

TENUES GRANDIA: HORACIO, *CARM.*, I, 6

Marcela Nasta

Se propone aquí el estudio de la oda I, 6 de Horacio en función de corroborar las siguientes hipótesis: a) la *recusatio* horaciana encubre el encomio de su destinatario; b) la *recusatio* constituye una estrategia para la determinación de la especificidad estilística y temática de los géneros lírico y épico. Se intenta comprobar esta segunda hipótesis mediante una lectura genérica basada en el análisis de los términos de la *callida iunctura* "tenues grandia".

La oda I,6 tradicionalmente considerada en ejemplo inconfundible de *recusatio* poética, ha sido objeto de lecturas en términos histórico-biográficos por parte de los escoliastas y de la crítica erudita. Dice el escoliasta: "*Ne ergo reprehenderetur ab illo (sc. Agrippa) Horatius, qua re eius fortia gesta carmine suo non alligaret*"¹. Nisbet y Hubbard sostienen que en la oda 6 la *recusatio* opera como refinada estrategia para apartar a un patrón inoportuno². En efecto, la negativa horaciana supone de parte de Agripa la solicitud de un encomio lírico al poeta. Más aún: aplicando el mismo razonamiento que hace Fraenkel en torno a la oda II, 12, puede conjeturarse que tal solicitud fue, además, urgente, de manera que Horacio se vio comprometido a designar a quien pudiera realizar la tarea en lugar suyo³.

Los motivos de la negativa de Horacio también han sido objeto de conjetura. Nisbet y Hubbard mencionan la poca afinidad que existía

entre Agripa y el círculo de Mecenas⁴. Syme afirma, en cambio, que "cualquier relevancia de Agripa hubiera traicionado el monopolio de prestigio y honor del líder -y hubiera revelado con demasiada desnudez las realidades del poder. (...) M. Vipsanio Agripa era un tópico embarazoso: Horacio se libra apresuradamente de él en una oda negando todo talento para celebrar las hazañas de un soldado"⁵. Wilkinson señala que se advierte en esta oda la misma incomodidad de Horacio respecto de su destinatario que en la *Epist.* I, 9 dirigida a Tiberio⁶; y, en este sentido, vale recordar la opinión de Syme, según la cual "como Tiberio después de él (sc. Agripa), fue compelido a ocultar sus sentimientos. Lo que ambos pensaban acerca de su jefe común, nunca fue registrado. El *novus homo* de la época revolucionaria y el heredero de la dinastía claudiana acaso no estuvieran tan alejados respecto de este asunto -y de otros"⁷.

En efecto, quizás Horacio haya tenido la intención de marcar cierta distancia con relación a Agripa, lo cual se advertiría en la ubicación de la oda dentro del libro I. Los poemas 1 a 4 tienen dedicatarios notables: Mecenas, Augusto, Virgilio, Sestio. La oda a Pirra separa la oda 6 de ese *corpus* inicial; según Wilkinson, por razones de realce y variedad⁸, no obstante lo cual puede aceptarse la hipótesis de una deliberada exclusión de Agripa del selecto grupo antes mencionado.

Con todo, no resulta evidente que Horacio pudiera negarse sin más a realizar el encomio del más brillante general del Imperio, sobre todo cuando en el texto mismo de la oda las *laudes Agrippae* se colocan en pie de igualdad con las de Augusto.

Otra lectura de esta *recusatio* la interpreta en términos de preceptiva literaria, como un alegato en favor del poema breve y en contra de los temas grandilocuentes. El tópico, de raigambre helenística e introducido en Roma por los neotéricos, adopta en esta oda, según Kiessling, la modalidad de un abierto rechazo de la épica. Esto justifica, en su opinión, que Horacio se disculpe alegando ser incapaz de ejercitar dicho género, en lugar de ampararse en los *parvi modi* de la lírica⁹.

En función de lo expuesto, se intentará mostrar que, por un lado, la *recusatio* encubre el encomio de Agripa y de Augusto, y que, por el

otro, constituye una estrategia no para repudiar el género épico, sino para determinar la especificidad temática y estilística de ese género y del género lírico.

A los fines del análisis y en función de coincidencias estructurales y temáticas, se distinguen en esta oda dos partes: la primera, estrofas 1 a 3, y la segunda, estrofas 4 y 5.

Por un lado, en relación con la estructura, se observa tanto en la primera como en la segunda parte la ocurrencia de *scribere*:

v. 1 (estr. 1): *Scriberis Vario fortis et hostium* [victor, v. 2]

vv. 13-14 (estr. 4): *Quis Martem tunica tectum adamantina / digne scripserit (...)*.

En ambos casos, la acción es atribuida a un otro, diferente del yo poético: en la estrofa 1, se trata de Vario, poeta épico y trágico, amigo de Horacio¹⁰; en la estrofa 4, se trata de un *quis* cuyo referente se intentará determinar.

Ese otro se contrapone a un *nos*, aparentemente un plural mayestático del yo poético, que encabeza enfáticamente las estrofas 2 y 5:

v. 5 (estr. 2): *Nos, Agrippa, neque haec dicere (...)* [conamur, v. 9]

v. 17 (estr. 5): *Nos convivia, nos proelia virginum* [cantamus, v. 19].

La contraposición de estas 3ª y 1ª personas del discurso se advierte no sólo por la ocurrencia alternada de una y de otra en el texto y la ubicación de los términos en el verso, sino también por sus respectivas prácticas literarias: sólo la 3ª persona escribe; el yo poético dice o canta¹¹:

v. 5 (estr. 2): *Nos, Agrippa, neque haec dicere* [conamur, v. 9]

vv. 17-19 (estr. 5): *Nos convivia, nos proelia virginum / (...) / cantamus (...)*.

Por el otro lado, la temática de una y otra parte es aproximadamente la misma: el ejercicio del encomio y el género épico es atribuido a la 3ª persona, mientras que el yo poético declara sus incapacidades y sus capacidades literarias.

Esta coincidencia estructural y temática resulta aún más

evidente si se considera al mismo Vario como referente intra-textual¹² del pronombre interrogativo *quis* de la estrofa 4. Como se muestra a continuación, tal identificación se verifica sintáctica, estructural y temáticamente¹³.

Desde el punto de vista sintáctico, resulta evidente que siendo Vario el agente de *scriberis* en la estrofa inicial¹⁴, es Vario el referente de *quis*, que en la estrofa 4 funciona como sujeto del mismo verbo en voz activa: *Quis (...) digne scripserit (...)* (vv. 13-14).

Desde el punto de vista estructural, identificado Agrippa (v. 5) como referente catafórico intratextual (cf. nota 12) del sujeto de *scriberis* (v. 1), se advierte inmediatamente un quiasmo entre los dos lexemas iniciales de los vv. 1 y 5:

v. 1 (estr. 1): *Scriveris Vario fortis et hostium* [victor, v. 2]

v. 5 (estr. 2): *Nos, Agrippa, neque haec dicere (...)* [conamur, v. 9].

Este quiasmo vincula, por un lado, *scriberis* y *Agrippa*, y por el otro, *Vario* y *nos*. Así, la contraposición entre la 3ª y la 1ª personas del discurso, señalada anteriormente en función de sus respectivas prácticas poéticas, halla su correlato a nivel estructural en la vinculación *Vario - nos* que este quiasmo establece.

En la segunda parte del texto, *quis* es el término que, en un contexto similar y en una posición idéntica en el verso, encabezando la estrofa 4, se contrapone a *nos*, que encabeza la estrofa 5:

v. 13(estr. 5): *Quis Martem tunica tectum adamantina* [scripserit, v. 14]

v. 17 (estr. 5): *Nos conviviam, nos proelia virginum* [cantamus, v. 19].

Si, como quedó dicho, en la primera parte del texto *Vario* y *nos* se contraponen estructuralmente a través del quiasmo, y en la segunda parte la contraposición estructural se establece entre *quis* y *nos*, resulta claro que *Vario* y *quis* cumplen la misma función estructural, lo cual verifica, en este nivel de análisis, la identificación de Vario como referente intratextual de *quis*.

Finalmente, desde el punto de vista temático, parece claro que Vario, "*Maeonii carminis alite*" (v. 2), sea el indicado para escribir sobre temas homéricos. Esta identificación se ve reforzada por la hipótesis que Nisbet y Hubbard elaboran a partir de la inclusión de Merión en el

episodio de la herida de Ares por Diomedes (*Il.*, V) a la que Horacio alude en esta estrofa. Por un lado, en la *Iliada*, Merión no se vincula con Diomedes, sino que es el escudero de Idomeneo; además, este personaje no participa del episodio en cuestión, y en todo el canto V sólo se lo menciona brevemente una vez, en el v. 59. Pero por otro lado, en la oda Merión figura en el v. 15, entre Marte y el Tidida:

*Quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionem aut ope Palladis
Tydiden superis parem?*

(vv. 13-16)

De esta manera, desde la secuencia textual, Merión queda incluido en el episodio que protagonizan los otros dos personajes. Sobre la base de estas observaciones, Nisbet y Hubbard suponen que Horacio no alude a Homero, sino posiblemente a Vario, en particular a una *Diomedea* que este poeta estuviera escribiendo o tuviera el propósito de escribir. Así, la estrofa 4 estaría dando cuenta de *Maeonii carminis alite* (v. 2), que de otro modo sólo puede justificarse en el contexto extratextual¹⁵.

Si efectivamente Vario es el referente intratextual del pronombre interrogativo *quis* (v. 13) y constituye por lo tanto la respuesta a la pregunta en cuya formulación consisten los vv. 13-16 (estrofa 4), la segunda parte de la oda resulta poco más o menos una 'tautología' con respecto a la primera, y el valor del poema entero, meramente anecdótico. Sin embargo, la complejidad y la concentración de sentido habituales en la lírica horaciana bastan para poner en duda esta interpretación.

Se intentará entonces otra lectura del texto, que se realizará en términos genéricos. Para ello se tendrá en cuenta la bipartición de la oda y los paralelismos antes mencionados, así como la identificación de Vario y el pronombre interrogativo *quis* como una y la misma 3ª persona de este discurso poético.

En la estrofa 3, excluida del sistema de paralelismos y oposiciones ya señalado, el yo poético argumenta acerca de su negativa a ejercitar la poesía encomiástica: [... *neque haec dicere* (...), v. 5, estr. 2]

*conamur, tenues grandia, dum pudor
inbellisque lyrae Musa potens vetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni.*

(vv. 9-12, estr. 3)

La Musa le ha prohibido deteriorar (*deterere*), por culpa de su -limitado- talento (*culpa ingenii*), el elogio del príncipe y su general. Con el juicio divino respecto del talento del poeta coincide, evidentemente, el del poeta mismo, quien se califica como *tenues grandia*.

Esta predicación del yo poético sobre sí mismo, enfáticamente colocada en posición central en el v. 9, se contrapone a las que caracterizan a Agripa y Vario en la estrofa 1. *fortis et hostium / victor* vv. 1-2) y *te duce* (v.4) ubican a Agripa en un campo ajeno al quehacer poético. *Maeonii carminis alite* (v. 2) establece entre Vario y el yo poético una diferencia valorativa en cuanto al género que cada uno practica, y al mayor o menor talento que cada práctica supone. Pero además cabe observar una diferencia en cuanto a los términos en que son formuladas las predicaciones relativas a Agripa y Vario, por un lado, y al yo poético, por el otro.

Como señala Kiessling¹⁶, *fortis et hostium / victor* (vv. 1-2), es un giro sencillo, convencional, como de un antiguo elogio o poema épico romano, mientras que la palabra *dux* en una construcción de ablativo absoluto ocurre otras cuatro veces en el *corpus* de la *Odas*¹⁷. En cuanto a Vario, vale recordar que la caracterización del poeta como cisne, que se consideraba un pájaro cantor, se reitera en la oda IV, 2, 25 y es el tema central del epílogo del libro II.

La predicación relativa al yo poético en el v. 9, en cambio, configura una *callida iunctura* de dos términos técnicos pertenecientes

a la preceptiva estilística de la época, cuya contraposición es subrayada métricamente a través de la cesura:

conamur, tenues // grandia, cum pudor

En su artículo acerca de la teoría de los *characteres* en la poesía augustea¹⁸, señala Antonio Fontán que *tenuis* es uno de los términos que Cicerón prefiere para la traducción de *ισχνός χαρακτήρ*, tal como puede leerse en *De Or.* III, 1, 52; *Or.*, V, 20, 24, 81; *Opt.*, II; *Ac.* II, 14, 43¹⁹. Si bien el término debió desgastarse, posiblemente en razón de su empleo en contextos peyorativos (del cual da cuenta el propio Cicerón en sus discursos), en el período augustal "*tenuis* aun se emplea inequívocamente para significar una modalidad de estilo literario"²⁰. A diferencia de Servio, que desde su formación retórica distinguía tres estilos, *humilis*, *medius*, *grandiloquus*, cuya más alta expresión eran respectivamente las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*²¹, Horacio y sus contemporáneos no reconocían más que dos. En efecto, Fontán señala que si bien en *Geórg.*, IV, 6, *in tenui labor* alude al campo semántico de la apicultura, la expresión alcanza también el de la práctica poética, sin contraponerse a definición estilística alguna en toda la obra. Si se consideran, además, las similitudes y las referencias de las *Geórgicas* con relación a las *Bucólicas*, se infiere que, a juicio de Virgilio, sus dos primeras obras pertenecían al mismo *character tenuis*, y que por lo tanto la evaluación de Servio respecto del estilo de las *Geórgicas* contradice la del propio autor.

De lo dicho se sigue que, para los poetas augustales, existen sólo dos *characteres*: el *tenuis* y el *grandis* o *grandiloquus*; al primero pertenece toda la producción poética augustal, excepto la épica, que corresponde al *character grandis*, así como, probablemente, la tragedia. En efecto, señala Fontán que "la decadencia de la tragedia en la época clásica de Roma hace muy escasas las referencias implícitas o explícitas a ella. Pero Horacio, que la llama *severa* (*severae Musa tragoediae*, *Od.*, II, 1, 9) y enumera algunos de sus temas clásicos junto a las *res gestae* propias de la épica entre los asuntos que califica de *grandia*, la incluía,

seguramente, entre los géneros literarios a que corresponde el gran estilo"²².

Si esta opinión es correcta, queda plenamente justificada la alusión horaciana a la tragedia de Vario, *Thyestes* (v. 8), en la misma estrofa en que parafrasea los versos iniciales de los poemas homéricos.

A partir de lo expuesto, resulta claro que al emplear para su propia caracterización la terminología utilizada por la preceptiva para caracterizar estilos o clases de poemas, el yo poético se desdibuja como tal y se identifica inmediatamente con un determinado género literario. Sobre la base de esta identificación, se intentará la lectura de la oda en términos genéricos, antes anunciada. Se considerará que toda ocurrencia de *nos* tiene valor, no del plural mayestático de un yo poético individual, sino de un plural más abarcativo: nosotros, los poetas líricos y, por metonimia, el género lírico. De la misma manera, las dos ocurrencias de Vario (explícita en el v. 1, implícita en el pronombre interrogativo del v. 13), serán consideradas referencias textuales a la épica y a la tragedia.

La primera parte de la oda se organiza sobre la base de la *praeteritio* que constituye la estrofa 2. La lírica no intenta referirse a temas homéricos y trágicos, pero de hecho lo hace en el acto mismo de explicitarlos, y el resultado es la parodia de esos temas. En efecto, *gravem stomachum* (vv. 5-6) es una paráfrasis de la *μῆνις οὐλομένη* homérica, que despoja a *μῆνις* de su connotación divina y traslada el término a un campo semántico prosaico y vulgar. Quintiliano, VI, 3, 93, señala que la acepción de *stomachus* como "humor" deriva del buen humor propio de quien tiene buena digestión, esto es, *bonus stomachus*. Así mismo, *cedere nescii* (v. 6) es, como afirma Davis²³, una caracterización poco halagadora del héroe, y en cierta medida, una calumnia, porque si bien en *Il.*, IX, 678, Aquiles οὐκ ἐθέλει σβέσσαι χόλον, en el canto XXIV cede ante Príamo y le entrega, conmovido, el cadáver de Héctor. Análogamente, *duplicis* (v.7) es la versión peyorativa del πολύτροπος homérico, que los escolios contraponen a ἀπλοῦς y Andrónico traduce reverentemente como *versutus* (fragm. 1)²⁴. Putnam advierte en *duplicis* un plus de sentido, interpretándolo a la luz de los vv.

19-20 de la oda I, 17: *dicis laborantis in uno / Penelopen vitreamque Circen*. En su opinión, "el deseo de dos mujeres por un hombre es reemplazado en la oda I, 6 por el doble juego para con la una y la otra parte de ese único objeto del deseo de ambas. Así, πολυ- se transforma en *du-* en un sentido cuidadosamente numérico, por el cual la polimórfica astucia frente a los riesgos de las aventuras de la vida - que tipifica la conducta de Odiseo-, es reducida al doble juego erótico de un hombre con relación a su mujer y su amante"²⁵.

Respecto del v. 8, *nec saevam Pelopis domum*, no puede aseverarse -dado que el texto original no se ha conservado- que esta alusión a la tragedia de Vario haya sido mantenida al margen de la parodia, aunque sí puede pensarse que efectivamente lo fue, por varios motivos. En primer lugar, desde el punto de vista extratextual, biográfico, la parodia de esta alusión al *Thyestes* habría sido por parte de Horacio una falta de tacto y de gentileza para con su amigo. En segundo lugar, en el texto mismo, evidentemente ninguno de los lexemas utilizados tiene connotaciones peyorativas, vulgarizantes o cómicas. Finalmente, si bien, según se ha dicho, la tragedia estaría incluida en el *character grandis*, la misma es irrelevante dentro de la confrontación genérica que esta oda plantea, y por lo tanto no es involucrada por la estrategia textual que articula dicha confrontación.

A la vez, en esta estrofa 2, junto a la parodia de los versos iniciales de *Iliada* y *Odisea*, y en el mismo nivel sintáctico, ocurre en el v. 5 el demostrativo *haec*: v. 5: *Nos, Agrippa, neque haec dicere (...)* [*conamur*, v. 9].

Este demostrativo es anafórico (cf. nota 12) con relación a la estrofa 1 y catafórico (cf. nota 12) con relación al v. 11 de la estrofa 3: v. 11: *laudes egregii Caesaris et tuas*.

Mediante el empleo de ese pronombre, Agripa y sus *res gestae* quedan al margen del procedimiento de preterición y parodia aplicado a los versos homéricos. La lírica no es apta para decir los hechos de Agripa, y efectivamente no lo hace, por cuanto los mismos, explicitados en la estrofa inicial -esto es, desde el código épico y donde por lo tanto no hay intencionalidad paródica alguna-, son sintetizados en la segunda

estrofa por un lacónico demostrativo respecto del cual nada se predica. En el v. 11 se explicita nuevamente el contenido referencial de *haec*, a saber, *laudes tuas*, pero en este caso no sólo no hay intencionalidad paródica, sino que además los vv. 11 y 12 (*laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni*) pueden interpretarse como discurso indirecto de la divinidad.

De lo dicho se sigue que el rechazo de Agripa y sus triunfos como objeto de tratamiento lírico constituye por parte del poeta (entendido en términos genéricos) un acto de obediencia a las normas que dicta el *decorum* estilístico, representado por *pudor* y *Musa* (vv. 9-10). Análogamente, la λέξις ταπεινή²⁶ de los versos iniciales de los poemas homéricos no es sino la puesta en acto del v. 12: *culpa deterere ingenii*.

Así, en esta primera parte de la oda, Agripa y sus *res gestae* son asimilados, como posible objeto de tratamiento literario, a los héroes homéricos y a los hechos que la mención de estos héroes evoca. Pero además hay, respecto de Agripa, un plus valorativo, ya que ni él ni sus hazañas bélicas son el objeto de la parodia, sino el modelo homérico.

A partir de lo expuesto, la argumentación horaciana en esta primera parte de la oda puede reformularse en los siguientes términos: "No es posible realizar el encomio lírico de tus hazañas, Agripa, porque las mismas, como los hechos de Aquiles y de Ulises, son temas propios de la épica. El tratamiento lírico de estos temas conlleva necesariamente el menoscabo de los mismos. Prueba de ello, el intento de reformular en esta oda los versos iniciales de la *Iliada* y la *Odisea*".

En la segunda parte de la oda, la estrofa 4 remite, en función de su referencia homérica, a la estrofa 2. Contrastando ambas estrofas, se advierte que en la 4 no hay mención explícita de Agripa, como en el v. 5 (estr. 2), ni de sus hazañas bélicas, sintetizadas por *haec* en el mismo verso. En esta segunda parte, Agripa se desdibuja como destinatario y desaparecen el tema específico de la *laudatio* así como los referentes extratextuales no literarios. El discurso pierde su carácter apelativo y trasciende la circunstancia concreta a partir de la cual pudo haberse

generado; se torna afirmativo y programático e incluye únicamente la confrontación de épica y lírica.

El carácter afirmativo de la estrofa 4 es enfatizado por la *variatio* de los coordinantes empleados respecto de los utilizados en la estrofa 2. En la estrofa 2 se mencionan tres personajes literarios coordinados copulativamente por el mismo nexa negativo *nec*, denotativo de exclusión:

*Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
Pelidae stomachum cedere nescii,
nec cursus duplicis per mare Ulixei
nec saevam Pelopis domum*

(vv. 5-8)

En la estrofa 4 también son tres los personajes mencionados y ocurren la misma coordinación y la misma repetición del nexa, pero el nexa ya no es negativo sino disyuntivo, *aut*; más aún, este nexa denota opción pero connota adición, esto es, inclusión, ya que los elementos coordinados remiten a un único episodio épico:

*Quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionem aut ope Palladis
Tydiden superis parem?*

(vv. 13-16)

Davis sostiene que las estrofas 2 y 4 cumplen la misma función en la economía de la oda, a saber, mostrar que los grandes temas épicos son inapropiados para la lírica²⁷. Si, en efecto, tal es la función de la estrofa 2, puede considerarse, a diferencia de Davis, que la función de la estrofa 4 consiste en actualizar el *digne scripserit* que ella misma contiene (v. 14). Como señala Davis²⁸, *digne* subraya el factor de la aptitud estilística propia de cada género para el tratamiento de los distintos temas. En la estrofa 2, la parodia resulta del léxico empleado

por la lírica para la paráfrasis de Homero; pero en la estrofa 4 ya no se trata de un *nos* que *dicere conamur* (vv. 5 y 9), sino de un *quis*, esto es, Vario, esto es, el género épico, que *digne scripserit* (v. 14).

Putnam afirma que en esta estrofa nuevamente se menoscaba el heroísmo épico, pero no, como en la estrofa 2, por medio de la parodia, sino por el modo en que son presentados los personajes en cuestión. En su opinión, el lector debe deponer aquí sus preconcepciones acerca del coraje iliaco, y advertir que tanto el dios como los dos héroes son presentados como pasivos: Marte protegido por una túnica de acero, Merión cubierto de polvo y Diomedes igualado a los dioses por el auxilio de Palas²⁹.

No obstante, estas caracterizaciones pueden interpretarse diversamente, a la luz de los vv. 26-28 de la oda I, 15, donde Merión y Diomedes se yuxtaponen en la profecía de Nereo y Paris: *Merionem quoque / nosces. Ecce furit te reperire atrox / Tydides melior patre*. La caracterización de Merión y Diomedes en la oda 6 no necesariamente contradice el código de coraje épico que establece la oda 15. En efecto, en función de ese código, en la oda 6 puede interpretarse, en cuanto a Merión, que el polvo que lo cubre no hace sino dar cuenta de su activa participación en el combate contra Troya. En cuanto a Diomedes, cabe pensar que su valeroso desempeño es justamente lo que lo hace digno merecedor del auxilio de Palas y de su equiparación con los dioses. Con respecto a Marte, la túnica de acero que lo cubre no es más que parte de su atuendo de guerrero, lo cual daría cuenta no de la pasividad del dios, sino precisamente de su participación en la lucha. Si, como suponen Nisbet y Hubbard según se ha señalado anteriormente, estos versos no aluden a la *Iliada* sino a una posible *Diomedea* de Vario, es imposible elaborar fundadamente cualquier hipótesis que desde el intertexto pudiera contribuir a la elucidación de las características de los personajes en cuestión. Y, aun considerando que estos versos remiten a la *aristeia* de Diomedes en *Il.*, V, no resulta claro que el ser herido por el héroe sea signo de la pasividad del dios, ya que ello ocurre justamente durante el combate, ni puede pensarse que por este episodio disminuya la estatura divina de Marte, por cuanto si bien es herido por un simple

mortal, éste cuenta con el auxilio divino de Palas³⁰.

Tomando en cuenta entonces:

1) la interpretación que se propone de esta estrofa dentro del código de la *virtus* guerrera, y

2) la homologación antes formulada: *quis // Vario // género épico, que digne scripserit* (v. 14),

puede afirmarse que la estrofa 4 se enuncia desde el ámbito de dicho género, y que su función no consiste, como en el caso de la estrofa 2, en manifestar las limitaciones de la lírica, sino en actualizar las potencialidades estilísticas de la épica para tratar adecuadamente los temas que le son propios.

La estrofa final tiene el mismo carácter programático. No se explicitan acá los temas excluidos del género lírico, sino los que este género incluye, συμποτικά y ἐρωτικά.

*Nos conviviam, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus, vacui sive quid urimur
non praeter solitum leves.*

(vv. 17-20)

Siendo *inbellis* (v. 10) la Musa lírica, este género sólo puede apropiarse de los temas bélicos mediante el tratamiento metafórico de los mismos en términos de *proelia virginum* (v. 17). Así, en esta estrofa, se trasladan al campo semántico de la poesía amatoria los elementos léxicos que sirvieron a la formulación de la *laudatio* de Agripa en la estrofa 1:

*Scriberis Vario fortis et hostium
victor, Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit.*

(vv. 1-4)

El desplazamiento de campo semántico se realiza en los siguientes términos: *ferox miles* (vv. 3-4) vs. *virginum acrium* (vv. 17-18); *quam rem cumque* (v. 3) vs. *proelia* (v. 17); *hostium* (v. 1) vs. *iuvenes* (v. 18); *navibus aut equis* (v. 3) vs. *sectis unguibus* (v. 18). Así, puede considerarse que la utilización de los materiales de la estrofa 1 para actualizar las posibilidades de asimilación e inclusión temática de la lírica constituye el elogio final de Agripa, formulado desde, y en función de, la teorización literaria.

A través de este análisis, se espera haber mostrado que:

1) La oda realiza el encomio lírico de Agripa (y además, mediante la equiparación en el v. 11, el de Augusto):

a) en la estrofa 1, en términos más o menos convencionales;

b) en la economía total del texto, mediante la equiparación del destinatario y sus *res gestae* con los modelos homéricos y, simultáneamente, mediante la diferente utilización de unos y otros como contenidos que sirven a la actualización de la preceptiva horaciana.

2) Desde una perspectiva teórica, e interpretada en términos genéricos, la oda consiste en la confrontación práctica de épica y lírica, confrontación a partir de la cual se infieren los temas, las posibilidades y los recursos estilísticos que la preceptiva horaciana asigna y reconoce a cada una de ellas.

De lo dicho se desprenden dos reflexiones:

Por un lado, en lo concerniente al encomio de Agripa y Augusto, debe considerarse que la oda fue compuesta poco después del año 29 a.C. (cf. nota 10), en que Augusto celebra en Roma el triple triunfo de Accio, Dalmacia y Alejandría. En el momento en que la figura y el poder de Augusto se consolidaban tras la derrota de Antonio, difícilmente Horacio pudiera negarse al encomio del gobernante y su máximo general. No obstante, si, como sostiene Syme³¹, Agripa era efectivamente un personaje complejo y cuya presencia provocaba recelo en las clases involucradas en las relaciones de poder, es probable que Horacio hallara

en esta *laudatio* una solución de compromiso. Esto puede sugerir una investigación acerca de las relaciones entre la producción horaciana y la circulación y distribución del poder en el período augusteo.

Por otro lado, en lo relativo a la interpretación genérica, vale recordar que Janine Évrard-Gillis sostiene que del libro I al III de las *Odas* se desarrolla un proceso de autoafirmación del yo lírico horaciano, el cual, a partir de la propia definición y actuación en el campo semántico de la práctica poética, comienza a introducirse en el libro II, y se instala definitivamente en el libro III, en el campo de las opciones morales³². Esta oda formaría parte, entonces, de la estrategia mediante la cual el yo poético se define y define su propia práctica; en la superficie textual, a través de la confrontación yo - el / los otro/s; a nivel genérico, a través de la confrontación de la lírica con otros discursos circulantes en la literatura augustea.

Notas

- 1 *Scholia in Horatium* λφψ (1935); pp. 20-21.
- 2 R. NISBET, M. HUBBARD. (1990); p. 82.
- 3 E. FRAENKEL. (1959); pp. 220-221: "When the demand for a eulogy of Augustus from Horace's pen was made as urgently as Maecenas apparently had made it, it would not suffice for Horace to give the reply he had once given to Trebatius, "to my great regret I am not fit worthily to do what you want me, *Caesaris invicti res dicere*", but he had to make a counter-proposal and name another candidate for the task he would not undertake himself".
- 4 R. NISBET, M. HUBBARD. (1990); p. 83.
- 5 R. SYME. (1956); p. 344.
- 6 L.P. WILKINSON. (1951); p. 53.
- 7 R. SYME. (1956); p. 344.
- 8 L.P. WILKINSON. (1951); p. 53.
- 9 Cf. R. NISBET, M. HUBBARD. (1990); pp. 81-82.
A. KIESSLING. (1958); p. 34.
- 10 De los datos biográficos respecto de Lucio Vario Rufo, interesa señalar aquí su actividad como poeta épico y trágico. Horacio lo celebra en la sát. I, 10, 43, como el primer poeta épico de su tiempo: *Forte epos acer ut nemo Varius ducit*, si bien nada se sabe de su producción épica. Kiessling sostiene que acaso no hubo tal producción, porque de lo contrario Horacio se habría referido a ella en el final de su epístola a Augusto, después de la muerte de Vario. Como poeta trágico, Vario trascendió gracias a su *Thyestes*, que Quintiliano equipara con las grandes tragedias griegas: "*Vari Thyestes cuilibet Graecorum comparari potest*" (X, 1, 98); se sabe además que "*Thyesten tragoediam magna cura absolutam post Atiacam victoriam Augusti ludis eius in scaena edidit, pro qua fabula sestertium deciens accepit*". Este comentario permite fijar el año 29 a.C. como *terminus post quam* para la composición de la oda.
Cf.: A. KIESSLING. (1958); pp. 34-35.
- 11 Para el uso de *scribere* en la producción lírica y pre-lírica horaciana, cf. M. PUTNAM. (1995); pp. 51-52 y nota.
- 12 Se entiende por referente el objeto extralingüístico al que se refiere un signo, lo que ese signo designa o proporciona en un contexto dado. Según su modo de ocurrencia, el referente puede ser intratextual o extratextual.

El referente de un signo es intratextual cuando es significado por otro signo que ocurre dentro del texto. Por ejemplo, en *Te duce, Caesar* (*Od. I, 2, 52*), César es el referente intratextual de *te*, por cuanto es significado por el signo *Caesar* que ocurre dentro del texto.

El referente de un signo es extratextual cuando no es significado por otro signo dentro del texto, sino que se infiere a partir del contexto intra o extralingüístico.

Ahora bien: el referente intratextual puede ser anafórico o catafórico. Anáfora es el señalamiento que un término hace hacia otro de ocurrencia previa en el texto y en virtud del cual puede ser interpretado. El referente intratextual de un signo "A" será entonces anafórico cuando el signo "B" que significa ese referente ocurra en el texto con anterioridad al signo "A". Por ejemplo: *Od. II, 9*:

- vv. 4-5: *...nec Armeniis in oris,*

amice Valgi, stat glacies iners.

- vv. 9: *tu semper urges flebilibus modis...*

Valgio es el referente intratextual de *tu*, y es anafórico por cuanto el signo que lo significa, *Valgi*, ocurre en el texto con anterioridad al signo *tu*.

Catáfora es el señalamiento que un término hace hacia otro de ocurrencia posterior en el texto y en virtud del cual puede ser interpretado. El referente intratextual de un signo "A" será entonces catafórico cuando el signo "B" que significa ese referente ocurra en el texto con posterioridad al signo "B". Por ejemplo: *Bucólica, IV*:

- v. 3: *si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

- vv. 9-10: *Teque adeo decus aevi, te consule, inibit*

Pollio, et incipient magni procedere menses:

Polión es el referente intratextual de *consule*, y es catafórico por cuanto el signo que lo significa, *Pollío*, ocurre en el texto con posterioridad al signo *consule*.

Cf. T. LEWANDOWSKY. *Diccionario de Lingüística*. Madrid, Cátedra, 1992 (3ra. ed.).

E. RUIZ. *Enunciación y polifonía*. Buenos Aires, Tlön, 1994.

13 Acerca de las interpretaciones de la estrofa 4, cf.

W.H. ALEXANDER. (1947); p. 177.

E. FRAENKEL. (1959); pp. 233-234.

A. KIESSLING. (1958); p. 37.

R. NISBET y M. HUBBARD. (1990); pp. 87-88.

- 14 Acerca de la lectura de *alite* o *aliti*, y de la función sintáctica de *Vario Maeonii carminis alite*, cf.
 A. KIESSLING. (1958); p. 35.
 R. NISBET y M. HUBBARD. (1990); pp. 83-84.
Scholia in Horatium. (1935); P. 21.
 F. VILLENEUVE. (1946); p. 14.
 E.C. WICKHAM. (1896); pp. 51-52.
 Con Nisbet y Hubbard se interpreta aquí *Vario Maeonii carminis alite* como construcción de ablativo agente sin preposición, de núcleo más aposición:
- 15 R. NISBET y M. HUBBARD. (1990); p. 88.
 16 A. KIESSLING. (1958); p. 35.
 17 D. BO. (1965); s.v. *dux*: oda I, 2, 52; I, 7, 27; I, 10, 13; II, 7, 2.
 18 A. FONTÁN. (1964); pp. 193-208.
 19 *Ibid*; p. 197.
 20 *Ibid*; p. 198.
 21 Servio, proemio al comentario de las *Bucólicas*: "*Tres enim sunt characteres: humilis, medius, grandiloquus, quos in hoc invenimus poeta. Nam in Aeneide grandiloquum habet, in Georgicis medium, in Bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum; nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum requiri debet*".
 Citado por A. FONTÁN. (1964); p. 194.
 22 En el *Dialogus de oratoribus*, X, 4, Tácito realiza idéntica división en dos clases de poemas. La primera incluye "*cothurnum vestrum aut carminis sonum*"; la segunda, "*lyricorum iucunditatem et elegorum lascivias et iamborum amaritudinem et epigrammatum lusus*".
 Cf. *Ibid*.; p. 208.
 23 G. DAVIS. (1991); p. 37.
 24 R. NISBET y M. HUBBARD. (1990); pp. 85-86.
 25 M. PUTNAM. (1995); p. 54.
 26 Se denomina *λέξις ταπεινή* el empleo del lenguaje cotidiano en poesía, que queda por debajo de las exigencias estilísticas del género. El fenómeno análogo en prosa se denomina *ταπείνωσις*, esto es, un modo de fractura de la conveniencia (*aptum*) entre *res* y *verba*: Quint., VIII, 3, 48: *Humilitatis vitium ταπείνωσιν vocant, qua rei magnitudo vel dignitas minuitur, ut "saxa est verruca summo in montis vertice"*.
 Cf. H. LAUSBERG. *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos,

1994 (2da. reimpr.); párrafos 1047 y 1238.

27 G. DAVIS. (1991); p. 38.

29 *Ibid.*; p. 38.

30 M. PUTNAM. (1995); p. 55.

31 Interpretando la estrofa 4 en clave épica, West (1995; pp. 30-31) afirma que:
"Meriones (...) is associated with Diomede (...) notably in ode I, 15, 26-28 and in Euripides' *Iphigenia in Aulis*, 199-200 (...). Of all the leading Greek heroes in the *Iliad*, Diomede has perhaps the last conspicuous character defects. So, when the last two lines of the third stanza on the difficulty of praising Agrippa and Augustus are followed by the last two lines of the next stanza asking who could praise Meriones and Diomede."equal to the gods", Horace is setting Diomede and his henchman alongside the great contemporary Roman hero Augustus and his faithful henchman Agrippa. Agrippa, who bore the brunt of all Augustus' battles and lived only to serve his master, is the Roman Meriones".

31 R. SYME. (1956); pp. 343-344.

32 J. ÉVRAD-GILLIS. (1978); pp. 50-65.

Bibliografía Consultada

a) Horacio. Ediciones críticas, escolios y léxicos.

Q. HORATIUS FLACCUS. *Oden und Epoden*. Ed. A. Kiessling. Berlin, Weidmannsche - Verlagsbuchhandlung, 1958.

HORACE. *Odes et Épodes*. Ed. F. Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, 1946.

Scholia in Horatium. 2. Edidit et apparatu critico instruxit Dr. H.J. Botschuyver. Amsterdamami in aedibus H.A. van Bottemburg, 1942.

Scholia in Horatium λφψ. *Ibid.*, 1935.

Scholia in Horatium kurz. *Ibid.*, 1934.

D. BO. *Lexicon Horatianum*. Hildesheim, Georg Holms Verlagsbuchhandlung, 1965.

b) Bibliografía temática.

W.H. ALEXANDER. *Horace's Odes and Carmen Saeculare*. Berkeley-Los

- Angeles-Oxford, University of California Press, 1947.
- S. COMMAGER. *The Odes of Horace. A critical study*. New Haven & London, Yale University Press, 1961.
- G. DAVIS. *Polyhymnia. The rethoric of horatian lyric discourse*. Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991.
- J. ÉVRAD-GILLIS. "Énontiation et lyrique horatienne: les marques de la première personne". (RPh., LII, 1, 1978; pp. 50-65).
- A. FONTÁN. "Temuis ... Musa? La teoría de los caracteres en la poesía augustea". (*Emerita*, XXXIII, 1964; pp. 193-208).
- E. FRAENKEL. *Horace*. Oxford, Clarendon Press, 1959.
- R. NISBET & M. HUBBARD. *A commentary on Horace. Odes, Book I*. Oxford, Clarendon Press, 1990 [reimpr.].
- M. PUTNAM. "Design and allusion in Odes I, 6". (S.J. Harrison ed. *Homage to Horace. A bimillenary celebration*. Oxford, Clarendon Press, 1995; pp. 50-64).
- R. SYME. *The roman revolution*. Oxford, University Press, 1956.
- D. WEST. *Horace, Odes I. Carpe diem. (Text, traslation and commentary)*. Oxford, Clarendon Press, 1995.
- E.C. WICKHAM. *Q. Horati Flacci Opera Omnia*. Oxford, Clarendon Press, 1896.
- L.P. WILKINSON. *Horace and his lyric poetry*. Cambridge, University Press, 1951.