

La vida urbana y la vida rural según Horacio. El discurso irónico y proléptico en el épodo 2¹

Víctor Daniel Albornoz
Universidad de Los Andes, Mérida
Venezuela

1. Presentación

El épodo 2 de Horacio, también conocido como el “*Beatus ille*”, es un texto polémico y complejo de analizar; sobre él recaen múltiples lecturas y reelaboraciones poéticas que con el devenir de los siglos lo han transformado en uno de los textos más emblemáticos de la obra horaciana, e inclusive de toda la poesía latina. Su complejidad² reside en que el poema consiste en un discurso argumentativo que compara la vida rural y la vida citadina durante casi todo su desarrollo, arguyendo aparentemente a favor de la placidez del hombre que vive alejado de los asuntos de la urbe y abocado a las labores propias del campesino, pero al final dos elementos sorprendentes conducen a una reconsideración de los argumentos, ellos son: 1) el discurso deja de ser la voz del poeta y se convierte en el de una tercera persona, es decir en una *oratio obliqua*, atribuida al usurero Alfio, y 2) este mismo personaje reacciona contra lo que ha predicado, el ideal de vida campesina, y, ahora referido con la voz del poeta en *oratio recta*, lleva a cabo una acción que implica algo radicalmente opuesto: invierte su dinero como prestamista, esto es como quien vive cómodamente de la renta, lejos de los trabajos del campo.

El poema ha sido objeto de múltiples lecturas, ya Pomponius Porphyrio entre los siglos II y III intentó esclarecer el sentido del poema en sus escolia³. A partir de ahí, basta hacerse una idea de la historia de la poesía pastoril para notar cuánta influencia ha ejercido este épodo en el devenir de la historia literaria⁴. Pero además de los poetas, muchos académicos se han interesado en realizar sus propias interpretaciones sobre el sentido del épodo, entre ellas destacan la ya clásica interpretación de Sellar (1892: 130), que sostenía que el poema está contado con un ápice satírico que refleja el sentir del propio Horacio en relación con el tema de la vida campesina y citadina y que al final

quiere advertir que lo expuesto no debe ser tomado muy en serio, En la misma línea podría suscribirse a Fraenkel (60) que sostiene que Horacio, siguiendo a Arquíloco como modelo, se ha guardado un final sorpresivo en el que se burla de sí mismo para exponer en el desarrollo del épodo lo que aparentemente le interesaba, es decir, su visión sobre la vida rural y citadina. No obstante, hay quienes no se suscriben a esta tesis de la ligereza horaciana y hacen énfasis en la manera en que el poeta mismo se permite el típico sueño de la sociedad urbana que, cansada de los avatares de la ciudad, añora la vida campestre, la exagera de a poco y la alaba de manera un tanto distorsionada y cargada de una suerte de sentimiento romántico para luego, ya hacia el final, enturbiarla con la aparición de un personaje codicioso (Tirrel 166; Archibald Campbell 140-41; Villeneuve en su edición y traducción de Horacio 147, 201; Clancy 197-198). Existe otra interpretación que cree que Horacio simplemente quiso acudir al lugar común del tema que compara la vida campesina con la vida citadina para decantarse por la primera⁵, al margen del toque satírico final. También hay quienes piensan que con este poema Horacio simplemente agradecía a Mecenas por haberle regalado la finca en Sabina, como por ejemplo Novoa (31-40)⁶, y quienes creen, como Lindo (206-208), Heyworth (passim), Romano, (947-948) y Johnson (94), que el poeta quiso ridiculizar el discurso irreal del hombre del campo en comparación con el discurso realista del hombre de la ciudad.

Por su lado, Fowler (231-256) sostiene que el épodo 2 no es una pieza “acabada”, y atendiendo a las características de sus versos finales, que asemeja a la “Ironía Romántica”, entiende que Horacio está en el mismo plano que los poetas postmodernos en tanto que es capaz de llegar a una autoconciencia poética que le permite explorar y experimentar sobre las distintas posibilidades que como autor tiene para verse reflejado o alejado en su obra.

Todas estas interpretaciones tienen sin duda sus fundamentos, y, aunque difieren en parte, también es cierto que tienen puntos de coincidencia; por ejemplo todas afirman que el final del épodo es satírico. Lejos de afectar la

comprensión del texto, estas recepciones del épodo horaciano hacen más rica su tradición y le procuran un acercamiento desde múltiples perspectivas, a la vez que le garantizan su pervivencia, reinterpretación y actualidad.

No pretendemos invalidar ninguna de las exégesis anteriores, antes bien hay que decir que estas nos han nutrido de manera tal que sin ellas sería más difícil acceder a la comprensión del texto, toda vez que ante su inexistencia no tendríamos punto de comparación, y no sabemos en qué medida menor interés, pues gran parte de la riqueza de este texto lo constituye la rica tradición que lo ha hecho llegar hasta nuestros días. Nuestra manera de comprender el épodo, pues, apunta a demostrar que el texto es una ironía no solamente hacia los versos finales (como lo entienden las interpretaciones de Seller y Tirrel arriba expuestas), sino más bien que la ironía se va configurando desde el inicio mismo del texto y está presente en todo su desarrollo. A nuestro entender, Horacio lo concibió de principio a fin como un discurso irónico y esto se hace patente sobre todo en el empleo de elementos formales que son detectables a la luz de algunas proposiciones de la retórica clásica con las que se ha desentrañado la forma y estructura del discurso irónico y que, vale decirlo, hoy son del dominio general de la lingüística, el análisis del discurso y la literatura. En este sentido, hemos prestado especial atención en nuestro estudio a: las particularidades temáticas del épodo en tanto género poético; los mecanismos lingüísticos empleados para marcar la ironía en las pequeñas estructuras léxicas, estilísticas y sintácticas; así como a la estrategia discursiva en la sintaxis narrativa del texto completo.

2. El género discursivo

Una de las particularidades de este texto horaciano lo constituye su género literario, es decir la escogencia del épodo y no de la sátira para tratar el tema en cuestión de la forma en que se aborda, puesto que bien es sabido que cuando nos enfrentamos a un texto y obtenemos información paratextual acerca de su género podemos inferir algo acerca del mismo, sobre todo acerca de su intención, pues “reader reads in function of the generic system” (Todorov 19), pese a la consabida dificultad que la noción de “género literario” (o

poético) ha tenido en nuestros tiempos. Un género poético es también de alguna manera un género discursivo y su caracterización “can be identified through a particular generic repertory of internal and external features” (Harrison 2007 11). No obstante, con respecto a esta particular discusión sobre el género del *épodo* 2 de Horacio, y que además es de vieja data⁷, cabe aclarar que en su origen, aunque no siempre en su evolución, el *épodo* es un género poético con licencia para el insulto; en él está permitido todo tipo de improperios y maldiciones; de la burla a esto hay un paso y el *épodo* horaciano en cuestión es muestra de ello, como tendremos oportunidad de demostrarlo. Por otro lado, también es necesario tener en cuenta un detalle: Horacio no tituló su libro *Épodos*; este título, como sostienen algunos especialistas, inapropiado en el caso de ciertos poemas, le fue dado posteriormente por Pomponius Porphyrio y los gramáticos (Mankin 1995 12; Ceccarelli 92). El poeta, en su momento, lo tituló *lambi*, aunque casi todas sus composiciones son precisamente *épodos*⁸ (de ahí el nombre), y los modelos que sigue son sin duda alguna los *épodos* de Arquíloco e Hiponacte⁹, así como los *yambos* del alejandrino Calímaco. Sea como sea, Horacio, cuando menos, habría sentido la libertad de dar un toque personal al género, o, como sostiene Johnson (*Horace's Iambic* 22), el *épodo* le ofreció la posibilidad de experimentar al introducir en él un elemento “satírico”, valiéndose de una temática que es un topos habitual en la literatura antigua y que él mismo ya había abordado al final de la *sátira* 6 cuando expuso la fábula del *ratón del campo* y el *ratón de la ciudad*. En este sentido, coincidimos con Shackleton Bailey cuando sostiene que el texto es para Horacio un “exercise on a theme” (6), pero agregamos que este ejercicio se lleva a cabo sobre un marco que permite la burla y la *sátira* como un aspecto más de lo que comúnmente caracterizó al género¹⁰. Retomando la aseveración arriba expuesta de Todorov acerca de que todo autor escribe en función de un sistema de géneros, hay que decir que en el caso de Horacio los límites mismos del género son una suerte de barrera que el poeta ensancha hasta sus límites, pues, como sostiene Gregson Davis (2010 3): “In each category of poem he playfully stretches the limits of

convention". Así, Horacio, suscrito en una larga tradición poética, es capaz de conservar e innovar a la vez. La forma poética del yambo de Arquíloco que Horacio ha seguido pasa a través del prisma de la poesía de Calímaco y, como sostiene Harrison: "is enriched in the *Epodes* through interacción with contemporary Roman genres" (*Generic Enrichment* 104).

Hay una consecuencia más que se desprende del problema genérico: algunos géneros parecen ofrecer más fácilmente la posibilidad de determinar si lo que el autor dice puede interpretarse como su voz, otros, contrariamente, parecen ser buenos para jugar exponiendo ideas en la que el autor no cree necesariamente. Esto ha llevado a William Young Sellar (2010 130) a sostener que es fácil determinar que el Horacio de las *Sátiras* es más sincero, respecto de lo que expone y piensa, que el Horacio de los *Épodos*, pues mientras en las primeras el poeta expone sus ideas, en los épodos se concentra más en la imitación de sus modelos y en los efectos artísticos. Si bien puede asumirse esta aseveración de manera general, hay que admitir que esta interpretación no tiene un alcance definitivo en los casos en que los géneros se han mezclado. Desde nuestro punto de vista, es evidente que los elementos satíricos presentes en el épodo horaciano no son compaginables con la tesis de William Young Sellar, pues los elementos satíricos, más cercanos a la opinión del autor si se quiere, se mezclan plenamente con los rasgos propios del épodo.

3. Las marcas léxicas, sintácticas y estilísticas

La ironía es una forma expresiva que tiene a disposición muy variados recursos lingüísticos. Para que una ironía sea discursivamente exitosa debe echar mano de elementos léxicos y estilísticos que la distinguen. El hecho de que el épodo 2 comience con el sintagma nominal que comprende el adjetivo *beatus* más el deíctico *ille* nos instala ya en el tipo de discurso irónico. Veamos: el adjetivo *beatus* es una forma adjetiva superlativa y comparativa de un origen un tanto obscuro, aunque se le suele relacionar etimológicamente con el verbo *beare* (Ernout y Millet 123) que significa colmarse de riquezas, ser

feliz por el enriquecimiento¹¹, lo que deja ver un matiz significativo de este adjetivo que apunta hacia el sentido económico de la felicidad del sujeto al que hace referencia el poema¹² y que está en relación muy directa con el término *negotiis*, utilizado al final del mismo verso. Pero además es un adjetivo un tanto pomposo para abrir el poema y ello de alguna manera crea expectativas al lector respecto de la intención del texto¹³, puesto que, como apunta Mankin (“*Horace: Epodes 65*”), el término puede tener bien sea un sentido popular o un sentido filosófico. Esta forma de entender el adjetivo *beatus* merece también la observación respecto del verso 2, *ut prisca gens mortalium* (como el antiguo linaje de los mortales), en tanto que despierta un sentido de contraste con el *beatus*, dado el consentimiento acuerdo de que los antepasados latinos fueron un pueblo modesto¹⁴. A la par, el empleo del pronombre deíctico de la no persona, *ille* (que marca la distancia de su esfera espacial respecto de los interlocutores, *ego* y *tu*, en tanto que es aquel que no participa como interlocutor), es factible de tener un valor irónico o despectivo que se determinará de acuerdo al contexto en que se emplee¹⁵, pues el contenido semántico de un pronombre deíctico se llenará necesariamente con información que aporta el texto mismo (García y Tordecillas 69). En nuestro caso, dado que el pronombre está antecedido del adjetivo *beatus* con la significación que hemos observado, es notable que la intención del poeta en la introducción del vocablo no debe ser interpretada literalmente, sino más bien en la búsqueda de abrir el sentido lúdico para el texto que le sucederá. En este sentido, si bien es cierto que la selección del vocabulario es un asunto que se relaciona estrechamente con la métrica y la eufonía, y de esto conocemos bastante gracias a la *Epistula ad Pisonem* del mismo Horacio, no es menos cierto que el resultado tiene consecuencias semánticas de gran repercusión en el poema, por tanto nos parece lo más lícito creer que esta es la auténtica intención horaciana del texto.

También en varios sintagmas el uso de adjetivaciones un tanto altisonantes o exageradas contribuyen a sostener el sentido irónico en el desarrollo del texto, así por ejemplo: *classico... truci* (cruel trompeta v. 5),

iratum mare (airado mar, v. 6), *civium / potentiorum* (de los ciudadanos más fuertes vv. 6-7), *altas... populos* (altos álamo, v. 10), *reducta valle*¹⁶ (apartado valle v. 11), *tenaci gramine* (grama tenaz v. 24), *altis... ripis*¹⁷ (altas orillas, v. 25), *lymphis... manantibus* (linfas manantes, v. 27), *iucunda... praemia* (jocundos premios, v. 36), *perusta solibus* (muy quemada por el sol, v. 41), *vetustis... lignis* (vetustos leños, v. 43), *sacrum... focum* (sagrado fuego, v. 43), *distenta... uvera* (tensas ubres, v. 46), en relación a comidas exóticas: *Lucrina... conchylia* (ostras lucrinas v. 53), *Afra avis* (ave africana, v. 53), *attagen Ionicus* (francolín jónico), *pinguissimis* (las más pingües), *haedus ereptus lupus* (cabrito hurtado al lobo v. 60). Cabe acotar que si bien podría alegarse que es propio de la poesía el tono altisonante, y que ello dificultaría distinguir las marcas para develar el sentido irónico en un texto poético, también es cierto que Horacio ha jugado con la pertinencia o adecuación del discurso, es decir con el sentido del *decorum* o *aptum*¹⁸, que tiene el empleo de estas adjetivaciones en el contexto de la modesta vida rural. El poeta juega con la selección del vocabulario para solemnizar un tema que no ameritaría un tono tan elevado: la sencillez de la vida campesina.

También las preguntas retóricas son un elemento útil para sostener una ironía, de hecho es una de las formas más comunes para manifestarla, ante todo las conocidas como *quaesitum*, en tanto que no admiten más que una respuesta precisa, y funcionan como un reto del enunciador al enunciatario en el que si acaso hubiere respuesta, ésta sería una osadía tal que de antemano está descalificada, disminuida, ridiculizada. El épodo en cuestión también se vale de este recurso entre los versos 37-38, al formular: “*Quis non malarum quas amor curas habet / haec inter obliviscor?*” (¿quién no, que tenga penas de amor, se olvida de los males entre estas cosas?). Es notable además que el tema abordado sea “las penas de amor”, un *locus* muy propicio para la aparición de la burla.

A la par de estas marcas léxicas y sintácticas existen otros aspectos observables en la estructura general del poema que develan la intención irónica, y estos son los que abordaremos a continuación.

4. La argumentación, La ironía y el topos

Respecto de la importancia que tiene la estructura argumentativa del épodo 2, Cairns (126-7) ha llamado la atención acerca de la cercanía del texto en cuestión, desde el punto de vista genérico, con lo *progymnasmata* o *praeexercitamina* en tanto que el poema presenta los rasgos prominentes de todo encomio retórico en el pasaje que expone las ventajas de la vida campestre, un topos muy abordado por la retórica antigua, y al que Horacio solamente habría agregado al final el toque satírico de la contraargumentación para así conservar y a la par rechazar los dictados de su modelo genérico. En este sentido, nuestra comprensión del épodo 2 está en consonancia con Cairns al considerar como fundamental la influencia de la retórica en la poesía horaciana y, como veremos, creer posible la demostración de la correspondencia entre el modelo teórico discursivo y la práctica poética.

El punto de partida de toda ironía es dar a entender lo contrario de lo que se dice, pero más allá de eso la ironía también nos muestra un significado como burlesco o inadecuado de acuerdo con la situación a la que apunta, de modo tal que evoca al mismo tiempo otra enunciación. Esto es lo que comúnmente se denomina un salto isotópico, es decir que la ironía se produce gracias al surgimiento de un nuevo topos distinto al que se ha instalado en principio, y este mecanismo discursivo se produce por la polisemia de por lo menos uno de los componentes del discurso. En este sentido, pues, podemos decir que el texto horaciano es irónico en tanto que durante los primeros sesenta y ocho versos evoca el topos de la comparación entre la vida campesina y la vida citadina, sosteniendo que la vida del campo es mucho mejor, y (digamos provisionalmente que de manera un tanto repentina) durante los últimos dos versos el personaje que hacía tal elogio de la vida campesina, aunque en forma burlesca, decide acometer un hecho que tiene implicaciones contrarias a lo que ha dicho, esto es: practicar la usura como prestamista, con lo cual surge el topos de la avaricia o la usura, representado por ese personaje al que nada le importa tanto como cuidar por los intereses de su dinero.

Ahora bien, esta ironía no se construye únicamente con el salto isotópico, sino que se desarrolla en el texto por medio de argumentaciones discursivas de una y otra forma de vida que el usurero Alfio pone en la balanza. Perelman y Olbrechts-Tyteca, desde la teoría de la argumentación, advierten que la argumentación es el proceso expositivo que “*permite provocar o aumentar la adhesión de las personas a las tesis presentadas para su asentimiento*” (34). En efecto, podemos notar que las argumentaciones de Alfio apuntan a persuadir o convencer a la audiencia acerca del valor de la tesis que ofrece, tanto en uno como en otro caso; ya sea durante la primera fase del poema en la que argumenta sobre lo agradable de vivir en medio de las “deslumbrantes maravillas” que ofrece la vida campesina, aun cuando ello implique renunciar a las exquisiteces, comodidades y refinamientos de la vida urbana, pues aunque conlleve un duro trabajo, el campo ofrece el alejamiento de los asuntos de la ciudad (*procul negotiis* v.1), o bien como en los versos finales, cuando el poeta describe la reacción inesperada del personaje contraria a lo proferido y que supone que, por oposición, las argumentaciones sostenidas deben ser entendidas en el sentido inverso, esto es como si las argumentaciones contrarias estuvieran tácitas, más no ausentes, en el cierre del épodo durante los cuatro versos finales.

De modo, pues, que en la construcción de esta ironía se argumenta, como en todo discurso, para ganar o reafirmar la adherencia de la audiencia, aunque progresivamente se socaven sus propias bases para que se entienda lo opuesto, y, a través de la negación de la veracidad a cada argumento, el discurso final, el concluyente, se vuelve contra los anteriores, haciendo surgir un contraargumento distinto para cada uno de los que antes expuso.

Al analizar el desarrollo de las argumentaciones de Alfio es notable que, según éste sostiene, el hombre del campo es dichoso (*beatus*, v.1) porque vive lejos de los negocios o asuntos de la ciudad (*negotiis*, v.1), tal como lo hacía la antigua estirpe de los mortales (*ut prisca gens mortalium*, v.2); está libre de toda usura, además de no sufrir las calamidades propias del soldado o los atropellos del político más poderoso en el foro (vv.4-8), esto constituye su argumentación referida a las cosas negativas de que se libra el hombre

campesino; y luego pasa a numerar los beneficios de vivir en el campo, aunque ya lo había advertido en el tercer verso al decir que ese hombre dichoso labra con sus bueyes los campos paternos (*paterna rura bobus exercet suis*), de modo que en lo sucesivo presentará como argumentos una serie de trabajos propios del campesino: cultivar las vides, emplear la hoz con las ramas inútiles, almacenar la miel, esquilan las ovejas, vigilar del ganado, podar los árboles de pera, en invierno debe practicar la cacería de jabalíes, aves y liebres, a la par que se permite estar bajo una antigua encina o en la tenaz grama y llegar a su casa y encontrar una esposa quemada por el sol y aplicada a las labores del hogar y el cuidado de los hijos.

Hay que señalar en principio que Alfio echa mano de una muy larga enumeración de supuestos beneficios, lo que de alguna manera prefigura un perfil del hombre del campo como atareado, embebido en sus múltiples labores y sin tiempo para más. De hecho llega a preguntarse: ¿Quién que tenga penas de amores no las olvida entre esto?, amén de que la mujer que describe como esposa del hombre campesino está quemada por el sol (*persuta solibus* v.41) y abocada, entre otros oficios, a mantener prendido el fuego con leños secos, lo que no representa ningún sensualismo atractivo a la vista de un hombre moldeado por los gustos de la civilización. Estamos, pues, en la presencia de un recurso discursivo que podemos llamar la “yuxtaposición de elementos incongruentes”, pues algunos de los elementos que el poeta usa pueden ser interpretados en sentido positivo y otros en sentido negativo. De modo que antes de llegar a los dos versos finales del poema la ironía ya se ha prefigurado por medio de la argumentación que se revierte contra sí misma, pues la aparente felicidad del hombre al refugiarse en la vida del campo tiene un trabajoso costo. Dicho de otro modo, la antífrasis que emplea Horacio, es decir la exposición de dos ideas opuestas, conduce desde el inicio no solo a lo sorpresivo de la comparación, sino también al desarrollo de un pensamiento crítico para con lo que va diciendo, de modo que la argumentación lleva paralelamente consigo la refutación. Esta estrategia discursiva le funciona sin necesidad de disimulo y lo lleva a decir exactamente lo contrario. Parece obvio, entonces, que la formulación positiva y extensa de los enunciados

argumentativos ha provocado mayores efectos irónicos que si se hubiese negado de manera directa la situación dada. Así, al llegar a los versos finales y apelar a la técnica epigramática del *aprosdoketon* o “efecto sorpresa”, no se configura bruscamente la ironía del poema, pues ya está delineada en la sintaxis discursiva previa de manera catafórica. Cuando Alfio decide dejar su dinero para que venza el interés el día de los Idus, y busca ponerlo para las Kalendas, la reacción, aunque es totalmente contraria a lo que venía diciendo literalmente, es del todo lógica en tanto que plantea un rechazo al tipo de vida, si se quiere sacrificada y desmejorada, que ha descrito para el campesino. Sumemos a todo esto que la numeración de argumentos es algo extensa, lo que va conduciendo el discurso al campo de la exageración, uno de los recursos estilísticos más frecuentes para la ironía, y que devela gradualmente una dimensión puramente burlesca de los argumentos en tanto que los pone en tela de juicio. Si bien es cierto que nuestro análisis intenta demostrar, desde elementos puntuales del texto mismo, cómo la ironía se delinea a desde el primer verso del épodo, parece necesario aclarar que esta interpretación no está reñida del todo con la tradicional posición que asumen los comentarios sobre el épodo que señalan el efecto sorpresa de los versos finales¹⁹, antes más bien podemos advertir que la sorpresa se produce justamente gracias a que se ha abonado el terreno, por decirlo de alguna manera, para su aparición. Es así como el épodo produce gradualmente el épodo lo que antes hemos referido como el salto isotópico.

5. El discurso proléptico

A su vez, esta estrategia discursiva horaciana es también una forma de configurar una suerte de adelanto narrativo de lo que ciertamente va a suceder en el desarrollo del texto, es decir lo que la moderna teoría literaria conoce como una “prolepsis”, y que en el epicureísmo antiguo, corriente filosófica a la que Horacio se había adherido, era considerado como un proceso de suma importancia en la asimilación del conocimiento, de hecho Epicuro lo consideró como uno de los criterios de la verdad junto a las sensaciones y emociones²⁰.

De modo que, si bien es cierto que no creemos estrictamente necesario considerar los planteamientos de un texto como los propios del escritor, nos parece lícito pensar que en toda obra literaria subyace cuando menos una serie de postulados que apuntan a una teoría poética, y en ese sentido sostenemos que el texto horaciano es consecuente con el postulado epicúreo de ofrecer el mensaje a conocer por su interlocutor de manera proléptica, es decir progresivamente, para que exista una primera relación de conocimiento previo para con el objeto a conocer del texto mismo, y se proceda posteriormente a la comprobación cognoscitiva.

Cada elemento irónico del épodo 2 que se introduce va proyectando, de manera gradual, aquello que el poeta quiere que se sepa, pero que él mismo no presenta de manera abrupta, pues el discurso proléptico requiere de presentar anticipos que funcionan como experiencias previas que garantizan que el receptor no verá coartado su acceso al mensaje que transmite el texto por falta de noción previa acerca de aquello de que trata: más puntualmente las características de la vida rural y la vida urbana. A tal punto llegan los efectos del discurso proléptico en el épodo horaciano en cuestión que Harrison (*Generic Enrichment* 117) advierte que en un primer momento el poema crea “a lofty didactic atmosphere”, que luego se ve socavada por el efecto sorpresa del final. Así, entendemos que el concepto de prolepsis desprende otra implicación no desarrollada por la teoría literaria, pues apunta no solo hacia una teoría estética del discurso, sino también hacia una teoría cognoscitiva, en tanto que de ella depende la posibilidad de la recta cognición.

Esta conjetura acerca del discurso proléptico en el epicureísmo, sustentada en la preconfiguración de la ironía, nos ha conducido a preguntarnos si la elaboración de los distintos discursos en el círculo de filósofos e iniciados de la escuela del Jardín, tanto en Grecia como en Roma, se estructura, así en la forma como en el contenido, de modo que el lector-oyente/aprendiz pudiera acercarse al conocimiento de las cosas a través de los denominados criterios de la verdad: sensaciones, prolepsis y afecciones, pues al hacerlo de esta manera se evitaría la posibilidad de que la mala disposición del discurso distorsionase el mensaje de los textos. Un

adelanto de esta investigación fue llevada a cabo por Albornoz (2010) en el *De rerum natura* de Lucrecio y en efecto se corroboró que el empleo de las reiteradas prolepsis como elementos literarios cumple la función de presentar en el receptor del texto los tópicos y fenómenos que abordarán más adelante, con el objeto de propiciar un conocimiento previo sobre el particular que traiga a su mente un conocimiento básico que facilite el estudio en extenso de aquello que se aborda. Aunque el texto horaciano en cuestión está revestido de ironía no deja de presentar en su estrategia discursiva la exposición proléptica, y pese a que no nos es lícito por el momento afirmar esto sobre toda la obra del poeta, ésta será objeto de futuras investigaciones que corroborarán o rechazarán la hipótesis sobre la estructura proléptica en la estética del discurso horaciano.

6. La valoración ética

Otro aspecto de suma importancia en el texto lo constituye la evaluación ética que se desprende respecto del ciudadano de la urbe. Si bien sería equivocado creer que Horacio quiso representar la generalidad del comportamiento del hombre de la urbe a través de Alfio, cuando menos podemos decir que su personaje claramente tipifica al usurero (*faenerator*, v. 67) ciudadano, y que el poeta emplea, como sostiene Cairns (*Collected Papers* 127), un “bombastic and stylised language and poses of a rhetor”, lo que lo pone en la escena discursiva como un sujeto público que aborda un auditorium amplio para exponer sus ideas y tiene entre sus intereses primordiales guardar su imagen, pese a que ese mismo discurso ampuloso y sus sobreactuadas poses de orador delaten su poca pericia. Y en este particular llama la atención que el mismo Alfio se ha pronunciado contra la usura (*faenore*, v. 4) como uno de los aspectos negativos de la urbe y del que se libra el hombre del campo, puesto que cuando hacia los versos finales el poeta asume el discurso solamente puede advertirse una calificación a Alfio, y esta es precisamente la de *faenore*. Esta particularidad nos hace creer que el texto no es únicamente un tratamiento irónico de la vida del campo, sino también una ironía y una descalificación ética con respecto al modo de vida hipócrita de los usureros de

la urbe, que por demás no parecen en nada dispuestos a llevar adelante alguna labor que implique esfuerzos similares a los que le son propios al hombre del campo y cuya numeración extensa el mismo Alfio ha descrito. En este sentido, no creemos que el texto pueda ser interpretado como una suerte de aporía respecto de si se decide por la vida rural o por la urbana, sino más bien como una ironía dirigida contra la idealización de la vida rural y el parasitismo propio de la dinámica económica de un sector de la urbe.

Finalmente, dado que el *épodo* invita a juzgar de alguna manera los dos modelos de vida en cuestión, es decir el del hombre del campo y el del usurero, y ambos sufren una descripción en buena medida burlesca, parece no caber duda de que la ironía horaciana se vuelca más firmemente contra el usurero en tanto que, como sostiene Heyworth (*Horace's Second* 81): “the farmer is treated more sympathetically than the merchant”, o, en otros términos, Alfio es objeto de una burla más severa en tanto que en su condición de hombre adinerado puede elegir sobre su forma de vida, mientras que el trabajador hombre del campo lleva aquel modo de vida por una suerte de imposición. Cabe acotar que esta pequeña inclinación de la balanza, aparentemente a favor del campesino, es muy probablemente lo que muchas veces ha llevado a interpretar que el poema es una idealización de la vida rural, dejando a un lado el sentido irónico de tal idealización.

7. El simulacro

Antes hemos visto que otras interpretaciones del texto atribuyen a Horacio la visión de Alfio acerca de la acostumbrada comparación entre la vida de la ciudad y la vida del campo, bien sea para decantarse por uno u otro modo de vida, o para decir que simplemente le resta importancia al asunto y se lo toma con ligereza. Creemos, contrariamente, que no es necesario considerar ningún juicio que se desprenda del texto como propio del poeta²¹, y que el texto construye una realidad que le es propia, y en la que el enunciador no está necesariamente sometido a la realidad fuera del texto (salvo por aquellas relacionadas con el universo axiológico que comparten el enunciador

y el enunciatario); antes bien el poeta goza de la libertad de poner en boca de un personaje un discurso irónico que podría ser suyo o no, que podría ser cierto o no, pues, dentro de la realidad que construye el texto a manera de simulacro, nada sucede fuera de él. Es ésta justamente la manera en que la semiótica greimasiana y diversas corrientes de análisis del discurso entienden el concepto de simulacro. Digamos entonces que el discurso del usurero es del personaje, de Alfio²², y que no debe confundirse con el del poeta ni con el del pensador, y valga decir que con el del pensador porque la tesis, de la ligereza horaciana respecto del tema de la comparación de la vida en el campo y la ciudad de Locksley I. Lindo, arriba citada, emparenta el famoso postulado horaciano del *dimidium animae* con la falta de decisión absoluta de Horacio por alguno de los dos modos de vida en cuestión. Creemos, sin embargo, que el discurso directo que ha puesto Horacio en boca de Alfio constituye una forma de despersonalización en la que la figura de un auténtico emisor desaparece, con lo cual no existe un compromiso que represente algún posicionamiento radical respecto del tema. Antes que decir que Horacio se ha apropiado del discurso de Alfio, es más lícito creer que es Alfio quien ha despojado al poeta de la palabra y en esa misma medida del pensamiento suscrito en el texto, pues aún cuando el poeta retoma el discurso al final del poema, solo lo hace para referirse a Alfio, modalizando así su participación como un enunciatario más en el auditorium del discurso de Alfio.

No obstante, no queremos hacer creer que el autor o enunciador ha perdido la potestad del texto, antes bien él es su principal configurador, de la mano con el enunciatario, a quien plantea el texto no solo como un discurso persuasivo, sino también como un elemento evaluador tanto del conocimiento como del lenguaje en la medida en que el texto, por su carácter irónico, se torna como un reto para adivinar su auténtico sentido.

© Víctor Daniel Albornoz

Notas

¹ Investigación realizada con el apoyo del CDCHTA-ULA bajo el código H-1435-13-06-A

² Hay quien sostiene que la evidente preocupación por la compleja estructura arquitectónica de la composición apunta a que el épodo 2 fue compuesto en un momento posterior a los demás épodos, pues los demás escapan a tal intento artístico (Romano 947). Acá, no abordaremos el asunto relativo a la fecha de composición del épodo 2, el interesado puede seguir una discusión sobre el tema en los comentarios de Romano.

³ Estos *scolia* fueron editados en el siglo antepasado, primero por Meyer en el año 1874 y luego por Holder en 1894.

⁴ Una muestra de ello puede confrontarse en Battiston (57-72). Para un seguimiento completo y actualizado de la tradición horaciana existe el *The Cambridge Companion to Horace*, editado por Harrison (*Generic Enrichment: passim*) donde diversos especialistas abordan la tradición horaciana en períodos distintos.

⁵ Parte de esta postura, hoy bastante sostenida, son, por ejemplo, Oliensis (1), que sostiene que Horacio se encubre en la voz del personaje para expresar su propio pensamiento, y Torre (2), que sostiene que el épodo 2 de Horacio “es el más claro exponente de la exaltación de la vida del campo frente a la de la ciudad, presentando una cumplida ‘alabanza de aldea’ que constituye una descripción idílica de las actividades del campesino”, así como también se suman a esta postura López (127-142) y Hernández Murga (37-54). Cabe acotar que esta misma interpretación era común entre los clasicistas del humanismo italiano que recurrían a Horacio a menudo evocando una plácida concepción de la naturaleza. Muy probablemente sea igual en la literatura española de entonces y los siglos siguientes, pero eso es un tema que debe corroborarse en una investigación pendiente. Para las letras inglesas existe el estudio editado por MARTINDALE y HOPKINS. *Horace Made New: Horatian Influences on British Writing from the Renaissance to the Twentieth Century*. Cambridge: CUP, 1993, que muestra un largo recorrido de la exégesis horaciana, y también el interesante artículo de HARVEY, "The roman ideal of rural retirement in seventeenth and eighteenth century England". *Contemporary Review*, 288 1682 (2006, autumn). Disponible en: <<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GA>> (consultado el 25 de nov. 2012).

⁶ Sin embargo, la interpretación se puede remontar a Olivier, *Les Epodes d'Horace*, Lausanne, 1917, texto al que no tuvimos acceso directo, pero seguimos a través de Heyworth (6), quien no se suma a esta postura sosteniendo que si Horacio introducía una burla en el texto dedicado a su protector, quien precisamente le obsequiaría una villa en las afueras de la ciudad, heriría sus sentimientos y, deducimos, insultaría la bondad de Mecenas para con el poeta. Puede recogerse la misma discusión también en Martina (49-53).

⁷ Cf. Haight (1910), que discute en su texto con Pliisz la aseveración de éste sobre si la intención de Horacio en el épodo 2 era satírica o no, pues al adoptar el yambo está

dentro de un género que permite la ironía, y si hubiese querido ser realmente idílico habría adoptado la elegía.

⁸En este particular Cf. Cairns (122-131), así como también Tomas Richard (61) y Armstrong (2004 passim; 2010 96, 283), que estudian la relación de Horacio con el modelo de Calímaco.

⁹ Cf. Heyworth (71), así como también el importante trabajo para el estudio de los modelos horacianos por Hutchinson (37 ss.).

¹⁰ Una importante discusión sobre la cuestión genérico-temática en la obra de Horacio puede seguirse en Gregson (1999 51-62) y en Harrison (2001 165–86).

¹¹ Lamentablemente poco se ha captado este sentido en las traducciones al español, donde se suele usar el término “dichoso”, tal como lo hizo Fray Luis de León al poner en verso su “*beatus ille*”, la más emblemática de todas las traducciones al español y a la que mal haríamos en querer enmendar la plana. Para las traducciones en prosa o verso libre el término “afortunado” es una buena opción.

¹² Con el mismo sentido se puede encontrar el término en el mismo Hor. C. 1, 29, 1, y en otros poetas como Cat. 68, 14, y Ov. P 2, 8, 5.

¹³ Romano (948) sostiene que *beatus* es una réplica del típico μακαρισμός, presente, por ejemplo, en Teognis, 1345, y también traducido por Virgilio en *Geor*, 1480 y ss. con los términos *felix* y *fortunatus*. Más referencias léxicas sobre el particular en Brunori (179).

¹⁴ Villeneuve (201) sostiene que *prisca gens mortalium* hace referencia al mito de la edad de oro. Sin embargo, nos parece que esta interpretación está reñida con la idea de que en la edad de oro el campo fértil ofrecía sus frutos espontáneamente sin intervención de mano alguna (Cf. Hes. *Erg*, 106-120), mientras el hombre que a continuación describe el poema es un agricultor.

¹⁵ Un ejemplo revelador del carácter peyorativo del que puede cargarse el deíctico *ille* en latín lo ilustra Fruyt (2010 14-15) al detectar que Plauto en *Miles Gloriosus* hace que un soldado use *hic* para referirse a su nueva novia, la que le gusta, e *ille* para la antigua, de la que quiere deshacerse. Si bien el ejemplo de Fruyt está tomado de la comedia, no debe parecernos distante del épodo horaciano en tanto que este también presenta características lúdicas. Cf. también del mismo Fruyt (2009 44-75). Del igual modo, han llamado la atención Mankin (*Horace: Epodes* 12-14) y Watson (30-35) acerca de la variación de registro estilístico en los épodos de Horacio que, inclusive dentro de un mismo poema, pueden presentar a la par tanto un lenguaje prosaico y coloquial como uno elevado y poético.

¹⁶ Watson (93) entiende que *reducta valles* es la evocación de un aislamiento romántico.

¹⁷ En algunos manuscritos se usa la forma *rivis* y no *ripis*, para la discusión sobre el particular Cf. Heyworth (83-85).

18 Para un estudio sobre la importancia de este postulado teórico en la poética antigua, Cf. Paglialunga (152-156).

19 Sobre el efecto sorpresa puede consultarse Romano (448); Watson (122), por citar algunos ejemplos entre los comentaristas, y otro autor reciente e importante como Günther (95).

20 D.L., X 31.

21 Sobre la posibilidad de que los personajes de los textos horacianos sean fiel reflejo de la vida y pensamiento del poeta, McNeil (1-9) en la introducción que ha titulado sugestivamente "Horace of Horace", recoge parte de la rica polémica que pretende negar o afirmar que Horacio se vale de sus personajes a manera de máscara, *persona*, para expresar sus ideas, aunque no alude al épodo 2 particularmente. En el mismo sentido, David Mankin (2010 93) llama la atención acerca de que Horacio en este épodo hace una excepción para no revelar su propia voz sino la de un personaje, pues en el resto de los épodos es la voz de Horacio mismo la que se manifiesta.

22 L. Herrmann (11-13) trata de demostrar que Alfio era una persona real y un "servile et hypocrite imitateur de ce grand poème rustique", tomamos la cita de Lindo (208).

8. Bibliografía

8.1. Ediciones

POMPONIUS, Porphyrio. "Commentum in Horati Epodos". En: A. HOLDER (ed). *Pomponi Porfyronis Commentum in Horatium Flaccum*. Hildesheim: Olms, 1967 [1894].

HORACE. *Odes et Epodes*, texte établi et traduit par VILLENEUVE, F. Paris: Les Belles Lettres, 1990 [1954].

DIÓGENES, LAERCE. "Livre X". En: *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. et notes de BALAUDE, J.-F. Paris: La Pochothèque, 1999. 1147-1325.

MANKIN, David (ed.). *Horace: Epodes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

8.2. Crítica

ALBORNOZ, Víctor Daniel. "Los criterios de la verdad epicúreos y su transmisión por medio de la palabra", *Praesentia* 11 (2010) <<http://tinyurl.com/7otb4yg>>. [Consulta: 02 de octubre 2012].

ARMSTRONG, David. "Horace's epistles 1 and Philodemus". En: ARMSTRONG, David et al (ed.). *Vergil, Philodemus, and the Augustans*. Texas: University of Texas Press, 2004. 267-298.

- BATTISTON, Dora. "El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana. La poesía de Paulino de Nola". *Circe clás. mod.* 11 (2007): 57-72, <<http://tinyurl.com/6ov8xg7>>. [Consulta: 8 de febrero de 2012].
- BRUNORI, Giuseppina. *La lingua d'Orazio*, Firenze: Vallecchi editore, 1930.
- CAIRNS, Francis. *Roman Lyric: Collected Papers on Catullus and Horace*. Berlin/Boston: Gruyter, 2012.
- CAMPBELL, Archibald Y. *Horace a New Interpretation*, London: Methuen and Co., 1924.
- CECCARELLI, Lucio. *Prosodia y métrica del latín clásico*, trad. CARANDE Rocío. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 1999 [1998].
- CLANCY, Joseph P. *The Odes and Epodes of Horace, A Modern English Verse Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- ERNOUT, Alfred, et MEILLET, Antoine. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksiek, 1959.
- FOWLER, Don P. "Postmodernism, Romantic Irony, and Classical Closure" En: IRENE J. F. de Jong and SULLIVAN J. P. (eds.): *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden: Brill, Mnemosyne supplement 130, 1994. 231-256.
- FRAENKEL, Eduard. *Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- FRUYT, Michel. "Deictics and Endophors in the Diachrony of Latin" in *Revue de linguistique latine du centre Alfred Ernout. De Lingua Latina* 5 (2010) <<http://bit.ly/QAeKnK>>, [Consulta: 1 de noviembre 2012].
- . "L'emploi de *is, hic, iste, ille, ipse* en latin archaïque et classique" En: *Revue des Etudes latines*, 87 (2009), paru en 2010: 44-75.
- GARCÍA NEGRONI, María Marta y TORDECILLAS COLADO, Marta. *La enunciación en la lengua*. Madrid: Gredos, 2001.
- GREGSON, Davis. "Carmina/Iambi: the Literary-generic Dimension of Horace's *Integer Vitae* (C.1, 22)". En: W.S. ANDERSON (ed.), *Why Horace: A Collection of Interpretations*, Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1999. 51-62.
- . "Defining a Lyric Ethos: Archilochus lyricus and Horatian melos". En: GREGSON, Davis, *A Companion to Horace*, Oxford, Chichester, and Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2010. 105-27.

- GÜNTHER, Hans-Christian. "The book of Iambi". En GÜNTHER, Hans-Christian (ed.). *Brill's Companion to Horace*. Leiden: Brill, 2012. 169-210.
- HAIGHT, Elizabeth Hazelton. "A Note on Horace's Second Epode". *Classical Weekly* 6 (1910): 44-45. <http://www.jstor.org/stable/4386298> [Consultado el 28 de junio 2010].
- HARRISON, Stephen. J. *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- . "Some generic problems in Horace's Epodes: or, on (not) being Archilochus". En: CAVARZERE A. et al. *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire* (eds.). Lanham, Maryland and Oxford: Rowman & Littlefield, 2001. 165-86.
- HERNÁNDEZ MURGA, Félix. "Horacio en la literatura y la crítica italianas". *Myrtia* 9 (1994). 37-54.
- HEYWORTH, S. J. "Horace's Second Epode". *The American Journal of Philology*, 109.1 (1988 Spring): 71-85.
- HUTCHINSON, Gregory. "Horace and archaic Greek poetry". En: HARRISON, Stephen j. (ed.). *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 36-49.
- JOHNSON, Timothy S. *Horace's Iambic Criticism: Casting Blame (Iambike Poiesis)*. Leiden: Brill, Mnemosyne Supplements, 2012.
- LINDO, Locksley. "Horace's Second Epode". *Classical Philology* 63.3 (1968 Jul.): 206-208.
- LÓPEZ, Vicente Cristóbal. "Conflicto de vida privada y pública en la poesía de Horacio". *Polis, Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad clásica* 2 (1990): 127-142.
- MANKIN, David. "The Epodes: Genre, Themes, and Arrangement". En GREGSON, Davis (ed.). *A Companion to Horace*. Wiley-Blackwell: Chichester/Malden, MA, 2010.
- MARTINA, Mario. "A proposito di Hor. Epod. I.29". *BStudLat* 19 (1989): 49-53.
- MCNEIL, Randall L. B. *Horace: image, identity, and audience*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- NOVOA, F. "El épodo II de Horacio," *Argos* 3 (1979): 31-40.

- OLIENSIS, Ellen. *Horace and the Retic of Authority*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- PAGLIALUNGA, Esther. *Manual de teoría literaria clásica*. Mérida: Universidad de Los Andes-CDCHT, 2001.
- PERELMAN, C. y OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, traducción de Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos, 1989.
- ROMANO, E. Q. *Orazio Flacco. Le opere. I, Le odi; Il carme secolare; Gli epodi*. Roma: Zanichelli, 2 vol, 1991.
- SELLAR, William Young. *Horace and the Elegiac Poets*. Oxford: Clarendon Press, 1892.
- . *The Roman Poets of the Augustan Age: Horace and the Elegiac Poets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 [1877].
- SHACKLETON BAILEY, David Roy. *Profile of Horace*. London: Harvard University Press, 1982.
- TIRREL, Robert Yelverton. *Latin poetry*. London: Macmillan, 1898.
- TODOROV, Tzvetan. *Genres in discourse*, translated by PORTER K. Cambridge: Cambridge University Press, 1990 [1978].
- TOMAS, Richard. "Horace and Hellenistic Poetry". En: HARRISON, Stephen J. (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 50-62.
- TORRE, Esteban. "La traducción del Épodo II de Horacio (*Beatus ille*)". *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* 1 (1999): 149-1165.
- WATSON, Lindsay. *A Commentary on Horace's Epodes*. Oxford: Oxford University Press, 2003.