejanza entre elementos que naturalmente no la tienen sino de aquellos que, a fuerza de repetición, se han convertido en parte de un código de lenguaje cotidiano, por ejemplo, decir “el sol se oculta” o “ésta es la pata de la silla”.³²

Las metáforas vivas se convertirán en muertas cuando ya no se sienta la nueva semejanza hecha a través de su uso³³ y de esa manera formarán parte del ya mencionado código común del lenguaje. Lo importante es darnos cuenta de que ese mismo proceso sucederá con la formación de cualquier palabra dentro de la lengua hablada o escrita, es decir, partiremos de una idea representada a través de un símbolo y posteriormente ese símbolo se apropiará de esa idea ya no como un remitente ajeno, sino como un significante propio. Ese proceso se forjará a través de la repetición de la palabra-signo haciendo

³⁰ *cfr.* BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, 310-317.

³¹ *vid.* DERRIDA, Jacques, *La retirada de la metáfora*.

³² RICOEUR, *op. cit.*, p. 65.

³³ *ibid.*, p. 66.

referencia continua a su idea-significado hasta que, finalmente, esto permita su comprensión.

Aunque lo abordaremos en el siguiente capítulo, podemos adelantar un poco nuestra postura al afirmar que la alusión que crea una metáfora petrificada funcionará a través de la *μίμησις*, es decir, la imitación de un objeto de la naturaleza expuesto a través del lenguaje, calificando por lo tanto a dicho concepto como la explicación de un objeto de la realidad; por lo cual, podemos afirmar que la base objetiva de cualquier obra poética será la *μίμησις*³⁴. Por otro lado, una metáfora viva tendrá el mismo funcionamiento que la *imitatio*, proceso que se basará en la reinterpretación literaria para producir un fin diferente con ella a través de su explicación en palabras propias. La *imitatio* será la base del acontecimiento de interpretación de una obra literaria y su posterior expresión, alcanzando una renovación del acuerdo entre el lector y la obra causando una impresión distinta a la original. Más allá de ese punto, podemos decir que existirán factores que dificultarán la impresión de una obra a través de otra y podemos mencionar la separación cultural como barrera primordial para que una obra explique “su verdadera intencionalidad”.

La separación cultural existente entre un lector y un texto no dependerá de su distancia física o temporal, incluso el mismo autor de un texto padecerá de una separación con su obra, tomando en cuenta que no queremos afirmar el dicho romántico del mayor entendimiento del crítico sobre el autor, ya que existen muchos puntos en una obra escrita que son expresados sin siquiera saberlo al momento de redactar un texto. La elección de tema, vocabulario o longitud, aunados a la lengua de origen del autor, la cual no fue materia de elección, y las circunstancias históricas y culturales del mismo se expresan de una

³⁴ Las referencias sobre la procedencia del término *μίμησις* y el empleo del mismo por parte de Aristóteles serán expuestas por completo en el siguiente capítulo.

manera específica en su obra y, después de que ya existe, ese autor reconfigurará su visión al aproximarse a su obra y aprehenderla de una única manera mientras más pasa el tiempo. Podemos volver al poeta norteamericano Edgar A. Poe para mirar de cerca un proceso de creación poética en las mismas palabras de su autor.

En *The Philosophy of Composition*, Poe primero describe la necesidad de un plan de creación en donde se tome en cuenta la intención de lo que se planea crear y, muy en especial, la manera en la cual se presentará el texto que, en muchos casos, intentará ocultar implícitamente el sistema de creación del cual fue objeto para causar en cualquier lector la sensación de que ha sido construido de manera casi divina³⁵. Poe explica posteriormente que su sistema de creación tiene un orden lógico donde, después de una lluvia de ideas, toma un tema o idea específica que considere que puede cumplir de mejor manera su intención de reflejar cierta tendencia en su obra literaria y, como ya se mencionó, despertar una emoción específica en el lector. Tras esto, comenta la manera en la cual creó su poema más conocido, *The Raven*, y explica que nada de su poema quedó como fruto del azar sino que fue resultado de un análisis casi matemático donde no se dejó ningún cabo suelto con tal de poder conseguir la reacción deseada³⁶.

Si exponemos que el mismo Edgar Poe menciona que decidió tomar a un cuervo como personaje principal porque cumplía de mejor manera los requerimientos que su poema pedía, primero notamos que el poeta siempre debe inspirarse en un elemento preexistente de la naturaleza, y en esto incluimos cualquier sentimiento humano o elemento real o

³⁵ POE, Edgar A., *The Philosophy of Composition*: “Most writers- poets in especial- prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy- an ecstatic intuition- and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought” en <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>.

³⁶ *ibid.*, p. 3.

imaginario, pues estos últimos se sabe que siempre estarán compuestos de objetos o características ya existentes en la naturaleza, por lo cual podremos englobar cualquier cosa. Haciendo esto, veremos que cualquier objeto tomado interpretado no estará representando, dentro del imaginario del poeta, su esencia, ya que ella es, desde nuestro punto de vista, inasequible; la manera en la cual accedemos a los objetos de la realidad implica un primer nivel de interpretación, por lo que el objeto no actuará dentro de nosotros por su propia condición existente sino por aquella que uno le adjudique dentro de su contexto, conocimiento y cultura previa.

Tomando como ejemplo el cuervo, sabemos que como animal y objeto tiene una esencia característica, ésta no puede ser descrita, ni siquiera pensada, ya que, aun si pudiéramos acceder a ella realmente, estaríamos condicionados por nuestra lengua y conocimiento previo de dicho objeto para poder pensar en él de una manera en lugar de otra, es decir, nunca podría englobarse la esencia completa de ese objeto dentro de nuestra mente; para algunos, el cuervo sería un animal maligno que conlleva malos presagios, para otros, una bella ave de oscuras y maravillosas plumas cuyo graznido representa una gran expresión de la naturaleza; en realidad, cualquiera de estas opiniones son un juicio basado en la persona que lo aprecia, no en el animal por sí mismo. Esta opinión nos permiten concluir que cualquier objeto de la realidad conocido por un individuo, en efecto, estará siendo interpretado a través de los sentidos, el pensamiento y, en general, por sus prejuicios.

El poeta posteriormente debe planificar la extensión y el tono en el cual quiere expresar el poema para lograr la impresión deseada³⁷, todo detalle deberá ser eficientemente planeado ya que debe ser tan preciso como una ciencia exacta para poder despertar los sentimientos deseados en el lector. Poe estará intentando plasmar en palabras las ideas que tiene dentro de su cabeza y, dependiendo de la agudeza con que esto se logre, probará la eficiencia del poeta con respecto a la lengua que utiliza. Si ponemos atención, es obvio que Poe está siguiendo una planeación muy similar al esquema retórico tradicional presente en la teoría de distintos autores griegos y latinos³⁸. La inspiración, planeación y posterior diseño de la obra parten necesariamente del principio de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Retomando puntos más precisos sobre el poeta norteamericano, es notorio que tanto en *The Philosophy of Composition* como en *The Poetic Principle*, Poe pone un especial énfasis en que la extensión del poema no debe excederse dado que esto no provocará una sensación completa en la obra, sino una sucesión de pequeños poemas de temática similar³⁹. A pesar de que ambos textos fueron escritos con cuatro años de diferencia, el

³⁷ *ibid.*, p. 5.

³⁸ QUINT., *Inst.*, 3, 3 o CIC., *De Orat.*, I, 31.

³⁹ “The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression- for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with anything that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it. Here I say no, at once. What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones- that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief.” POE, *op. cit.*, p. 3

“And here, in the beginning, permit me to say a few words in regard to a somewhat peculiar principle, which, whether rightfully or wrongfully, has always had its influence in my own critical estimate of the poem. I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, “a long poem,” is simply a flat contradiction in terms.”

POE, *The Poetic Principle*, p. 1.

primero, en 1846, un año después de haber escrito *The Raven* y, el segundo, en 1850, poco antes de su muerte, siendo incluso publicado póstumamente, éstos tienen en común los mismos gustos en la naturaleza del poema y sobre la extensión de éste como parte esencial de la impresión que generará en el lector.

Y, de la misma manera, podemos decir que, en cualquier forma artística, el medio de expresión de la misma. Ya sea pintura, escultura o literatura, el procedimiento de expresión artística funcionará de manera similar, pero debe saberse que ese medio de expresión tendrá una influencia decisiva en el desenvolvimiento del artista. Podemos comparar esto con la manera en la que la lengua de un individuo configura de cierta manera la mentalidad y las ideas que éste desea expresar; la forma en la que un artista se desenvuelva con mayores o menores cualidades en algún medio artístico dependerá de una serie de circunstancias que denotan la capacidad corporal, mental y analítica del mismo para poder expresar sus sentimientos e ideas.

Poe hace énfasis en el hecho de que la creación de un poema debe ser cuidadosamente planificada para que ningún detalle escape a su autor; sin embargo, debemos observar que hay una serie de circunstancias que determinarán la impresión del poema en el público que escapan por completo de cualquier tipo de intención tanto del autor como del lector. Así como el autor se convierte en lector, cualquiera que se acerque a una obra padecerá de esa separación cultural que hemos descrito y al proceso que se seguirá para poder comprenderlo le llamaremos apropiación⁴⁰.

La apropiación se hace a través de la herramienta que nos provee la tradición, cuyo contenido no sólo se limitará a la crítica de la obra sino también a la manera en la que ha

⁴⁰ RICOEUR, *op. cit.*, p. 55.

influenciado el campo literario y las circunstancias históricas presentes del individuo que intenta acercarse a la obra, y esa tradición se funda a partir del prejuicio, entendido como el acto de poder juzgar un objeto basado en la experiencia provista por la relación entre el ente y el mundo.

Por lo tanto, podemos deducir que los prejuicios serán la base de la tradición y ésta no servirá como un acercamiento ni un impedimento para la comprensión de una obra, sino que provocará en sí misma que la lectura de un texto lo dote de significación y finalmente llegará a la generación de un nuevo acontecimiento.

Ese acontecimiento nos deja con muchas interrogantes al no explicar del todo como puede producirse el entendimiento de un texto, de la misma manera que podríamos preguntarnos cómo se produce el entendimiento entre dos individuos que sostienen una conversación o cómo entendemos que alguien está refiriéndose a un objeto en particular con sólo emitir la palabra referente “eso”.

Ludwig Wittgenstein intentó crear una obra que pudiera desentrañar la naturaleza del lenguaje con una serie de puntos que establecieran casi científicamente la interacción y procedimiento de éste para interactuar con la realidad a la cual designa. El comienzo del *Tractatus Logico-Philosophicus*, su primera obra publicada, plantea dos proposiciones esenciales:

1. El mundo es todo lo que es el caso.

1.1 El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.⁴¹

⁴¹ Tomo para todas las citas la traducción de Isidro Reguera, el original alemán dice: I Die Welt ist alles, was der Fall ist. II Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.

En dos pequeños aforismos encontramos el fundamento de la obra temprana wittgensteineana que, además, nos servirá para establecer un vínculo posterior con su obra tardía. El planteamiento del filósofo se opone al precepto bíblico que habíamos mencionado al comienzo de este capítulo, la preponderancia del λόγος como esencia y principio. Según él, ese lugar es ocupado por el acto, la palabra no es nada si no *hace* el acto de designar y es justamente en esa acción donde comienza a formarse el mundo, el que nosotros entendemos a través del lenguaje que designa porque, si no lo hiciera, formaría parte de las cosas que son parte de él y, al no entenderlas, no existen.

Los hechos como forjadores del mundo permiten observar que Wittgenstein insinúa la importancia de la palabra a través de su significado, punto que repite a través de diversas ejemplificaciones en sus *Investigaciones Filosóficas*⁴².

El uso del lenguaje como guía de su significado nos remite al hecho como guía de la existencia del mundo. El filósofo afirma que el lenguaje es un instrumento y sus conceptos lo son también⁴³ y, dentro de esa función, presenta un laberinto de caminos⁴⁴ que se definen por su uso. El fin del lenguaje se sentará en la referencialidad práctica del objeto y, de esa manera, sentará la base de la realidad. La palabra será entonces un medio de representación⁴⁵ que se encontrará con una esencia del objeto que, si no es inexistente, por lo menos nos parece oculta. Al no acceder a la esencia para poder explicarla a través del lenguaje, un individuo debe lograr comunicar a través de una palabra designante el objeto designado. Dicha acción debe ser analizada a profundidad para poder verificar su efectividad.

⁴² WITTGENSTEIN, Ludwig, *IF*, pp. 31 y 560.

⁴³ *ibid.*, pp. 569 y 570.

⁴⁴ *ibid.*, p. 203.

⁴⁵ *ibid.*, p. 50.

Wittgenstein insiste, en sus *Investigaciones Filosóficas*, en que el pensamiento tiene una esencia, entendida a partir de la lógica, que presenta un orden, el cual configura al mismo tiempo el orden *a priori* del mundo, es decir, el de las posibilidades que necesariamente son comunes a los objetos y al pensamiento⁴⁶. Este pensamiento presenta una aureola, la cual se establece a partir del conocimiento del orden previo de los objetos del mundo y, surgiendo de él, se une entre los individuos a través de ese acuerdo que el filósofo denomina mística.

II.2.1. La mística en la lengua poética

Etimológicamente, la palabra “mística” se relaciona con μύσθης, es decir, el misterio o rito secreto. Esos misterios se refieren a una verdad comúnmente religiosa que permanecía oculta y a la cual se podía acceder únicamente a través de un procedimiento aprendido a través del rito. Ese rito era simplemente una interpretación sobre la manera con la cual el hombre podía relacionarse con un factor que se encontraba por encima de su entendimiento y su naturaleza.

Wittgenstein pone al lenguaje como ese rito que nos relaciona con elementos que se encuentran, en cuanto a su esencia, inaccesibles a nuestra aprehensión común. El rito, el lenguaje, funge como un medio de interpretación del objeto y, al mismo tiempo, lo hace existente en el mundo que nos rodea. El ser es a través de su acción, no de su existencia y, de la misma manera, la palabra es por su acción designante y no por su “esencia” como palabra, por lo tanto, podemos decir que la existencialidad de la lengua ante nosotros

⁴⁶ *ibid.*, p. 97.

surgirá de lo que designa y, por ello, se verá afectada por una serie de factores dependientes del individuo.

La designación puede ser incluida como parte del concepto de *hecho* que encontramos en Ludwig Wittgenstein, el cual, creemos, se establece como un punto muy similar al concepto de *acción* de Paul Ricoeur, interactuando y creando lo que él llama una *comunidad de lenguaje*⁴⁷, y al concepto acuñado por una facción de la escuela filosófica alemana del siglo XX, partiendo de Schleiermacher, pasando por Dilthey y fundamentándose en Gadamer, el cual podemos denominar *vivencia*⁴⁸, que apunta a la percepción como base de la significación⁴⁹. Para los tres autores la realidad existe sólo a través del hecho, la acción o la vivencia y todos ellos confluyen en una noción similar de la existencia. Para Ricoeur, la acción es fijada como un hecho interpretable cuando cambia de la oralidad a la escritura. Al pensar esto, podemos deducir que el discurso oral antecede al discurso escrito pero, naturalmente, sólo este último será fuente de un análisis hermenéutico siendo el primero parte de los objetos de la realidad que pueden ser interpretados. Por otro lado, Gadamer afirma que la vivencia se encuentra en relación intrínseca con un todo y se enfoca en la vivencia estética como representación general de la vida. Los tres, por lo tanto, utilizando distintas palabras, comparten que los hechos configuran al mundo, sin decir los dos últimos si ese mundo existe o no antes del hecho. De esa manera, nos remitimos a la acción designante que habíamos encontrado en la hermenéutica bíblica, el *λόγος* a un lado de Dios, permitiendo a la creación existir por medio de su *acción/hecho* designante y

⁴⁷ RICOEUR, *Del texto a la acción*, p. 220.

⁴⁸ GADAMER, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁹ *ibid.*, p. 133.

haciendo esto real para el hombre a través de la *vivencia* de ese mundo que designa a través de la lengua. Dicho esto, debemos poner atención en un punto específico.

El lenguaje, aun como herramienta, tiene características muy especiales que lo hacen objeto y sujeto de la relación con el mundo que lo rodea. Pierre Hadot afirma que el lenguaje deja de tener sentido cuando se quiere expresar el mismo en forma de lenguaje⁵⁰ y eso definitivamente aplica también al individuo, el cual no puede encontrar la esencia de la realidad al encontrarse inmerso totalmente en ella.

La realidad se filtra a través de distintos factores que definen lo que Gadamer llama “el arte vivencial”. La formación, el *sensus communis*, la capacidad de juicio y el gusto son los que, según el filósofo alemán, permiten a un individuo interpretar su realidad y encontrarse en ella. Para nosotros, uno de los factores nombrados resulta especialmente destacable y es el *sensus communis*. Término ya existente desde el siglo XVI y acuñado por Giambattista Vico, el “sentido común” es para Gadamer un factor que permite que una serie de individuos entiendan un objeto de una manera común, es decir, que ese entendimiento pueda compartirse y aceptarse entre varias personas. La comprensión resulta pues un factor que se basa en esta peculiaridad del ser⁵¹ que hace de lo ajeno algo cercano. Desde este punto de vista, la peculiaridad funciona proyectando el ser mismo del individuo sobre, en este caso, el texto que pretende entender⁵²; sin embargo, esa proyección, al venir de distintos individuos, debería dar como resultado un entendimiento distinto del objeto interpretado y, sin duda, lo hace, pero, en el fondo, dicho objeto interpretado siempre es comprendido en un mismo círculo designante, en otras palabras, para cualquier individuo

⁵⁰ HADOT, Pierre, *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, p. 54.

⁵¹ GADAMER, *op. cit.*, p. 327.

⁵² *ibid.*, p. 333.

un poema será un objeto escrito por un poeta cuyo fin sea el mismo que el de cualquier obra de arte. Aun con palabras distintas, el individuo podrá aceptar que un poema es un objeto comprendido por él. La problemática sobre este asunto surge con la definición de dichos conceptos.

Dentro de la gran cantidad de factores que determinan un poema, desde nuestro punto de vista, éste sólo puede definirse a través de una característica que sitúa a todos por igual. Un poema siempre será una recreación de un hecho de la realidad, hecho que situaría, sin duda, al mismo como una acción más cuya comprensión parte de la misma que previamente se había producido de un hecho de la realidad por parte del poeta. El asunto aquí será aclarar cómo un individuo puede entender un poema y porqué el entendimiento de la realidad de un poeta y de un lector pueden empatarse a pesar de que no necesariamente existen puntos de unión naturales entre éstos. La explicación debe surgir de la manera en la que el poeta se acerca a los hechos de la realidad y, en especial, la forma en la que expone ésta a través del lenguaje para hacer del acontecimiento aprehendido por éste, al haberse acercado al hecho, algo reproducible a través de su exposición.

La problemática que envuelve al lenguaje es la misma que envuelve a nuestra realidad. Al vernos rodeados por muchos factores éstos mismos modifican la manera en la que podemos entenderlos. El *arte vivencial* permite que lo que hemos definido como mística pueda hacernos entender la realidad en un *sentido común* a cualquier otro individuo, con las limitaciones que ya hemos establecido.

Al saber que la esencia es inasequible para nuestra comprensión o definición, la mística nos sugiere que aquélla puede ser intuida a través de la comparación o lo que Wittgenstein

llama *juegos del lenguaje*⁵³, proceso por el que aprendemos a reconocer un objeto a través de una palabra a pesar de que éste pueda ser diferente de cualquier otro que hayamos conocido antes: por ejemplo, podemos decir la palabra *casa* para designar una vivienda que jamás hayamos visto pero que, a través de los *prejuicios* que hemos establecido para identificarla, hemos logrado acertar en la palabra para designarla. Dentro de esta relación se implica esa mística o, como ya dijimos, *sensus communis*, que comparten todos los seres humanos para aprender un proceso de distinción.

Insistir tanto en la existencia de la mística tiene como fin probar que la comprensión es un factor que tiene una base firme y la hermenéutica es, en palabras de la escuela alemana, una *Geisteswissenschaft*⁵⁴ que podemos aplicar a través de un método probado. Esa mística referida que permite la comunicación entre individuos y la comprensión del mundo que nos rodea en un acuerdo con éste, hacen del lenguaje un objeto cambiante y que no puede catalogarse a través del simple análisis formal. La vivencia que define Wittgenstein, de la misma manera que la acción que menciona Ricoeur, modifica continuamente al lenguaje de maneras que no podemos imaginarnos por vernos condicionados por él a cada momento. Para Wittgenstein, las palabras representan la mejor manera que podemos tener para exponer un pensamiento situándose en un momento dado. Dependiendo de distintas circunstancias, igual que una tirada de dados, la exposición del lenguaje cambiará tanto como el tiempo mismo⁵⁵ y los factores que nos permitirán seguir con atención la evolución del lenguaje son nuestra intrínseca relación con éste, la tradición y la historicidad; de la

⁵³ WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 304.

⁵⁴ Ciencia del espíritu.

⁵⁵ WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 343.

misma manera que esto nos permite sentirnos cómodos en el momento y lugar en donde se limita nuestra existencia.

La función de la mística como andamiaje de la comprensión no sólo es manejada y aceptada por Wittgenstein como tal, Gadamer recuperó el *sensus communis* para ubicarlo como esa participación en sentido comunitario que permite el milagro de la comprensión⁵⁶ mientras para Ricoeur el acontecimiento del entendimiento es un factor social cuya raíz no es comprendida⁵⁷.

Los puntos de la tradición y la historicidad del lenguaje sólo hacen de la mística un objeto con bases más claras y establecidas. A pesar de que a Wittgenstein no parece molestarle el factor histórico, sobre todo si observamos al filósofo del *Tractatus*, el planteamiento del cambio constante de la referencialidad del lenguaje permiten apreciar un guiño hacia la natural preponderancia de lo histórico sobre nuestra noción de la realidad. Tanto Ricoeur como Gadamer dan a la tradición y la historicidad, respectivamente, el lugar más alto dentro de los factores que nos permiten entender el mundo⁵⁸.

La poesía como literatura y entendida como obra de arte tiene características especiales dentro de la historicidad. Como ya habíamos mencionado, en primer lugar, construye de manera hipotética el lenguaje que emplea y, en segundo, tiene licencias que cualquier otro género literario no tendría, por lo cual es un acontecimiento que destaca de manera muy particular la naturaleza de la lengua en cuanto a su esencia.

⁵⁶ GADAMER, *op. cit.*, p. 362.

⁵⁷ RICOEUR, *Teoría de la Interpretación*, p. 44.

⁵⁸ GRONDIN, *op. cit.*, pp. 119-123 y 80-85, respectivamente.

La historicidad de la poesía por lo tanto atraviesa a la obra, al autor y al lector de la misma manera que lo hace con cualquier otro objeto de la realidad y, específicamente hablando de la literatura, se fundamenta en la tradición para poder entenderse. Sin embargo, lo más destacable de este género, desde nuestro punto de vista, se encuentra en su capacidad de hacernos entender, siendo uno de los puntos primordiales del lenguaje humano, desde su origen musical oral hasta su fijación escrita, la relación del lenguaje con el individuo ya no en su simple exteriorización sino en su expresión y posterior entendimiento a través de un lector determinado.

II.3. La hermenéutica aplicada al lector

El lector como punto de análisis en la hermenéutica ha cobrado relevancia en los estudios literarios en épocas recientes. Comúnmente se ha pensado que cada obra literaria conlleva, en su creación, un lector que podrá entender perfectamente cada punto de la obra escrita en fondo y forma. Hemos demostrado que la naturaleza cambiante del lenguaje haría de la existencia de un lector ideal algo imposible o, por lo menos, demasiado mutable para poder ser definido; además, lo ideal de un lector depende del momento histórico del mismo con respecto al fundamento que ha cimentado la tradición en su horizonte de entendimiento. La definición de mística como una característica indispensable para la comprensión de la realidad hace de cualquier lector un lector ideal en potencia; siendo el punto de comprensión de cada uno, un factor que permite enriquecer al texto generando un nuevo acontecimiento con el planteamiento surgido de su relación con dicho objeto.

La teoría de recepción literaria surgió como una respuesta a la falta de atención sobre el lector que predominaba en la primera mitad del siglo XX en los estudios literarios junto al interés casi obsesivo en los factores históricos que hacían de todos los demás elementos que rodeaban al texto algo secundario.

Basándose principalmente en la crítica de visiones historicistas como la de Theodoro Adorno y, en menor medida, la de H. G. Gadamer, Hans Robert Jauss, uno de los principales exponentes de la teoría de recepción literaria, estableció al lector en un lugar de privilegio al situar el acontecimiento de la experiencia como el factor más relevante para la conformación de un objeto como obra de arte, haciendo, por otro lado, de la historicidad de un objeto una vía sustancialista que despreciaría a cualquier intérprete en su cualidad interpretativa resaltando únicamente una cualidad inmanente del objeto en cuestión⁵⁹.

Desde nuestro punto de vista, rescatar la experiencia literaria como un factor que fundamenta la obra de arte es, en esencia, sintetizar la historicidad del mundo a través del receptor del mismo. Sin negar que muchos de los puntos de Jauss sobre las observaciones puristas de Adorno⁶⁰ tienen un fuerte fundamento, el intento por hacer a un lado la historicidad de la obra y el autor frente al fortalecimiento de la importancia de la misma únicamente basándose en la recepción hecha por el lector provocaron que la recepción literaria perdiera un poco de vista que muchas de las ideas que exponían estaban ya manifiestas, de alguna manera, en la teoría literaria.

La recepción estudiada como un fenómeno manifiesto, creador de la obra de arte es un acuerdo, de la misma manera que lo es la misticidad del individuo que ya hemos

⁵⁹ JAUSS, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, p. 55.

⁶⁰ JAUSS, *op. cit.*, p. 56.

intentado explicar. Por ello, podemos pensar que la tarea del receptor, o en nuestro estudio el lector, es experimentar la obra que se le expone y juzgarla para aportarle características de objeto artístico; sin embargo, nosotros creemos que ese ejercicio se apreció de manera mucho más clara, encontrándose ante la renovación de la visión estética, en el tiempo de Jauss o Iser. El rompimiento hecho por la estética moderna y el enorme valor de artistas plásticos como Marcel Duchamp o escritores como André Bretón o Paul Éluard y su papel como forjadores de una nueva concepción de la estética, en tiempos actuales, ha fomentado, indirectamente, la anarquización del juicio estético y el deprecio del ejercicio artístico.

Limitarnos al receptor para construir el valor de la obra de arte hace que éste cobre más importancia que el autor mismo en la creación estética; incluso, podemos ver que este fenómeno se acerca mucho al planteamiento romanticista ya varias veces mencionado de la preponderancia del crítico sobre el autor al analizar una obra.

La relevancia del lector no se basa en su capacidad de crear el objeto artístico a través del acontecimiento generado por su recepción; en efecto, el lector crea al momento de reflejar, en el caso de la poesía, la vivencia expresada por el poeta y la manera en la cual ha entendido el mundo dentro de sí mismo⁶¹, por lo cual, el lector tiene una simbiosis con el autor y la obra que se genera a partir de la realidad y la empatía que existe de parte del primero hacia los otros tres factores, razón por la cual nos oponemos a basar toda interpretación en la cualidad del individuo que la pone en práctica, de la misma manera que nos oponemos a la esencialidad de la obra artística, basando el principio de un objeto clásico en la ya definida tradición, fundamento que trabaja a través, a partir y para el lector y que, de esa manera, fortalece el vínculo entre el objeto estético y el individuo.

⁶¹ DILTHEY, *op. cit.*, p. 158.

La cualidad mística del lector que le permite comprender un significado, de la misma manera que esto le permite emitir un juicio de valor estético⁶², es un fenómeno que, aunque podríamos catalogar como originario o primitivo (*urphänomen*)⁶³, se verá continuamente perfeccionado por la cualidad histórica del individuo y la comparación constante que hace entre hechos de su realidad. El lector de poesía tendrá un proceso empático con el autor a través de su obra, acción que funcionará como un medio expresivo de la realidad de ésta última y, al mismo tiempo, servirá como una herramienta de reelaboración del lenguaje que intentará empatar la función novedosa de la impresión que genera con la aprehensión del sujeto que la aprecia; en otras palabras, ese lector obtendrá un texto filtrado, en primer lugar, por la intencionalidad del autor y la lengua en la que lo escribió, posteriormente por su propia lengua, las circunstancias en las que la aprendió y la ha puesto en práctica para que, al final, todo esto cobre sentido únicamente a través de ese conocimiento pre-estético del individuo⁶⁴ que se ha fortalecido con la tradición que ha sido resultado de la naturaleza histórica y, así, finalmente, podamos afirmar que el lector es el punto esencial de la interpretación, cuya función necesita indispensablemente de la tradición que se ve conformada por el autor mismo y el proceso histórico de la obra analizada. Así, podemos concluir que el acontecimiento generado al entender el sentido de una obra es infinito en sus matices, sin significar esto que el lector podrá anárquicamente obtener un significado sobre una obra basándose en su opinión no fundamentada; la tradición y la crítica serán herramientas que podrán corroborar la aprehensión de ella, ya sea para concordar o para poder estar en oposición con la misma, situación en la cual el

⁶² KRIPKE, Saul, *Wittgenstein: On rules and private language*, p. 30.

⁶³ HADOT, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁴ INGARDEN, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, p. 287.

autor será un punto de referencia esencial para poder debatir un significado diferente de un texto interpretado.

El intérprete puede decir mucho más del texto de lo que el autor escribió, ésa es la labor de la crítica, pero esa fundamentación no implicará conocer mejor una obra de lo que el autor mismo lo hace, sino entender esa obra a través de las circunstancias históricas, destacando los puntos que entran en mayor contacto con el horizonte cultural y temporal de individuo, esto significa que los matices de una obra lograda podrá generar información infinita cuando ha sido creada por un autor entrando en contacto directamente con algún o algunos puntos de referencia que hacen empatía con significantes comunes a cualquier ser humano: la tristeza, la muerte, el amor, la alegría, la vida; cosas que todos los seres humanos experimentamos, cuando son expresadas a través de la poesía con un método eficaz, harán de esa obra algo igual de imperecedero que los sentimientos que describen. Nuestro interés en ello será establecer cuál es esa manera eficaz en la que el poeta puede expresar dichos sentimientos para hacer de su obra algo comprensible y, sobre todo, empático para cualquier ser humano sin importar su momento histórico y, en ese punto, es donde la poesía establece su especial relación con la tradición.

Sabemos que cualquier poeta tiene un método único para poder expresar sus ideas, desde la métrica hasta el lenguaje utilizado, pasando por la extensión de su poesía o las figuras poéticas que emplea así que, a pesar de que hemos explicado que el proceso de entendimiento de la realidad se fundamenta en el mismo punto de unión, la mística, la expresión posterior de algo entendido puede tener rasgos muy diferentes, dependiendo del individuo que lo exponga. El proceso de aprehensión que hace de la realidad un lector o un autor es el mismo, la variante principal actúa al momento de comenzar a crear una obra. La

elección de distintos objetos para poder expresarse dependerá de infinidad de factores pero siempre seguirá un método hasta cierto punto fijo que ha sido resultado de todo el proceso de relación del ser y los hechos que hemos ya expuesto de manera amplia. Para poder establecer la metodología de un autor debemos tener siempre presente ese proceso de aprehensión que hace de la realidad como ser que se encuentra en el mundo⁶⁵ y saber que su relación con ella es la mejor herramienta que tenemos para poder posteriormente establecer su forma de crear arte. Aunado a esto, debemos analizar en su obra cuáles son las herramientas de las que hace uso para poder expresar sus ideas, lo cual muchas veces será difícil, al no contar con el autor para poder aclarar dudas sobre su quehacer literario; sin embargo, en casos como el que hemos expuesto de Edgar A. Poe es mucho más sencillo entender qué cosas se encuentran en su poesía de manera perfectamente planificada y qué cosas se expresan de manera inconsciente, para, de esa manera, poder rescatar de ella valiosa información sobre el método de trabajo del poeta.

Quinto Horacio Flaco, autor latino cuya poesía es nuestro objeto de estudio en la presente investigación, creó, así como Poe lo hará mucho tiempo después, una obra en donde expuso directamente el método poético que, a su juicio, debía ponerse en práctica para elaborar una obra sublime, expresándolo a través del mismo lenguaje poético que estaba analizando en su poema; ésta fue la carta comúnmente conocida como *Epistula ad Pisones*. Será pues un caso rarísimo en la historia de la literatura observar un manual de creación literaria mostrando dentro del mismo un ejemplo de aquello de lo que está hablando. Debemos hacer un análisis de dicho texto para que, de manera complementaria

⁶⁵ *Dasein*, utilizando un término de Martin Heidegger.

al circuito hermenéutico que ya hemos expuesto, nos permita realizar un análisis profundo de las odas que hemos seleccionado del ya mencionado autor.

III. Método poético de Horacio en la *Epistula ad Pisones*

Antecedentes

La fecha de composición de la *Epistula ad Pisones* es materia discutida por los investigadores hasta la actualidad. Una de las más aceptadas dataciones la sitúa en el 20 a. C. y otra, basándose en factores estilísticos y temáticos, en el 10 a. C. aproximadamente, es decir, dos años antes de la muerte del poeta⁶⁶. Inclinandonos hacia esta última propuesta, la carta habría sido redactada aproximadamente 10 años después del Libro I de las epístolas (20 a.C.) y, muy probablemente, un poco después de la confección del Libro II; resultando ser un epílogo de toda la obra horaciana, es decir, una obra que es testimonio sobre la manera de componer poesía y que podríamos aplicar a su obra en general.

La carta es conocida comúnmente como *Ars poetica* nombre que es, para algunos, equivocado o posterior⁶⁷ y, para otros, una comprobación del carácter instructivo y teórico de la obra⁶⁸.

Las *Epistulae* de Horacio eran *sermones*, naturaleza que las relaciona directamente con las *Saturae* e intentaban, a través de temas variados, generar un mejoramiento moral en el lector. El destinatario de la carta no era el objetivo real de la misma, resulta éste un pretexto para que cualquier lector pueda aprender de los preceptos del creador de la epístola, es decir, el verdadero objetivo será cualquiera que se aproxime a ella. Este método literario recuerda, si lo observamos de ese modo, a Platón con su forma dialógica de explicación filosófica, en donde el género al que pertenece la obra no necesariamente

⁶⁶ vid. LAIRD, Andrew, *Cambridge Companion to Horace*, p. 133.

⁶⁷ vid. FRAENKEL, Eduard, *Horace*, I 25, n.3.

⁶⁸ vid. BRINK, C.O., *Horace on Poetry: The Ars Poetica*, p. 135.

establece una temática para delimitar todas las obras que pertenecen a éste. Lo mismo sucede con Horacio que tiene sus epístolas en contacto directo con el género satírico, asunto que ameritaría un estudio completo y de lo cual únicamente podremos insistir en la naturaleza novedosa de un libro completo de epístolas cuya confección apunta hacia una obra redonda y no una compilación aleatoria.

La fluctuación entre sátira, carta privada y carta didáctica hizo de las epístolas una obra de difícil valoración y fácil sobreinterpretación. A lo largo de la historia, el *Ars poetica* fue un manual trágico, un manual poético, un tratado didáctico de teoría literaria y, por ello, fuente de inspiración para miles de poetas⁶⁹. La importancia dada a ciertos puntos de la misma por encima de otros se ha debido al interés generado en el momento histórico en el cual ha sido estudiada. Podríamos, por citar un ejemplo, encontrar un lugar y momento determinados en la historia en donde la *Epistula* fue abordada como fuente de información doctrinal sobre la creación de tragedias, como lo fue durante la Edad Media.

En la actualidad, la tendencia es estudiar el *Ars poetica* como una ejemplificación de la poesía horaciana, observándola como una obra planificada que demuestra la maestría de Horacio como poeta⁷⁰, camino que seguiremos y que será enriquecido sobre todo en el análisis comparativo que haremos con las odas seleccionadas, por el perfil interpretativo explicado en la introducción del presente trabajo, con el fin de poder establecer la referencia entre la epístola y las odas, destacando el método de creación artística de Horacio a través de un análisis hermenéutico-poético.

⁶⁹ *ibid.*, p. 135.

⁷⁰ *vid.* NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, *Epístolas; Arte Poética*, pág. LXIX

Para finalizar con la problemática sobre el nombre de la obra, podemos decir que más allá de la corrección o incorrección del mismo, no puede pasar desapercibida la enorme importancia que tiene contar, tal vez por primera vez en la historia de la literatura, con una obra en la que un poeta describe su metodología a través de un poema de su misma autoría.

A pesar de la obvia influencia aristotélica, la mayor distinción del *Ars* con respecto a la *Poética* de Aristóteles reside precisamente en la naturaleza profesional de Horacio, no como un teórico filosófico, sino como un poeta de primer orden que conoce sus ideas y expresión, al crear una obra de arte.

Aristóteles expone en su obra la mejor manera de escribir tragedias, la naturaleza del creador de éstas y los puntos a tomarse en cuenta para la elaboración de las mismas, es decir, una relación entre el artista, su método y su obra. Uno de los puntos más importantes que conectan todos estos caracteres es la μίμησις, elemento que además detona la gran mayoría de los puntos esenciales de la eficacia de una tragedia (πάθος, καθάρσις, ἀναγνώρισις, entre otros) y ha sido considerado punto esencial en la concepción de una obra de arte como tal.

La μίμησις es un factor que nos permite contrastar de manera efectiva la tesis aristotélica con la tesis horaciana. En primer lugar, al asignar el nombre de *imitatio* en el caso de Horacio, no estamos simplemente traduciendo un término griego a la lengua latina; en realidad, el cambio de nombre indica también un cambio de interpretación y puesta en práctica de la palabra, un cambio de método y un cambio de visión del proceso que normalmente entendemos como imitación.

La *imitatio* horaciana nace de un diálogo entre la μίμησις aristotélica aunada a otras visiones griegas y una visión romana nutrida de muchos factores diferentes⁷¹ que pudieron forjar una nueva idea. La base de la creación de este concepto es la misma que nos permite explicar la manera en la cual Horacio y muchos otros autores romanos se relacionan con el mundo griego que los antecede temporal y culturalmente; el poeta hace una sólida mezcla de la perfección formal griega y el rigor moral latino⁷², es decir, en sus propias palabras, una conexión directa entre el *ars* y el *ingenium*.

Volviendo a la diferencia con el Estagirita, Aristóteles afirma que existen distintos tipos de μίμησις dentro de un mismo registro, algunos podrán hacer ese proceso de mejor o peor manera, pero siempre constará de un imitante, un objeto imitado y el medio para imitarlo:

Ἐπει δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνους, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς: Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἰκαζεν. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἕτερα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον⁷³.

En este texto se afirma que el mejor creador de tragedias, o incluso el mejor artista en general, será aquel que reproduzca de mejor manera objetos o sentimientos de la naturaleza en su actuación o su obra:

⁷¹ *vid.* LOMBARDO, Giovanni, *La Estética Antigua*, p. 201.

⁷² *ibid.*, p. 203.

⁷³ ARIST. *Po.* 1448a 1-9: Y ya que quienes imitan mimetizan a los que actúan, y estos necesariamente son gente de mucha o de poca valía (los caracteres casi siempre se acomodan exclusivamente a estos dos tipos, pues todos difieren, en cuanto a su carácter, por el vicio o por la virtud), los mimetizan del mismo modo que los pintores, o mejores que nosotros o peores o incluso iguales. Polignoto los pintaba mejores, Pauson y Dionisio, tal como eran. Es evidente que cada una de las mimesis mencionadas tendrán diferencias tales y será otra al imitar otros objetos, como he dicho. (Ésta y todas las traducciones de la *Poética* de Aristóteles son tomadas de la edición bilingüe de Aníbal González.)

Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας †τοὺς μιμουμένους†. ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἔστιν, ὡς εἵπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε <καὶ ἄ> καὶ ὡς. ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἄν εἴη μιμητὴς Ὅμηρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας⁷⁴.

Podremos observar, por ello, que existen puntos de coincidencia y contraste entre la *imitatio* horaciana y la μίμησις aristotélica; y ello dependerá del σκόπος⁷⁵ de cada uno de los autores que aborden ese tema.

Habiendo dicho lo anterior, podemos ahora inferir que el Estagirita procura hacer en su *Poética* un planteamiento didáctico que permita que el lector de su obra tenga más herramientas para ser un idóneo creador de tragedias, haciéndolo como una especie de texto escolar; será éste otro de los puntos relevantes de contraste con la visión del poeta latino, cuya intención podemos destacar claramente si pensamos en su interés por comunicar preceptos y hacer que se comprendan, sin embargo, el método con el que se expresa es el que permitirá diferenciar claramente un texto notoriamente didáctico de un texto artístico que muestra un contenido específico.

⁷⁴ *ibid.* 1448a 19-29: Pero además existe una tercera diferencia: la de cómo uno podría imitar cada una de estas cosas. Pues se pueden mimetizar las mismas cosas y con los mismos procedimientos o cuando alguien los narra, sea convirtiendo el objeto en algo distinto, como hace Homero, sea dejándolo sin cambiar y siendo el mismo, o cuando todos los mimetizados, en cuanto tales, se presentan como seres que actúan y obran. Como dijimos al principio, son estas tres las diferencias que hay en la mimesis: la de los medios de imitación, la de los objetos y la de cómo se imita. De manera que Sófocles sería, en un sentido, un imitador semejante a Homero, ya que ambos imitan a gente de valía, pero también sería semejante a Aristófanes, pues ambos representan personajes que actúan y obran.

⁷⁵ La palabra σκόπος puede definirse con algo cercano a lo que conocemos como “objetivo” o “finalidad”, es tomada por Hans Vermeer elaborando una teoría tomada directamente de Cicerón, nos parece relevante utilizarla por la relación directa que tendrá con nuestra visión sobre la manera de traducir; *cfr.* VERMEER, Hans, *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Frankfurt, 1991.

Vemos que Horacio ocupa parte de su *Epistula ad Pisones* en dar consejos para escribir de la mejor manera una tragedia y las reglas que deben tomarse en cuenta para elaborarla⁷⁶; la influencia griega en las obras latinas⁷⁷ y muchas otras cuestiones que han generado que los estudiosos tengan mayores dificultades para entender la *Epistula* como una obra con una estructura definida. A través del tiempo, el poema ha despertado mayor o menor interés en alguna de estas características mostrando en ella un reflejo de los intereses de cada región y época y, a su vez, reafirmando el carácter universal y perenne de la obra.

Hablando de su análisis tradicional, la epístola de Horacio se ha dividido siempre en tres partes importantes: ποίησις, ποίημα y ποιητής, siendo estas partes establecidas de distintas maneras dependiendo de filólogo que lo aborda⁷⁸ pero que, en líneas generales, siempre se divide en esos tres preceptos básicos, los cuales son establecidos por Aristóteles dentro de su *Poética* y posteriormente por Neoptólemo de Pario, filósofo helenístico, en un tratado sobre creación poética⁷⁹; enfocarse en el método artístico (ποίησις), la obra (ποίημα) y el artista (ποιητής), nos dice que Horacio ha dividido su obra con un criterio aristotélico, por medio de una *imitatio* ya descrita, y con influencia helenística, la cual para algunos autores parece ser un medio de descalificación de la epístola, de lo cual emitiremos nuestra opinión al comienzo del siguiente capítulo.

Concluyendo el marco general de la carta, debemos decir que se procurará mostrar el contenido general de la misma y las ideas capitales que aborda Horacio a lo largo de ésta, aunque nos enfocaremos en aquellas que enriquecen el entramado poético que intentará

⁷⁶ HOR. *Ars*, vv. 179-219.

⁷⁷ *ibid.*, vv. 269-274.

⁷⁸ *vid.* NAVARRO ANTOLÍN, *op. cit.*, pp. XXXII y XXXIII.

⁷⁹ *vid.* LOMBARDO, *op. cit.*, p. 205.

rescatarse de la construcción de la epístola, dado que es el centro de atención de la presente investigación.

III.1 El Método Lírico de Horacio

El *Ars poetica* expresa, de distintas maneras, una posición filosófica estética del poeta⁸⁰ que encontrará distintos obstáculos para poder lograr su comprensión de manera redonda. Ya hemos explicado la importancia que tiene el momento y lugar histórico en que se aborda un texto para explotar ciertos puntos del mismo con mayor o menor énfasis. En el presente capítulo nos centraremos en el sistema de creación poética expuesto, ejemplificado y descrito en la presente epístola, tomando en cuenta factores de interpretación que procurarán hacer del análisis poético un medio para entender puntos filosóficos importantes sobre la estética y la ética con relación al lenguaje que utiliza el poeta como medio de expresión. Podemos incluso afirmar que la naturaleza misma de la poesía, a pesar de que el tiempo y la influencia de la ideología platónica interpretada como descalificación de ésta nos han intentado disuadir de ello⁸¹, la hacen un elemento de estudio y relación filosófica por sí misma⁸².

⁸⁰ Tras mencionar la visión que afirma que Horacio refleja en el *Ars Poetica* una postura tomada de Neoptólemo de Pario, filósofo helenístico de quien no conservamos obras, y sabemos de la problemática sobre la ideología filosófica de la epístola horaciana, dichas cosas no serán objeto de estudio en el presente trabajo; sin embargo, concordamos con la idea de la independencia ideológica de Horacio expresada en la visión poética explicada en dicho tratado por el ya mencionado método de *imitatio* romana y no, como en repetidas ocasiones se ha dicho, como una simple subordinación y reciclaje de ideas anteriores de filósofos helenísticos.

⁸¹ LOMBARDO, *op. cit.*, p. 26.

⁸² *vid.* BRINK, *op. cit.*, p. 78.

Entre los distintos esquemas existentes para clasificar lo expuesto en la *Epistula ad Pisones*⁸³ nos ha parecido conveniente inclinarnos al elaborado por H. L. Tracy, en cuyo desarrollo se pretende mostrar el método literario horaciano y no sólo una temática superficial de la obra literaria⁸⁴. Cabe agregar que la visión de Tracy en su ensayo “Horace’s Ars Poetica: A Systematic Argument” será de importancia capital para el desarrollo del presente trabajo, no sólo por la presentación de su esquema, sino por el descubrimiento del método lírico que, según Tracy, Horacio utiliza, no sólo en el *Ars poetica*, sino en toda su obra. Debemos ser insistentes en que el análisis que se hará del *Ars Poetica* complementará la teoría hermenéutica que hemos planteado en el anterior capítulo para poder acercarnos de manera más sólida a la poesía horaciana.

La postura de Horacio no puede ser destacada en algún punto en particular de la obra, debemos observar la *Epistula* como un todo y debemos, incluso, hacer lo mismo con cualquier obra literaria de nuestro autor; cada parte de un poema puede ser tomada por su cuenta, pero son ciertamente, partes pequeñas que conforman una obra mayor que procura expresar una o varias ideas capitales. Si nos remitimos a las odas, en específico a los primeros tres libros, las epístolas o las sátiras, todas tienen en sí mismas un objetivo pero, viéndolas como parte de una obra redonda, son compuestas de una ideología completa horaciana que conforma de manera compleja un entramado de temáticas que van mucho más allá de una clasificación superficial y, de hecho, este mismo criterio podríamos aplicarlo a su obra completa para poder conformar afirmaciones centrales sobre la naturaleza y temática de la literatura de Horacio.

⁸³ *cfr.* LAID, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁴ *vid.* TRACY, T. L., *Horace’s Ars Poetica: A Systematic Argument*, pp. 111-112.

En el esquema de Tracy, la carta es dividida en tres postulados principales: El método literario en general, el género dramático y la naturaleza del poeta, finalizando con un pequeño epílogo compuesto de aproximadamente veinte versos que podríamos incluir dentro del último tema. Dicha división, por lo menos en apariencia, se asimila mucho al esquema canónico que ya habíamos mencionado brevemente. La diferencia principal no se encontrará en la manera en la que se divide la obra, sino en el método de creación que se pondrá en práctica en cada una de sus partes.

Dicho esto, resulta interesante observar que, siguiendo dicho esquema, la organización del *Ars poetica* está equilibrada en la extensión de cada una de las tres partes principales. El método literario se extiende del verso 1 al 152; el análisis del teatro, del verso 152 a 294 y, finalmente, el análisis del poeta va del verso 295 al 452, agregando los versos del 453 al 476 que sirven como epílogo y que no tomaremos en cuenta en nuestro análisis dadas las distintas visiones de interpretación que ha generado a lo largo del tiempo cuya información, para fines de esta investigación, no es completamente necesarias.

Cada parte capital del texto tiene una extensión de 150 versos aproximadamente, con lo cual vemos que el equilibrio de cada parte fue pensado para que la obra aborde dichos temas de manera equitativa y esto, a su vez, permitirá que cimentemos de mejor manera la tesis de una elaboración consciente, minuciosa y detallada de la obra.

Horacio comienza su carta con la exposición de un ser que pudiera ser ideado y pintado por un artista que, al haber juntado distintas partes que no armonizaban entre sí, causaría risa y repulsión en los individuos que lo observan:

*Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amic
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. "Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas."⁸⁵.*

Dicho ejemplo es secundado por varios más: serpientes apareándose con aves, corderos con tigres: *sed non ut placidis coeant immitia, non ut / serpentes auibus gementur, tigribus agni.*⁸⁶; remiendos sobre obras con el fin de que reluzcan a lo lejos: *Inceptis grauibus plerumque et magna professis / purpureus, late qui splendeat, unus et alter / adsuitur pannus*⁸⁷, o descripciones de bellos lugares de manera aislada y parentética: *cum lucus et ara Dianae / et properantis aquae per amoenos ambitus agros / aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus; / sed nunc non erat his locus*⁸⁸, entre otros, cuyo fin es mostrar la importancia de mantener una coherencia entre la creación artística y su sistema filosófico. La naturaleza de estos versos es notoriamente satírica y podemos relacionarlos directamente con los versos con los que Horacio concluye su epístola:

⁸⁵ HOR. *Ars*, vv. 1-9: Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podrías, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representan vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única. Pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder de atravesarse a cualquier cosa. (La traducción, en esta y todas las citas de la presente obra, corresponde a la edición bilingüe de Aníbal González).

⁸⁶ *ibid.* vv. 12-13.

⁸⁷ *ibid.* vv. 14-16.

⁸⁸ *ibid.* vv. 16-19.

*Nec satis apparet cur versus factitet, utrum
minxerit in patrios cineres, an triste bidental
moverit incestus; certe furit, ac velut ursus,
objectos caveae valvit si fringere clatros,
indoctum doctumque fugat recitator acerbus;
quem vero arripuit, tenet occiditque legendo,
non missura cutem nisi plena cruoris hirudo.*⁸⁹

Eso debe llamar nuestra atención porque se centran en mostrar, a través de los resultados burdos que genera un poeta, los ya mencionados *ingenium* y *ars*⁹⁰, las dos características centrales que debe tener un poeta al hacer su obra y la personalidad y apariencia del autor cuando se carece de éstas. Además de lo que Horacio dice explícitamente en estos versos, debemos observar el método que utiliza para mostrarnos sus ideas. Desde el verso 1 hasta el 37, Horacio destaca, más allá de lo ya dicho, la idea de que un poema debe: *denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum*⁹¹.

Es importante, antes de continuar, definir las diferencias entre las ejemplificaciones en el *Ars poetica* de Horacio y en la *Poética* de Aristóteles, dado que, creemos, es una muestra, como ya se había destacado en la diferencia entre las *μίμησις* y la *imitatio* de cada autor respectivamente, que nos permite definir la intención y metodología del poeta latino a través de la comparación con la obra aristotélica que, junto a las influencias filosóficas helenísticas ya mencionadas, habrían sido su influencia temática y filosófica.

⁸⁹ HOR. *Ars*, vv. 470-476: Ni aparece bastante claro por qué hace versos, si ha orinado sobre las cenizas de su padre o si, impuro, ha turbado un siniestro lugar alcanzado por un rayo; en cualquier caso es un ser enfurecido, y como un oso, que ha sido capaz de romper los barrotes de su jaula que se ofrecían ante él, ácido lector ahuyenta al ignorante y al sabio; pero al que ha cogido, lo retiene y lo mata leyendo, sanguijuela que no dejará la piel a no ser llena de sangre.

⁹⁰ *vid.* LOMBARDO, *op. cit.*, pp. 218 y 219.

⁹¹ HOR. *Ars*, v. 23.

Encontramos que Aristóteles utiliza, en la *Poética*, tres tipos de ejemplificación básica que enumeraremos a continuación:

- 1) Poetas con relación a su obra: Aristóteles habla sobre poetas y expone su destreza o posición preponderante dentro del género en que compusieron; generalmente, dicha exposición servirá como entrada de una ejemplificación de la creación artística de dicho autor⁹².
- 2) La manera de componer del artista: Se ejemplifica un tópico específico comparando distintos artistas entre ellos o, por otro lado, al hablarse de la manera de hacer un punto específico de una obra literaria se expone a un poeta en particular y su obra como autoridad e inspiración al elaborar una pieza artística⁹³.
- 3) Trazado histórico de la evolución de la tragedia: Recuento de las aportaciones de los autores al género trágico y exposición de preceptos puestos en práctica directamente dentro de una tragedia⁹⁴.

Las ejemplificaciones aristotélicas, además de estar principalmente catalogadas en los puntos antes expuestos, comúnmente son expresadas a manera de símil y para ello se utiliza el pronombre relativo en acusativo οἷov.

Debemos decir también que, por medio de esta partícula, Aristóteles aparta sus ejemplos de la metáfora y los sitúa directamente en el campo de la similitud de ideas; dicho factor permite observar que Aristóteles intenta comparar expresiones ya establecidas al momento de exponer sus ejemplos, es decir, plantea dos ideas en conjunto para

⁹² *vid.* ARIST. *Po.* 1447b 9-13, 21-23.

⁹³ *ibid.*, 1448a 11-13, 26-29; 1448b 34-38.

⁹⁴ *ibid.*, 1149a 15-19, 1449b 7-9; 1452b 5-8, 1453a 11-12, 19-20, 36-37, 1453b 23-26, 1454a 29-31.

corresponder una idea práctica con una teórica; de ese modo se muestra a un alumno la forma de llevar a cabo un precepto, teniendo ya presente la metodología del mismo por medio de la obra de un autor.

Ello contrasta con la ejemplificación llevada a cabo por Horacio en su *Poetica* y en su obra en general, en la cual el mayor peso de la misma estará en las metáforas, metonimias y sinécdoques, limitando el uso de símiles o comparaciones.

Después de observar la naturaleza de la ejemplificación aristotélica y notar que su valor se encuentra en la aportación didáctica para poder facilitar la comprensión de sus alumnos sobre un tema dado, es preciso cuestionarnos ahora sobre el valor de los ejemplos horacianos y su fin preciso.

¿Por qué Horacio no expuso simplemente esas palabras en lugar de escribir antes de aclarar ejemplo tras ejemplo una idea específica? Podemos afirmar ahora que observamos una de las primeras muestras de lo que T. L. Tracy denomina *método lírico*.

El método lírico de Horacio utiliza elementos específicos para poder crear una impresión mayor de sus ideas primordiales en el lector. La utilización de este método a través de la obra no es un simple capricho, es una guía por la cual Horacio logró comunicar sus ideas y, especialmente, crear un impacto con ellas.

Es de la mayor importancia destacar que, estableciendo las diferencias de método entre Horacio y Aristóteles en sus respectivas obras, el desarrollo de la carta latina, y en general, de las odas, se acerca mucho más a un planteamiento platónico dialógico que a una exposición didáctica aristotélica, especialmente al hacer un análisis hermenéutico poético de la misma, siendo la influencia del *Ars* aristotélico sólo una parte del método que Horacio

pone en práctica. Para ello hemos destacado las partes principales que contrastan entre ambas obras, y dicho contraste nos servirá para ubicar y destacar aún más la forma de crear literatura por parte del poeta. Para muestra de la influencia, ya sea más directa o indirecta, de parte de la obra platónica, tenemos los siguientes versos que Horacio escribe en su *Epistula*:

*Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi Socraticae potuerunt ostendere chartae,
verbaque provisam rem non invita sequentur*⁹⁵.

Regresaremos más adelante al importante punto del *sapere* como *principium et fons*; por el momento, notemos con mayor atención que el método de las *Socraticae chartae* era conocido por Horacio y su mención no debe pasarnos desapercibida.

La presentación dialógica de personajes hablando sobre un tema específico es un método por el cual se intenta comunicar una verdad filosófica en casi todos los diálogos platónicos y no es una simple preferencia de método literario, es un camino sin el cual Platón no habría podido comunicar, recibir y expresar toda la información deseada. Incluso, se podría profundizar al respecto observando los recientes análisis hechos por la Universidad de Tubinga con respecto a la primacía de la enseñanza oral sobre las doctrinas escritas en la escuela platónica, infiriendo que la mayor parte del entendimiento viene directamente de aquello que se trataba dentro de la clase abierta y cuyo complemento serían los diálogos escritos; lo cual, en lo personal, me inclina a pensar que confirma la importancia de un método dialógico, no sólo dentro de su estructura literaria, sino también

⁹⁵ HOR. *Ars*, vv. 309-311: Para escribir bien, razonar es el principio y la fuente. A ti te lo podrán indicar las obras socráticas, y las palabras sin esfuerzo vendrán a unirse al tema que se te presenta.

como el método de aprendizaje entre los integrantes de un círculo filosófico⁹⁶. La importancia de ello para esta investigación es confirmar que ese método descrito presenta las grandes ideas platónicas sin condensar, es decir, mostradas dentro del diálogo mismo sin expresar una respuesta o teoría desarrollada como tal, confiriendo al método un papel primordial para poder establecerlas y, si tomamos además los preceptos modernos sobre la importancia de la oralidad para poder entender dichas teorías del todo, veremos que podemos comenzar a entender de mejor manera la alusión horaciana sobre las *Socraticae chartae* dentro de su papel metodológico; por ello, el método de Horacio puede, basándonos en las mismas condiciones de inspiración clásica que él plantea a lo largo de su obra, estar tomado directamente del pensamiento griego mismo que expresaría, consciente o inconscientemente, una o varias ideas, de manera que su metodología sirve para poder hacerlas más claras y receptibles que si fueran simplemente enunciadas literalmente. Sólo debemos aclarar que la influencia platónica sobre Horacio está planteada exclusivamente en el método que está tomando del filósofo y de una tradición que proviene de las raíces mismas de la literatura griega, no obstante, con ello no afirmamos que las ideas platónicas centrales sean influencia en las ideas filosóficas de Horacio, centrándonos específicamente en la interpretación general sobre la opinión de Platón con respecto al poeta y la poesía en general, podemos deducir que dichas ideas no son tan relevantes al momento de emitir su propia opinión sobre la poesía y el arte en general.

Retomando la ejemplificación en Horacio, podemos decir que el uso de ejemplos a manera de metáforas y alegorías para que el lector pueda, implícitamente y de una manera

⁹⁶ Los integrantes de la Escuela de Tubinga han hecho las investigaciones más recientes al respecto, para mayor información, como un pequeño ejemplo, pueden consultarse las obras: SZLÉZAK, Thomas, *Das Bild des Dialektikers in Platons späten Dialogen*. Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie, Teil II. De Gruyter, Berlin/New York 2004, REALE, Giovanni, *Por una nueva interpretación de Platón*, Herder, Madrid, 2003, entre muchas otras.

mucho más compleja de lo que podría parecer en una primera instancia, sentir e identificar lo que el autor intenta transmitir con sus palabras es el primer método expositivo dentro de la elaboración de la carta. En su carta, Horacio combina muy variadas ejemplificaciones las cuales, muchas veces, tendrán que ver con la temática que se plantea dentro del texto. De esa manera podemos observar que, dentro del apartado de preceptos trágicos, utiliza ejemplificaciones de personajes de tragedias griegas reconocidas⁹⁷ con un fin más didáctico que metodológico, en ese sentido se acerca mucho más a la intención aristotélica de ejemplificación que hemos descrito anteriormente.

Dichos ejemplos definitivamente son pocos y los relacionamos, entre otras cosas, con una intención de acercamiento a la *Poética* aristotélica. A pesar de que opinamos que Horacio conocía la obra de Aristóteles y que, en gran medida, sirvió como base para la creación de su *Ars*, es también justo decir que, en el fondo, la obra de Horacio no puede ser vista como una simple renovación de la obra aristotélica.

A nuestro juicio y para nuestro interés, la estructura del *Ars poetica* va más allá de los preceptos que comúnmente se han rescatado de ella limitándola a una especie de manual de tragedias o adecuación del poeta a su temática. Esto podría observarse en una primera lectura y definitivamente ha sido de la mayor importancia ya a lo largo de varios siglos; no obstante la relevancia de las demás ejemplificaciones horacianas estriba en que no sólo enriquecen el texto, también lo cohesionan y son parte imprescindible de toda su estructura para poder entender lo que Horacio está diciendo explícitamente e implícitamente con la manera en la que está creando su epístola. Cuando se concluyen esos ejemplos con una idea principal, se puede identificar plenamente lo comunicado por el autor, permitiendo que se

⁹⁷ HOR. *op. cit.*, vv. 123-124, 185-187 y 279-280.

entienda un mensaje de manera redonda, de la misma manera que sucede en los diálogos platónicos, comunicando así una idea que ya no sólo se limitará a la comprensión del lenguaje por la lengua en que se escribe: se estará haciendo un lenguaje que interactúa entre la lengua, los signos que la apoyan (ejemplos) y la hermenéutica de éstos, tomando en cuenta la naturaleza del lector-modelo, en otras palabras, podemos afirmar que la obra horaciana tendrá una intención dialógica interpretativa.

El diálogo parte directamente de las ejemplificaciones, éstas harán que las emociones y la mente del lector estén en movimiento y en relación constante con el poeta⁹⁸. Dichos ejemplos se basarán principalmente, *ut pictura poesis*, en utilizar imágenes visuales nutridas de los argumentos conceptuales⁹⁹. Hay que resaltar que, en la afirmación horaciana, no se le está dando primacía a la pintura sobre la poesía como muchas veces se ha intentado afirmar; la pintura está siendo equiparada con la manera en la cual la poesía *dibuja* escenarios con el fin de poder enriquecer una idea central.

La ejemplificación horaciana al acompañar un argumento dado intentará cumplir la idea capital del poeta de equilibrar la mente y la emoción, la abstracción y lo concreto, el *ingenium* con el *ars*, es decir, lograr una *aurea mediocritas* y, además, causar un efecto con una obra que sea completa y no esté rodeada de artilugios innecesarios, *simplex et unum*¹⁰⁰; debemos enfocarnos en ello para destacar la importancia de la unidad de la obra presente en palabras del poeta.

En el comienzo de la carta, notamos que las ideas capitales horacianas afirman que un poema, y la misma epístola, debe ser, como ya se sugirió, *simplex et unum*, y que:

⁹⁸ BRINK, *op. cit.*, p. 446.

⁹⁹ *ibid.*, p. 447.

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 77.

*sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant humeri*¹⁰¹; en estos versos notamos una polaridad en las palabras que Horacio utiliza como *palabras-clave*¹⁰² en el verbo *recusent* y *valeant* al hacer de ambos el núcleo de lo que está hablando, es decir, rechazar o considerar ideas para la conformación del texto es uno de los puntos básicos para la creación literaria, pero podemos ver en los adjetivos de los versos mencionados anteriormente, *simplex* y *unum*, una relación similar a la antes mencionada. Ambas palabras ya no están polarizadas sino que se unen para integrar una sola idea, a pesar de que la relación entre éstas no se da por su significado en sí mismo sino por la manera en la que interactúan en esa parte específica del texto. Nos parece correcto nombrar este uso de palabras con un término que el mismo poeta usa dentro de su epístola, *callida iunctura*¹⁰³, el cual sirve para poder aclarar, uniendo palabras que normalmente no suelen estar juntas o que parecen incluso ser opuestas, una idea oscura de manera mucho más precisa y, no sólo eso, también para causar una impresión en el lector que produzca una comprensión más eficaz. Dicho método también engloba la adecuación y correcta unión de partes que Horacio describe a lo largo de su obra, por lo que podemos entender que esas *callidae iuncturae* no sólo se limitarán a las palabras, sino también a las ideas y, en general, a toda la creación literaria y éstas serán, al mismo tiempo, las que demostrarán la frescura en esa unión de palabras y comprobarán el buen oficio del creador¹⁰⁴.

Hasta el momento, hemos identificado que Horacio utiliza los símiles y la *callida iunctura* como instrumentos de su método lírico expositivo. Además de éstos, podemos

¹⁰¹ HOR. *op. cit.*, vv. 38-40.

¹⁰² *vid.* TRACY, *op. cit.* p. 105.

¹⁰³ HOR. *op. cit.*, vv. 46-48.

¹⁰⁴ *cfr.* LOMBARDO, *op. cit.*, p. 208.

ayudarnos de los elementos que Tracy identificó en el método horaciano¹⁰⁵, es decir, el factor impresivo, sugestivo y sensitivo, que debemos relacionar directamente con las emociones; mientras que las palabras que pueden definirlo de mejor manera son: concreto, acción y sentimiento, ilustración, anécdota, símbolo, alegoría, imágenes parcialmente relevantes en una presentación abrupta, polaridad, contrastes extremos, transiciones tenues, palabras-enlace y palabras-clave, máximas y epigramas.

Lo que pueda entenderse de la lectura de toda la obra de Horacio deberá pasar por un filtro de una *callida iunctura* entre lo pensado y lo sentido, el *sapere* y el *exemplar vitae*¹⁰⁶ que será un manifiesto filosófico sobre las condiciones necesarias para que exista una creación artística. La manera de llevar a cabo esa unión dependerá no sólo del mencionado talento del artista y la práctica que tenga en su campo sino que además entrará en juego la habilidad para identificar el momento y lugar preciso dentro de su obra para expresar cada una de sus ideas¹⁰⁷, es decir, una especie de *καίρός* poético o, más correctamente, un *aptum*, indispensable para mantener la obra como *simplex et unum*¹⁰⁸. Con respecto a ese *aptum*, Horacio hace mucho énfasis en que, para poder ser adecuado en la creación de una obra y la presentación de los hechos de ella, se debe apelar de la misma manera a los sentimientos del lector (*πάθος*) que a su intelecto.

Pensando en ese equilibrio y retomando el tema de la *ingeniosa unión*, podemos observar la descripción que hace Horacio sobre este tópico al hacer un análisis del *Ars* en

¹⁰⁵ TRACY, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁶ HOR. *op. cit.*, vv. 317.

¹⁰⁷ *ibid.*, v. 43.

¹⁰⁸ LOMBARDO, *op. cit.*, p. 207.

los versos 46 a 48¹⁰⁹ en donde menciona el término *callida iunctura*. Aunque en dichos versos se hace referencia a la palabra *verbum*, no sólo debe entenderse que esas *iuncturae* puedan ser hechas en palabras, también pueden ser componentes de un párrafo, de una epístola, una oda o de contraste entre dos poemas completos como ya se había mencionado al principio de este capítulo¹¹⁰.

Al basarnos en las mismas palabras de Horacio, pensamos que el método expositivo cimentado en analogías, alegorías y metáforas puede bien establecerse en la idea central de *callida iunctura*, es decir, tomar las cosas que se exponen como ejemplificaciones en una explicación, como un signo que aparentemente no tiene mucha relación con el tema expuesto y hacer una *callida iunctura* con el tema que se está exponiendo; en pocas palabras, unir la idea teórica central con las alegorías que posteriormente se hacen con ésta para, de esa manera, plasmar una idea nueva mucho más concisa que si sólo se expresara por medio de palabras llanas. La intención de analizar el uso de las figuras de comparación en la obra horaciana será, junto con el análisis de los otros preceptos de su método poético, poder establecer aquello que el poeta considera más útil, y cuáles son los puntos específicos con los que trabaja al momento de presentar una idea literaria, de manera que podamos establecer un marco común de expresión del método lírico de manera mucho más definida.

La unión teoría-ejemplificación y los nexos de palabras-clave son las más claras muestras de las *callidae iuncturae* en la *Epistula ad Pisones*. Dentro de estas últimas,

¹⁰⁹ *In verbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum.*

¹¹⁰ Horacio incluso utiliza *indiciis recentibus* en el verso 49 para referirse a un nuevo concepto, calculadamente no utiliza de nuevo la palabra *verbum* sino *indicium*, cuyo significado se acerca mucho más a *signo* o *referente* que a *palabra*.

además de los elementos ya señalados, notamos que la construcción de una nueva palabra está siendo referida por Horacio no sólo a neologismos o *uniones* de ideas y elementos dentro de la obra; en distintas ocasiones el poeta afirma que se podrían retomar palabras griegas caídas en desuso para poder definir de una mejor forma una idea específica, o, manejar nuevas palabras que ahora son lícitas gracias al uso de las mismas¹¹¹, todo esto a favor del texto escrito. Se debe prestar mucha atención a estos versos porque, desde nuestro punto de vista, en ellos descansa gran parte de la acción del método lírico horaciano y sirven como introducción para hablar sobre la creación de personajes en el género trágico y la manera en la que se deben adecuar las palabras utilizadas por ellos dependiendo de su peso escénico y su personalidad¹¹².

Horacio habla en la segunda parte de la epístola sobre preceptos generales de poesía trágica que bien pueden mostrarnos la relación de su trabajo con la *Poética* de Aristóteles y, al mismo tiempo, proveen de una información muy valiosa sobre el drama en Roma durante la época del poeta; no obstante, deberemos únicamente centrarnos en la importancia de dichos patrones, para apoyarnos y acercarnos de mejor manera a la idea de creación poética general de Horacio y, al mismo tiempo, para visualizar que, dentro de esa idea de creación, el poeta pone especial énfasis en la adecuación y la mediación entre el tema y la manera en que se expone, es decir, un equilibrio entre el fondo y la forma¹¹³.

Y son precisamente el equilibrio y la adecuación, los preceptos que Horacio intenta mostrar siempre como condiciones latentes para la creación artística. De hecho, el poeta mismo refiere:

¹¹¹ HOR. *op. cit.*, vv. 70-72.

¹¹² *ibid.* vv. 110-113.

¹¹³ *ibid.* vv. 90-100.

*Publica materies privati iuris erit, si
non circa vilem patulumque moraberis orbem,
nec verbo verbum curabis reddere fidus
interpres nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex*¹¹⁴.

Al notar el énfasis puesto en sopesar la obra artística y medirla de acuerdo a las capacidades y aptitudes del poeta, debemos también observar las palabras que Horacio utiliza para referirse, como una aposición, a quien está escribiendo esta carta. Él utiliza las palabras *nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres*, de las cuales han surgido infinidad de interpretaciones que han sugerido un esbozo de teoría de la traducción de parte del poeta. Esto puede recordarnos a unas líneas hechas por Cicerón dentro de su pequeño tratado *De Optimo Genere Oratore*:

*Converti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec converti ut interpres, sed ut orator, sentiis iisdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis; in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi. Non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere*¹¹⁵.

La problemática sobre esto se encuentra en las pocas líneas dedicadas a dicha cuestión y la manera en la que pueden éstas, a favor o en contra de la traductología, usarse de manera descontextualizada. Debemos hacer una pausa en esto para establecer nuestra opinión sobre dicha discusión.

¹¹⁴ HOR. *Ars*, vv. 131-135: Un tema público será de tu privado poder, si no te demoras en circunlocuciones de poca calidad y asequibles a todos, ni fiel intérprete te preocupas de traducir palabra por palabra, ni imitando te metes en un atolladero de donde el pudor o la ley de la obra te impedirá salir.

¹¹⁵ CIC. *Opt. Gen.*, 33: Traduje, en efecto, las nobilísimas oraciones, entre sí contrarias, de los dos más elocuentes áticos, Esquines y Demóstenes; y no las traduje como intérprete, sino como orador, con las mismas sentencias y formas de ellas igual que figuras, con palabras aptas para nuestra costumbre; en las cuales no tuve necesidad de convertir palabra por palabra, pero conservé todo el género de las palabras así como su fuerza. No consideré, en realidad, oportuno para el lector que yo las enumerara sino que (hiciera) como si las pesara. (Traducción propia).

En primer lugar, es obvio que los versos horacianos sobre esta cuestión muestran un conocimiento de la afirmación ciceroniana, con la repetición del verbo *reddere* y el uso del término *interpretes* y, aun más importante, destacando que dichas palabras de Cicerón no infieren simplemente *la fórmula de un ejercicio de traducción*¹¹⁶. Aun aceptando sin conceder lo anterior, la tradición clásica partiendo de la interpretación de Horacio sobre dicha afirmación, al destacar esto como algo más que un ejercicio aislado por la importancia que le brinda al repetirlo dentro de su *Epistula*, nos permite observar que las palabras del orador no pasaron ni desapercibidas ni fueron tomadas como un punto ajeno o aislado de su pensamiento general. Incluso haciendo un análisis filológico profundo de cada una de las palabras latinas usadas por Cicerón¹¹⁷ y sabiendo de antemano que dichas palabras pudieron ser reinterpretadas de muchas maneras, lo que es un hecho es que no puede descalificarse la existencia de, por lo menos, un esbozo de interpretación en sus palabras, y por lo tanto en las de Horacio, obviamente de manera un tanto distinta y que, además, se puede entender que dentro de ese esbozo se hace énfasis en la creación de una hermenéutica enfocada en un fin, *σκόπος*¹¹⁸, que dependerá del texto de partida, el texto de llegada y el público al que se dirija. Parece entonces que Cicerón está emitiendo un juicio sobre la correcta adecuación de un texto para que, en el caso de su traducción, pueda reflejar su espíritu original en las palabras de la lengua de llegada. Aquí, comienzan a pasar a segundo término discusiones sobre pensar que fuera o no fuera una idea fija en el orador hacer una traducción literal o literaria de un texto, ahora vemos que el punto importante será el descubrimiento y puesta en práctica de una hermenéutica que permita reinterpretar y

¹¹⁶ REYES CORIA, Bulmaro, *Del Óptimo Género de los Oradores*, XXVII.

¹¹⁷ *ibid.*. XXVII-XXXIX.

¹¹⁸ VERMEER, Hans J., *A Skopos Theory of Translation (Some arguments For and Against)*, 1996.

hacer una *traducción cultural*¹¹⁹, no sólo de un texto, sino de cualquier punto que pueda ser de relevancia, hablando especialmente de su más admirado pueblo, el griego.

Es importante observar también que la traducción podrá abordarse desde muchos puntos de vista y tendrá una nomenclatura cambiante dependiendo del teórico que se estudie pero, en líneas generales, la división más pertinente se deberá hacer entre el ejercicio de trasladar un texto de una lengua a otra, que llamaremos traducción explícita y, el campo más general de esto, que será la interpretación mental de un texto o, en nuestra opinión, cualquier objeto de la realidad para poder comprenderlo, que en este caso llamaremos traducción implícita¹²⁰. Parece comenzar a cobrar sentido la fórmula puesta en práctica por Horacio con respecto a la poética aristotélica y la manera en la que también pudo haber basado su doctrina estética filosófica en otros autores helenísticos, siguiendo un precepto establecido por el mismo Cicerón, basándose ya no en una *μίμησις* sino en una *imitatio* completamente latina que el poeta estaría ayudando a definir. Apoyando aun más esto, Cicerón afirma que su manera de verter las oraciones de los oradores griegos no fue como *intérprete* sino como *orador*. Esto cimienta aun más la idea de acercarse al género del cual se está haciendo una interpretación, a nuestro juicio, diciendo que el intérprete ya no será un intérprete sino un *artista* que está *imitando* la profesión del individuo que creó el objeto que está siendo interpretado, pensando en que, para que alguien pueda hacer una interpretación certera de cualquier objeto, primero deberá entender la manera en la que fue forjado su significado. Con ello, no estamos hablando de su esencia o su más profunda composición, sino de la significación que tiene ante el signo que resultará el punto a

¹¹⁹ BURKE, Peter, *La traducción cultural en la Europa Moderna*. p. 11.

¹²⁰ GARCÍA YEBRA, Valentín, *Traducción: Historia y Teoría*, p. 29.

interpretar y cuya composición *verdadera* no nos será de relevancia dado que nos es imposible acceder a ella.

Cicerón deberá ser considerado más un imitador que un traductor¹²¹ en el sentido ya explicado de la *imitatio* latina y, de este mismo modo, deberemos entender que definitivamente, tanto él como muchos otros autores contemporáneos suyos, tuvieron un especial interés en la recepción del mundo griego dentro de su cultura, suceso ya ocurrido durante la llamada época arcaica de la literatura latina, aunque con una óptica un tanto distinta, ya fuera realizando traducciones literales y textuales dependiendo de su fin, incorporando partes de una obra dentro de la suya, técnica conocida como *contaminatio*, o adaptando principios griegos a sus propios intereses.¹²² Resumiendo nuestro *excursus* sobre la problemática de la teoría de la traducción en Cicerón, podemos decir que el punto de vista al que nos ajustamos es el emitido por Valentín García Yebra sobre la traducción literal en Cicerón, es decir, que el orador nunca fue un auténtico traductor sino un refundidor o adaptador que nunca pensó establecer normas para los traductores¹²³.

Dichas estas cosas, volviendo a Horacio, los ya citados versos pueden y deben relacionarse con otros que aparecen más adelante en la epístola horaciana: “*Respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces*”¹²⁴.

Notamos que en los primeros versos, en los que llama *fidus interpretis* a su receptor, Horacio expone lo que no debe hacerse al crear una obra artística, específicamente dramática, que es, en pocas palabras, no disminuir la calidad de la obra para que sea más

¹²¹ *ibid.*, p. 37.

¹²² *ibid.*, pp. 46 y 47.

¹²³ *ibid.*, pp. 50 y 51.

¹²⁴ HOR. *Ars*, vv. 317-318.

asequible, ni traducir o trasladar palabra por palabra o simplemente hacer una copia. Debemos observar que Horacio habla sobre traducir e imitar el poema ilíaco, al que hace referencia unos versos atrás, lo cual podemos corroborar con sus mismas palabras que instan a tomar como base e inspiración a los autores griegos, repitiendo los puntos sobre la *imitatio* latina y la influencia griega en este período; es obvio pensar que el poema ilíaco es la *Ilíada* y debemos deducir que no se refiere a crear tragedias únicamente basadas en dicha obra, pues, ya que el nombre es en realidad una metonimia o incluso antonomasia para llamar a toda la literatura griega, utilizada seguramente por la relevancia del poema como punto de inspiración para la creación de gran cantidad de tragedias y, si lo vemos desde otro punto de vista, por ser la obra griega más conocida y comentada de toda la historia, siendo ya así desde el momento en que Horacio escribió su obra. Así pues, podemos ahora decir que el poeta contribuye al concepto de *imitatio* definiendo que, al momento de inspirarse en este caso en una obra griega, se debe tener cuidado de no copiarla literalmente, sino pesarla y adaptarla a través de la medianía (*mediocritas*) y adaptación (*adecuatio*), para poder hacer una obra de gran nivel artístico adecuada a las circunstancias en que fue creada.

Después de abordar los versos en donde se habla de las prohibiciones de creación artística, debemos ahora preguntarnos cuáles serán entonces aquellas cosas que deberán tomarse en cuenta y cumplirse para la creación de una obra de arte. Encontramos este punto en los versos referidos donde Horacio llamó a su receptor *doctum imitatore* y cuya separación con respecto de los versos con los que se relaciona, aquellos que mencionan al *fidus interpres*, es de casi 200 versos, a través de los cuales se hace mención de preceptos específicos sobre la creación teatral; suponemos que éstos, por estar como medio de

separación entre las prohibiciones de la creación artística y los consejos para hacer cabal su cumplimiento, funcionan como una especie de paréntesis para tratar el tema dramático, haciendo una *imitatio* de la obra aristotélica y, al mismo tiempo, para tener un género literario de la aplicación de los mismos.

Los puntos esenciales comienzan en los versos 318 y 319 en donde encontramos que el poeta, en poca palabras, establece qué debe hacerse después de remitirse a la temática griega como paradigma: se debe utilizar como principio la *imitatio* como una herramienta que permita adaptarla al modelo de la vida y a las costumbres actuales y, a partir de éstas, obtener palabras que estén vivas, es decir, que causen, en el lector o la audiencia, un efecto vivo. Debemos entender que Horacio nos está comunicando los preceptos que no sólo destacan por su importancia para el género dramático, sino que también nos pueden servir como guía para entender y analizar toda su propia obra.

Dentro de la disposición del género trágico que encontramos a partir del verso 136 hasta el verso 294, encontramos otros dos puntos en extremo relevantes: el primero, la insistencia en la presentación de las *iuncturae* como elementos de gran estima para la creación artística y, el segundo, la referencia reiterada de la necesidad de utilizar, valorar e *imitar* modelos griegos al momento de hacer cualquier obra de arte¹²⁵. Estos últimos, corroboran nuestra idea de la referencia que Horacio hace en los versos 135-139 sobre la translación o interpretación de los textos griegos al momento de hacer una nueva obra, y es destacado entonces ver el valor que otorga el poeta a los nombres *fidus interpres* y *doctum imitatore* dentro de una misma labor, es decir, Horacio expone su propia teoría

¹²⁵ *ibid.*, vv. 268

hermenéutica y, pensándolo dentro del registro ya explicado, una postura traductológica para conformar entre estos dos nombres una *callida iunctura* hermenéutico-poética.

La presentación de las ideas principales de Horacio como poeta y el método que emplea para llevarlas a cabo están, por lo tanto, expuestos a lo largo de toda la epístola. La principal característica de este método expositivo radica en el mismo principio del que se sirve Horacio para cualquier creación literaria que llevó a cabo: mostrar una informalidad que existe sólo en apariencia y, detrás de ésta, tener un patrón secuencial de ideas perfectamente ordenado. Ese patrón puede observarse también en una serie de ideas que comienzan en un punto dado y concluyen haciendo una reminiscencia del primer punto redondeando un concepto completo en el encadenamiento de la obra. A esto lo llamaremos, tomando un concepto alemán, *Ringkomposition* o construcción de anillo, método que está presente en esta obra pero que, de manera mucho más frecuente, encontraremos en las odas que analizaremos en el siguiente capítulo. La impresión que esto causa en el lector es parte del efecto deseado por él para poder comunicar su pensamiento eficazmente, es decir, dentro del *Ars Poetica* nos encontramos con el mejor ejemplo de lo que expone en su propia argumentación. Podemos confirmarlo si observamos que, un poco más adelante, el poeta explica que deben crearse ficciones que deleiten y que al mismo tiempo sean creíbles, que sean útiles y que al mismo tiempo sean agradables¹²⁶, es decir, afirma que sus ejemplos relacionados con cada afirmación teórica están perfectamente planeados para poder deleitar al lector pero, al mismo tiempo, para poderle aclarar el punto teórico que ha intentado demostrar unas palabras antes.

¹²⁶ *ibid.*, vv. 337-344

Para concluir con este análisis, nos remitiremos a los dos últimos preceptos de creación artística dados por el poeta.

En el verso 360, al comparar la poesía con la pintura, Horacio muestra la clase a la que pertenece su obra poética, en contraste con cualquier obra común que pueda carecer de excelente manufactura:

*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*¹²⁷

Aunque hay otros puntos relevantes en dichos versos, nos enfocaremos en analizar aquellos que hablan de la naturaleza de la obra horaciana frente a otras que pudieran haber sido creadas antes, simultáneamente o después de la suya.

Horacio se está refiriendo a su propia poesía como poseedora de la cualidad de poder observarse desde lejos, juzgarse, poner luz sobre ella, analizarse y que, aun después de haberse leído muchas veces, pueda seguir siendo agradable, lo cual puede notarse si observamos que estos versos se relacionan directamente con la oda I, 1 y la III, XXX de su obra, poemas que son inicio y fin de su ciclo poético dentro de su primera fase, debemos recordar que la creación de la epístola es posterior a éstas y, por ello, podemos entender la relación nombrada entre éstas y el párrafo citado. Parece ser que ahora el paso del tiempo ha servido como nueva prueba de las características de la poesía horaciana, su pervivencia a través de todas las pruebas que él mismo nombra.

¹²⁷ HOR. *Ars*, vv. 361-365: La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra, si te apartas algo lejos; esta ama la penumbra; aquella, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradará (otras tantas).

En segundo lugar, recordemos, hacia el verso 408, la reiteración del *sapere* y *exemplar vitae* como puntos esenciales de la composición artística¹²⁸. En estos versos Horacio afirma que, para que un poema sea una obra buena en toda la extensión de la palabra, debe ser fruto de la naturaleza (*exemplar vitae*) y el trabajo (*sapere*), es decir, se debe encontrar un punto medio entre el esfuerzo y la fuente de inspiración que propicia al mismo. Este pensamiento ya lo habíamos encontrado en el verso 40, hablando sobre la necesidad del poeta de medir si el peso de la obra es adecuado a su fuerza, es decir, si la idea que tiene es susceptible de ser llevada a cabo por su capacidad como artista.

Habiendo ya enumerado los preceptos del método lírico como de la creación poética horaciana, haremos un resumen de los mismos para poder tener un panorama condensado de toda la información anteriormente expuesta.

Con respecto al método lírico, hemos observado en el *Ars Poetica* que Horacio expone:

- 1) Símbolos (símbolos, analogías, metáforas) y alegorías y un precepto teórico que define a las mismas.
- 2) *Callidae Iuncturae*.
- 3) Polarización acción-sentimiento.
- 4) Construcción de “anillo”.

Del lado de la creación poética, es un poco más complicado poder afirmar que se ha captado cada recurso y cada detalle utilizado por Horacio al momento de escribir poesía, sin embargo, sí destacan los puntos que hemos expuesto con mayor énfasis a lo

¹²⁸ *Natura fieret laudabile carmen an arte, quaesitum est; ego nec studium sine divite vena nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic altera poscit opem res et coniurat amice.*

largo de este trabajo; de esta manera, podemos decir que los preceptos más relevantes a tomar en cuenta para elaborar un poema son:

- 1) *Adeuatio*
- 2) *Aptum* (tomando el concepto griego de *καίρος* y exponiéndolo con una palabra latina que, consideramos, es la más adecuada)
- 3) *Mediocritas* (equilibrio entre la naturaleza y el trabajo)
- 4) *Fidelitas* (tanto a la naturaleza como a la vida)
- 5) *Breuitas*
- 6) *Auctores Maiores* (modelo griego siempre presente)

El método de Horacio y los preceptos de creación poética que expone deben combinarse en la elaboración de una obra artística para poder generar un resultado favorable. Hemos obtenido todos estos puntos de una obra que, en un ejercicio especial, expone un método artístico y, al mismo tiempo, lo manifiesta prácticamente, confluyendo su método lírico como los mismos puntos en los que hace hincapié.

Establecido ya esto, debemos tomar su método y exponerlo en las odas seleccionadas, siendo sus *Carmina* uno de los puntos más altos de su obra artística, de manera que podamos sustentar nuestra hipótesis siguiendo tanto nuestra teoría hermenéutica como el método lírico que, en teoría, hemos encontrado dentro de su *Ars poetica*.

IV. 6 Odas de Horacio

La obra más conocida del poeta latino es sin duda la que ahora conocemos con el simple nombre de Odas, colección consistente de tres libros de poemas publicados en el 23 a.C. y un cuarto libro que vio la luz en el 13 a.C.¹²⁹

En los tres primeros libros encontramos una obra que podría ser analizada por sí sola, la primera oda del Libro I y la última del Libro III funcionan como prólogo y epílogo de la creación de Horacio. El Libro IV, por otra parte, al ser una obra tardía que fue publicada unos cuantos años antes de la muerte del autor, tiene un tono muy diferente a los tres libros anteriores. Por un lado, notamos un mayor pesimismo hacia la vida, natural en un poeta viejo que reproduce en muchos de sus poemas temas que ya había abordado anteriormente pero mostrando características diferentes que los hacen por demás destacados. Por otro lado, este último libro es también muy cercano cronológicamente a la publicación de la *Epistula ad Pisones*, situación que lo hace una muestra mucho más precisa de la preceptiva horaciana expuesta en la ya mencionada carta.

Los poemas que hemos considerado para el presente trabajo (I.1, .4, .9, .11, III.30 y IV.7) han sido elegidos porque ejemplifican de una manera clara los matices horacianos que consideramos más relevantes para nuestra presente investigación, especialmente, en la relación que queremos encontrar entre ellos y hacer de la literatura comparada de su propia poesía el instrumento que pueda validar o invalidar las hipótesis fruto de la elaboración de nuestra teoría hermenéutica junto a los puntos que hemos observado a través del análisis de su *Ars Poetica*.

¹²⁹ vid. BEKES, Alejandro, *Odas: Edición bilingüe*. pp. 15-22.

I, 1

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo puluerem Olympicum
collegisse iuuat metaque feruidis
euitata rotis palmaque nobilis 5
terrarum dominos euehit ad deos;
hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergeminis tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo
quicquid de Libycis uerritur areis. 10
Gaudentem patrios findere sarculo
agros Attalicis condicionibus
numquam demoueas, ut trabe Cypria
Myrtoum pavidus nauta secet mare.
Luctantem Icaris fluctibus Africum 15
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui; mox reficit rates
quassas, indocilis pauperiem pati.
Est qui nec ueteris pocula Massici
nec partem solido demere de die 20
spernit, nunc uiridi membra sub arbuto
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.

Multos castra iuuant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata. Manet sub Ioue frigido 25
uenator tenerae coniugis inmemor,
seu uisa est catulis cerua fidelibus,
seu rupit teretis Marsus aper plagas.
Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus 30
Nympharumque leues cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibus
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis uatibus inseres, 35
sublimi feriam sidera uertice.

I, 1

¡Oh Mecenas, descendiente de antiguos reyes,
protector y dulce gloria mía!

Existen a quiénes, en carrera, agrada reunir
el polvo olímpico, y la meta rebasada con ardientes
ruedas y la noble palma los eleva hasta los dioses, dueños de las tierras;
a éste, si la turba de los cambiantes quirites
acierta elevarlo a los triples honores;
a aquél, si en granero propio acumuló
todo lo que es barrido de los campos libios.

Al labrador que gozoso está con la azada en los patrios
campos, ni con las condiciones de Átalo
moverás nunca con nave chipriota,
pávido marinero, a que surque el mar de Mirtos.

El mercader, temiendo al Ábrego que lucha
con las olas icarias, alaba el reposo
y los campos de su ciudad; y, enseguida, las barcas
quebradas, incapaz de padecer la pobreza, se dispone a reparar.

Existe quien, ni la copa del viejo Másico,
ni reservarse una parte del día entero, rechaza;
ya sea con los miembros tendidos bajo
un verde madroño, o ya junto al apacible manantial
de agua sagrada. A muchos la milicia y el sonido mezclado de la
tuba con el clarín y las guerras detestadas por las madres
agradan. Bajo la fría intemperie,

el cazador permanece, olvidado de su tierna esposa,
por si una cierva por sus fieles canes es vista,
por si un jabalí marso las resistentes redes rompe.
A mí las hiedras, premios de las frentes doctas,
me mezclan con los dioses superiores, a mí el helado bosque
y los ligeros coros de las ninfas con los sátiros me apartan del
pueblo, si Euterpe no contiene
sus flautas y Polimnia no rehúye tañer la lesbia lira.
Y si tú me incluyes entre los vates líricos,
con sublime cabeza alcanzaré las estrellas.

Análisis

Al observar esta primera oda, lo primero que resalta es la métrica utilizada para su composición. Encontramos asclepiadeos menores por primera vez en la literatura latina. Esta métrica, compuesta de un dodecasílabo de dos miembros con tres sílabas largas, dos breves y una larga en su primera parte y una sílaba larga, dos breves, una larga, una breve y una última sílaba en *anceps* en su segunda parte no presenta su uso como una coincidencia, al contrario, puede servir como claro ejemplo de lo dicho por el poeta en la última oda de su libro III, que analizaremos más adelante: está siendo el primero en llevar la poesía eolia a los cantos itálicos: *princeps aeolium carmen ad italos deduxisse modos*¹³⁰, lo cual no quiere decir que ignore que poetas que lo antecedían, un ejemplo cercano es Catulo, ya habían mostrado esquemas métricos griegos en su poesía. La primicia se encuentra en el hecho de que Horacio fue el que definió, estructuró e hizo de la poesía griega algo ceñido a reglas y, en pocas palabras, formuló en la poesía latina un esquema normalizado y estandarizado dejando de lado las excepciones y los cambios¹³¹ y, por ello, se alejó definitivamente de la oralidad definiendo así la poesía como ahora la entendemos, es decir, como un género creado específicamente para la lengua escrita.

En época helenística, los creadores literarios ya habían dejado de lado casi por completo la musicalización y la melodía como guía de su poesía¹³². En definitiva, el poeta latino es un obvio heredero de este cambio, sin embargo, es relevante decir que Horacio se interesa profundamente en mantener una relación con una época muy anterior a la helenística para, por así decirlo, fundir el horizonte de la escriturización poética del

¹³⁰ HOR. *Carm.*, 3.30, vv. 13 y 14.

¹³¹ CECCARELLI, Lucio, *Prosodia y métrica del latín clásico*, p. 79.

¹³² *vid.* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, pp. 781-793.

helenismo con una temática y visión de la lírica arcaica que es siempre la inspiración y fin que busca con su poesía. No pensamos que sea necesario profundizar en las influencias específicas de los temas griegos dentro de las odas horacianas dado que es un asunto que ya ha sido estudiado a detalle en el pasado¹³³, pero sí es necesario establecer la manera en la cual la *imitatio* horaciana aborda estas influencias y cuál es su interés al poner de manifiesto aspectos muy precisos de la tradición griega por primera ocasión en la literatura latina.

Los asclepiadeos son una de las formas métricas cuyo uso introduce Horacio por vez primera en la literatura latina. Es interesante observar que el autor que utilizó en mayor medida la métrica a la cual le dio nombre, Asclepiades de Samos, no tiene obras completas que le sobrevivan en nuestro tiempo; no obstante, sabemos gracias a fragmentos encontrados recientemente que sus composiciones eran en su mayoría epigramas¹³⁴ cuya relación temática no era muy cercana a la poesía horaciana. Es importante por lo tanto saber que los asclepiadeos menores ya se encontraban presentes en Alceo y Safo¹³⁵ en un esquema con más variantes que el que Horacio posteriormente uniformó¹³⁶, debido, probablemente, a la musicalidad presente en su construcción, hecho que nos permite ver la conexión del poeta directamente con los poetas lesbios cuyas ideas y composiciones fueron algunas de las principales influencias griegas en el autor latino.

Nuestra presente oda marca el inicio de los *Carmina* de Horacio y no sirve sólo como introducción a su poesía sino que además plantea el programa poético que anticipa

¹³³ *cf.* FRAENKEL, Eduard, *op. cit.*, p. 154-214.

¹³⁴ GUICHARD, Luis, *Asclepiades de Samos: Epigramas y fragmentos: Estudio* introductorio, IX.

¹³⁵ CECCARELLI, *op. cit.*, p. 79.

¹³⁶ Para saber más sobre la adaptación de los asclepiadeos en Horacio *vid.* POSTGATE, J. P., *Notes on the Asclepiad Odes of Horace*, *The Classical Quarterly*, Vol. 16, No. 1, (Enero, 1922) pp. 29-34.

los temas más relevantes que serán abordados durante el desarrollo de toda su obra. Dicho lo anterior, al leer el poema o primero que debemos notar es que el poema comienza con la palabra *Maecenas*.

Desde hace ya varias décadas se ha discutido el objetivo de comenzar esta oda dedicándosela a Cayo Cilnio Mecenas, hombre que fue amigo, protector y patrocinador de Horacio durante gran parte de su vida. Por una parte, podemos decir que el papel de Mecenas en la creación poética del escritor romano fue capital, su patrocinio hizo que los grandes autores de la época de Augusto crearan sus más notables obras; sin embargo, al apelar a Mecenas, Horacio pone de manifiesto dos aspectos de la tradición, por un lado, está siguiendo la costumbre ya puesta en práctica por autores latinos anteriores a él de hacer de sus poemas mensajes directos casi epistolares hacia un personaje conocido pero, por otro, y en ello encontramos la principal confirmación de convertir los cantos griegos al ritmo latino, recrea el proceder de Píndaro, poeta lírico por excelencia, y decide alejarse de la costumbre de dedicar su poesía a las musas o de poner sus palabras en boca de ellas. Horacio está convencido de seguir el camino de los líricos y deja de lado la tradición épica definitivamente.

La apelación de un nombre como dedicatoria, a pesar de que era una característica que ya estaba presente desde mucho tiempo atrás en obras de distintos géneros dentro de la poesía latina; en las odas de Horacio es novedosa en muchos sentidos para la literatura romana y, es precisamente por ello, que podemos establecer que otra de las razones principales para hacerlo es ubicarse dentro de una tradición de creación literaria,

específicamente, para comenzar su obra en una relación directa con la primera oda de quien él mismo afirma que está tratando emular, Píndaro¹³⁷.

La *imitatio* que realiza Horacio a partir de Píndaro es directa pero, a pesar de que el poeta latino fue el primero del que tenemos noticia en haber estudiado al poeta beocio¹³⁸, ésta se sirvió de distintos filtros para llegar a él. Encontramos en este punto una de las razones por las cuales el estudio del autor como factor hermenéutico no puede ser dejado de lado al momento de abordar una obra cualquiera. Píndaro y Horacio son individuos que existieron en circunstancias muy diferentes y cuyos orígenes y visión del mundo son en muchos lugares, comunes y en muchos otros, contrapuestas. Mientras el beocio es un profundo convencido de los valores aristocráticos del individuo, en su caso el atleta, y de una ἀρετή que sólo puede completarse a través de la riqueza ya presente en el linaje de quien intenta acceder a la trascendencia¹³⁹, Horacio, por otra parte, aunque tiene un pensamiento similar al establecer lo que expusimos en el capítulo anterior como *ingenium* y *ars*, esta última es una cualidad, fruto de un trabajo continuo, como Píndaro también lo creía, pero es en el *ingenium* donde se encuentra la principal diferencia entre ambos poetas. Mientras que para el griego es una propiedad aristocrática innata para el latino es una propiedad existente que no surge del linaje familiar sino de una capacidad artística e intelectual que puede encontrarse en cualquier individuo sin importar su origen. Horacio debe destacar la capacidad de cualquier individuo, sin importar su estirpe, para poder convertirse en un poeta y lograr la trascendencia. Sus orígenes, humildes y muy alejados de la línea aristócrata de Píndaro, lo obligan a marcar una relación de superioridad basada

¹³⁷ HOR. *op. cit.*. 4.2.

¹³⁸ *vid.* WILKINSON, L. P., *Horace and his lyric poetry*, p. 89.

¹³⁹ *cfr.* NORWOOD, Gilbert, *Pindar*. pp. 13-14.

únicamente en su talento y trabajo; es decir, en ese sentido, Horacio está trabajando con una noción estética mucho más moderna y occidental y, por lo tanto, mucho más cercana a nuestra visión actual de la genialidad artística y el esfuerzo como factores esenciales del éxito. Este punto favoreció en gran medida la recepción de la visión social horaciana. Superando lo anterior y más allá de las discrepancias en la mentalidad de ambos poetas, hay puntos comunes que destacan claramente en la técnica de ambos dentro de sus odas.

La relación entre Horacio y el poeta beocio se enmarca, como ya dijimos, en la dedicatoria a un individuo importante que lo ha apoyado económicamente para la elaboración del poema. Horacio está empatando a Mecenas con los atletas a los que dedicó Píndaro sus Epinicios y, con ello, no sólo está destacando a su amigo y patrocinador, también se está enmarcando él como un poeta trascendente. Podemos confirmar esta afirmación si analizamos los versos 4-7 en los cuales menciona características comunes en las Odas de Píndaro, una competencia olímpica, la premiación, la gloria y la elevación hacia los dioses a causa de la misma; pero vemos que después de mencionar que hay individuos que disfrutan de todos estos asuntos, él no pertenece a éstos, y es relevante ver que esto lo hace a partir de esa tercera oración construyendo sus versos como un priamel¹⁴⁰, figura que lo relaciona nuevamente con Píndaro, y que concluirá varias líneas más adelante.

La simbiosis existente entre la fama del comitente¹⁴¹ y el poeta es algo que cambia entre el griego y el romano, mientras el beocio afirma que el atleta y el poeta crecen al

¹⁴⁰ Es decir, una serie de afirmaciones concluidas con una última que contradice o supera todo lo dicho en las anteriores.

¹⁴¹ Que, aunque directamente el término alude a un individuo que encarga a otro una obra por medio de un pago o alguna remuneración, hemos decidido utilizar este término para designar a todos los destinatarios de las odas horacianas para poder establecer, de esa manera, la relación entre dicha figura y aquella que aparece en la poesía de Píndaro, a la cual podríamos denominarle de una manera más precisa con el término comitente.

mismo tiempo, el primero por su éxito y el segundo por hacerlo eterno a través de su arte, Horacio hace a Mecenas eterno convidándole de su fama e introduciéndolo en su obra poética, haciéndolo partícipe de gran parte de su obra como un agradecimiento pero sabiendo que toda la gloria de su creación reside en él. No obstante, el poeta latino está destacando a Mecenas como un patrocinador de la misma especie que solían ser los atletas para poetas creadores de epinicios como Píndaro, se ubica como un creador de poesía enmarcado en una tradición muy antigua, el poeta patrocinado que canta la gloria del individuo que ha pagado sus favores y, aunque no directamente, está manifestando la importancia económica de su patrocinador y amigo a través de esa pequeña dedicatoria, al igual que lo hace en muchas otras odas que compuso para él.

Horacio está fundiendo en su dedicatoria la tradición griega proveniente directamente de Píndaro y los abundantes comitentes que se encontraban en distintas obras de la poesía latina, género que está ayudando a construir basándose en esa síntesis entre el género griego y latino, y el resultado de ello es uno de los ejemplos más logrados de la *imitatio* romana. Debe decirse que el hecho de que Horacio se esté enmarcando en una línea de tradición que parte de la lírica griega arcaica no quiere decir que la naturaleza y los objetivos de su poesía sean similares a los de los poetas helenos, de hecho, existen muchos otros puntos de inspiración provenientes de la lírica griega en el poeta latino, más adelante observaremos la influencia pindárica en el *carpe diem* o la personalidad de Alceo en muchas de las más importantes sentencias horacianas, pero esa inspiración griega es, por así decirlo, artificial.

La tradición literaria latina surge a partir de la griega pero la mentalidad y moral romanas hicieron de ésta un fenómeno muy diferente. Mientras la poesía griega anterior al

helenismo se fundaba en claros intereses melódicos, rituales, históricos y funerarios, los latinos comenzaron, desde nuestro punto de vista, a hacerlo como una actividad con normas estrictas y cuyo fin no se encontraba propiamente, aunque no en todos los casos, dentro de la interacción ritual de la sociedad. Así podemos observar que un poeta como Virgilio creó el poema nacional de Roma, la *Eneida*, pero por otro lado, hizo poemas cuyo fin se limitaba al arte por el arte, como las *Églogas*, y cuya influencia metodológica se situaba directamente en la poesía de época helenística, cuya confección estaba, por lo general, bastante alejada de la oralidad y cuyo fin, aunque discutido, apuntaba directamente a ser una obra sin mayor intención que, de nuevo, el arte por sí mismo. De la misma manera, Horacio creó, por un lado, un poema como el *Carmen Secular*, obra de encargo y con un claro fin social y político y, por otro, confeccionó Odas a la manera de Píndaro pero, y en ello reside la más importante renovación del género, sin ser Epinicios, y aun teniendo una dedicatoria hacia algún personaje, su comitente no es tan obvio como lo imaginamos.

La persona a la cual Horacio dedica su obra tiene una doble función. Se separa del esquema pindárico típico donde una oda debía de cumplir con características específicas: la alusión al vencedor y su ciudad, la alusión mítica y las γνόμεαι intercaladas a lo largo de los epinicios. Horacio toma estas características y teniendo abiertamente en ellas a su *auctor maior*, las utiliza alternadamente en unas y otras de sus odas sin ser parte de un esquema indispensable en la formación de su oda, es decir, convierte la estructura pindárica en metáforas vivas que alimentan su obra tanto de tradición como de adornos que fortifiquen su mensaje y, aunado a este manejo, presenta la novedad de hacer de su destinatario un personaje con el cual nos podemos identificarnos todos.

Las odas le hablan a alguien pero, en el fondo, al haber pasado tanto tiempo de su creación y después de que el poeta y su comitente ya no existen, esa misma poesía sigue dirigiéndose hacia una persona específica que siempre existió, el lector. La base en la que podemos apoyar esa identificación es, definitivamente, la mística. Esta característica no puede observarse directamente en Píndaro, mucho más probablemente es algo que podemos intentar apreciar en otros poetas como Alceo o Anacreonte¹⁴², es justo en ese punto, la polivalencia del comitente, en el que podemos identificar la innovación o, si queremos verlo, la renovación poética que está llevando a cabo Horacio.

Después de la dedicatoria (1-2) y la pequeña alusión hecha a las competencias olímpicas, especificando la carrera de carros para, pensamos, emparar su primera oda con la Olímpica 1 de Píndaro, en la cual hace la primer alusión divina que confirma su relación con el poeta beocio (3-6), inmediatamente hace mención de un nombre antiguo con el cual se designaba a la ciudadanía romana, los quirites, para seguramente introducir el sistema político latino a través de la concesión de los triples honores y, a su vez, mostrarnos de nueva cuenta la naturaleza de su *imitatio* (7-8).

Observamos un tratamiento inicial de Horacio donde quiere dejar en claro que la naturaleza de su poesía es totalmente romana; la inspiración es parte de su planteamiento pero siempre mostrando que la poesía latina está abriéndose trecho a partir de su misma naturaleza sin la necesidad de entrar en contacto o influenciarse con la opinión política o la conformación social de los griegos. La tradición hará que la poesía griega pueda ser adaptada a la visión del pueblo romano y, de la misma manera, a nuestra visión actual,

¹⁴² Muy útil resulta para notar influencias líricas griegas en Horacio y muchos otros autores la obra de HUALDE PASCUAL, Pilar & SANZ MORALES, Manuel, *La literatura griega y su tradición*.

provocando que nuestro entendimiento de ella esté determinado necesariamente por la comprensión latina de la misma.

Vemos que el poema plantea desde los primeros versos la pauta del catálogo de temas que Horacio tratará a lo largo de toda su obra. La confección del mismo a través de un priamel tiene como intención marcar una catalogación temática pero, a su vez, está trabajando con un suspenso literario en el que puede mencionar los intereses de distintos individuos, pero exponiendo al final la función social que él considera más relevante de todas las ocupaciones expuestas.

En orden, el poeta trata los preceptos que aparecerán en cada una de sus odas, además de la alabanza política¹⁴³ se presenta la vida de campo (9-18)¹⁴⁴, el vino, clara influencia de Alceo, presentado a través de la *imitatio* (19), la exposición de uno de los preceptos más innovadores de la poesía latina, el *otium* (20-21)¹⁴⁵, la presentación del agua, sobre todo en las fuentes, como un elemento alegórico decisivo¹⁴⁶, la guerra y el tema bélico (23-25)¹⁴⁷, y la caza como escenario que presenta, en primer lugar, una muestra de las grandes descripciones de acciones y escenarios que le servirán como herramienta a lo largo de toda su obra y, en segundo lugar, expone brevemente la relación entre un hombre y una mujer, tema que será constante en muchas de sus odas a través de su figura de inspiración femenina, muchas veces idealizada y muchas otras muy realista, a la cual nombraba Lidia (26-28).

¹⁴³ Por ejemplo, HOR. *Carm.* 4.5.

¹⁴⁴ *ibid.*, 1.14.

¹⁴⁵ *ibid.*, 2.6, 2.10.

¹⁴⁶ *ibid.*, 3.13.

¹⁴⁷ *ibid.*, 2.1, 2.13.

A partir de ese verso, Horacio comienza a entretener la *Ringkomposition* o composición en anillo que ya habíamos mencionado en el capítulo anterior. Expone, para terminar su oda, un eco de la premiación atlética que ya había mencionado al comienzo de la oda a través de las *hederae* ahora adjudicadas al poeta, una alegoría que relaciona su éxito no sólo con Píndaro sino con los atletas mismos para quienes componía. Posteriormente recurre al frío por primera vez en todos sus *carmina* (31). La nieve, el hielo, el frío y distintas variaciones de este concepto serán la base para provocar una apropiación en el lector utilizado probablemente debido a que es un factor que, sin importar el tiempo, siempre le será familiar a los seres humanos y, en definitiva, es esto algo que Horacio lo sabía muy bien. El poeta se mezcla entre los dioses superiores y menciona que eso lo aleja del *populus*, todo a través de la hiedra que está inmortalizando al poeta; aquí se comienza a dibujar la figura de Horacio como un iniciado, alguien que no se encuentra entre el simple vulgo profano¹⁴⁸ y que, a través de su poesía se convertirá en algo más, asunto que dejará en claro a continuación.

Se mencionan a continuación dos musas y un elemento que ha generado opiniones diversas, el *barbiton lesboum*. La relación de esta lira lesbia con Alceo o Safo ha sido materia discutida por distintos investigadores¹⁴⁹ pero, desde nuestro punto de vista, esta mención puede ser adjudicada a ambos poetas por las muchas menciones que hace Horacio sobre ambos a lo largo de toda su obra literaria. Nuestro interés en este punto reside en la mención específica de un instrumento y la creación literaria en un lugar griego, Lesbos. La decisión de mostrar, tanto en el planteamiento de su oda a Píndaro como en sus alusiones a Alceo y Safo hacen que el poeta nos esté introduciendo en los *auctores maiores* que

¹⁴⁸ HOR. *Carm.* 3.1.

¹⁴⁹ *cfr.* WOODMAN, Tony & FEENEY, Dennis, *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, pp. 53-64.

deberemos considerar para entender de mejor manera la tradición en la que se fundamenta su obra. El contraste que se podrá hacer en el proceso de *imitatio* llevado a cabo por el poeta reside directamente en el conocimiento de la tradición que lo antecede.

Después de mencionar su canon, Horacio finalmente hace una imprecación en la que pide ser introducido entre los vates líricos. Aquí observamos la conclusión esperada sobre la naturaleza divina del poeta que había empezado a dibujarse en el verso 29. El poeta conoce la historia de Alceo y su posición dentro de la corte de Pítaco¹⁵⁰. La naturaleza política del lesbio no es algo que identifique Horacio en sí mismo, en realidad, se encuentran en lugares muy diferentes dentro de sus objetivos poético-políticos; no obstante, la naturaleza de Alceo como anunciador del futuro y constructor de la ideología social de los griegos que lo rodeaban hace que el latino se sorprenda e intente encontrar en sí mismo esa propiedad profética que tan claramente observa en los poetas líricos de la antigüedad. Aquello que ya habíamos mencionado en palabras de Heidegger sobre la naturaleza del enlace divino del poeta con el mundo es mostrado y puesto en práctica por Horacio: la realidad y sus hechos pasan a través de su análisis e interpretación y él, al poseer el don de la apropiación, crea poesía que pueda ser tanto o más verosímil para sus lectores que la realidad misma.

La figura filósofo-poeta-profeta que la tradición helenística había comenzado a separar es para Horacio una unidad que debe conducirse a través de él. Como ya dijimos, históricamente el poeta es heredero de la poesía helenística, pero su objetivo personal siempre es enlazarse con la poesía de la lira, originaria de Lesbos¹⁵¹, que hará que él pueda mezclarse con esas figuras artísticas que en su momento histórico ya no existen, esos vates

¹⁵⁰ HOR. *Carm.* 2, 13; 21-32.

¹⁵¹ HOR. *Carm.* 1, 32; 3-11.

líricos que tienen una función compleja y divina. Finalmente, en el verso 36, el poeta pide alcanzar las estrellas con su frente. La posición elevada es una metáfora definitivamente compartida con Píndaro¹⁵², con la diferencia de que aquí Horacio se ubica más allá de una elevación terrena, el poeta está llegando hasta las estrellas, los puntos más brillantes y visibles por cualquier mortal y, al igual que ellas, considera que su poesía puede ser tan impresionante y atemporal como lo es el fulgor sideral. Precisamente estos últimos puntos se conectarán en una relación directa con la última oda del Libro III, asunto que veremos a detalle y de manera exclusiva posteriormente.

Concluyendo, el planteamiento de Horacio en su presentación poética demuestra que conoce perfectamente los temas que pueden ser identificados y apropiados por el lector. Las referencias personales y las dedicatorias a individuos conocidos en su momento son factores que fortalecieron su poesía en el momento histórico en que el oriundo de Venusia la creó. Cada vez que infería algo que la mayoría de sus contemporáneos podían entender, creaba una familiaridad hacia su obra y era una parte más de su método para provocar una identificación literaria. *Ut pictura poesis*: la herencia proveniente de época helenística para la confección de paisajes literarios y elementos narrativos de su poesía sirvió en gran medida en la elaboración alegórica de Horacio. Poetas como Teócrito o Mosco ponían en práctica la creación de *loci amoeni* como medios de la impresión del lector. Horacio, retomándolo, *pinta* con palabras escenarios que nos parecen algunas veces oníricos y, en la mayoría de las ocasiones, tan reales que podemos sentirnos dentro de ellos. Esos escenarios tienen fines muy específicos siempre. La reacción del lector se verá conducida sin darse

¹⁵² Pl. O. vv. 115-117.

cuenta por la narración y descripción de esos lugares horacianos, hechos que veremos a detalle por primera vez en la siguiente oda.

I, 4

Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni

trahuntque siccas machinae carinas,

ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni

nec prata canis albicant pruinis.

Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna 5

iunctaeque Nymphis Gratiae decentes

alternò terram quatiunt pede, dum grauis Cyclopi

Volcanus ardens uisit officinas.

Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto

aut flore, terrae quem ferunt solutae; 10

nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,

seu poscat agna siue malit haedo.

Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas

regumque turris. O beate Sesti,

uitae summa breuis spem nos uetat inchoare longam. 15

Iam te premet nox fabulaeque Manes

et domus exilis Plutonia, quo simul mearis,

nec regna uini sortiere talis

nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus

nunc omnis et mox uirgines tepebunt. 20

I, 4

Se disuelve el crudo invierno con el grato retorno de la primavera y el Favonio,
y arrastran las máquinas las quillas secas,
y el ganado en los establos ya no se alegra ni el labrador con el fuego,
ni los prados blanquean con las canas escarchas.

Ya Venus Citerea conduce las danzas con la fulgurante luna
y unidas a las Ninfas las gloriosas Gracias
con alterno pie golpean la tierra, mientras los talleres
imponentes de los Cíclopes vigila el ardiente Vulcano.

Ahora conviene ceñir la radiante cabeza, ya sea con el verde mirto
o con la flor que cargan las libres tierras;
ahora también en los oscuros bosques conviene ofrecer un sacrificio a Fauno
ya sea que lo pida con una cordera o que lo prefiera con un cabrito.

La pálida muerte con igual pie pisa las chozas de los pobres
y los palacios de los ricos. Oh dichoso Sestio,
la suma de la breve vida nos impide abrazar una larga esperanza.

Ya te apremia la noche y los Manes de las historias
y la casa de exilio plutónica; en la cual, una vez que llegues,
ni echarás a la suerte con los dados los reinos del vino
ni admirarás al tierno Lícidas, por el cual la juventud enardece
ahora completa y también las vírgenes se encenderán.

Análisis

Horacio introduce la estrofa arquiloquea segunda en la confección de su poema por primera y única vez dentro de su obra; al ser este metro un dístico, compuesto en su primer verso por cuatro dáctilos, teniendo sustituciones los tres primeros, una cesura y, tras ésta, dos troqueos y un espondeo, mientras en su segundo verso encontramos un *anceps*, una sílaba larga, una breve, una larga, un *anceps*, una sílaba larga, una breve, una larga, una breve, una larga y una sílaba final en *anceps*, el poeta podrá expresar escenarios con descripciones detalladas y, además, creemos que su uso se debe a la cercanía que este tipo de métrica estableció con muchos poetas helenísticos griegos cuya metodología tenía relación directa con el planteamiento descriptivo que Horacio pone en práctica durante la elaboración de este poema.

La oda 4 establece el paisaje invernal como introducción a la narración. El agrío invierno está escapando, se está disolviendo como literalmente lo dice el poeta (*solvitur*), y como la nieve de la cual está haciendo una metonimia, poco a poco está desapareciendo. La identificación con el invierno es muy útil dado que le es asequible a cualquier persona. La sensación deprimente ante el frío, el viento y el sol oculto la mayor parte del tiempo puede ser aprehendida por cualquier persona. Horacio utiliza una serie de imágenes poéticas en sus odas de la misma manera que lo habían hecho muchos poetas helenísticos anteriores a él. La variación de escenarios cuyo fin está cuidadosamente planeado por los poetas griegos, Horacio nos la ha entregado condensada en su primera oda. Nos otorgó su catálogo pictórico-literario del cual el escenario invernal, como veremos, es uno de los más destacados y desarrollados.

En esta oda, el invierno servirá como alegoría de la resurrección. Nos identificamos con él pero no estamos ubicados directamente en su crudeza, estamos fuera de ella, habiéndola ya padecido pero mirando directamente hacia el futuro, con ánimo, como el poeta mismo también lo está haciendo. La personificación del viento, recurso abundantemente utilizado, como el Favonio nos muestra una introducción hacia el uso de recursos mitológicos con, como ya lo dijimos, un objetivo distinto al de los poetas líricos griegos. El desarrollo del carácter del viento personificado se anuncia en su propiedad calurosa y benéfica, llegando con la primavera a calmar el inclemente frío, y, dicha alusión mitológica entendida fortalece el vínculo entre el lector y la obra.

En el verso 3, el poeta comienza a exponer lugares comunes para las personas que lo rodean. El escenario campestre, el trabajo del agricultor, el ganado; todos estos elementos se enmarcan como adornos del retorno cíclico que el autor está planteando, desde nuestro punto de vista, todo comienza a confluir en un punto, la esperanza. Al haber invierno y dejarlo atrás, al regresar la luz del sol y el calor a los hombres, el lector puede interpretar claramente, a través de escenarios muy familiares, la naturaleza de la vida entera. El ciclo de momentos buenos y malos siempre se cumple y nunca habrá una vida llena de frío y oscuridad, la primavera siempre regresa a la vida de todos.

Otro punto importante del comienzo de esta oda es que, a pesar de que sabemos que existirá un comitente, Horacio está creando un suspenso para presentarlo. La intención, creemos, es introducirlo en el momento en el cual pueda relacionarse directamente con la aseveración principal del poema, esa γνώμη que ya habíamos mencionado como un elemento frecuente en Píndaro. Dejando para más adelante esto, el romano continúa elaborando un paisaje ficticio que sea verosímil y apropiable para el lector.

En el verso 4 aparece una *callida iunctura* que nos parece preminente. Se introduce el término *canis pruinis*. Establecer que la escarcha es cana, es decir, como si fuera cabello, nos remite a una personificación de la misma. El color no es simplemente blanco, es cano, como el hombre en la vejez, frío, sin vida, como la decadencia que percibimos en el invierno. La relación aquí es muy clara, sentimos en el invierno sentimos el rostro de la propia muerte. Y, aquí, ésta puede ser dejada atrás. La juventud acompaña a Horacio para dichos fines. El invierno pasa al igual que nuestros pensamientos que nos apesadumbran en lo que Miguel Unamuno denominaba *el sentimiento trágico de la vida*. Eso se está dejando de lado para dar paso a todo lo que la vida nos ofrece y, a continuación, el poeta nos lo hará saber.

Se introduce ahora una pequeña narración mitológica que podemos establecer en relación con la Pítica 1 de Píndaro por dos razones. En primera, el suspenso sobre el comitente que ya habíamos mencionado se utiliza de la misma manera que en la oda pindárica apareciendo el nombre de éste hasta después de mencionar el mito y, en segundo lugar, esa descripción mítica se acerca temáticamente, sin tener la presencia de Tifón, al tener la figura de Hefesto como herrero de los dioses dentro de un volcán¹⁵³. Ambas cosas sólo fortalecen, junto con la anterior mención de Venus y las danzas de Ninfas y Gracias, un sentimiento vívido. El escenario se fortalece con la blancura de la luna, a la que literalmente llama "*imminente*", es decir, tan grande que parece estar yendo directamente hacia el espectador. Elegimos traducir *fulgurante* por tratarse de un término que puede comunicar de mejor manera la brillantez y tamaño del astro, la transliteración *imminente* podría hacernos pensar en un efecto que no necesariamente comunica en español lo que el

¹⁵³ *cfr.* Pl., O., vv. 25-35.

autor pensó al momento de elegir ese término. Tras esto, el poeta regresa a escenarios campestres (9-10), al hablar sobre mirto o flores de la tierra, productos de la ya situada primavera, para poder ceñir la cabeza y unirnos a la viveza del escenario descrito.

La descripción llega hasta el rito. El sacrificio y la caza era algo que ya había mencionado el poeta en su primera oda. Fauno, integrándose en el oscuro bosque, pide directamente una ofrenda, escogiendo la muerte de una cordera o un cabrito. Podemos sentir de nuevo, y lo asociamos con la narración invernal del comienzo de la oda, la presencia de la muerte. Salimos del escenario que nos había sido planteado hasta el momento. Los bailes, la luna y las ninfas se integran y entendemos que podrían tener relación, en un escenario nocturno, con un elemento báquico. Los bailes con alterno pie insinúan el orden ritual del evento y la muerte apenas mencionada del animal, sin ser cruenta o descriptiva, nos introduce de nuevo su presencia que había sido expuesta al comienzo de la oda a través de la mención invernal.

Después de observar el ritual, Horacio no da espacio a duda, introduce de inmediato el término *Pallida Mors* para confirmar lo que ya nos había insinuado. Esa muerte cuya palidez se relaciona con la canosa escarcha y la luz blanca de la luna en una paleta pictórica descriptiva que aparece en distintos objetos y con distintas cualidades, asunto que puede entender el lector a través de la mística hermenéutica que habíamos ya establecido, permitiendo la apropiación y asociación en dicha tonalidad por medio del contraste y confluyendo en el color blanco como punto de unión de todos los elementos enumerados.

Además de la relación entre objetos, la palidez de la muerte es una metonimia y metáfora de una cualidad del rostro de la persona que la ha padecido. Así, es pálida porque

al llegar a alguien le contagia esa palidez, posee al individuo por completo y, como un estado físico, hace a todos del mismo semblante, como la nieve hace todo el paisaje del mismo color. La muerte iguala a las personas a través de ese elemento y su presencia nos sugiere esto aun antes de exponernos abiertamente cuál será su acción.

Pisa con el mismo pie chozas y palacios por igual, podemos imaginar un paso similar al de las ninfas y gracias que bailaban con alterno pie. Existe aquí un eco de la relación de las bailarinas con el objeto de sacrificio y la muerte caminando sobre todas las personas sin distinción alguna. El poeta nos exclama ahora su principal diferencia con respecto a Píndaro. Para él, la muerte nos iguala a todos, en una visión con tintes más homéricos que pindáricos y es un factor que confirma lo que él convencido piensa sobre su naturaleza. Como ser humano, el trabajo nos puede distinguir a unos de otros, pero no hay cualidades exclusivas de los linajes aristócratas, él es el más claro ejemplo de ello. Aun el hijo de un liberto puede ceñir su frente e intentar tocar el cielo, unirse a poetas antiguos, griegos, de linaje, de corte. Aquí, en esta γνώμη, vemos resumida la ideología del poeta sobre la igualdad innata entre él y cualquier otro, posición que cambia únicamente mientras labra una existencia eterna a través de las líneas poéticas que está componiendo.

Después de decirnos esto, tras una larga enumeración descriptiva que nos ha situado en el centro de lo que el poeta intentaba mostrarnos y de un efecto específico que quería lograr en su lector, al fin anuncia al comitente. Como ya hemos dicho, su fin, además de ser un directo receptor del mensaje con un nombre y existencia algunas veces reales, es poder situarnos en su lugar y cambiar el nombre, en este caso, de Sestio por el de cualquiera de nosotros. No hay ninguna alusión personal que nos haga pensar lo contrario, cualquier

persona puede ser Sestio, todos podemos identificarnos con él, todos tenemos las mismas inquietudes y el consejo del poeta es dirigido y entendido por todos sus lectores.

Observar la finitud y brevedad de la vida no como algo deprimente, sino como un medio para poder entender la apremiante necesidad de aprovecharla. El mensaje, como vemos, basado en una visión epicureísta, es sumamente positivo. La visión filosófica de Horacio establece, al finalizar con una nueva descripción pictórica, una alegoría sobre la muerte, la casa de exilio plutónica, lugar donde estará la noche para nuestra vida. Finalmente, se hace una descripción breve sobre placeres de la vida; el juego, el vino y la belleza de la juventud. Ante la muerte, todas estas cosas quedarán de lado. Se plantea esa vigorosidad a través de la figura de Lícidas, un joven que, insinuamos, era muy conocido en su momento y por lo cual el lector de su tiempo podía relacionarse con el pasaje de inmediato. Aunque directamente su nombre no causa una impresión igual en el lector actual, sí podemos observar en Lícidas esa juventud, ternura y, especialmente, la capacidad amorosa que insinúa el poeta al mencionar a las vírgenes que se encenderán por él.

El joven es un mensaje de esperanza del aquí y del ahora. Quien se sienta identificado con él debe aprovechar el momento que está viviendo. Cerrar con su descripción no es una casualidad, de nuevo, está tejiendo una *Ringkomposition* al crear una relación entre la narración de la llegada de la primavera del comienzo de la oda con la llegada de la primavera en la vida del muchacho, la época de mayor esplendor para él.

Así, concluimos que Horacio en este momento nos plantea una esperanzadora manera de observar la muerte. Nos insinúa sutilmente su preocupación sobre a través de ciertos elementos de su oda, pero de inmediato vuelve hacia su visión esquemática sobre el

disfrute de los placeres que nos acompañan. La estructura, además de seguir una adecuación y medianía en su expresión, se basa en ese punto que habíamos obtenido de las aseveraciones de Ricoeur y Wittgenstein y pensamos que podía encajar en la poesía horaciana, la acción o el hecho son siempre los factores que fortalecen cada una de las descripciones de la oda. Si observamos con detenimiento, cada escenario siempre tiene movimiento, no simplemente está ahí para observarse sino que la acción nos convida a vivir en carne propia todo lo que el autor está planteando. La gradación temporal y esa acción que prevalece en el trabajo agrario, la danza ritual o el avanzar de la muerte nos introduce y confirma la visión cíclica que el poeta quiso dejar en claro desde que expuso el cambio de estación como punto de inicio de su oda.

I, 9

Vides ut alta stet niue candidum

Soracte nec iam sustineant onus

siluae laborantes geluque

flumina constiterint acuto?

Dissolue frigus ligna super foco 5

large reponens atque benignius

deprome quadrimum Sabina,

o Thaliarche, merum diota.

Permitte diuis cetera, qui simul

strauere uentos aequore feruido 10

deproeliantis, nec cupressi

nec ueteres agitantur orni.

Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et

quem fors dierum cumque dabit, lucro

adpone nec dulcis amores

sperne, puer, neque tu choreas, 15

donec uirenti canities abest

morosa. Nunc et Campus et areae

lenesque sub noctem susurri

composita repetantur hora,

nunc et latentis proditor intumo 20

gratus puellae risus ab angulo

pignusque dereptum lacertis

aut digito male pertinaci.

I, 9

¿Ves cómo, con alta nieve, se yergue el resplandeciente
Soracte, y ya no sostienen la carga
los bosques esforzados y, por el hielo
agudo, los ríos se han detenido?

Disuelve el frío reponiendo largamente
los leños sobre el fuego y más generosamente
saca el vino de cuatro años,
oh Taliarco, de su ánfora sabina.

Deja lo demás a los dioses, quienes a un tiempo
abatieron a los vientos combatientes con el mar
ardiente, y ni cipreses
ni viejos olmos son ya agitados.

Huye de preguntar qué ha de ser mañana y
cualquiera de los días que la fortuna te provea ponlo
como ganancia, y no rechaces los dulces
amores, joven, ni tú las danzas,

mientras se aparta del verdor la canicie
penosa. Ahora, tanto el Campo de Marte como las plazas
y los suaves susurros se reanudan
bajo la noche en la hora dispuesta,

ahora también la deseable risa, reveladora,
desde el íntimo rincón, de la joven escondida,
y la prenda arrancada de los brazos
o del dedo, fingidamente firme.

Análisis

Se comienza la oda, como en el caso de nuestro poema anterior, con un escenario invernal. El medio para representarlo es ahora un monte, el Soracte, y la descripción nos permite imaginarlo claramente. Frío, lleno de alta nieve, dicho así por la abundancia de ella. El *gelu acuto* nos transmite la idea de una frialdad punzante o aguda, en una espléndida *callida iunctura* que fortalece magistralmente el escenario. De nuevo, la escena no es únicamente descriptiva, los bosques trabajosos realizan, o más bien realizaban, un trabajo, cargaban la nieve. La acción en los árboles apoya una descripción con movimiento que introduce de lleno al lector para observar la misma. El hielo del cual hablábamos, ahora detuvo los ríos, llevando a cabo una acción dejando de ser el río un pasivo que simplemente se ha congelado. Todos los elementos son activos y no pasivos, siendo parte de una realidad guiada por el frío pero, ahora, sin esperanza de arribo de la primavera, de nuevo Horacio hará frente de alguna manera a este escenario.

Todo lo que hemos leído describe un paisaje que podemos observar pero del cual no formamos parte directamente. El narrador está a salvo de la inclemencia del clima por lo que el invierno se describe, no se siente, y eso se demuestra al no ser expuesta ninguna impresión sobre el estado invernal, asunto que se confirma con los leños que se pida que ponga al fuego el comitente, en este caso llamado Taliarco, (5-6). El frío es imperceptible, los leños nos protegen de él, pero ahora debe buscarse otro elemento no sólo para no sentirlo sino también para olvidarlo.

El vino que habíamos mencionado ya como importantísima base de la poesía de Alceo, aparece ahora en Horacio. La *imitatio* es clara¹⁵⁴, para el latino éste siempre fue uno de los factores que sirvieron de mejor manera en todas sus odas para cimentar su visión epicureísta pero, por lo mismo, es un elemento que se retoma con un fin muy contrastante al del poeta lesbio. El vino es una manera de evadir los males, de acercarse entre sí y de disfrutar el presente¹⁵⁵, y su existencia confirma la adaptación de dicho elemento dentro del imaginario horaciano. Sólo debemos observar la métrica que se utiliza en el poema, estrofa alcaica, compuesta de dos alcaicos endecasílabos, un eneasílabo y un endecasílabo, para que no nos quede ninguna duda de que Horacio está haciendo abiertamente una reinterpretación del poema de Alceo.

De la misma manera que nosotros como lectores podemos entender el mensaje de Horacio de una u otra manera dependiendo de nuestros intereses particulares, el poeta fijó su atención en Alceo al identificarse con ciertos elementos de su historia y su personalidad. Esa apropiación lectora provocó que la *imitatio* de Horacio se enfocara en un poema del poeta lesbio del cual tomó directamente varios de los elementos que expuso en su oda, el paisaje invernal con una tormenta provocada por Zeus, el vino como remedio del frío y los leños en el fuego¹⁵⁶. Horacio hace una narración muy cercana a ésta, aun con ello, pero con respecto al vino, su interpretación se aleja bastante del fin que Alceo muestra para la bebida y, en general, en los siguientes versos, veremos que la construcción de la oda reafirma la cualidad *imitativa* de Horacio y su maestría para adaptar estas líneas al entorno latino.

¹⁵⁴ Alc. fr. 90 D.

¹⁵⁵ WILKINSON, *op. cit.*, p. 131.

¹⁵⁶ ALC. 338: “ἕει μὲν ὁ Ζεὺς, ἐκ δ’ ὀράνω μέγας χεῖμων, πεπάγαισιν δ’ ὑδάτων ῥόαι [...] κάββαλλε τὸν χεῖμων’, ἐπὶ μὲν τίθεις πῦρ ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσαι μόλθακον ἀμφὶ [...] γνόφαλλον”: Zeus manda lluvia, y una gran tormenta baja del cielo, y hielan las corrientes. Olvida la tormenta: échale leña al fuego, corta, sin tasarlo, el vino dulce como la miel, y luego acuéstate con un cojín mullido en cada sien. (Traducción de Juan Ferraté).

Después de este punto (8), la temática que se desarrolla ha provocado a lo largo del tiempo innumerables comentarios sobre la naturaleza de la oda y sus objetivos¹⁵⁷ y, en muchos casos, afirmaciones sobre la falta de unidad entre el comienzo inercial de la oda y el final ciudadano con tintes eróticos; no creemos que sea necesario hacer una apología de la oda dado que existen ya muchos esfuerzos que se han dedicado a desmentir la falta de unidad en el poema partiendo del Soracte como una fuente de la que sale toda la información que se desarrolla a lo largo del mismo¹⁵⁸.

Los siguientes 4 versos (9-12) explican, como ampliación de los anteriores (5-8), porqué el hombre puede permitirse acercarse a los placeres del vino y guardarse las preocupaciones. La divinidad es la que guía las cosas que nos rodean y el poeta se preocupa por exponer su poderío haciendo una breve descripción de sus actos. Esto es un recurso que fortalece la figura de movimiento narrativo. El viento combatiente y el mar ardiente se presentan de manera espectacular, controlando su poderío los dioses mismos para, posteriormente, mostrar de igual manera que aún cosas tan sutiles como el movimiento de olmos y cipreses dependen de la voluntad divina.

En esas líneas se establece la alegoría que conjunta la orden de los primeros 4 versos: *permite divis cetera, con fuge quaerere quid sit futurum cras*, que ocupa la misma posición en el orden de las siguientes 4 líneas. Se establece así el poco control que podemos tener de las cosas que nos rodean, asunto que intentó definirse, aunado al escenario que ya presentamos al comienzo de este análisis, como dice Vessey, a partir del Soracte. La montaña es un foco de atención monumental que intenta, a nuestro juicio, hacer que el

¹⁵⁷ CUNNINGHAM, Maurice P., *Enarratio of Horace Odes 1,9*, p. 98

¹⁵⁸ Encontramos una crítica que nos parece excelente sobre este punto en VESSEY, D. W. T., *From Mountain to Lovers' Tryst: Horace's Soracte Ode*, pp. 26-28

lector se sienta indefenso ante el mundo que lo rodea. Esa idea germinada desde el primer verso se intenta concluir aquí, en primera instancia, nombrando la omnipotencia de los dioses y, en segundo lugar, estableciendo lo que debe hacerse ante esa indefensión.

Horacio ya nos ha dado las herramientas para despreocuparnos por un asunto que no está en nuestras manos y del cual, de igual manera, ignoramos cuál será su conclusión. No cuestionamos un futuro cuyo término ignoras y cuyos resultados escapan de tu control. La temática es muy similar a la oda 4 que ya hemos analizado, de hecho, la *γνώμη fuge quaerere* puede establecerse en paralelo con el *vitae brevis spem nos vetat inchoare longam*¹⁵⁹ como una misma idea, aquí obviamente existe una *callida iunctura* que permite a través del tema invernal establecer una visión similar entre ambos poemas.

Después del planteamiento de las *γνώμαι*, el cambio de temática que ya habíamos mencionado comienza con mayor fuerza. Se enumeran, en una sucesión que encontrada también en la oda 4, actividades juveniles como las danzas y el amor (14-15) para, posteriormente, enfatizar que se ponen en práctica con el fin de alejar, con éstas, a la vejez. Aquí se contraponen el verdor, como la vegetación primaveral, a la canicie penosa. Esa canicie se puede relacionar, de la misma manera que en el caso de la cana escarcha (1, 4, 4), con la nieve que habíamos visto en el comienzo con el Soracte y, además, debemos prestar mucha atención al término latino *morosa* que, pensamos, puede estar sugiriéndonos una reminiscencia fonética: el sonido despierta una relación semántica entre *moror* (que tarda), *morosa* (penosa, difícil) y *mors* (la muerte). Al traducir al español, es imposible despertar la misma impresión inconsciente con ese término que, aún cuando el poeta lo hubiera pensado o no, podemos notar que los tres términos son impresiones que se relacionan directamente

¹⁵⁹ HOR. *op. cit.*. 1. 4, v. 15.

con la canicie. La dificultad de soportar la vejez que preocupa al hombre, la muerte que es el presagio de la misma pero, a su vez, siendo algo que se demora puede otorgarle esperanza al que la padecerá. La juventud presagia que aún se tiene tiempo para estar lejos de ella, aunque, en el fondo, como el Soracte nevado al fondo de la imagen, en nuestra imagen poética, siempre se encontrará ahí.

A continuación, Horacio nos muestra el cierre del anillo temático que había comenzado mostrando la montaña, la cual, debido a su gran tamaño y teniendo como escenario la tormenta invernal retomada directamente de Alceo, representa también la inminente muerte que siempre está presente y nos rebasa en entendimiento, el futuro que desconocemos pero, aún cuando evitamos sentirlo estando resguardados por los leños y el vino, o los amores y la danza, que forman una *callida iunctura* entre cada elemento respectivamente, está a nuestra vista.

La *imitatio* del fragmento de Alceo que realizó Horacio al principio de su oda tiene una contraposición y una adaptación en el final de la misma. El peso de la escena invernal debe equilibrarse con un entorno que pueda serle familiar a un lector romano y, al mismo tiempo, pueda ser incluyente con cualquier individuo de ciudad. El Campo de Marte y las plazas son lugares donde se proyecta el bullicio (16-18), la gente interactuando y hablando entre sí. Saliendo del entorno que el poeta retomó del lesbio, ahora Horacio justifica y establece su realidad poética. Éste es su escenario, aquí está su originalidad, el uso inicial del *nunc* en el verso 20 lo confirma, está haciendo un cambio temporal, volviendo de lo griego imitado a lo romano vivido. El perfecto contrapeso para una escena que sea resultado de una *imitatio* es aquella que lograda, tras la imitación, pueda sentirse totalmente propia.

Los susurros nocturnos en un principio nos parecen un tanto extraños. No encontramos mucho sentido y, como ya dijimos, es uno de los puntos en los que muchos críticos encuentran una falta de congruencia en la oda. Para nosotros, la oda completa es una gran metáfora que esconde una verdad que el poeta nos está intentando plantear a través de su lectura completa, poniendo en práctica su método lírico, no al exponer directamente su idea sino comunicándola a través de una gran alegoría pictórica. El uso de estos elementos que provienen, seguramente, de herencia helenística, crean un nuevo punto de apropiación con el lector ideal que está inconscientemente considerado, es decir, el lector romano. El escenario final es similar al de Lícidas en la oda que analizamos anteriormente, un planteamiento juvenil amoroso que está siendo establecido en un entorno social conocido. Se introduce de nuevo el *nunc*, enfatizando el presente de la acción, lo cotidiano y lo cercano, el aquí y el ahora que intenta mostrar al lector con insistencia. Una sola palabra al inicio de ambos cuadros nos anuncia que todo lo que se encontraba al comienzo del poema sigue ahí. El invierno, la muerte, la tormenta, la nada. Pero, eso fue antes, lo importante es el ahora, y en este momento presenciamos la risa, deseable, reveladora, de una joven. En esta escena, al igual que como se insinuaba con Lícidas, todo está cargado de un erotismo velado. Aún más, la construcción sintáctica del pasaje, confuso y difícil gramaticalmente, se construye a través de una sínquisis que proyecta la visceralidad del momento. Obviamente, el poeta no construyó esto sin cuidado, al contrario, recordando aquello que retomará para su poesía Poe muchos siglos después, para poder lograr la impresión de desorden se debe poner mayor cuidado en la confección de dicho pasaje. La maestría de la creación poética se encuentra en hacer verosímil algo que no es verdadero, en crear la impresión de que el poeta simplemente tomó su pluma y la inspiración lo guió a crear una obra sin mayor pulimiento o dificultad.

La falta de verbo y la mezcla de palabras en el pasaje nos hacen que, como se había enfatizado ya con el *nunc*, nosotros nos quedemos pensando en eso, el ahora, es decir, en el pasaje que nos sorprende y nos confunde, por estar contrapuesto a lo anterior, por no expresar directamente su idea y por utilizar una construcción literaria compleja.

Así, concluyendo, creemos que el punto principal para poder entender la unidad de este poema y observarlo como un todo es su *mediocritas*, enfocado en el profundo interés mostrado en hacer de su paisaje algo accesible a la aprehensión de cualquier lector; léase, el entendimiento de un placer inteligible a cualquier ser humano. El amor, es algo que puede demostrar perfectamente el epicureísmo horaciano. No hay nada más del presente que ese acto amoroso, sin necesidad de pasados o futuros, ahí impone la alegoría que comunica su intención poética. No debemos entrar en un conflicto temático porque es obvio que las odas nunca tienen como principal interés hacer de su escenario el fin de lo que comunican. Como dijimos en el anterior capítulo, el poeta crea su propio lenguaje, su propia forma de hacernos entender al mundo. Ahí está el efecto vivo del que nos hablaba en el *Ars Poetica*: Horacio expone a Alceo adaptándolo a su entorno, haciéndolo vivir de nuevo a través de sus palabras, no a un hipotético Alceo original que sólo podemos podríamos buscar en su propia poesía, sino a un poeta y a un ser humano en cuya personalidad el romano encontró un enorme reflejo de su ideal y fin poético.

I, 11

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi

finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios

temptaris numeros. Vt melius quicquid erit pati!

Seu plaris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,

quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare 5

Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatio breui

spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida

aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

I, 11

Tú no indagarás, funesto es saberlo, qué fin a mí, o a ti
los dioses nos darán, Leuconoe, ni tentarás los números
babilonios. ¡Cuán mejor será padecer cualquier cosa!

Ya sean muchos inviernos o ya sea que Júpiter te haya concedido el último,
el cual ahora en opuestas rocas debilita al mar

Tirreno: saborea, aclara los vinos y acorta una larga esperanza
en un espacio breve. Mientras hablamos, la envidiosa edad

huirá: Atrapa el día, sé lo menos crédula del siguiente.

Análisis

La presente oda es, definitivamente, uno de los poemas más conocidos y representativos de Horacio. El término *carpe diem*, que aparece al final del mismo, ha sido retomado y traducido infinidad de veces con matices tan variados y apoyando argumentos que van desde el epicureísmo sugerido inicial hasta el libertinaje juvenil del siglo XXI. Para nosotros, la oda es única por esto pero también por una razón en particular, es probablemente el único ejemplo dentro de las odas horacianas que deja por completo de lado el trato alegórico y la poética paisajística.

El tamaño de la oda y su primer verso nos comienzan a insinuar lo anterior. Podemos ver en el mandato inicial una γνώμη que se extenderá por completo en todo el poema. El uso de futuro en los 4 verbos de los primeros 3 versos nos indican la imperatividad de las palabras del romano, sus ideas son sentenciosas y no deben entenderse como instrucciones y preceptos directos que no buscan más que lectores que puedan prestarles atención y seguirlos al pie de la letra. El comitente ahora se presenta como un personaje femenino, Leuconoe, y nos es presentada además de inmediato, apenas en el segundo verso y en medio del mismo, reafirmando el mandato y la necesidad de entender lo que se está haciendo.

Buscar conocer el fin de cualquier otra persona o, incluso, el propio no es propicio, y no lo es no sólo por la imposibilidad de poder conocerlo sino porque, aun si pudiéramos hacerlo, no traería más que pesadumbre a la vida del hombre. La muerte es inminente y siempre está presente, pero normalmente lo olvidamos, preferimos que sea un tema que sólo se presente cuando es inminente y no tenemos otra opción de escape. Lo único que

sustenta que los días encuentren alegría es no poder recordar la muerte al no saber cuándo o dónde llegará. Horacio quiere decirnos eso. *Ut melius quicquid erit pati!*: será mucho mejor padecer cualquier cosa que llegue de improviso, sea buena o mala, la mejor opción es siempre el desconocimiento.

Encontramos por primera vez en Horacio una idea distinta sobre la muerte, no sólo nos está planteando la acostumbrada visión del *hinc et nunc*, sino que también nos habla sobre la bondad de la divinidad al no dejarnos saber nuestro destino. Esto es algo que el lector debe entender, si no debe pensar en ello, mucho menos debe intentar buscar explicaciones en métodos adivinatorios; sentimos una brisa de filosofía presocrática en esta idea, el devenir del mundo y el cambio son algo en lo cual simplemente debemos ubicarnos y permitir que ese cambio transite con y a través de nosotros.

Después de esto, el poeta retoma sus tópicos comunes, nombra los años como inviernos, dejándonos entrever que sus propias palabras no lo convencen del todo, aún ante el desconocimiento y la ignominia que es más una cualidad que un defecto, el poeta sigue pensando en inviernos, no en veranos. Cada año está la muerte presente, la nieve, el frío, la tormenta: todo nos recuerda que la tristeza y la desesperanza existe y que, sin saberlo, tal vez podríamos estar presenciando nuestra última temporada invernal, y el renacimiento primaveral del mundo podría no estar ya presente para nosotros la próxima vez. Tras esto, Horacio vuelve a su camino: Júpiter y su mandato divino, interviniendo en nuestro panorama, aun sin saber si simplemente es un recurso poético. El planteamiento de la figura divina que controla la naturaleza nos remite al pasaje de la oda anterior en el que los dioses

también exhiben poderío a través de su preponderancia en el control del clima¹⁶⁰. Así como con este punto, sentimos que esta oda es un mensaje directo que intenta sintetizar el pensamiento de las odas anteriores que habíamos analizado. Por un lado, con elementos similares a lo que ya se habían planteado, como el tópico de la divinidad, pero también se presenta de nuevo el vino que se plantea como elemento del disfrute del ahora (6) y, por otra parte, una serie de γνῶμαι que podrían relacionarse directamente con lo dicho en esta oda: el *vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam*¹⁶¹ está ligado al *spatio brevis spem longam reseces* (6-7) y el *quid sit futurum cras, fuge quaerere*¹⁶² al *tu ne quaesieris (...) dederint* (1-2). Vemos que los poemas están conformando una relación tripartita. El uso del asclepiadeo mayor, conformado por un espondeo, un dácilo y una sílaba larga, seguida de un coriambo entre dos cesuras y concluyendo con dos dácilos, reafirma la idea del carácter sentencioso de la oda. Versos largos pero extensión corta del poema, la oda busca ser sentenciosa, breve y directa.

Al terminar estas ideas, se introduce en el poema un *dum*. La afirmación que se expone ahora es actual, el poeta intenta hacer de este segmento algo del momento, así como normalmente pretende introducir con el *nunc* ideas que puedan situarse en el presente, ahora la temporalidad se ubica en cualquiera que sea el momento en el que el lector está accediendo al texto. Al ser el comitente siempre el lector, esa conversación que tiene el poeta con nosotros nos indica que, a través del texto, nos habla de nuevo cada vez que volvamos a ese pasaje. Mientras lo leemos, mientras conversamos con él, en ese diálogo que siempre existe entre el texto y el lector, la edad envidiosa habrá de huir, y es así

¹⁶⁰ HOR. *Carm.* 1.9 v. 9.

¹⁶¹ HOR. *Carm.* 1.4 v. 15.

¹⁶² HOR. *Carm.* 1.9 v. 13.

precisamente porque no da tregua y no quiere regalar un año más del indicado. Se niega a otorgarnos un día más y siempre está en continua huída, escapando de la persona que la posee.

Tras decir esto, se introduce la sentencia que, podríamos decir, es la más representativa y a su vez sintetiza la visión filosófica de los tres primeros libros de odas de Horacio, en ella se deposita todo lo que debemos saber sobre su mentalidad en esta etapa y la manera en la que, aun cuando él lo haga o no con su propio proceder, nos dice que debe ser la mejor manera de abordar la vida.

En esto, resumiendo, primero podemos ver como confluyen las dos odas anteriores que habíamos analizado. Por un lado, la 1, 4, partiendo del inicio de la primavera y, por otro, la 1, 9, hablándonos directamente desde un lugar alejado de lo más crudo del invierno, ambas, confluyendo en la idea del presente, oponiéndose a la muerte y destacando de la que aún gozamos, viendo la vida que aun tenemos y viendo que hay muchas cosas para disfrutar en nuestro alrededor y así poder evadirnos de la depresión fatal. Si notamos, estas dos visiones de un mismo foco tienden conjuntamente hacia esta idea: atrapar el día. La edad huirá, siempre, pero el día es del lector. La *callida iunctura* entre el *fugerit* y el *carpe* confluye, igual que los poemas anteriores, dos visiones que debemos entender. La fugacidad de la juventud y en general de la vida y la prevención sobre la falta continua de aprovechamiento de cada uno de los días que pueden disfrutarse. La palabra *carpe* es esencial. Esa tradicional traducción con los términos *aprovecha* o *disfruta* no está englobando y expresando todo lo que el poeta nos está diciendo. Atrapar es apropiarse de algo, como Horacio está intentando hacernos ver que debemos hacer con sus propias palabras. Ese procedimiento hace que, aun cuando el tiempo siga pasando, el día disfrutado

pueda quedarse con nosotros, sacamos ventaja de él, nos lo hemos apropiado y ahora nos acompaña.

Concluye advirtiéndonos de la poca fiabilidad del futuro. Manteniendo la composición literaria dirigida hacia su comitente, clara muestra de lo necesario que es ubicarnos como receptores directos de sus palabras, el poeta nos enfatiza que el día y sus resultados podrán quedarse con nosotros sin importar lo que el destino nos depare. Por si no había quedado claro al observar al Soracte o el paisaje invernal, Horacio nos insiste con una oda que sale de lo común. Es un pasaje que el lector de toda su obra debe siempre tener en cuenta, el interés del poeta no es ya únicamente comunicar una idea a través de la impresión alegórica acostumbrada. Quiere ser totalmente claro y lograr que, si nada se ha entendido con su lenguaje poético en toda su obra, esto, en definitiva, no pueda ser malinterpretado ni pasar desapercibido. El mensaje de esta oda debe ser la guía que nos permita entender su intención en todos los poemas filosóficos que encontramos en sus primeros tres libros y, de la misma manera, debe comunicarnos un mensaje en el que, tanto el lector como el poeta, están siendo los comitentes hacia los que se dirige su consejo.

III, 30

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum. 5

Non omnis moriar multaue pars mei
uitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex.

Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus 10
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam

quaesitam meritis et mihi Delphica 15
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.

III, 30

Erigí un monumento más perenne que el bronce
y más alto que el regio sitio de las pirámides
que no la voraz tormenta ni el Aquilón furioso
pueda derruir o la innumerable
sucesión de los años y la huída de los tiempos.
No moriré del todo y gran parte de mí
evitará a Libitina; continuamente yo creceré renovado
con la venidera alabanza, mientras escale
el Capitolio el pontífice con silenciosa vírgen.
Seré llamado, donde el violento Aúfido
resuena y donde, carente de agua, Dauno reinó
sobre pueblos agrestes, de humilde origen,
el primero capaz de haber adaptado el canto eolio
al modo ítalo. Asume la soberbia
buscada con méritos y con délfico laurel
cñeme propicia, Melpómene, la cabellera.

Análisis

Para nosotros, la última oda del libro III, escrita en asclepiadeos menores, no puede entenderse por completo sin relacionarla directamente con la primera oda del libro I. La *Ringkomposition* más significativa de la obra horaciana se encuentra entre estos dos poemas y la razón de esto, en definitiva, se encuentra en la función de prólogo-índice y epílogo que tienen cada una de ellas respectivamente; sin embargo, nuestra oda presenta la ausencia de un comitente en toda su estructura, únicamente mostrándose, si es que podemos calificarlo así, en la figura de una musa al terminar todo su desarrollo.

Creemos que el motivo de ello se encuentra en que, como en la oda que acabamos de analizar, seguramente Horacio intentó mostrar que el destinatario de toda su narración era, en realidad, él mismo. El planteamiento construido alrededor del yo poético nos muestra que, así como la primera oda iba dirigida hacia Mecenas y, por lo tanto, merecía explicar todo lo que iba a hacer alrededor de su poesía, ahora que ya hemos visto toda la obra del poeta, no podemos más que volver a ella para responder alguna duda que pueda presentarse.

Al haber sido ideados los tres primeros libros de odas como una obra unitaria, publicados en el 23 a. C., cuyo agregado del libro 4 se hizo en una época muy posterior, aproximadamente el 13 a. C. y seguramente atendiendo a un interés diferente. Estamos convencidos de que esta oda era el punto final que el latino quería poner a todo el entramado poético que había formado; sin que, por ello, restemos validez o importancia al último libro de odas, en el siguiente poema externaremos brevemente nuestra visión sobre su último libro de poesía el cual, no por salir de la unidad ideada originalmente, carece de

relación con otras odas de los primeros 3 libros y, en general, con toda la visión poética de Horacio.

Observando pues los tres primeros libros como un todo, el poeta primero nos habla sobre la magnitud de su obra. Expresándose en primera persona, sin falsa modestia, como acostumbraba, él está consciente de lo que ha conseguido: construir un monumento que durará más que el que, probablemente, él consideraba el más antiguo conocido, las pirámides. Deducimos inmediatamente que se trata de los monumentos egipcios y, tomándolos como punto de comparación, confirma no sólo la validez de su obra sino la naturaleza imperecedera de la poesía. Nosotros vemos en este punto que, a pesar de que el poeta hace mucho énfasis en su obra, toda la oda es un ejercicio de valoración del género poético como el medio para poder apartarse de la muerte. Después de haber visto la continua preocupación por disfrutar del presente y por pensar en que los placeres de la vida deben ser siempre atrapados y nunca se irán de nosotros, finalmente Horacio ha deducido que existe una forma de, en parte, sobrevivir.

Antes de llegar a ello, se muestran los factores que derruyen el mundo: la tormenta y los vientos, de nuevo personificados ahora con el nombre de Aquilón, y, lo más importante, el pasar de los años y el tiempo que escapa continuamente de nosotros, en un claro eco de las γνώμαι que habíamos encontrado ya en el *carpe diem*. Horacio está enfrentando sus miedos y ya no sólo debe voltear hacia otro lado para poder vivir su vida sin una continua preocupación, está dándoles la cara y diciéndoles que, ni siquiera ellos, esos temores que ya había expuesto en muchas de sus odas y que nos los había presentado como asuntos ineludibles y que escapaban a nuestro poder, serán capaces de arrebatarnos la inmortalidad.

Lo dice textualmente, de nuevo en ese yo poético nos afirma, o más bien se afirma, que no morirá del todo, gran parte, no sólo una parte, de él va a evadir la muerte. La gran obra de su vida fueron definitivamente las odas. Ahí depositó sus ideas, sus miedos, sus ideales, sus amistades; si las odas sobreviven al paso del tiempo tenemos también en ellas gran parte del poeta dentro de ellas. Después de esto, presenta algo que puede resultar sorprendente, afirma que continuará creciendo, renovado, con la alabanza venidera. Para nosotros, la afirmación que hace Horacio puede relacionarse con la manera en la que medirá el tiempo que seguirá creciendo a través de su obra. El poeta pone como medida un ritual religioso, el pontífice romano subiendo hacia el monte Capitolio con alguna vestal, mención que nos sugiere que, probablemente, su inmortalidad estará íntimamente relacionada con la existencia de Roma. Además, a visión de un monte típicamente romano en un rito del mismo origen no es una casualidad, Horacio está consciente de que, apoyándose en el crecimiento de Roma, él mismo está destinado a perdurar. Si proyectamos lo que el lector actual puede recibir de este pasaje es evidente que, a pesar de no ser totalmente clara la referencia al pontífice, sí puede comprenderse del todo que la intención del romano es destacar que la lectura de su obra y la impresión y alabanzas que despierte harán de él una figura viva que se estará alimentando de ello. La duración, efectivamente y como ahora vemos, de su obra sigue acompañando a Roma a través de los siglos. Si ponemos más atención a esto, podemos hacer una unión entre este precepto casi profético y la intención de mencionar en la oda 1 a los poetas como *vates*, en esa traducción por la que nos inclinamos y que ya hemos intentado explicar con anterioridad. La profecía se sigue cumpliendo y así el poeta se convierte, incluso para nosotros, en un individuo que va más allá de su propio tiempo y que sigue causándonos, con su obra, una impresión actual.

Tras esto, se inicia una pequeña descripción mitológica (10-12) cuyo fin es expresar, poéticamente, que en cualquier parte donde llegue el viento, personificado de nuevo ahora con el nombre de Aúfido, hasta en pueblos de muy humilde existencia, se le conocerá como el primero, *princeps*, en adaptar el canto eolio al género ítalo. Aquí debemos destacar la importancia de los términos *carmen aeolium* e *italos modos* y los motivos de nuestra elección de traducción. En primer lugar, simplemente diremos que es obvio que ese *carmen aeolium* se relaciona con el *barbiton lesboum* que habíamos encontrado en la oda 1. Es importante entender, en las palabras mismas del poeta, que él se da cuenta que la poesía griega a la que está accediendo y de la que se está nutriendo era, en esencia, musical y rodeada de instrumentos. La imposibilidad de trasladar, de manera natural, la métrica pindárica a su poesía nos infiere que el latino deducía que esa construcción debía tener detrás un esquema musical. Si podemos relacionarlo, básicamente toda la poesía griega arcaica está más emparentada con cantos rituales pre-alfabéticos que con una especializada lírica europea que proviene en mayor medida de época helenística¹⁶³, suceso que el poeta demuestra entender especificando que el canto es la poesía para los griegos, usando el término eólico para dejar en claro que está hablando de poetas líricos arcaicos, es decir, aquéllos que utilizaban ese dialecto en su poesía, y hablando sobre la adaptación, *imitatio*, que hace de ésta, apoyándose en los esquemas métricos que habían intentado definir ya los poetas helenísticos, para llevarla a un modo ítalo, es decir, no a un canto sino a una métrica poética latina. A pesar de haber podido usar la palabra *carmen*, como lo hace muchas veces para llamar a su poesía, entendiendo que el término latino puede referirse tanto a un canto como un poema, creemos que utiliza estos dos términos diferentes para poder hacer una *iunctura* entre ellos. La transformación de la base griega

¹⁶³ HUALDE y SANZ, *op. cit.*, p. 93.

hacia la fundamentación del género poético como lo conocemos actualmente, sujeto a reglas métricas, está apoyada en la declamación en voz alta. De nuevo, la visión del poeta es profética, ciertamente ese ejercicio cambió por completo la literatura y, desde ese momento hasta la actualidad, lo que entendemos como poesía sigue estando sujeto a las reglas que Horacio, no de manera única desde luego y apoyado en una tradición que ya lo venía haciendo desde hace unos cuantos siglos, ideó para poder componer sus libros de odas.

Finalmente, termina su oda con el cierre de un anillo que comenzó en la conclusión de la oda 1 con la mención del verde mirto ciñendo su cabeza y su frente tocando las estrellas. Ya que ha probado su habilidad, él reconoce la soberbia pero sabe que es merecida. Pide a una musa, despegándose de su manifiesto sólo por un momento, que ciña su cabeza ahora con delfico laurel, de nuevo, pensamos, en un ejercicio que lo relaciona proféticamente. La musa no es ya la inspiradora ni la que lo ayudará a trascender, sólo está ahí para pedirle que, a través del laurel, un elemento típico de las adivinaciones y los oráculos, suposición que confirma al llamarle delfico, todo lo que ha dicho se cumpla, situándose en ese papel de vate que había establecido en su primera oda y que ahora también está encadenando a través de este concepto.

Para concluir, sólo nos basta decir que, como recordamos, en el primer poema se había establecido a Euterpe y Polimnia como las intérpretes de los instrumentos griegos que debían acompañar, metafóricamente, al poeta, para poder lograr llevar a cabo su empresa. Aquí se une a ellas Melpómene que, como ya dijimos, solamente se encargará de manera propicia, *volens*, de coronarlo con el don profético, dado que su trabajo ya está hecho, para que sus palabras se conviertan en realidad, concluyendo así su oda que cierra no sólo con el

poema sino también con el trabajo redondo de muchos años de una empresa que concibió como un todo y cuya imprecación délfica, hasta ahora, ha sido atendida y cumplida por completo.

IV, 7

Diffugere niues, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra uices et decrescentia ripas
flumina praetereunt;
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet 5
ducere nuda chorus.
Immortalia ne speres, monet annus et alium
quae rapit hora diem.
Frigora mitescunt Zephyris, uer proterit aestas,
interitura simul 10
pomifer autumnus fruges effuderit, et mox
bruma recurrit iners.
Damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
nos ubi decidimus
quo pater Aeneas, quo diues Tullus et Ancus, 15
pulis et umbra sumus.
Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
tempora di superi?
Cuncta manus auidas fugient heredis, amico
quae dederis animo. 20
Cum semel occideris et de te splendida Minos
fecerit arbitria,

non, Torquate, genus, non te facundia, non te
restituēt pietas;

infernīs neque enim tenebris Diana pudicum 25

liberat Hippolytum,

nec Lethaea ualet Theseus abrumpere caro

uincula Pirithoo.

IV, 7

Se ahuyentan las nieves, vuelven ya los pastos a los campos
y a los árboles su follaje;

intercambia la tierra sus mudas y los decrecientes ríos
fluyen por las riberas;

Una Gracia con las Ninfas y sus dos hermanas osa
conducir desnuda los coros.

No esperes cosas inmortales, advierte el año y la hora
que arrastra al propicio día.

Los fríos se mitigan con los Céfiros, la primavera arrolla al verano
que a su vez habrá de morir,

el fructífero otoño esparcirá frutos, y de inmediato
vuelve con rapidez el inerte preludeo invernal.

Los daños celestes, sin embargo, las lunas veloces reparan:

Cuando nosotros caemos

donde el padre Eneas, donde los divinos Tulo y Anco
somos sombra y polvo.

¿Quién sabe si añadan a la suma de hoy los tiempos
del mañana los dioses superiores?

Escaparán a las ávidas manos del heredero todas las cosas que
habrás entregado al ánimo amigo.

Una vez que murieras y de ti hiciera Minos

brillantes juicios

no te regresará, Torcuato, la stirpe, no a ti la elocuencia

ni la piedad;
de las inferiores tinieblas, ni siquiera Diana, en efecto,
libera al púdico Hipólito,
ni Teseo, las leteas ataduras del querido Piritoo
tiene fuerza para romper.

Análisis

En el poema que analizaremos a continuación nos encontramos con una métrica similar a la que ya habíamos apreciado en la oda 1,4 (estrofa arquiloquea segunda): aparece el arquiloqueo primero, compuesto por un hexámetro dáctilico y tetrámetro dactílico; elementos que favorecerán, en su primer verso, una cadencia típica que Horacio ya había puesto en práctica en todas sus epístolas y odas¹⁶⁴, el hexámetro es visto por el poeta como un metro que puede favorecer la expresión de ideas con rapidez sin dejar de lado la cadencia poética y, en segundo lugar, los tetrámetros yámbicos facilitarán un cierre sentencioso de las ideas desarrolladas en el hexámetro; mostrando, al mismo tiempo, solemnidad y destacando la importancia de las cosas que se mencionen en ellos.

Dicho esto, nos encontramos por tercera vez con un paisaje invernal. Existen quienes han afirmado que esta imagen puede estar directamente relacionada con una metáfora sobre el gobierno de Augusto¹⁶⁵, lo cual, sin estar o no de acuerdo con ello, deberá ser dejado de lado en este momento dado que nuestro mayor interés se centra en la relación profunda de la oda con la obra horaciana que la antecede. Desde que comenzamos a leer el poema de inmediato podemos relacionar el escenario mostrado con aquél que se había expuesto en la oda 1, 4: *solvitur acris hiems – diffugere nives, redeunt iam gramina campis*. La *callida iunctura* nos indica que el poeta sabe muy bien que éste es un tema que ya ha tratado y cuya ampliación, comenzando con un inicio muy similar, debe traer consigo nueva información para comunicar al lector. Hay algo que el poeta quiere decirnos que no

¹⁶⁴ Se ha dicho, incluso, que podríamos ver esta oda como una entidad unida a la epístola I, 5: *cfr.* PUTNAM, Michael C. J., < Horace to Torquatus: “Epistle 1.5” and “Ode 4.7”> en *The American Journal of Philology*, Vol. 127, Num. 3, 2006, pp. 387-413.

¹⁶⁵ DYER, Robert R., <“Diffugere nives”: Horace and the Augustan spring, en *Greece & Rome*>, Second Series, Vol 12, No. 1, 1965, pp. 79-84.

pudo mostrar del todo en su anterior oda, algo que probablemente, después de tantos años y habiendo una diferencia temporal tan grande entre el libro I y el libro IV, olvidó o que, muy probablemente, algo en lo que haya cambiado de opinión.

Se nos muestra una hermosa narrativa pictórica: el invierno ha pasado, la nieve se disipan, vuelve el pasto y, siempre presentando metáforas vivas, a los árboles su follaje. De nuevo, el paisaje se muestra como una gran metáfora de la vida humana y debemos comenzar a situarnos como lectores en esa situación ideal en la que el invierno puede ser dejado atrás y comenzar a disfrutar de la primavera, es decir, la juventud. Al concluir esto, continúa la ampliación de la metáfora: la tierra cambia de faz, literalmente *vices*, y los ríos comienzan a fluir con normalidad. Hasta este punto, el movimiento característico de las descripciones sigue presente. El cambio es algo que alimenta el escenario, no se presenta a la primavera en su punto cumbre sino que, a través de la confrontación con el invierno falleciente, se puede notar de mejor manera la verdadera transformación que se está llevando a cabo.

Así como se habían presentado a través del rito y las danzas¹⁶⁶, ahora se muestran de nuevo a las Ninfas y las tres Gracias, presentando primero a una y agregando de inmediato a las otras dos, que son gemelas. Parece exactamente la misma escena y el mismo acontecimiento que ya se nos había presentado narrado, aunque con palabras distintas, por el mismo poeta. Pero, ¿es en realidad el mismo? Él está a punto de resolvernos esa pregunta. Después la presentación de este escenario, en la oda 1, 4 se nos presentaba de inmediato un ritual que podía recordarnos sutilmente a la muerte pero sólo

¹⁶⁶ HOR. *Carm.* 1.4, vv. 5-6.

para darnos cuenta que, siendo un elemento báquico, debíamos acceder a ella teniendo en cuenta el disfrute de la vida. En esta ocasión, no es así.

El poeta rompe el paisaje introduciendo de nuevo una γνώμη que está profundamente relacionada con otra que podemos encontrar en el *carpe diem*. *Spatio brevi spem longam reseces. Dum loquimur fugerit invida aetas*¹⁶⁷ ahora se nos presenta como *Immortalia ne speres, monet annus et alium quae rapit hora diem* (7-8). El poeta está intentando actualizar no sólo una de sus odas sino también aquélla que plantea textual y abiertamente su idea epicureísta sobre el devenir de la vida. Habíamos mencionado que, fuera de los años, el poeta intentaba advertirnos que lo más importante era atrapar y apropiarse de cada día. Ahora, en cambio, esos años y esas horas arrastran, como máquinas en un campo, al día, propicio, que no podemos ya atrapar. La metáfora agrícola es mordaz, el día ya no es más un elemento que podemos poseer, el tiempo se lo lleva y lo desaparece, al igual que hace con todo lo que lo rodea. Horacio se está corrigiendo y lo hace no para atacar su propia obra sino para precisar lo que quiso decir con ella, en pocas palabras, está manipulando su propio planteamiento para dejar en claro para la posteridad las ideas que ahora, en la vejez, lo poseen.

El lector se da cuenta de esto, los ecos están por doquier y la obra pasada, que cimentó ya la fama del romano, está siendo ahora complementada, amplificada y corregida a través de un solo poema. El viento aparece de nuevo, multiplicado en la figura de los Céfiros, entidades aéreas cálidas que se presentan junto con la llegada de la primavera; no obstante, esta vez no tendremos tiempo para disfrutarla, nuestro poeta la hace desaparecer de inmediato. Aún peor, con el invierno del cual todavía vemos muestras al inicio del

¹⁶⁷ HOR. *Carm.* 1.11, vv. 6-7.

poema, la primavera simplemente es arrollada por el verano, el cual tampoco tendrá tregua, inmediatamente después del momento en el que llega, al siguiente verso ya se presenta muerto; *simul*, al mismo tiempo, a su vez. Llega ahora el otoño que esparce los frutos, momento que, para nosotros, está íntimamente relacionado con el estado en el que se encuentra Horacio. Siendo ya un viejo, disfruta del otoño de su vida, gozando de los frutos que su vida ha generado a causa de su trabajo. Pero, de inmediato, estando inmersos en el momento en que se encuentra el otoño, el invierno vuelve sin aviso, tal como él siente que ahora llegará la muerte, próxima e inevitable, siendo su gozo ya no otra cosa que la antesala de lo trágico que habrá de suceder.

La luna de nuevo aparece¹⁶⁸, ya no observando las danzas sino como un elemento que estará presente una y otra vez, multiplicándose con los días que pasan, motivo por el cual, pensamos, se nos presenta en plural, reparando el daño, borrando, con su paso, el de las noches, registro de lo que se ha perdido. En ese paisaje donde la medida del paso de los días es ahora nocturna, sin rodeos, se presentan tres figuras romanas históricas: Eneas, Tulio y Anco, celeberrimos personajes, conocidos por cualquier connacional del poeta, en una impresión que no puede ser totalmente apropiada por el lector actual pero sí debe ser entendida, estamos hablando de figuras de un legado histórico y mítico tan conocido como el de cualquier héroe moderno. Con ellos como ejemplo, el padre de Roma y dos figuras históricas tan míticas que incluso provocan que Horacio las llame divinas, aun con esa cualidad, son polvo y sombra y, si ellos lo son, también lo seremos nosotros. Esta γνώμη es de lo más ejemplar, incluir a dos divinidades en el terreno de la mortalidad, del polvo y la

¹⁶⁸ HOR. *Carm.* 1.4. v. 5.

sombra, en una visión de la muerte muy cercana a la homérica¹⁶⁹ donde incluso los héroes llegarán al mismo lugar que todos los demás y serán, como cualquier mortal, una sombra borrosa e irreconocible.

Si ese es el destino de los divinos, el de los poetas-profetas-filósofos no debe estar muy alejado de él. Horacio se está sincerando, ya no nos está (se está) convenciendo de que puede acceder a la inmortalidad, siempre habíamos sentido una inquietud sobre la verdadera posibilidad de llegar a ella pero ahora simplemente no hay esperanza. Concluido este punto, encontramos una nueva γνώμη que, nos parece, hace eco de otra que habíamos encontrado en una oda ya anterior: *quid sit futurum cras, fuge quaerere, et quem fors dierum cumque dabit, lucro adpone*¹⁷⁰ es muy similar a *Quis scit adicient hodiernae crastina summae tempora di superi? Cuncta manus avidas fugient heredis, amico quae dederis animo*. Los dioses siguen siendo personajes centrales, se relacionan con el *cras* de la oda anterior, y la muestra de un paisaje sobre el destino de la herencia del hombre que parece estar intrínsecamente relacionado con el término *lucro* que ya habíamos visto a manera de metáfora. Resaltar la importancia de entender la futilidad de las cosas materiales, insinuando brevemente que todo lo que pueda disfrutarse en vida será para disfrute propio y no para un heredero que estará ávido por quedarse con nuestros bienes, expone la negatividad de Horacio ante el escenario que se le presenta.

Después de ello, el lector está esperando impaciente un cambio, el poeta ha presentado ya remembranzas de algunas de las odas más representativas de su visión filosófica: el inicio de la primavera, como en la vida y los disfrutes siempre presentes; la manera de contrarrestar el invierno cíclico, el vino y el amor y su doctrina, el *carpe diem*.

¹⁶⁹ HOM., *Od.*, XXIV.

¹⁷⁰ HOR. *Carm.* 1.9, vv. 12-14.

Todos estos puntos han hecho eco en nuestra presente oda, estamos esperando la opinión del Horacio mayor, del que se encuentra más cercano a la muerte y la posteridad que siempre le intrigó y, ahora, lo que nos presenta es clara, honesta y profunda resignación. En los siguientes versos está el corazón de Horacio expresando sus más profundos temores e inquietudes hacia el final de su vida. Sentimos su tristeza, la desesperanza y podemos vivir en carne propia su existencia. El efecto que ello pueda causar depende de la naturaleza, el conocimiento y los intereses del lector que se acerque a ella, pero siempre provocará un impacto real. Lo verosímil es ahora real también, el espíritu filosófico de un poeta se está mostrando, confirmándonos la importancia de nunca dejar de lado a nuestro autor. Aquí está siendo la base que nos permite entender de la mejor manera posible su oda, conociendo el momento en que la compuso y habiendo analizado su visión de juventud encontramos ahora la muerte en toda su maravillosa simpleza.

Recurriendo a la digresión mitológica para fortalecer el pasaje, Horacio plantea de nuevo la falta de importancia de las cosas mortales: ni la estirpe ni la elocuencia ni la piedad que en vida se profesó serán motivo de una esperanza mayor en una hipotética vida después de la muerte. Sin decirlo, tampoco el talento, ni el *ingenium* ni el *ars* volverán a él, nos lo expresa y, si pensamos que tal vez lo divino, *pietas*, puede salvarnos de ello o reservarnos un lugar mejor, el poeta nos confirma que no es así; presentando primero a una diosa, Diana, que no pudo rescatar de la muerte a su amado Hipólito, o un héroe, Teseo, que tampoco pudo salvar a su querido amigo de la misma. Si recapitulamos, tanto el fundador de Roma, es decir, de su estirpe, los más preclaros ciudadanos, divinos, y los dioses y los héroes, todos son afectados por la muerte. Aun pensando en dioses inmortales,

ellos no pueden alterar la mortalidad de otros, deben ceñirse a las mismas reglas de un acuerdo cuya existencia rebasa por completo nuestro entendimiento.

Para nosotros, es ésta la oda más honesta que encontramos en toda la poesía de Horacio. La aparición final de Torcuato, como comitente (23), sólo nos hace recordar que, como siempre, su poesía va dirigida a un lector que no olvida. Ese lector entiende sus palabras y puede ver más allá de ellas. Éste no es todo Horacio, es él en un momento de vejez que anuncia una pronta muerte, que intenta decirnos lo que piensa de toda su obra anterior afirmándonos que la juventud sólo puede sentirse como un alivio cuando la tenemos cerca: la memoria no es un remedio, es sólo añoranza. Así, sin más, nos quedamos con una impresión de profunda intimidad con el autor. Sin siquiera pensar que nos alejan de él más de dos milenios de distancia, únicamente podemos pensar que Horacio vive, no sólo a través de sus odas sino, apropiándonos sus sentimientos, a través de nosotros mismos.

V. Conclusiones

La presente investigación ha intentado demostrar que una teoría hermenéutica puede enriquecer el estudio de una obra poética haciéndola un objeto de inacabable valor. La inclusión de la teoría literaria en las letras clásicas ha sido un hito en la manera de hacer filología. Para nosotros, de ninguna manera puede dejarse de lado la filosofía, la lingüística y la teoría literaria en el estudio de los autores clásicos dado que es en el campo interdisciplinario donde podemos encontrar mayores frutos para las humanidades del siglo XXI. Hemos observado, a partir de una metodología obtenida de puntos de vista muy distintos, que la gran mayoría de las visiones de los estudios literarios del siglo XX confluyen en tres objetos: el lector, la obra y el autor. Dentro de esa jerarquía, dependiendo del estudioso, se ha dado mayor importancia a uno u otro factor, sin embargo, hemos intentado demostrar que, a pesar de que el orden de importancia puede cambiar sin hacer de un estudio literario algo de mayor o menor calidad, el menosprecio de cualquiera de estos factores afectará definitivamente el resultado de un estudio literario que pueda intentar acceder, dentro de sus condiciones, a un texto de la manera más profunda posible.

Debemos decir también que hemos descubierto en la figura del autor un objeto de estudio de enorme relevancia. Siendo él una herramienta para la investigación de un texto, creemos, puede resultar un enorme apoyo para la comprensión efectiva de muchos puntos que se encuentren en entredicho dentro del entramado literario al que accedamos.

Cabe señalar también que fue primordial para nosotros observar en el proceso de aprehensión de la realidad una diferencia sustancial entre la *μίμησις* griega y la *imitatio* latina, siendo la primera, en nuestra opinión, un punto que establece la relación entre un

ente y la realidad haciéndola accesible a través de la literatura y, la segunda, una adaptación literaria efectuada para poder hacer de un texto ya compuesto una herramienta que sirva para mostrar una idea de un autor que no necesariamente se empate con el significado del texto de partida. La *imitatio* será para nosotros, a partir de este momento, una de las primeras herramientas literarias que asume la tradición como punto de partida de una nueva obra de arte.

Por otro lado, hemos insistido en la importancia de la aceptación de la mística como una *conditio sine qua non* para la aprehensión de la realidad y, por lo mismo, para el entendimiento de cualquier texto literario y, en general, de cualquier obra de arte. Es necesario agregar que dicho factor no deberá ser aplicado en un estudio hermenéutico como punto a probarse, la existencia del mismo sólo debe entenderse para apoyar la fundamentación de un método hermenéutico reglamentado y apoyado en condiciones reales. La relevancia de haber fundamentado la existencia de dicha interacción mística con el medio que nos rodea puede abrir camino a establecer, en esa comprensión común de los seres humanos, puntos que puedan hacer de la literatura y su análisis un fenómeno global que pueda llevar a establecer, tal vez, paradigmas creativos inherentes al imaginario de cualquier individuo. En pocas palabras, debemos aceptar que un lector crea una obra a partir de su lectura, estableciendo nuevas interpretaciones a partir de una esencia específica basada en su relación directa con el autor como ser humano.

Además de esto, debemos dejar en claro que el presente trabajo se opone a la multiplicidad de interpretaciones que tiende hacia una anarquía de la literatura. La variedad hermenéutica dependerá siempre de las circunstancias del sujeto y el objeto interpretado, no obstante, siempre deberá haber un hilo conductor que permita establecer un límite en la

interpretación. Para nosotros, ese límite debe ser siempre la tradición, en las condiciones que planteamos en el primer capítulo de esta investigación, pensando que ésta nos provee de herramientas que nos permitirán acercarnos a un camino establecido en la visión de una obra de arte o, al apartarse del mismo, justificar a través de la misma los errores cometidos o el añadido de algún punto de vista que se considere pertinente agregar para las circunstancias del momento de dicho texto.

La tradición construirá un camino que nos guiará de vuelta hacia un texto que, como Horacio, renace continuamente con su lectura, el cual, planteado desde esa óptica, será ya parte inseparable de la obra misma desde el momento en que se ha concebido. Así como la crítica textual debe encargarse de comparar distintos textos para fijar un texto canónico que sea lo más fidedigno posible a la que, creemos, era la idea original del autor y, para ello, debemos confiar siempre en que esas copias que aparecen ante ellos, por más antiguas que sean, tienen un antecedente común que fue el que ideó por completo dicha obra, así también nosotros debemos cifrar, en nuestra interpretación, confianza en la tradición que se establece detrás de nosotros como fundamento de las ideas que el texto que estamos observando nos está sugiriendo. Si hablamos en específico de un clásico, como occidentales, es un hecho que esa tradición es también una influencia que ha permeado en la literatura a través del tiempo y que, seguramente, ha modificado también la manera en la cual podemos concebirla nosotros mismos. Al encontrarnos con el pasado, debemos saber que ese entendimiento que tenemos sobre ella ha partido directamente de un antecedente que, no obstante, no será de la misma naturaleza que tenemos en mente al escuchar la palabra literatura. Los referentes lingüísticos cambian a través del tiempo y, de la misma manera que una palabra conserva una relación con su etimología sin tener el mismo

significado que ésta, así nuestra concepción del mundo debe apoyar la certeza de nuestro estudio sin perder de vista que nuestra propia condición histórica hace que ella necesariamente haya cambiado a través del tiempo.

No se puede exceder lo que el texto mismo nos dice pero, en muchas ocasiones, podemos hablar de más cosas que, aun sin querer, el autor expresó en el mismo y que nos revelan, como ya dijimos, información valiosa sobre el mismo. La retroalimentación entre la figura del autor y su obra serán esenciales para poder avanzar cada vez más en los estudios literarios. Además de esto, apoyándonos en la importancia de la figura del lector, éste crea el acontecimiento de entendimiento sin ser, como ya también dijimos, el único factor considerable para entender una obra. El sujeto no es nada sin la acción y para esa acción necesita tener un objeto. La concepción del mundo de Wittgenstein y la relación entre la acción y el texto de Ricoeur puede servirnos para entender esa interacción: todos los factores de la creación literaria son esenciales para entender de la mejor manera la misma.

Aunado a esto, pudimos observar que el método lírico fue una herramienta clave para poder acercarnos a Horacio y establecer un análisis profundo de su obra. A pesar de la dificultad que conllevó el análisis de la *Epistola*, en definitiva es muy enriquecedor contar con un ejemplo de un poeta sobre lo que debe hacerse al elaborar poesía ya que nos permite, por un lado, probar sus preceptos directamente en su obra y, por otro, comprobar qué puntos pone de manifiesto directamente en la misma sin haber expresado textualmente una intención expresa de hacerlo. Para nosotros, la visión esquemática de Tracy permitió solucionar problemáticas complejas como aquella presente en la oda del Soracte y su cambio de escenario. Apoyándonos en la relación formal entre nuestras odas, pudimos

observar que, aun expresando ideas distintas, el fin temático (amor, vino, juventud, vejez y muerte) siempre se mantenía como objeto de los puntos expresados.

Finalmente, debemos decir que la relación entre las odas seleccionadas sugiere que existe una interacción completa en toda la obra poética de Horacio. Al haber tomado algunos ejemplos de odas del canon horaciano para poner a prueba nuestra metodología encontramos:

- Una relación directa entre la oda 1, 1 y la oda 3, 30.
- Una alegoría pictórica a partir de la oda 1, 4 y 1, 9 certificada doctrinalmente en la oda 1, 11.
- Un uso preciso y específico de las formas métricas que, a pesar de haber sido vistas de manera casi enunciativa, pudieron aportar información valiosa sobre los objetivos de ciertos elementos de una oda.
- Una yuxtaposición ideológica entre la oda 4, 7 las odas 1, 4; 1, 9 y 1, 11 haciendo de la primera una especie de apéndice y corrección de las tres últimas.
- Un profundo entramado ideológico y un planteamiento preciso sobre la fundamentación de una poesía con forma helenística y un fondo lírico arcaico que configuró la metodología poética romana.

En resumen, podemos decir que, en líneas generales, nuestra hipótesis pudo ser comprobada y, aun más importante, pudo destacar algunos valores generales que permitirán fundamentar la naturaleza de un clásico midiendo la capacidad de éste para poder observar en su apropiación de la naturaleza elementos que le sean comunes a cualquier ser humano, empatando con estos factores histórico-culturales que le permitan relacionarse con los

lectores de sus circunstancias históricas para que su obra pueda tener eco en el porvenir y, así, se introduzca dentro de un canon que la misma tradición se encargará, aun mucho tiempo después de concluida su vida, de enriquecer continuamente ante la identificación continua que provoca.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones

- CAMPBELL, D. A., *Greek Lyric I: Sappho, Alcaeus*, Cambridge, Harvard University Press, 1982
- KASSEL, R., *De Arte Poetica Liber*, Oxford, Oxford Classical Texts, 1966
- SNELL, Bruno y MAEHLER, H., *Pindari Carmina cum fragmentis*, 2 vols. Leipzig, Teubner, 1987
- WICKHAM, Eduard C., *Q. Horati Flacci Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1901

2. Traducciones

- FERRATÉ, Juan, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Acantilado, 2007
- HORACIO y ARISTÓTELES, *Artes poéticas*, trad. Aníbal González, Madrid, Visor Libros, 2003
- HORACIO, *Odas*, trad. Alejandro Bekes, Losada, Buenos Aires, 2005
- HORACIO, *Odas, Épodos*, trad. Alfonso Cuatrecasas, Madrid, Austral, 2007
- PÍNDARO, *Obra Completa*, trad. Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Cátedra, 2008

3. Bibliografía especializada

3.1 Hermenéutica, filosofía y poética

- AUERBACH, Erich, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura universal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, trad. Jasmín Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

- BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I y II*, Madrid, A. Machado Libros, 2010.
- BURKE, Peter y PO-CHIA HSIA R. (eds.), *La traducción cultural en la Europa moderna*, trad. Jesús Izquierdo y Patricia Arroyo, Madrid, Akal, 2010.
- CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ, Julián (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.
- DILTHEY, Wilhelm, *Poética*, trad. Elsa Tabernig, Buenos Aires, Losada, 2007.
- EAGLETON, Terry, *Cómo leer un poema*, trad. Mario Jurado, Madrid, Akal, 2010.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milán, Bompiani, 2003.
- FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, trad. Armando Perea, México, Siglo XXI Editores, 2002.
- GABÁS, Raúl, *Historia de la filosofía III: Filosofía del siglo XX*, Barcelona, Herder, 2011.
- GADAMER, H. G., *Verdad y Método I*, trad. A. A. de Aparicio y R. de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2007.
- -----, H. G., *Verdad y Método II*, trad. A. A. de Aparicio y R. de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2008.

- HADOT, Pierre, *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, trad. Manuel Arranz, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- -----, Martin, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- HERSCH, Jeanne, *El gran asombro: La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*, trad. Rose Rius Gatell, Barcelona, Acantilado, 2010.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica I y II*, trad. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- INGARDEN, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H., México, AlterTexto (Universidad Iberoamericana), 1997.
- ISER, Wolfgang, *Rutas de la interpretación*, trad. Ricardo Rubio Ruíz, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trad. Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. José Rovira, Buenos Aires, Losada 2005.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1992.
- KRIPKE, Saul, *Wittgenstein: On rules and private language*, Massachussets, Harvard University Press, 1982.

- LOMBARDO, Giovanni, *La Estética Antigua*, trad. Francisco Campillo, Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- MOYA, Virgilio, *La selva de la traducción: Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2004.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- REGUERA, Isidro, *Ludwig Wittgenstein*, Madrid, EDAF, 2002.
- REIS, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1989.
- RICOEUR, Paul, *La Metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Madrid, Cristiandad, 2001.
- -----, Paul, *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*, trad. Pablo Corona, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- -----, Paul, *Teoría de la interpretación*, trad. Graciela Monges, México, Siglo XXI Editores, 2011.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. Adolfo Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- -----, George, *Gramáticas de la creación*, trad. Andoni Alonso, Barcelona, Siruela, 2011.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Rethol, México, Siglo XXI Editores, 2010.
- V. A., *Teoría Literaria*, trad. Isabel Vericat, México, Siglo XXI Editores, 2002.

- VATTIMO, Gianni (comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa editorial, 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, trad. Isidro Reguera, Madrid, Gredos, 2011.
- -----, Ludwig, *Sobre la certeza*, trad. Isidro Reguera, Madrid, Gredos, 2011.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

3.2 Horacio, lírica griega arcaica y poesía helenística.

- Brink, C. O., *Horace on poetry: The "Ars Poetica"*, Londres, Cambridge University Press, 1985.
- CECCARELLI, Lucio, *Poesía y métrica del latín clásico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- FANTUZZI, M. y HUNTER, R., *Tradition and innovation in hellenistic poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- FRÄNKEL, Eduard, *Horace*, Oxford, Oxford University Press, 1957.
- FRÄNKEL, Hermann, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, trad. Ricardo Sánchez Ortíz de Urbina, Madrid, A. Machado libros, 2004.
- HARDER, M. A., REGTUIT, R.F. y WAKKER G. C. (eds.), *Genre in hellenistic poetry*, Groningen, Egbert Forsteg Groningen, 1998.
- HARRISON, Stephen (ed.), *The Cambridge companion to Horace*, Londres, Cambridge University Press, 2007.

- LÓPEZ FÉREZ, J. A (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 2008.
- NESTLE, Wilhelm, *Historia del espíritu griego*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 2010.
- RUSSELL, D. A., *Criticism in antiquity*, Bristol, Bristol Classical, 1981.
- VON ALBRECHT, Michael, *Historia de la literatura romana Vol. I*, trad. Dulce Estefanía y Andrés Pociña, Barcelona, Herder, 1997.
- TABOADA, Javier, *Poemas y fragmentos: Alceo*, México, Textofilia ediciones, 2008.
- WEST, M. L., *Greek Metre*, Londres, Oxford University Press, 1984.
- WILKINSON, L. P., *Horace and his lyric poetry*, Londres, Cambridge University Press, 1979.
- WOODMAN, T. y FEENEY, D. (eds.), *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, Londres, Cambridge University Press, 2011.

4. Recursos electrónicos

- COMMAGER, Steele, *The function of wine in Horace's odes*, <http://www.jstor.org/stable/283893> [16/02/2012]
- CUNNINGHAM, Maurice P., *Enarratio of Horace odes 1.9*, <http://www.jstor.org/stable/266589> [17/02/2012]
- DUCKWORTH, George E., *Horace's Hexameters and the date of the Ars Poetica*, <http://www.jstor.org/stable/283719> [22/04/2012]
- DYER, Robert R., *"Diffugere Nives": Horace and the Augustan Spring*, <http://www.jstor.org/stable/642411> [20/02/2012]

- FRANK, Tenney, *Horace on contemporary poetry*,
<http://www.jstor.org/stable/3288232> [22/08/2012]
- HIGHBARGER, Ernest L., *The Pindaric style of Horace*,
<http://www.jstor.org/stable/283298> [15/02/2012]
- LA DRIÈRE, Craig, *Horace and the theory of imitation*,
<http://www.jstor.org/stable/291294> [24/06/2012]
- MORITZ, L. A., *Some "Central" thought on Horace's odes*,
<http://jstor.org/stable/636693> [02/07/2012]
- MURRAY, Penelope, *Poetic inspiration in Early Greece*,
<http://www.jstor.org/stable/629846> [04/02/2012]
- OWEN LEE, M., *Horace, Ode 1. 4: A sonic circle*,
<http://www.jstor.org/stable/637923> [15/02/2012]
- POE, Edgar A., *The philosophy of composition*,
<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html> [10/01/2012]
- PORTER, David H., *The recurrent motifs of Horace, Carmina IV*,
<http://www.jstor.org/stable/311136> [12/07/2012]
- POSTGATE, J. P., *Notes on the asclepiad odes of Horace*,
<http://www.jstor.org/stable/636165> [25/04/2012]
- PUTNAM, Michael C. J., *Horace to Torquatus: "Epistle 1.5" and "Ode 4.7"*,
<http://www.jstor.org/stable/3804887> [18/02/2012]
- SMITH, W. K., *Horace's debt to greek literature*,
<http://www.jstor.org/stable/697455> [15/11/2012]

- TRACY, H. L., *Horace's "ars Poetica": A systematic argument*,
<http://www.jstor.org/stable/641116> [11/03/2012]
- VESSEY, D. W. T., *From mountain to Lovers' Thyrst: Horace's Soracte Ode*,
<http://www.jstor.org/stable/300650> [20/02/2012]
- WALLACE, Martin, *The hermeneutic circle and the art interpretation*,
<http://www.jstor.org/stable/1769963> [21/02/2012]