

HORACIO Y LA *RECUSATIO* DE LA ELEGÍA AMOROSA

R.P. Prof. Lic. Víctor Agustín Sequeiros

IVE

victorsequeiros@ive.org

La preocupación por adquirir una precisa ubicación genérica caracterizó desde temprano a los poetas augusteos, atentos observadores de los ejemplos alejandrinos. En sus *Églogas* el joven Virgilio delimitó cuidadosamente las fronteras de la especie bucólica dentro de la lírica, diferenciándola tanto de la épica y de la poesía cosmogónica como de la elegía amatoria; un cuidado análogo se observa en las *Geórgicas* e incluso en la *Eneida*. También Propertio deja entrever un empeño similar en su libro III de *Elegías*, particularmente en las cinco primeras, que constituyen su *corpus* de teoría literaria. Horacio, célebre por su interés teórico, no fue la excepción.

A tal efecto, la *recusatio* y la *excusatio* constituyeron procedimientos retóricos privilegiados para alcanzar cierta ubicación e instalación en un campo genérico y específico preciso, cuya determinación habla a las claras de la conciencia genérica de los poetas latinos, ya que ambas categorías se desprenden del valor por ellos otorgado a las nociones de especie y género literario.

La *recusatio* implica en general una declaración de incapacidad y un rechazo liso y llano para escribir en una especie o en un género solicitado ajeno al del poeta, o bien en un tema o materia extraña al género o a la especie literaria en cuestión. La *excusatio*, por su parte, consiste en un rechazo moderado en el que el poeta reconoce una cierta atracción por el género en el que es invitado a poetizar, en la mayoría de los casos el épico, pero, aduciendo una incapacidad presunta o real, posterga su aceptación hacia un futuro incierto o bien pretende derivar el encargo hacia otro escritor en condiciones de enaltecerlo.

En la Roma augustea, el uso de la *recusatio* como toma de posición genérica alcanzó tal despliegue que algunos críticos, en virtud de sus rasgos peculiares, que trascenderían la categoría de recurso o estrategia, han llegado incluso a postularle una cierta autonomía poética como especie¹ propia del espacio lírico.

En Horacio, aunque su esfuerzo por posicionarse genérica y específicamente se vislumbra principalmente en sus *Carmina*, el primer ejemplo de *recusatio* se revela no

¹ “It is my view that Horace uses *recusatio* to depict a unique and ambivalent poetic stance” (Smith, P. “Poetic Tensions in the Horatian *recusatio*”. *AJPh* 89, 1968, p. 56).

ocultan la conjunción del tono elevado del *decus* de la lírica arcaica griega con los mejores recursos estéticos del tratamiento literario helenístico⁸.

La oda I, 32 y los campos líricos

La Oda I, 32, dedicada a Alceo, no ofrece todavía nuestro tema estrictamente hablando, pero es importante porque señala la partición de los campos líricos que se dan en él. Ya antes Alceo había compuesto, como ciudadano de Lesbos, una lírica civil comprometida análoga a la que se le pide a Horacio⁹; éste a su vez la reclama de su lira al tiempo que añora recrearse en cantos amorosos.

Poscimur, si quid vacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
vivat et plures, age dic Latinum,
barbite, Carmen¹⁰

Nos detendremos especialmente en las referencias metapoéticas dependientes de las tensiones resultantes del uso de los verbos *ludere* como marca definitoria de la lírica individual y *canere*, propio del ámbito épico. Este último campo queda acotado por el vocablo *lusimus*, presente tanto en la invitación al *barbiton* alcaico a entonar un *Latinum carmen* como en la mención de temas vinculados con el *ludere*:

Liberum et Musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum canebat
et Lycum nigris oculis nigroque
crine decorum¹¹.

⁸ Cf. Granarolo, J, *D' Ennius à Catulle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

⁹ Conviene señalar que, si bien sería incorrecto pretender en las odas una total identificación del autor empírico con el sujeto lírico (Cf. Ducrot, O. *El decir y lo dicho*, B. Aires, Hachette, 1984), tampoco se puede descartar absolutamente esta posibilidad y limitarlas *a priori* a un campo referencial meramente intratextual. A diferencia de quienes reducen el “yo lírico” a una entidad ficcional que debe identificarse con el yo concreto, S. Reisz sostiene que en algunos casos puede coincidir en mayor o menor grado con el autor, por lo que no se debe ceder sin análisis al “temor de aparecer ingenuos que lleva a los investigadores a leer todo texto poético como el discurso de alguien que no es el autor” (Reisz, S. *Teoría Literaria. Una propuesta*. Lima, Pont. Univ. Cat. del Perú, 1986, p. 193). Según K. Hamburger, “el sujeto de enunciación lírica se identifica siempre con el poeta”, lo cual, si bien “no significa que todos los enunciados de un poema, o incluso el poema en su conjunto, deban corresponder a una experiencia real del autor”, de ninguna manera implica la negación de dicha posibilidad, ni menos aún la absoluta incompatibilidad, negada por la experiencia, entre el autor empírico y el sujeto del enunciado o de la voz autoral lírica (Cf. *Logique des genres littéraires*. Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 241).

¹⁰ “Nos lo exigen, si tranquilo a la sombra / he tocado contigo algo que perdure este año / y muchos más, vamos, oh lira / inspírame un poema latino” (1-4).

Asimismo, los temas propios del *otium* amparados por la imagen de un dios requieren normalmente *ludere* y no *canere*; aquí, sin embargo, el vino/Liber, el amor/Venus y Cupido, el *ῥῶσος παιδικῶς*/Lycos, y las musas son referidos por *canebat*, para unir, a partir del paradigma alcaico, el espacio de la βασιλικὴ μῦθον con λα λυρικὴ μῦθον, y desplegar las distintas variantes de esta última, conviviales y amorosas en general. Decimos “en general”, porque no hay todavía precisiones en el campo de Venus, ya que estas se darán recién en I, 33 y I, 38 con la inclusión de la *recusatio* empleada como recurso de discernimiento de los varios discursos de poesía amorosa: por un lado el propio y por el otro el elegíaco de sus contemporáneos, que parten de los dísticos catulianos o de los hexámetros de las *Églogas* virgilianas.

En consonancia con estas distinciones, es muy importante observar los esquemas métricos formales de por lo menos tres tipos de lírica amatoria. La de Virgilio se manifiesta con los hexámetros de las *Églogas* II, VIII y X, mientras que la de los elegíacos sobresale por el dístico homónimo que cultivaron tanto los alejandrinos como Catulo, Galo, Tibulo, Propertio y Ovidio. Nuestro autor, por su parte, también ejercita *recusationes* formales y, si bien ha extremado todas las variantes rítmicas que le ofrecía la lírica griega (inclusive las intentadas por Catulo en los polimétricos, bajo la advocación de la moduladora Melpómene¹²) y ha diseccionado el pentámetro combinando cada hemistiquio con yambos en algunos epodos, jamás emplea en las odas tiradas de hexámetros ni dísticos elegíacos.

En suma, el venusino se remontó a las modulaciones de la lírica alcaica griega para fijar la expresión amorosa con un *modus*, es decir con una medida que tal vez faltase en los modelos helenísticos por él ensamblados. Dicho de otro modo, hay un tratamiento clásico signado por el *decus* en todas sus variaciones métricas, que lo aleja del *lepos* neotérico.

Horacio omite la modalidad expresiva virgiliana del amor sin rechazarla ni alabarla, pero dedica sus dardos a la modalidad elegíaca, para lo cual su mayor recurso es la *recusatio*. Ésta supone dos formas de encarar el tema amoroso, representadas al final de la república por Lucrecio y por los neotéricos.

¹¹ “cantaba a Liber, a las Musas, a Venus /y al niño a ella siempre adherido / y a Lyco, bello por sus negros ojos / y su negro cabello” (9-12).

¹² Cf. III, 30 y IV, 3.

La línea lucreciana está enraizada en el pensamiento epicúreo¹³, que considera la experiencia amorosa sexual como algo riesgoso y perturbador de la $\square\tau\alpha\rho\alpha\phi\leftrightarrow\alpha$ a lograr por la inteligencia y la voluntad de las mentes filosóficas¹⁴. Con todos los matices que implica el tratamiento poético de un referente intertextual filosófico, el punto de vista de este discurso es el que la “teoría del género” podría calificar de “masculino”¹⁵. En él se inscribe Horacio y de allí parte para ejercitar la *recusatio* de la segunda línea, la catuliana neotérica. No obstante, el poeta acepta las interferencias entre una y otra especie lírica, de modo que dicha adscripción carece de un carácter absoluto, como lo muestran ciertas odas donde aparece como víctima de una pasión a la vez inseparable y destructiva.

La segunda modalidad considera el amor espiritual y sexual como la mayor experiencia del hombre, teniendo en común con la horaciana el hecho de que ambas quedan al margen de la legalidad al no poder formalizar jurídicamente el vínculo con la mujer amada. Sin embargo, la relación amorosa pretende constituirse como un *aeternum foedus amicitiae*, como se ve en Catulo. A diferencia de los *Carmina*, donde frecuentemente la amada se muestra indigna de tal devoción¹⁶, la mujer es vista por los neotéricos como un *puella divina*¹⁷ erigida en *domina* del amante que le ofrece su *servitium amoris* en situación de desigualdad; después de Catulo, y posiblemente de Galo, dicho *servitium* queda ejemplificado por Tibulo y Propertio, quien tratará de evadirlo en los Libros III y IV de sus elegías. La representación del mismo se logra con la imagen de la servidumbre del esclavo o del servicio militar porque ambos códigos imponen absoluta obediencia a una amante que se apropia del *status* de un *commander* o de un *master*¹⁸.

¹³ Para la relación Lucrecio-Epicuro en este tema cf. la ed. de C. Bailey, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1963, vol. III, pp. 1302-1304.

¹⁴ En Lucrecio (Cf. *De rerum natura* IV, v. 1058-1287 y v. 1075-6), el amor pasional (y no así el mero deseo venéreo) es causa de $\tau\alpha\rho\alpha\xrightarrow{\rightarrow}$ o perturbación mental.

¹⁵ Si hay un rasgo que caracteriza su lirismo amoroso es la distancia marcada por el poeta como observador alejado de los amores presentados incluyendo los propios, como en I, 11; el venusino juega el rol del *magister amorum* ya sea con una perspectiva seria, paródica, ingeniosa, patética o ridícula, etc., asumiendo varias voces y hasta desdoblándose a veces con una alterlocución femenina.

¹⁶ Las mujeres de la lírica horaciana difieren de las presentadas por los elegíacos, en quienes vemos un perfil femenino de una intensidad afectiva y pasional únicas y sabemos que su nombre poético encubre uno real identificable históricamente; los pseudónimos horacianos no ayudan a develar ninguna identidad valedera, en general no apuntan a ennoblecer al amor de turno y aluden a una debilidad o a un rasgo negativo, ej. Lalage, Leuconoe, Lyce, etc., además la cantidad de estos amores literarios o no, atenta contra la intensidad y la profundización de los mismos.

¹⁷ Según la expresión de Godo Lieberg en el libro homónimo. (Cf. *Puella divina*. Amsterdam, P. Shipper, 1962).

¹⁸ Cf. Fantham, E. *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 108.

La oda I, 33 y la recusatio del amor elegíaco

La primera *recusatio* del amor elegíaco la encontramos en la Oda I, 33, unida sutilmente a la anterior por la función de la lira, grata en los *convivia* y *lenimen* o consuelo de las fatigas. Tales *labores* no están especificados al final de la I, 32, pero anticipan que la *consolatio* ejercida por el yo poético en I, 33 es la del *labor amoris* desdichado. Por este *lenimen* podemos demarcar ciertas fronteras líricas.

Dos modalidades líricas amorosas se deslindan en I, 33, la horaciana¹⁹ y la elegíaca, representada concretamente por Tibulo

Albi, ne doleas plus nimio memor
inmitis Glycerae neu miserabilis
decantes elegos, cur tibi iunior
laesa praeniteat fide²⁰.

Albio Tibulo parece presentarse ante su amigo, quejoso y afligido por el abandono de su amada. El poeta asume de entrada una actitud comprensiva pero nada complaciente. Con un discurso antielegíaco que apela a la racionalidad del destinatario, lo reconviene al parecer sin *captatio benevolentiae* ni simpatías cómplices, pues debe persuadirlo sobre dos situaciones riesgosas:

En primer lugar, parece advertirle que adolece de una errónea concepción del amor, causa también de una equivocada actitud afectiva frente a la deserción infiel de Glycera. La entrega a un dolor excesivo refleja una postura enfermiza y poco viril que no condice con la que el *praeceptor* espera de su joven amigo dadas las características del amor, presentado como una fuerza irracional que se desploma implacable y ciega sobre el hombre intentando destruirlo como en I, 19 (*in me tota ruens Venus*), por lo cual se vuelve necesario dominarlo racionalmente. Además es efímero y mortal, tiene principio y fin o hay que concluirlo; su tiempo es el de la juventud, de allí la necedad de querer prolongarlo, aunque Albio sea joven y esté en la edad señalada. Horacio aconseja objetividad y una toma de distancia que permita ver el problema en perspectiva.

Lo segundo atañe a Albio como poeta que transfiere su problema a la escritura con *miserabilis elegos*. Los criterios sobre lírica amorosa de Horacio difieren de los tibulianos

¹⁹ Cf. Buisel, M. D. "La lírica erótica horaciana" en *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario, 2000, pp. 257-282.

²⁰ "Albio, no te duelas más en exceso memorioso / de la cruel Glycera ni cantes elegías por demás / quejasas de por qué uno más joven / te eclipsa, vulnerado el juramento" (1-4).

tanto como su concepción de la mujer, propugnando un no rotundo a la divinización de la *puella*, al pacto de eterna *amicitia* y al *servitium amoris* envilecedor del amante. Con cierta cuota de humor -señala D. West²¹- estos planteos pueden aludir a las elegías 5 y 6 de la primera colección tibuliana conocidos tal vez antes de su publicación.

Con varios recursos el poeta plantea su veto finamente matizado:

a) la elección de los tiempos verbales del subjuntivo en las volitivas prohibitivas comporta sutilezas aspectuales y semánticas dignas de observar: el presente indica un veto permanente y perentorio, en cambio el pretérito perfecto uno transitorio (cf. I, 11, 1). Diestro en ambos, el autor elige deliberadamente el primero señalando una desaprobación invariable de la conducta lacrimosa del joven desdeñado (*ne doleas*) y de los *miserabilis elegos*.

b) El empleo del verbo *decantes* implica una variación semántica por el añadido del prefijo *de*, preposición que con su valor intensivo agrega al verbo (según el TLL 5,1,118,14 ss), un matiz *ad nauseam* y apunta a un lamento desmedido -*plus nimio*- más allá de lo tolerable, propio de alguien encapsulado en su problema.

c) El oxímoron *inmitis Glycerae* producido por la significación antonímica del término que en su raíz griega significa *dulce* (γλυκερῶ), con toda su carga de ironía.

d) La inversión del tópico elegíaco del amante tosco y rico, tercero en discordia, presentando uno más joven que el mismo Tibulo.

e) Oposición implícita de ambos discursos amorosos con devaluación del elegíaco.

En suma, los elementos integradores de la *recusatio* aparecen claramente delimitados en esta primera estrofa; lo que sigue es la *consolatio* con un ejemplo que humaniza la prohibición y acentúa la actitud comprensiva y casi cómplice del *magister* hacia el discípulo.

Sin embargo Horacio no pretende dar lecciones morales a un Tibulo traicionado en su *foedus amicitiae* por la *laesa fide* (v. 4) de una Glycera vinculada a un amante *iunior*²² con el que se cierra el primero de los tres triángulos amorosos que juegan en la oda. Para el amante desdeñado la acción de Glycera se manifiesta como un hecho irracional. La

²¹ West, D. *Horace Odes I. Carpe Diem. Text, Translation and Commentary*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1995, pp. 156-160.

²² *Iuvenis / iunior*: en lenguaje elegíaco se usan *pro marito et saepius pro amatore* según el léxico de R. Pichon *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris, 1902.

Es observable que Tibulo ha sido desplazado no por un amante rico y tosco, típica situación elegíaca, sino por uno más joven y sensible; Horacio rompe el esquema de la elegía tibuliana de la oposición entre amante rico y tosco (comerciante o soldado enriquecido) versus amante pobre y sensible (el propio poeta).

respuesta a modo de *consolatio* consiste en mostrarle la fatalidad de los vínculos en una cadena amorosa sin reciprocidad, motivo presente ya en el fragmento I, 21 ss. de Safo y en un poema del posteocríteo Mosco que incluye la risa burlona de Eros²³. Horacio es más conciso y al someter las situaciones a Venus y no a Eros confiere una mayor verosimilitud al consejo; la solución artificiosa de Mosco, amar al que ama para tener devolución, no es la horaciana de la reflexión y resignación²⁴, redondeada con la correspondiente $\gamma\nu\oplus\mu\eta$.

Insignem tenui fronte Lycorida²⁵
Cyri torret amor, Cyrus in asperam
declinat Pholoen: sed prius Apulis
iungentur capreae lupis
quam turpi Pholoë²⁶ peccet adultero.
Sic visum Veneri, cui placet imparis
formas atque animos sub iuga aenea
saevo mittere cum ioco²⁷.

El sintagma *sic visum Veneri*, la voluntad o el capricho de Venus, parodia maliciosamente una fórmula épica referida a los designios divinos (*sic placet Iovi o dis aliter visum*). La carga de crueldad se acentúa por la falta de lógica que implica el someter a un juego inmisericorde a almas sufrientes por carecer de reciprocidad amorosa.

Esta peculiaridad de Venus, ejemplificada con el segundo triángulo, debería serenar al poeta traicionado, porque explicaría la relación de Glycera con un amante más joven, que tal vez no necesita ser rico, invirtiendo el tópico elegíaco del amante viejo y opulento: es tan irracional el segundo vínculo de Glycera como el inicial con Albio; todo en el amor es así, tanto la unión feliz o que parece serlo, como la separación.

²³ *Frag. II*. En: Brioso Sánchez, M. *Bucólicos griegos*. Madrid, Akal/clásica, 1988, pp. 360-361.

²⁴ Resignación y paciencia: idéntico consejo en I, 24 ante la ineluctabilidad de la muerte.

²⁵ En la serie de amantes los nombres tienen un valor simbólico por la carga de alusiones que conllevan; al leer *Lycorida* podría pensarse en la amante de Cornelio Gallo, el elegíaco perdido, que bajo un ambiguo nombre apolíneo, velaba a su amada, la actriz Cytheris. En cuanto a Ciro y Fóloe los encontramos en las odas siempre con el rol de amantes; Ciro es un nombre de origen bárbaro, con lo que se enfatiza la fealdad y la brutalidad del hombre visto en la comparación como un lobo; Fóloe es siempre una amante fugaz y esquivada que rechaza a los que se le acercan, en consonancia con la imagen de aspereza y dificultad que presenta la montaña griega de Elida y Arcadia de igual nombre.

²⁶ Cf. Quinn, K. *Latin Explorations: Critical Studies in Roman Literature*, New York, Routledge and Keegan, 1963, pp. 155 – 158. El autor cree que esta Pholoë sea la de Maratho en la elegía I, 8, 69 de Tibulo, por lo que se multiplican las alusiones al amigo elegíaco corroborando sin duda para Quinn la identidad del Albio horaciano con el poeta, en lo que también coincide R. Ball en su *Tibullus the Elegist*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1983, p. 133.

²⁷ “A la sin par Lícoris de tersa frente / la consume el amor por Ciro; Ciro se vuelve / hacia la intratable Fóloe; pero a los lobos / apulios se unirán las cabras antes // que Fóloe falte con un horrible adúltero. / Así le ha parecido a Venus a quien le place enviar / con juego cruel bajo yugo de bronce / cuerpos y espíritus dispares” (5-12).

Pero el ejemplo de terceros es insuficiente para lograr la persuasión del destinatario, si la misma falencia no se personaliza en el *magister*, quien ahora debe pasar a involucrarse si quiere ser escuchado. Esto se da recién en la estrofa final con el tercer triángulo amoroso que incluye al poeta, requerido esta vez por una *melior Venus*, a la que desdeña sin dar explicaciones, a la vez que es sin embargo subyugado arbitrariamente por otra *inmitis*, Myrtale, una liberta aguerrida y más brava que los oleajes adriáticos (en clara oposición a Glicera, la dulce), con una *liaison* sin margen para la autoconciencia.

Ipsam me melior cum peteret Venus,
grata detinuit compede Myrtale
libertina, fretis acrior Hadriae
curvantis Calabros sinus ²⁸.

Este ejemplo es otra muestra de la irracionalidad de los vínculos amorosos, tal como los maneja la predilección caprichosa de Venus²⁹, sin mediar una cierta razonable elección como se deduciría por el atributo *melior* de la *innominada* tercera en discordia³⁰. ¿Por qué es *melior*?; ¿temperamental, sexual, social, intelectual, moral o racionalmente? No lo sabemos, porque una dosis de atracción irreflexiva existe siempre en la base del vínculo amoroso, sobre el que después se reflexiona.

Aduciendo el punto de vista del elegista y poniéndose en él, Horacio elabora paradójicamente un discurso antielegíaco³¹, no sobre la traición, motivo elegíaco y de cualquier lírica amorosa, sino sobre la arbitrariedad de los vínculos eróticos vistos desde una perspectiva racional y... masculina, como cuando pretende convencer desde una oda amorosa (I, 19) de que quiere entregarse a la épica, pero la irracionalidad de Venus no se lo permite:

El empleo del discurso elegíaco con mensaje antielegíaco crea una gran distorsión, pero Horacio consigue el equilibrio de ambos códigos con la afirmación de su peculiaridad lírica, sin dejar, por eso, de transitar por el filo de la navaja.³²

²⁸ “A mí mismo, cuando un amor mejor me requería / me atrapó con agradable cadena Myrtale, / liberta, más vehemente que el mar Adriático / al socavar los golfos de Calabria” (13-16).

²⁹ Nisbet, R. and Hubbard, M. *A Commentary on Horace Odes*. Oxford, Oxford Clarendon Press, t. I, 1970; t. II, 1978, pp. 368-376.

³⁰ Cf. *Oda* III, 9.

³¹ Davis, G. *Polyhymnia. The rhetoric of Horatian lyric discourse*, Berkeley, Univ. of California Press, 1991. Con otras palabras el autor denomina este proceso como de desafiliación del discurso elegíaco estigmatizado y reafiliación al mismo en función persuasoria, o de reprobación y asimilación, pp. 39-43.

³² Buisel, M. D. “La lírica erótica...”, p. 266.

Así, el alocutario debe aceptar la fugacidad del amor sin hacerse ilusiones sobre ningún lazo perpetuo a quien consagrar su *servitium amoris*, aunque las perspectivas de una *consolatio* capaz de invitar a la resignación o a la búsqueda de otro amor dan lugar al desafío literario de otro tipo de lirismo erótico, el horaciano, que se yergue frente a la supremacía de la elegía en los asuntos del corazón desgarrado³³. En suma, esta oda es claramente definitoria de la distinción entre dos especies líricas eróticas que reposan sobre una diversa apreciación del amor.

Recusatio y excusatio en la oda II, 9

La Oda II, 9 presenta una *recusatio* de la elegía erótica tal vez más atenuada que I, 33 porque en ella no se oponen dos tipos de lirismo amoroso donde Horacio ha jugado los criterios de su propia poesía. Aquí el poeta contrapone la elegía tibuliana o properciana (al menos el *Cynthia monobiblos*) con la épica, un género que no es el suyo, atenuando el compromiso personal y diluyendo la contraposición en una *recusatio* complementada con una exhortación en forma de *excusatio*:

Non semper imbres nubibus hispido
manant in agros aut mare Caspium
vexant inaequales procellae
usque nec Armeniis in oris,

amice Valgi, stat glacies iners
mensis per omnis aut aquilonibus
querqueta Gargani laborant
et folii viduantur orni:

tu semper urges flebilibus modis
Mysten ademptum nec tibi vespero
surgente decedunt amores
nec rapidum fugiente solem.

at non ter aevo functus amabilem
ploravit omnis Antiochum senex
annos nec impubem parentes
Troilon aut Phrygiae sorores

fluere semper, desine mollium
tandem querellarum et potius nova

³³ Cf. Kilpatrick, R.S. "Two horatians proems: Carm. I, 26 and I, 32", *YCIS* 21, 1969, pp. 215-239.

cantemus Augusti tropaea
Caesaris et rigidum Niphaten

Medumque flumen gentibus additum
victis minores volvere vertices
intraque praescriptum Gelonos
exiguus equitare campis³⁴.

En este epicedio³⁵ o lamento fúnebre, el poeta dirige a su amigo Gaio Valgio Rufo, afligido por la muerte de Mistes³⁶, una *consolatio* de rasgos muy diferentes a los de la I, 24, unificada del principio al fin por su intento de aliviar la aflicción de Virgilio, cara mitad de su alma, ante la muerte ineluctable.

Habiendo partido del motivo helenístico de la variación del tiempo y las estaciones, aplicado a la muerte y a la forma del epicedio, aquí la *consolatio* se desvía a una tarea concreta relacionada a la condición de poeta propia de Valgio: un nuevo tipo de escritura lo sacará de su dolorida autocontemplación. No sin ironía Horacio toma distancia de las convenciones de la elegía amorosa a la vez que parodia³⁷ la sentimentalidad de un Valgio que ya ha excedido con su dolor el orden natural: así como la naturaleza va cambiando su faz y no siempre permanece el invierno, tampoco el alma puede vivir perpetuamente en la bruma³⁸.

La autocomplacencia en la aflicción tiene un límite tanto personal como literario, pero Horacio antes de dar su opinión y consejo, atenúa su desacuerdo ante la actitud enfermiza de Valgio con un doble *exemplum* proveniente de la épica homérica que vigoriza la imagen

³⁴ “No siempre las lluvias caen desde las nubes / hacia los campos resecos o al Mar Caspio / lo azotan sin cesar desiguales borrascas / ni en las orillas armenias // amigo Valgio, se yergue inerte el hielo / durante todos los meses o con los Aquilones / se fatigan los encinares del Gárgano / y los fresnos se ven privados de sus hojas. // Tú apremias siempre con ritmos llorosos / al arrebatado Mystes ni se apaciguan tus amores al surgir el Vespere ni al huir el rápido sol. // Pero al amable Antíloco no lo lloró / su anciano padre que vivió tres generaciones / ni al adolescente Troilo sus padres / o sus hermanas frigias // lo lamentaron siempre. Cesa en fin / tus blandas quejas / y cantemos los trofeos de Augusto / Cesar y del helado Niphates II Y que el río medo, añadido a los pueblos / vencidos, gira en remolinos menores / y que los gelonos, dentro de lo prescripto, / cabalgan llanuras exiguas.”

³⁵ Cf. Pasquali, G. *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 237, 257 y 260.

³⁶ Tal vez, por su nombre griego, un *puer delicatus*, como lo confirmaría la palabra *amores*, lamentado con afecto cuasi paternal, dados los ejemplos míticos de Antíloco, hijo de Néstor, y Troilo, hijo de Príamo y Hécuba. Los atributos respectivos de Antíloco y Troilo: *amabilem* e *impubem* pueden aplicarse casi con seguridad a Mistes.

³⁷ Nisbet and Hubbard, *Op. cit.*, t. II, pp. 136-7.

³⁸ M. Putnam sostiene que “if Valgius’ endless laments are old and effeminately ‘soft’ (*mollium*, 17) the imperial theme Horace recommends is at once ‘new’ (*nova*, 18) and bracingly hard, like the ‘stiff Niphates’”. (“Horace Carm. 2. 9: Augustus and the Ambiguities of Encomium” en *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and his Principate*, Berkeley, Berkeley Univ. Press, 1990, p. 223).

inicial del ritmo de las estaciones: los padres de Antíloco y Troilo no lloraron siempre por la sangre derramada de sus hijos. Así tampoco conviene que Valgio, como poeta, apremie con sus ritmos quejumbrosos (*flebilibus modis*, v. 9) a un Mystes ya desaparecido, sino que debe terminar pronto con sus tiernos lamentos, signos de un dolor³⁹ poco viril (*desine mollium querellarum* vv. 17-18, equivalente a los *miserabilis elegos* de Albio Tibulo en I, 33).

Sin embargo, más que ofrecerle a Valgio una salida literaria fuera de la elegía, el poeta le propone una solución vital, recuperando la racionalidad de los vínculos afectivos. La *consolatio* a Valgio comporta un cambio en su conducta poética, -pasar al campo de la épica⁴⁰-, ya que la historia contemporánea le brinda materia sobrada para un nuevo epos: los *nova tropaea Augusti* con sus conquistas de oriente.

Horacio usa un *cantemus* (v. 19, frecuentativo del épico *cano*), que al parecer lo deja implicado en la exhortación. Sin embargo no deja de moverse en el ámbito lírico, que, por fronterizo que sea, no es transgredido: el plural deja entrever una cortesía amable y confortadora para un *tú* bien singular, que es el que debe tentar el género del cual Horacio se excusa.

La distinción de especies líricas amorosas en la oda I, 38

En I, 33 y II, 9 hemos examinado la poética antielegíaca que de ellos se desprende, pero no podemos abandonar el *corpus* lírico horaciano sin analizar la oda I, 38, ubicada estratégicamente al finalizar el Libro I, en relación a los motivos de I, 1, y I, 19, detentadores de simbolismos clave para esta cuestión.

Persicos odi, puer, apparatus,

³⁹ Coincidimos con las sensatas observaciones de J. Coffigniez: “*Un grand personnage comme Rufus, écrivain de surcroît, ne doit pas se confiner dans un chagrin privé et dans une oeuvre de faible portée comme l’élégie; il y a pour lui des préoccupations plus nobles et plus urgentes*” (por ejemplo el éxito de Augusto sobre los cántabros). “*Horace n’aime pas le genre de l’élégie. En tant qu’artiste du vers, il critique les ‘exiguos modos’ et le distique élégiaque trop bref. Le thème des plaintes amoureuses lui semble faux. L’élégie chante la fidélité inconditionnelle, ignorant la loi de Vénus qui est changement. Les chagrins éternels n’existent pas (Cf. ‘semper’ répété aux vers 1, 9, 17). Le héros élégiaque s’enferme dans son amour et il n’est plus dévoué à l’État.*” (Horace. *Odes*, Paris, Bordas, 1967, p. 81).

⁴⁰ Oliensis, E. *Horace and the rhetoric of authority*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998, p. 113 considera que la alianza entre lírica y épica se facilita por transferir a la elegía la falta de medida usualmente asociada con la épica. El torrente de lágrimas con que Valgio se expresa en dísticos elegíacos es el equivalente moral y formal del verso continuo o *carmen perpetuum* enfrentado con las concisas estrofas horacianas.

displicent nexae philira coronae,
mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.
Symplici myrto nihil adlabores
sedulus, curo: neque te ministrum
dedecet myrtus neque me sub arta
vite bibentem⁴¹.

La oda es breve y límpida, pero las imágenes vegetales por pares, de la *phylira* y la rosa tardía, por un lado, y el mirto y la vid por el otro, complican la interpretación por su polisemia simbólica.

Omitiremos aquí las interpretaciones que ven en ella sólo una oda simpósica o un mero contraste vital entre lo sofisticado y lo simple, según los criterios epicúreos. Para estos intérpretes (Kießling-Heinze-Burck⁴², Pasquali⁴³, o Nisbet & Hubbard⁴⁴, Dahlmann⁴⁵) se trata, en suma, de la alabanza de un ideal de vida simple, exento de toda interpretación literaria.

Sin desdeñar este primer nivel de lectura, Salat⁴⁶, Fraenkel⁴⁷, Santirocco⁴⁸ y Davis sostienen más bien que Horacio realiza aquí un manifiesto literario. Salat arguye que los augusteos privilegian comienzos y finales e infiere por deducción que si *Odas* II y III terminan con una composición donde el autor juzga su arte, debe haber un designio literario para la oda I, 38. Sin embargo Salat no apunta a la noción de “género” sino a la de “estructura” y ve la imagen de la corona como una alusión a los agrupamientos métricos de disposición concéntrica que él cree discernir en el conjunto de las 38 odas y lo mismo ocurre con la *rosa*, símbolo –según él– de una complicación refinada del Oriente que retoma *Persicos apparatus*. Sin embargo termina enredándose en una contradicción, porque los otros finales e inicios enaltecen lo docto, aquí rechazado, frente a lo *simplex*.

Fraenkel y Santirocco coinciden en que el designio no deja de ser general, ya que se enfrentan dos estilos, uno cargado, retórico y orientalizante, en el primer par, y otro más

⁴¹ “*Detesto, muchacho, los ornamentos persas, / me desagradan las coronas trenzadas con fílira, / deja de buscar en qué lugar la rosa / se demora tardía. // Al simple mirto, solícito, nada / añadas –me preocupa– ; de ti que me sirves / no es indigno el mirto ni de mí que bebo / bajo la densa vid.*”

⁴² Kiessling, A. et alii. *Horaz. Oden und Epoden*, Berlin, Weidmann, 1958, pp. 159-160.

⁴³ Pasquali, G. *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 324.

⁴⁴ Nisbet, R. and Hubbard, M. *Op. cit.*, p. 422.

⁴⁵ Dahlmann, H. “Horatius I, 38. Interpretationen”, *Gymnasium* 71, 1964, pp. 47-55.

⁴⁶ Salat, P. *La composition du livre I des ‘Odes’ d’Horace*, *Latomus* XXVIII, 3, 1969, pp. 554-574.

⁴⁷ Fraenkel, E. *Horace*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1957, pp. 297-299.

⁴⁸ Santirocco, M. *Unity and design in Horaces Odes*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986, pp. 80-81.

simple y despojado en el segundo. Santirocco precisa además que se trata de la inserción horaciana en la estética calimaquea.

Gregson Davis⁴⁹ va un poco más lejos afirmando que aquí se nos ofrece un *Arte Poética* en miniatura, para lo cual analiza cuidadosamente cada símbolo deduciendo que la *phylira* caracteriza a un poema ambicioso y grandilocuente, en relación con la *rosa sera*, que implica una violación a los límites del *genus tenue* por su sobrecarga de preciosismo y expansión expresiva. Para él ambas imágenes comportan una *recusatio* a las que se les opone el valor del *simplici myrto*, síntesis de la composición unificada y concisa dentro de un *decus* propio.

Davis apunta a dos tipos de poesía amorosa, pero no los especifica claramente, limitándose a contraponer una lírica “alejandrina” frente a una expresión romanizada, caracterizada cada una por criterios métricos diferentes. Desde nuestro punto de vista, creemos que la especificación puede profundizarse aún más, ya que el sentido de la oda sobresale con mayor nitidez si oponemos lírica elegíaca a lírica amatoria horaciana⁵⁰. La imaginería es distinta de la empleada en I, 33 o II, 9, y lo que en ellas se desarrolla como un discurso lógico, se concentra acá en los valores del simbolismo vegetal.

Dentro del espacio de la lírica amorosa, la I, 38 resulta así una oda “programática”, donde se rechaza la especie elegíaca a favor de la propia modalidad horaciana. El rechazo de la primera estrofa representa la *recusatio* de la elegía erótica en la *phylira* y la corona de rosa. El mirto, con su sencillez, se refiere al tipo horaciano, que no se separa de la hiedra porque lo báquico-convivial está muy próximo a lo amatorio.

Si existiese una duda sobre el valor de la *rosa* rechazada por Horacio, un poema del tercer libro de *Elegías* de Propercio retoma la metáfora de dicha flor como imagen de su propia poesía. La cronología horaciana nos indica que los tres primeros libros de odas fueron publicados en el año 23 a.C., mientras que Camps⁵¹ señala como probable los límites de redacción del tercer libro properciano entre el 24 y el 21. Todo este volumen revela además una lectura atentísima de los tres libros de odas del venusino, intertexto destacado hasta el cansancio por la crítica, que no deja dudas de su factura posterior.

En dos elegías de dicho libro, la 3 y la 5, Propercio recurre a la imagen de la rosa como un símbolo positivo de su propia poesía, respondiendo al parecer al desdén horaciano por la elegía erótica latina caracterizada por su idealización de la mujer amada, su *servitium amoris* y su *foedus amicitiae*, lo que no obsta que Propercio se dirija ya hacia una progresiva

⁴⁹ Davis, G. *Polyhymnia*, Berkeley and Los Angeles, California University Press, 1991, pp. 118-126.

⁵⁰ Buisel, M.D. Op. cit., pp. 276-278.

⁵¹ Camps, W. A. *Propertius Elegies. Book III*. Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 15-20 y 62-68.

eliminación del *servitium amoris*, apreciable en los libros III y IV. Así, en la *elegía* 3 se hace eco de la célebre amonestación calimaquea en el discurso de Febo (v. 15-24) que lo invita a rechazar el género heroico con el término *demens* (v, 15), ya que el poeta no tiene capacidad para él.

“Quid tibi cum tali, demens, est flumine? Quis te
carminis heroi tangere iussit opus ?

Non hinc ulla tibi speranda est fama, Properti :

Mollia sunt parvis prata terenda rotis⁵² ;

Luego con el plectro le muestra en el v. 26 una *nova muscoso semita solo* (*una senda nueva con suelo musgoso*) que lo lleva a una gruta plagada de elementos iniciáticos propios de la poesía amorosa; allí se encuentran las nueve musas que han sorteado sus dominios y se ejercitan distribuyendo sus dones de propia mano:

Haec hederas legit in tyrso, haec Carmina nervis
apatat, at illa manu textit utraque **rosam**⁵³

Por si fuera poco, este texto se consolida con otro de *El. III, 5, 21-22*:

Me iuvat et multo mentem vincire Lyaeo,
et caput in verna semper habere **rosa**⁵⁴

Nada queda del mirto horaciano para Propertio; la rosa señala la radical separación de su poesía de la del admirado Horacio.

Habiendo seguramente conocido la *recusatio* calimaquea de la épica en los □◇□□□□ Horacio prefiere aplicarla a una especie lírica determinada, la amorosa elegíaca a la que contrapone la suya propia. Sin embargo, ambas modalidades amorosas suponen algo en común: una relación irregular e ilegal con la mujer amada. Si bien esta situación individual parece contradecirse con la crítica que en las odas romanas el poeta realiza a la disipación de las mujeres, al adulterio y a otras irregularidades familiares, en el fondo no hay oposición real porque en la esfera comunitaria de la lírica civil, el venusino defiende las leyes

⁵² “¿Qué tienes tú con semejante río, insensato? ¿Quién te / ordenó rozar la obra del canto heroico?/

De aquí no debes esperar gloria alguna, Propertio:/ Blandos prados deben ser hollados por ruedas pequeñas”.

⁵³ “Ésta escoge hiedras para los tirsos, ésa dispone sus cantos a las cuerdas, / empero aquélla entreteje con ambas manos la rosas” (35-36). Cuando se habla de flores, según Camps (*Ibidem*, p. 67), el colectivo singular *rosam* es traducible en plural. La segunda observación señala, en una interpretación muy debilitada, que “*rose is symbol of convivial elegance*” (p. 75); como hemos señalado, es algo más que esto.

⁵⁴ “Me agrada no sólo aprisionar mi espíritu con abundante vino, sino también tener siempre la cabeza con la rosa primaveral”.

protectoras de la familia encaradas por la legislación augustea, mientras que aquí se mantiene en el ámbito de la lírica individual, donde justamente se inscribe la *recusatio* de la elegía.

Según Gian Biagio Conte⁵⁵, los poetas romanos tienen una clara conciencia genérica que se confirma en el curioso fenómeno de los “*empty slots*” o espacios vacíos. Los augusteos han recorrido profusamente los espacios de la lírica explorando las fronteras de cada género y experimentando la tentación de transgredirlas.

En la poesía amatoria los testimonios elegíacos de Catulo a Propertio codificaron una especie. No obstante Horacio advirtió un espacio en blanco partiendo de otra concepción del amor y generando una forma específica de lírica amorosa. El autor de los *Carmina* desdeña la exaltación de la amada única, no confía en el pacto de eterna amistad y desprecia el *servitium amoris* que abaja o humilla innecesariamente al poeta. Tales rasgos, propios de las elegías tibulianas o propercianas así como de los *carmina* de Catulo o de Galo, cristalizan en el paradigma del dístico elegíaco que nuestro poeta, artífice de la polimetría, nunca cultivó, no por incapacidad, sino por deliberado apartamiento de los contenidos poéticos vertidos en ese molde.

Resumen

Dentro del género lírico, Horacio trata de diferenciar de su propia lírica amatoria la especie erótica elegíaca de un Tibulo o un Propertio; lo hace con dos recursos de raigambre calimaquea empleados con profusión por otros poetas augusteos: la *recusatio* y la *excusatio* presentes en *Odas* I, 33; II, 9 y I, 38.

Palabras clave: Horacio – *recusatio* – *excusatio* – lírica amorosa elegíaca– lírica amatoria horaciana.

Abstract

Within the lyric genre, Horace tries to distinguish the erotic elegiac poetry of Tibullus or Propertius from his own amatory lyric poetry; he does so with two devices of Callimachean roots profusely used by other Augustan poets: *recusatio* and *excusatio*, which are present in *Odes* I, 33; II, 9 and I, 38.

⁵⁵ Cf. Conte, G. B. “Empirical and Theoretical Approaches to Literary Genre” en Galinsky, K. *The interpretation of Roman Poetry*, p. 113. Hemos aprovechado esta idea que Conte aplica a la poesía dramática de la época augustea, caracterizada por la ausencia de un teatro contemporáneo a ella, hecho también testimoniado por Horacio en su epístola a Augusto.

Keywords: Horace – *recusatio* – *excusatio* – amatory elegiac poetry – amatory Horatian lyric.

RECIBIDO: 13-04-2009 – ACEPTADO: 26-07-2009