

ANALIZANDO LAS INTENCIONES PROFUNDAS DEL *ARS POETICA* DE HORACIO

Oscar Velásquez

Instituto de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

El *Arte Poética* de Horacio ha sido interpretada muy diversamente, pero es conveniente tener en cuenta su estilo epistolar, que la distancia a la vez del tratado de tipo filosófico y de la libertad de la sátira. Se propone en este estudio que de todos modos el AP es una obra que se articula en base a una idea fundamental, a saber, la de *forma*, de la que surgen los conceptos de 'materia temática' y 'acción', especialmente la épica y el drama. El amplio espacio, por otra parte, concedido al arte, como sería natural en una poética, se debería explicar por el hecho de que el *ars* es de un cierto modo la *forma* que da realidad al verdadero poeta.

Abstract

(Horace's Ars Poetica has been interpreted in many ways, but it is important to consider its epistolary style, which sets it apart from the philosophical essay and from the free-style satire. This study proposes that Ars Poetica is articulated upon a fundamental notion, that of form, from which the concepts of 'thematic matter' and 'action' emerge, especially epic and drama. The relevance given to art, on the other hand, is explained by the fact that ars is somehow the form that shapes the real poet.)

I. El *Arte Poética* de Horacio es muy probablemente su última obra, no sabemos si inserta o no en su segundo libro de *Epístolas*, pero manteniendo en todo caso una estrecha relación con los anteriores poemas escritos en género epistolar. Es, por tanto, un poema escrito en hexámetros, dirigido a destinatarios específicos –los 'Pisones'–, en un estilo más formal que el de sus precedentes *Sátiras*, que se caracterizan por el lenguaje coloquial y una libertad mayor en el ordenamiento de sus contenidos temáticos. La epístola es más una obra de su madurez, y se considera que su primer libro fue publicado

entre el 21 y 19 a. C., de decir, poco más de diez años antes de su muerte, acaecida el 8 a. C. La dos cartas del libro segundo, a Floro y Augusto en probable orden cronológico, parecen escritas cercanas en el tiempo, y preceden al *Arte Poética*, cuya fecha de composición pudo haber sido alrededor del 10 a. C. El género epistolar forma en Horacio un conjunto más o menos homogéneo, que mantiene el aire conversacional de la sátira, pero que tiende más claramente a la unificación del discurso y a una cierta formalidad, lo que no impide que tanto la sencillez como la movilidad propia de una carta estén también ampliamente presentes. La epístola, además, suplía una carencia de las *Sátiras*, el destinatario, facilitando el establecimiento de un “plausible. . . escenario en que la conversación tomaba lugar” (G. Williams, *Horace*, Oxford, 1972, pg. 36).

Estos antecedentes permiten una primera evaluación de los propósitos del *Ars Poetica* como creación artística. La hipótesis que planteo tiene que ver en primer lugar con la elucidación de una posible temática fundamental de la epístola, es decir, de qué modo se halla presente en ella un elemento común integrador de la obra, y cómo es que ese material principal se diversifica, por decir así, en ramificaciones que fluyen de algún modo de ese centro común. Al analizar este asunto, es natural, entonces, tener presente diversos aspectos del género literario epistolar, que Horacio, maestro indiscutido de la carta poética en la literatura clásica, utiliza a la perfección.

II. “Las *Epístolas* no son ni tratados controlados por la lógica de un argumento basado en primeros principios (como el *De rerum natura* de Lucrecio), ni narrativas conducidas por la cadena de la causalidad; la progresión de sus pensamientos tiene que ser imaginada por el poeta” (R. Mayer, *Horace Epistles Book I*, Cambridge, 1994, pg. 32). Efectivamente, no se tiene la impresión de estar ante un tratado de poética, ni es tan evidente que Horacio pretende reunir normas literarias al modo de una preceptiva poética. Esa fue en efecto la sensación que tuvieron muchos lectores ilustres, y una interpretación en esas líneas hizo gran parte de su fama y produjo numerosas poéticas posteriores. No es una lectura totalmente errada de la obra, puesto que el *Ars Poetica* contiene numerosos juicios a modo de sentencias, que podríamos considerar como preceptos. Se puede bajo un determinado ángulo, en consecuencia, decir de ella que “es una delicada mezcla de normas objetivas y críticas, con fragmentos de sabiduría de taller” (W. K. Wimsatt, C. Brooks, *Literary Criticism, A Short History*, vol. 1, London 1970 [1957], pg. 94). Nuestro problema está precisamente en entender cuál es el verdadero significado de esta fineza, y dónde se encierran los secretos de la atracción permanente de la *Epístola a los Pisones*.

Así, entonces, la epístola se inaugura con la presentación de una propuesta basada en una analogía entre una pintura y un poema. Horacio apunta así a la idea de la unidad y simplicidad en una obra de arte. La relación entre la pintura y la poesía es el comienzo de una serie de otras comparaciones, como tablas votivas, jarras, o una estatua de bronce. Sus objetivos, según parece, no están tanto en sugerir conexiones más profundas entre lo verbal y lo visual, sino en señalar esa unidad de lo artístico (ver, P. Hardie, “Vt Pictura poesis? Horace and the Visual Arts”, en *Horace 2000, A Celebration*, ed. N. Rudd, London 1993, pg. 120). Pero estos símiles sacados del arte tienen de todos modos su razón de ser en la obra. Porque hay aquí un principio filosófico latente, que se expresa en el concepto de *forma*. Toda “forma” es de carácter universal, no es propiamente sensible, sino más bien inteligible, y se hace patente a nuestro entendimiento mediante nuestra capacidad de comprensión unitaria de los objetos propios de la sensación. La forma dice referencia a la estructuración intrínseca de la cosa, y a la patencia por la que ella se hace manifiesta, como un todo más o menos ordenado, a un entendimiento. Esto, en último término, nos permite distinguir perfectamente entre un “ánfora” y un “jarro”:

Se comenzó a modelar un ánfora,
¿por qué al correr de la rueda salió un jarro?
(AP v. 22 [en adelante se indicarán, para el AP, sólo los versos])

Todo objeto sensible es uno en su captación, pero complejo en su estructura. Es en consecuencia mediante una “forma única” (*uni reddatur formae*, vs. 8-9) como las cosas adquieren su capacidad de ser comprendidas –y, por tanto, ser objeto de arte–, a pesar de la complejidad de sus partes. La *forma*, así, supone una totalidad integrada de parcialidades que se concilian entre sí gracias a este elemento común y superior. Todo poema tiene por tanto una forma, o está sostenido por ella; y el orden que evidencia el conjunto es precisamente un testimonio de su presencia. Cuando la obra carece de ella, la *species* (“imagen”, “apariencia”) pierde su conexión con la realidad y se transforma en “imagen vana” (v. 8) o “apariencia” engañosa de lo recto (v. 25); y la *summa* de una obra se hace “improductiva” (*infelix*, v. 34), porque el artista, o análogamente el poeta, “no sabrá representar el todo”.

Tengo además la clara impresión de que subyace asimismo en esta apertura de la epístola la convicción de que toda obra de arte está estructurada de una manera análoga a las cosas naturales. Desde el inicio se habla de “ajustar un cuello de caballo a una cabeza humana” (v. 1), si bien se trata directamente de una pintura; o de delirios de

enfermo literalmente ‘sin pies ni cabeza’ (vs. 8-9). No se habla de imitación, pero se supone que existe una correspondencia, una analogía entre la naturaleza y el arte. La imitación, si de ella se trata, no consiste en la representación de la *species*, sino en la reproducción de la *forma*, que apunta a una realidad invisible de comprensión intelectual. Si es así, tiene sentido entonces que haya de encontrarse una *materia* para esta creación, surgida no totalmente *ex nihilo*, puesto que ha sido concebida a semejanza de la realidad natural.

Ahora bien, *materia* es el “tema” de una obra, y ella debe estar en relación con nuestras capacidades creativas (“asumid una materia adecuada a vuestras fuerzas, los que escribís”; vs. 38-39): sólo así le seguirá una “acción” (*res*, v. 40) que sea convincente, y un “orden” claro en el razonamiento y elocuente en la expresión (“y no le faltará la elocuencia ni el orden lúcido”, v. 41). El *ordo*, entonces, y la *facundia* (“elocuencia”) son el resultado, la expresión de la forma y su capacidad eidética de armonizar una totalidad. Esta visión importa además un concepto de proceso, que ya Horacio había sugerido en los inicios entre los ejemplos de falta de unidad:

A comienzo nobles y que prometen grandes cosas
 muchas veces se hilvana uno que otro remiendo
 de púrpura que brille desde lejos,
 como cuando se describe el bosque y el altar de Diana,
 y los giros de un agua que se apresura
 por campiñas amables, o el río Rin o un arco iris.
 Pero no había ahora un lugar para estas cosas (vs. 14-19).

La forma encierra la idea de proceso porque ella es precisamente el nombre que se da al concepto del desarrollo interno de las cosas naturales que se generan y perecen. El arte, como actividad creativa, manifiesta un movimiento análogo, en que el desarrollo hacia su perfección precisa obligatoriamente de la simplicidad y unidad de una forma única. De ahí que a continuación Horacio dice:

Sea en fin la obra como tú quieras,
 con tal que simple y unitaria (v. 23).

Y el orden, como expresión de la forma en la linealidad del objeto poético, es un modo de asegurar una secuencia conveniente en la disposición de los elementos de la obra en su manifestación temporal (vs. 42-45).

III. La *materia* como tema de una obra, se expresa mediante las palabras en una acción discursiva del poeta llamada elocución, que

según definición común señala el modo de elegir y distribuir los pensamientos y las palabras en el discurso (DRA). Se trata en consecuencia de una *materia viva*, el habla, que el poeta debe aprender a elegir bajo ciertas normas, pero con un amplio margen de libertad. La elocución comanda la buena elección y la habilidad de distribución de esa materia bullente que es lenguaje, al que se me permite enriquecer creativamente (vs. 46-72). De los ejemplos que Horacio saca de la naturaleza, del arte y la tecnología en los versos que se señalan, se pone en evidencia que él concibe el lenguaje con un dinamismo propio, análogo al del mundo natural. El discurso poético tiene también una suerte de ciclo vital, en que el “uso” indica la relación profunda del lenguaje con el hombre como ser cultural e histórico. Las palabras son como las monedas, como los bosques, como un puerto artificial, como un pantano desecado que se ha vuelto fértil, como un torrente encauzado, todas obras humanas sujetas a la destrucción, y que surgen a menudo por la utilidad que reportan a sus usuarios:

Son obras mortales que perecerán, menos aún podrá
resistir el honor y la gracia vivaz del lenguaje.
Renacerán muchos vocablos que ya cayeron,
y caerán muchos que ahora están en honor,
si lo quiere el uso,
en cuyo poder está el arbitrio,
y el derecho y la norma del hablar (vs. 68-72).

Vemos en consecuencia que el *usus* hace referencia a la vigencia actual de las palabras. “Uso” indica que si bien el hombre no es el dueño del lenguaje, tiene en todo caso la capacidad del empleo, el poder del ejercicio, y el derecho de hacer uso de él. De ahí que Horacio concluye este párrafo poético con las ideas de *arbitrium* –es decir, capacidad de decisión–, del derecho, *ius*, que manifiesta la autoridad del hombre sobre su hechura, el habla, y de *norma*, que señala que el uso se transforma en modelo o estándar de calidad de los vocablos.

Que se diga que la materia es el tema proyectado para esa forma creativa no es un mero juego hilemorfista. La palabra latina *forma* tenía ya una larga historia en esta tradición cultural romana crecientemente enriquecida por el helenismo. En consecuencia, *forma* (quizá como en nuestro vocablo “forma”) alude a dos significados de alguna manera contrarios pero convergentes al interior de las ideas filosóficas de la época. En efecto, puede apuntar por una parte a μορφή, y designar la naturaleza íntima y definitiva de un ser, es decir, su naturaleza. Por otra parte, designa el εἶδος de algo, es decir,

la idea o forma inteligible de una entidad. En este caso se fusionan y a menudo se confunden tanto tradiciones platónicas como peripatéticas, pues no sólo Platón sino también Aristóteles utilizaron –al interior de sus propios sistemas filosóficos– esta palabra: el primero para designar la idea inteligible, el paradigma separado de las cosas, y el segundo, para expresar el concepto universal, también inteligible, pero no separado de las cosas, sino vigente en ellas. Complica las cosas el hecho de que tanto el vocablo latino como los vocablos griegos que aquí comento significan, en un lenguaje más corriente, el aspecto exterior, la conformación que las cosas tienen. Así, *forma* es en latín básicamente ‘forma visible’, ‘apariencia’, ‘aspecto’; μορφή: ‘forma, figura, apariencia; εἶδος: ‘lo que se ve’, es decir, ‘forma’, ‘figura’. Un estudio diferente nos habría conducido a Neoptólemo de Pario (escritor griego del s. III a. C), probable fuente de Horacio en su trasfondo filosófico y retórico; o a Filodemo (ca. 110 - ca. 40-35 a. C), que enseñó en Roma alrededor del 75 a. C. y tuvo una influencia apreciable como profesor de literatura y filosofía entre la juventud romana. Importa en este caso, sin embargo, considerar la significativa base teórica de Horacio, que conoce a fondo la literatura sobre poética y retórica filosóficas de la tradición griega, la reciente romana, y los ejemplares clásicos de la literatura, sobre los que estas disciplinas se fundaban.

III. Así entonces, este concepto de *forma*, que encierra la idea de unidad, se extiende, más allá del tema, a la acción, un asunto clave en la poética. La elección de un tema apropiado puede de todos modos conducir al fracaso si no se tiene una comprensión clara de la acción (se piensa aquí más especialmente en la épica y el drama). La forma proporciona los límites inteligibles del tiempo, y con ello, una especificación del accionar poético. De allí la trascendencia de aquel párrafo del *Ars Poetica* que analiza la elección y presentación del material (vs. 136-152). El punto central, a mi juicio, tiene que ver con la organización de esta presentación, que culmina con los versos,

*semper ad euentum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit...*,

es decir:

siempre se apresura al desenlace,
y al medio de los acontecimientos,
que supone conocidos, arrastra al auditor.

El vocablo *res* designa la acción. Esto ha llevado a malentendidos. Como *res* es comúnmente “cosa”, parece designar más aquello que permanece que aquello que se mueve. Pero *res* es ante todo “propie-

dad, riqueza” (algo que puede ser un poco más inestable) y designa – para un pueblo práctico como el romano– el “hecho” o la “acción” (de ahí *res gestae*: “hazañas”). Hay que saber, entonces, dónde está la *cosa* misma, la actividad decisiva, el acontecimiento, el factor concluyente que produce la resolución del tema y de la historia. La idea del “desenlace” (*euentus*) y el “acontecimiento” (*res*), está en consonancia con un tema particularmente importante en Aristóteles, expresado en un contexto parecido al de Horacio (se habla también allí de Homero y la *Odisea*). Luego de afirmar que la trama ($\mu\hat{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$) no es única, como algunos piensan, sólo porque puede tratar sobre un solo personaje, ya que a ése le pueden pasar muchas cosas, dice: “Y así también, son muchas las acciones de uno solo, de las que no surge ninguna acción unitaria” (*Poética*, 1451a 18-19). Homero, sin embargo, se destaca por lograr esta unidad, y en medio de tantas acciones que podrían complicar su trama, en la *Odisea*, por ejemplo, se preocupa por escribir “lo que concierne a una acción única” ($\alpha\lambda\lambda\grave{\alpha}$ $\pi\epsilon\rho\grave{\iota}$ $\mu\acute{\iota}\alpha\nu$ $\pi\rho\acute{\alpha}\xi\iota\nu$, 1451a 28). De este modo, sin una trama delimitada por una forma, no hay posibilidad segura de sucesos organizados que puedan convocar por medio de acciones a un clímax. Esta norma fundamental de economía es parte esencial de la obra poética, y su desatención sería muy negativa. Lo que un autor acertadamente ha llamado “the concise formulation of general truths” es uno de los rasgos centrales del estilo didáctico de Horacio (N. Rudd, *Horace Book II and Epistle to the Pisons* (*‘Ars Poetica’*), Cambridge 1989, pg. 35); y esta suerte de estilo aforístico, permite al poeta presentar limpiamente fragmentos de saber liberados de la tiranía del argumento continuo.

IV. Platón atribuyó en varios de sus diálogos el furor sagrado y el entusiasmo a los poetas, una pasión independiente del arte. De textos como *Ion* 533c ss., o *Fedro* 244d-245a, podemos conocer su pensamiento; pero el mismo filósofo se cuidó de decir, a propósito de la retórica filosófica (en que la razón tiene parte importante), que

La posibilidad, Fedro, de alcanzar la perfección en las luchas oratorias está verosímilmente ligada, incluso probablemente por necesidad, a lo que pasa con las otras artes. Si la naturaleza te ha concedido el ser elocuente, serás un orador estimado cuando añadas saber y ejercicio; pero si te falta alguna de estas cosas, serás en ese caso imperfecto (*Fdr.* 269d).

Es bueno recordar que para los griegos todo arte consistía fundamentalmente de ‘saber y ejercicio’ ($\acute{\epsilon}\pi\iota\sigma\tau\acute{\eta}\mu\eta\nu$ $\tau\epsilon$ $\kappa\alpha\iota$ $\mu\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\tau\eta\nu$). Una función parecida tenía en Platón el aprendizaje de la dialéctica

como un instrumento de comprensión de las ideas y al mismo tiempo como una herramienta de persuasión. La actividad poética se halla, según la tradición que viene de los griegos, en un difícil equilibrio entre el ingenio y el arte. Es un asunto central en el *Arte Poética* de Horacio el análisis de esta cuestión:

Se ha procurado saber si es por naturaleza o por arte
que un poema se haría digno de alabanza.
No veo qué puede aprovechar el esfuerzo sin una vena rica,
ni el talento sin cultivo. Una cosa pide el auxilio de la otra
y se ligan amistosamente en juramento (vs. 408-411).

Horacio presenta el problema nítidamente. La naturaleza, por una parte, el arte, por otra: eso es lo que se ha procurado saber cuando se inquiere acerca de la verdadera condición del poeta. Es parte esencial de una poética el estudiar qué es un poeta. Ahora bien, *natura* indica aquello que se posee por nacimiento, las determinaciones de carácter y habilidad llamadas por eso mismo innatas. Cada ser humano tiene su propia naturaleza, y cuando se habla del poeta se supone que él está dotado de condiciones naturales que son el origen de su talento y habilidades. El temperamento poético es así una condición natural. Horacio da por sentado que, ante esta aparente contradicción, “una rica vena” no aprovecha sin el esfuerzo. Una *uena* es una expresión metafórica para expresar un “filón” de capacidades naturales sin explotar; el “talento” representa las disposiciones naturales de una persona. En el poeta, el *ingenium* alude al poder mental, la habilidad, la inspiración poéticas. El esfuerzo de síntesis para romper el dilema es aquí extraordinario. En el primer caso, se dice que no sacamos nada con esforzarnos si carecemos de condiciones naturales: *nec studium sine diuite uena*. En el segundo, la antinomia se resuelve con una expresión altamente compendiosa, fecunda en consecuencias: de nada sirve el poseer sólo un *rude ingenium*. Aquí la coordinación de la primera afirmación con la segunda, es decir, *nec studium sine diuite uena*, *nec rude quid possit uideo ingenium*, luego de un esfuerzo combinatorio, se reduce a una sola imagen que abarca en síntesis los dos extremos en una sola figura: *rude ingenium*. Gracias a que no vale la pena un “talento sin cultivo”, es posible justificar así la existencia de una poética que sea capaz de enseñar el arte de poetizar. Es semejante al caso del flautista que toca los himnos píticos, que “primero aprendió y se espantó ante el maestro” (v. 415).

El problema entonces no está en el talento que se recibe por naturaleza, sino en lo que se puede hacer con él mediante el “arte trabajoso” (v. 295). Y recordando quizás a Sócrates, el “tábano” de

Atenas (luego hablará de la literatura socrática en el v. 310), Horacio se apresta a desempeñar “el oficio del pedernal” (v. 304) para enseñar tanto la tarea como el deber del escritor. Como el filósofo, también proclama su propia inhabilidad mediante esta figura, puesto que el pedernal, capaz de afilar el hierro, está sin embargo “él mismo imposibilitado de cortar” (v. 305). Así, también, como el sabio Sócrates se proclamaba ignorante en la filosofía, el poeta Horacio a su vez declara que “sin ser un escritor, yo mismo enseñaré la tarea y el deber” (v. 306). El asunto, en consecuencia, consiste en saber:

de dónde se adquieren los recursos, qué es lo que nutre
y forma al poeta, qué conviene y qué no,
adónde conduce la habilidad, adónde el extravío (vs. 307-308).

Se ha producido ahora una suerte de inversión del problema suscitado en los comienzos de este trabajo. Allí se hablaba de una *forma*, que representa a la idea creativa central, en busca de la *materia*, es decir, del tema que se expresa en la narrativa y que se impulsa y que culmina con la acción. Ahora el asunto principal es el que concierne a las cualidades del poeta, sus objetivos y ocupación (vs. 295-476). La condición para ser poeta está en el *ingenium*, o la *virtus* poética. Pero eso es como la materia que carece de su forma; lo que da realidad al poeta es la adquisición de un arte, que Horacio habrá de definir con máximo detalle al hablar de los elementos formales de la poesía (vs. 42-294). La forma de lo poético, entonces, es el arte poético; y el dicho breve y sentencioso se expresa así: “Ser sabio es el principio y fuente de la buena escritura” (v. 309). El asunto consiste entonces en *nutrir y formar al poeta* (v. 307); es decir, el convertir el natural de un hombre con talento literario, en un ser sabio que ha sido instruido en el arte de la poesía.

No está de más recordar que el arte del que se habla es en primer lugar un saber acumulado por la tradición cultural, por los poetas y los estudiosos del arte poética. Como todo arte en su sentido clásico, es una mezcla de conocimiento y experiencia, de modo que se aspira a formar individuos que están en posesión de un saber experimentado. El arte del poeta consiste así en una teoría y una práctica; pero como depende claramente del *ingenium*, el objetivo fundamental no está en enseñar ciertas preceptivas, sino en nutrir y pulir los talentos naturales con el “pedernal” del artesano.

V. Si resulta ser, por tanto, que el *Arte Poética* de Horacio es una poética escrita –y por consiguiente decisivamente configurada– en el género epistolar, la obra, al interior de su libertad y su estilo a menudo aforístico, tiene una unidad temática que según este estudio

está en el concepto de *forma*. De aquí surge la necesidad de la materia o tema, y de la acción que a ella acompaña. Esta distribución es sobre todo válida en las dos primeras grandes secciones en que se puede dividir el poema, a saber, sobre las disposiciones generales acerca de la composición poética (vs. 1-41), en que se hace especial hincapié en la unidad y simplicidad de un poema y de una obra de arte; y luego, en segundo lugar, sobre los elementos formales de la poesía (vs. 42-294), en que se analiza en forma pormenorizada la producción poética misma, con el objetivo de establecer los contenidos de un arte poético fundado en la realidad efectiva de las producciones literarias de la cultura clásica grecolatina. Este esquema se invierte de cierta manera en la tercera sección, la que trata de los objetivos y la ocupación primordial del poeta (295-476), y en la que se intenta hacer un exhaustivo estudio del conocimiento y aptitudes generales del poeta. Horacio se esfuerza en esta sección por realizar una descripción del carácter verdadero del poeta, sus deformaciones, y la necesidad de establecer la conveniencia de combinar el talento y el trabajo arduo. La explicación de esta inversión está en que el poeta es, por decir así, una materia en busca de una forma. La materia es aquí el talento y el ingenio, y la forma, el arte poética. El encuentro de ambos mediante el esfuerzo y el aprendizaje ocupan un lugar central en el *Ars Poetica*. Y en medio de una cierta informalidad y cambios de rumbo en el devenir del poema, la caricatura final del poeta insano recuerda no sólo un tema de la tradición, sino que se inscribe sólidamente en la idea de mostrar el revés de la trama de un tapiz ya perfectamente delineado.