

## DULCIS CANTUS EN LA ODA II, 12 DE HORACIO

En la *Oda II, 12* encontramos un aspecto que se mantiene en casi toda la literatura horaciana y trasciende la especificidad discursiva del *Ars poetica*: la reflexión metaliteraria. Esta oda, en particular, presenta un sofisticado análisis de la teoría de los géneros por su lenguaje alusivo y exquisitamente seleccionado. Las consideraciones metaliterarias caracterizan a los poetas del período augusteo, en especial, en lo relativo a sus relaciones con la situación política y el círculo de Mecenas.

El problema de los géneros ha interesado a distintos autores desde la antigüedad: la teoría tripartita de Platón y Aristóteles junto al concepto de τὸ πρέπον o *decorum*, adecuación de un tema a una forma específica, perviven en las teorizaciones de Horacio. En este proceso hacia el desarrollo de la metaliteratura latina resulta de suma importancia el período helenístico, pues los poetas alejandrinos operan sobre los géneros tradicionales estableciendo cruces e innovaciones e instaurando nuevas maneras de pensar la literatura. En lo que respecta al género lírico, Calímaco se encarga de explicar las renovaciones y es el precursor de un artificio que utilizarán en gran medida los poetas augusteos: *la recusatio*, que implica el rechazo a una obra grande. El proemio de los *Aitia* contiene de manera implícita un precepto concerniente al estilo: su aversión al poema épico se debe a que una obra más pequeña puede alcanzar una mayor perfección formal.

Según Stephen Harrison, las definiciones de géneros son siempre complejas, sobre todo en aquellas obras en que las características ya especificadas por la tradición parecieran mezclarse y en que las demarcaciones aristotélicas parecieran ser objeto de continuas interpenetraciones. El crítico define estos procesos como 'generic enrichment':

I define 'generic enrichment' (of the creative confrontation of different literary genres) as the way in which generically identifiable texts gain literary depth and texture from detailed confrontation with, and consequent inclusion of elements from, texts which appear to belong to other literary genres<sup>1</sup>

Para comprender este concepto es necesario considerar la evolución genérica y la creación de nuevos híbridos como respuesta a distintos estímulos literarios. En la poesía augustea estos procesos se convierten en el eje del discurso poético<sup>2</sup>. Así, en la *Oda II, 12* se tematiza la *recusatio*, artificio introducido en Roma por Lucilio en defensa de la sátira, que, según D'Anna, coincide con un nuevo

<sup>1</sup> Cf. Harrison (2007:1)

<sup>2</sup> Cf. Harrison (2007: 17) "A key aspect of generic enrichment as perceived by modern readers of Augustan poetry is the way in which generic issues are thematized in the texts and themselves become the subject of poetic discourse."

tipo inaugurado por la *Égloga VI* de Virgilio: *recusatio-excusatio*<sup>3</sup>:

Qui se raggiunge la piena posizione di *recusatio-excusatio*: non ci si limita più ad ammettere la validità e la legittimità dell'epos, che già costituisce un superamento della posizione callimachea e luciliana, ma si arriva addirittura a dire che sarebbe somma aspirazione del poeta coltivare l'epos, ma che questo desiderio non è attuabile per mancanza di forze<sup>4</sup>

En estas reflexiones se establece una jerarquía de géneros relacionada con la concepción aristotélica e importante en Horacio, quien brinda una formulación teórica del concepto de *recusatio* en su *Ars poetica*<sup>5</sup>. En ella considera que el poeta debe reparar en su capacidad al elegir el tipo de poesía que escribirá y debe saber renunciar a lo que resulte mayor a sus fuerzas, en correlación con el concepto de *decorum*.

Se puede observar, siguiendo a Harrison, que el corpus de *Odas* integra por su grado de flexibilidad las distintas características adoptadas por el género lírico a lo largo de su evolución y de allí provienen muchos de los aspectos de la lírica horaciana. Entre los principales hallamos el metro griego junto a los patrones y convenciones líricas arcaicas; las alusiones metagenéricas a los poetas líricos arcaicos como modelos y a la pseudo-performance lírica, lo que coloca su identidad en términos de la clasificación genérica alejandrina<sup>6</sup>. A su vez, se añaden el rol social de la lírica griega, la función literaria de la lírica alejandrina y la yuxtaposición emprendida por Catulo de diferentes tipos de lírica (poesía amorosa, epitalamios, himnos) en una misma colección.

La *Oda II*, 12 es un exponente de *recusatio-excusatio*: el autor rechaza escribir género épico y se excusa en sus escasas dotes literarias para ello y en la exigencia de la Musa para que escriba poesía amorosa<sup>7</sup>. Sin embargo, esta decisión contenida en *dulcis cantus* manifiesta también un alejamiento de la tradición en lo que respecta a ese tipo de lírica. Consideramos que la denominación *dulcis cantus* nos permite realizar una aproximación a la poética horaciana; por esta razón, analizaremos la *recusatio* y la clase de poesía que ocupa el lugar de lo rechazado. Asimismo, estableceremos relaciones con otras odas que nos informan acerca de este artificio literario y su resultado.

<sup>3</sup> *Cum canerem reges et proelia Cynthia aurem vellit et admonuit: 'pastorem, Tityre, pingues pascere oportet oves, deductum dicere Carmen.'* (vv. 3-5 Eg. VI)

"Como yo cantara reyes y batallas, Cintio tiró de mi oreja y me advirtió: conviene al pastor pacer pingües ovejas, cantar versos entretejidos cuidadosamente."

<sup>4</sup> D'Anna (1979A: 212)

<sup>5</sup> *sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam viribus et versate diu quid ferre recusent, quid valeant umeri.* (vv.38-40 *Ars*)

"quienes escribís, tomad un asunto similar a vuestras fuerzas y considerad detenidamente lo que vuestros hombros rehúsan o pueden llevar."

<sup>6</sup> Cf. Harrison (2007: 168-169)

<sup>7</sup> "in ambedue Orazio si proclama cultore della poesia tenuis, parlando esclusivamente della poesia d'amore, ed è un'affermazione che lascia un po' perplessi perché la lirica oraziana, anche in molti odi che non sono odi civili, non è soltanto poesia d'amore" Cf. D'Anna (1979: 216)

## ¡DULCIS CANTUS EN LA ODA II, 12

*Nolis longa ferae bella Numantiae  
nec durum Hannibalem nec Siculum mare  
Poeno purpureum sanguine mollibus  
aptari citharae modis*

No pretendas que las largas batallas de la fiera Numancia,  
ni el duro Aníbal o el mar de Sicilia,  
purpúreo por la sangre púnica<sup>8</sup>  
se adapten a los suaves ritmos de la cítara

*nec saevos Lapithas et nimium mero  
Hylaeum domitosque Herculea manu  
Telluris iuvenes, unde periculum  
fulgens contremuit domus*

ni los crueles lapitas<sup>9</sup>, ni Hileo lleno de vino  
ni los hijos de la Tierra<sup>10</sup>, por la mano de Hércules  
dominados, por los cuales la morada resplandeciente  
del viejo Saturno se estremeció ante el peligro:

*Saturni veteris: tuque pedestribus  
dices historiis proelia Caesaris,  
Maecenas, melius ductaque per vias  
regum colla minacium.*

tú, Mecenas, cantarás mejor las batallas de César  
con tus historias en prosa  
y los cuellos de los reyes amenazantes llevados  
por los caminos<sup>11</sup>.

*me dulcis dominae Musa Licymniae  
cantus, me voluit dicere lucidum  
fulgentis oculos et bene mutuis  
fidum pectus amoribus;*

Mi Musa quiere que yo entone<sup>12</sup> dulces cantos  
para mi señora Licymnia, y esclarecido cante  
a sus ojos brillantes y a su pecho,  
bien fiel a mutuos amores;

*quam nec ferre pedem dedecuit choris  
nec certare ioco nec dare brachia  
ludentem nitidis virginibus sacro  
Dianae celebris die.*

no fue conveniente que ella llevara su pie en las danzas  
ni participara en los certámenes, ni diera sus brazos  
jugando con blancas doncellas en el día sagrado  
de la célebre Diana.

*num tu quae tenuit dives Achaemenes  
aut pinguis Phrygiae Mygdonias opes  
permutare velis crine Licymniae  
plenas aut Arabum domos,*

¿Acaso tú cambiarías lo que tuvo el rico Acamenes<sup>13</sup>  
o los tesoros migdonios de la fértil Frigia<sup>14</sup>  
o las suntuosas moradas de los árabes  
por un cabello de Licymnia,

*cum flagrantia detorquet ad oscula  
cervicem aut facili saevitia negat  
quae poscente magis gaudeat eripi,  
interdum rapere occupet?*

cuando vuelve la cabeza hacia tus ardientes besos  
o cuando rechaza con complaciente crueldad besos  
que gozaría le fuesen arrebatados más que si se los reclaman,  
y que tal vez se anticiparía a arrebatar?

<sup>8</sup> Refiere a la Primera Guerra Púnica (s III a. C) y a las victorias sobre Cartago, en el mar de Sicilia.

<sup>9</sup> Alude a la lucha entre Lapitas y Centauros.

<sup>10</sup> Los Gigantes que se rebelaron contra el Cielo, fueron dominados por Hércules, dios y mortal a la vez.

<sup>11</sup> Remite a la ceremonia del triunfo.

<sup>12</sup> Hileo es uno de los Centauros que trataron de raptar a Atalanta.

<sup>13</sup> Fundador de la casa reinante de Persia.

<sup>14</sup> Migdonia una región famosa por sus riquezas en Frigia.

La *Oda* II, 12 posee como marco una serie de rasgos genéricos que permiten su ubicación dentro de la lírica, pese a los cruces internos de elementos formales, temáticos y metagenéricos. Según West<sup>15</sup>, presenta los rasgos típicos de una *recusatio*, a saber:

1. Intervención de un dios, la Musa, que da la sanción divina para la decisión sobre el género
2. Rechazo a escribir épica mitológica extensa o a elogiar los resultados militares de un destinatario
3. En el terreno del rechazo, se menciona la propia incompetencia y la habilidad en su propio campo
4. Sugerencia de un poeta más adecuado

El contundente *nolis* del comienzo coloca en primer plano la voluntad del poeta. Pese a que leemos la decisión poética en este término, también observamos que se trata de una decisión indirecta, pues la prohibición responsabiliza a una segunda persona, Mecenas, y esconde la propia declaración de principios que tendría si utilizara *volo* o *nolo*. Este hecho está en consonancia con el artificio de incapacidad poética que veremos más adelante en el *melius* y con la relación establecida con su patrón. La comodidad con la que el poeta se dirige a su destinatario detenta cierta confianza y saber compartido, situación que Horacio toma como permiso para rechazar lo que parece un pedido implícito. Podríamos suponer que Mecenas le ha pedido un escrito con determinadas características y él en lugar de negarse a hacerlo, le dice que no se lo pida, para lo cual debe exponer sus argumentos. Así la primera y la segunda estrofa enumeran una serie de temas épicos e históricos junto al reconocimiento de la propia incompetencia, el tercer punto de la lista de West: *nolis... mollibus aptari citharae modis* “no pretendas que se adapten a los suaves ritmos de la cítara”. En el rechazo literal se trasluce además el rechazo genérico *recusatio*: lo negado, que se acompaña de términos como *ferae*, *durum*, *sanguine*, *saevos*, *domitos*, *manu* y *contremuit*, no puede ingresar a *mollibus*, reforzado por el contraste de *longa* con *modis* que implica medida y limitación. Claramente notamos aquí la *recusatio* calimaquea, que a Horacio le permite demostrar sus conocimientos sobre temas míticos e históricos, ocupando dos estrofas con la dicción épica y haciéndolos ingresar efectivamente en los metros que está utilizando. Sobre los temas elegidos nos interesa resaltar, siguiendo a los comentaristas, que todos se relacionan con la figura de Augusto sin dejar su referencia original. El lugar prominente dentro de la historia romana dado a las *bella Numantiae*<sup>16</sup> puede vincularse a la *recusatio* de Lucilio que Horacio parece seguir<sup>17</sup>, pero también puede pensarse en la batalla de Cantabria librada por Augusto en el 26 a. C, que lo asemejaría a Escipión. Si Numancia posee un

<sup>15</sup> Cf. West (1998: 80)

<sup>16</sup> Ciudad destruida por Escipión Emiliano en 133 a.C.

<sup>17</sup> Cf. West (1998: 184)

nivel alusivo, también *Hannibalem* puede sugerir una relación con la africana Cleopatra y la batalla de *Actium*. Con respecto a los temas míticos, el pequeño sumario (batalla entre Lapitas y Centauros; Hércules; los Gigantes, Saturno) similar a los catálogos helenísticos, opera igualmente con el nivel alusivo del lenguaje a la manera de una *praeteritio* más que de una narración, en la cual Hércules y Saturno parecen aludir a Augusto y al antiguo régimen. Pese a que el poeta ha rechazado el pedido de Mecenas de escribir acerca del *princeps* y sus triunfos, este rechazo se acompaña de la mención de sus logros, de modo que la *recusatio* juega con la ambigüedad estética y políticamente y no hace más que mostrar el dominio del arte por parte de Horacio.

La segunda razón de la *recusatio* se expresa en la tercera estrofa. Los temas antes mencionados no sólo no se adaptan a los suaves ritmos de la cítara sino que tuque *pedestribus / dices historiis proelia Caesaris, / Maecenas, melius ductaque per vias / regum colla minacium* (“tú, Mecenas, cantarás mejor con tus historias en prosa las batallas de César y los cuellos de los reyes amenazantes llevados por los caminos”, vv.9-12). La palabra clave de la excusa es *melius*, pues conlleva la idea de *decorum* o propiedad del tema y la forma y expone el aspecto romano de la *recusatio-excusatio*. El tema requerido por Mecenas puede ser escrito mejor por él mismo, pues conoce la forma adecuada, las historias pedestres o prosa; en cambio, Horacio al no cultivar esas formas carece de capacidad para tal empresa. Por otro lado, si en las estrofas anteriores se aludía a Augusto, aquí se trata de una mención directa y económica, aunque algo retrasada, de los *proelia Caesaris* y sus triunfos. Como la *recusatio* se vuelve explícita, Horacio sugiere a un poeta más adecuado.

La siguiente estrofa ocupa un lugar central en el poema tanto en lo formal como en lo semántico, dado que el poeta expresa el objeto y las características de su lírica. Todos los elementos del pasaje: el destinatario *dominae Licymniae* (v.9), la forma *dulcis cantus* (vv.9-10) acorde al *mollibus* de la primera estrofa y el tema *fulgentis oculos et bene mutuis / fidum pectus amoribus* (vv.15-16), difieren ampliamente de los temas y el vocabulario de las estrofas anteriores. También aquí diluye su responsabilidad, pues es la Musa la que ha que querido sus *dulcis cantus* y el poeta le es obediente. Además, la autodefinición a partir de su obra se concentra en una única palabra: es *lucidum* (“esclarecido<sup>18</sup>”, v.14) al cantar a su señora. En esta declaración de principios hallamos muchos de los tópicos propios de la elegía amorosa: el destinatario es una mujer *domina*, la relación entre esta mujer y su amante es de *servitium amoris*, el tono es *mollis* y *dulcis* y los temas, vinculados a la adoración de la señora y sus virtudes, exponen el *foedus amoris* (*fidum* v.16) y la relación de *amicitia* (*mutuis... amoribus* v.15-16)<sup>19</sup>. A lo largo de

<sup>18</sup> El concepto de *lucidum* merece especial atención, pues concentra dos aspectos relacionados con la idea de la antigüedad sobre el proceso creativo, expuestos por Platón en *Ion*: el aspecto irracional, la inspiración divina y el aspecto racional, la *τέχνη*. Por esta razón, aunque es una posibilidad, resulta insuficiente traducir *lucidum* por ‘iluminado’, que sólo haría referencia al entusiasmo poético. Cf. Buisel sobre la concepción horaciana de la participación e implicancias de los dioses Baco y Apolo para la escritura poética.

<sup>19</sup> Cf. Veyne (1983)

estas estrofas podemos observar una diferencia intencional en la selección del vocabulario: en las tres primeras, *longa, ferae, durum, sanguine, saevos, domitos, periculum* contrastan con *dulcis, lucidum, fulgentis, fidum* y *amoribus* de la cuarta, por un lado, y, por otro, *pedestribus historiis* con *mollibus modis*. Estas características asociadas a los géneros épico y elegíaco respectivamente parecen señalar que Horacio rechaza el poema épico para dedicarse a la elegía erótica, donde la relación amor-poesía es estrecha<sup>20</sup>; sin embargo, tampoco se respeta el metro que distingue dicho género: el dístico elegíaco.

La quinta estrofa posee un sentido bastante oscuro, sobre todo porque no se conoce con certeza la referencia del nombre de Lycimnia. Los comentaristas han dedicado gran atención a este aspecto e indican dos opciones bastante aceptadas: una de ellas es que se trata de la esposa de Mecenas, Terencia, y que se está hablando de la relación entre los esposos, y otra que se trata de la amante de Horacio; no obstante, aunque una tercera las hace coincidir, no creemos que haya elementos textuales que sirvan de soporte para esta interpretación. Más allá de las dificultades que esto presenta, la inconveniencia resaltada por Horacio de la participación de la *domina* en el ritual de Diana permite vincularla a la idea de la inconveniencia de utilizar un metro junto a un tema inadecuado.

En las últimas dos estrofas también observamos una elección que se desdobra en dos niveles, el literal y el de la alusión genérica. El destinatario y el propio poeta se encuentran frente a una situación de elección que a su vez los distingue. A partir de la idea de “¿Acaso tú dejarías todas las riquezas por un cabello de Lycimnia en sus juegos amorosos?” y dado que el *num* del verso 21 supone una respuesta negativa, aquellos se distancian en sus preferencias. De un lado, pesa la enumeración de riquezas y abundancia, y del otro, el único cabello de Lycimnia, en fuerte contraste por el singular *crine*. Claramente podemos leer esta comparación como una alusión poética: la opulencia y la grandeza de la épica frente a la simpleza y sutileza de la lírica amorosa. Los términos *eripi* y *rapere* pueden remitir a las *proelia* con la amada, metáfora épica común en la elegía, reforzada por *iocosa*, en alusión al juego amoroso y por *facili saevitia*, oxímoron con evidente sentido erótico. Asimismo, estos pasajes explican el *melius*, la excusa: dejar lo exuberante por lo único, simple y pequeño que representan los besos de Lycimnia se asemeja a la idea de abandonar otros géneros *grandia* por el *dulcis cantus*. Con este juego retórico se exige la complicidad, humanidad y comprensión del interlocutor.

### ***Dulcis cantus* y otras odas de Horacio**

A fin de ampliar nuestra mirada sobre la propuesta genérica de Horacio y precisar el sentido de la forma *dulcis cantus*, nos detendremos en aspectos metaliterarios de otras odas del libro primero y segundo.

<sup>20</sup> Cf. Veyne (1983: 39)

En la *Oda* I, 6, correspondiente también al artificio de la *recusatio*, el autor es más insistente que en la II, 12 acerca de la propia incapacidad, de modo que despliega mayores conocimientos épicos<sup>21</sup>. En la II, 12, en cambio, el énfasis radica en la afirmación de que la poesía sobre batallas no concuerda fácilmente con la lira. En esta oda, también recomienda a un autor más apropiado, Vario (*scriberis Vario*), se declara *tenuis y levis* para escribir sobre guerras y triunfos grandia (“suave y liviano para las cosas grandes”) y su poesía se caracteriza por una Musa de pacífica lira (*inbellis lirae*), cuyo tema son los convivia y las *proelia* entre vírgenes y jóvenes<sup>22</sup>. Todo parece indicar así que se dedicará a la elegía amorosa; sin embargo, no encontramos una *domina* a quien ofrece el poema y una gran parte de él es ocupado por la dicción épica<sup>23</sup>.

En la *Oda* I, 19, el poeta aduce que Venus no tolera su dedicación a temas que no le atañen a su propia competencia (*Venus... nec patitur... quae nihil attinent*), y le exige junto a Baco y a *Licentia que finitis animum reddere amoribus* (“torne mi ánimo a amores ya terminados”). Así, representa su consagración con ramos de olivo, inciensos y vino, en medio de un clima epicúreo<sup>24</sup>. Ya hemos señalado este recurso de adjudicar la responsabilidad genérica a un dios en la *Oda* II, 12. En la *Oda* II, 1 también hay una inclinación hacia la poesía amorosa *sed ne relictis, Musa procaz, iocis / Caeae retractes munera Neniae, / mecum Dionaeo sub antro / quaere modos levioere plectro* “Pero, desdeñando tus juegos, Musa atrevida, no entregues tus favores al canto fúnebre de Ceos, busca conmigo en el antro de Venus, las melodías de un plectro más ligero”, vv. 37-40). Sin embargo, como podremos comprobar por las *Odas* I, 38 y I, 33, la poesía amorosa de la que nos habla Horacio dista de la elegía erótica. En la I, 38<sup>25</sup>, el vocabulario específico

<sup>21</sup> *Scriberis Vario fortis et hostium  
victor Maeonii carminis alite,  
quam rem cumque ferox navibus aut equis  
miles te duce gesserit.  
nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem  
Pelidae stomachum cedere nescii  
nec cursus duplicis per mare Ulixei  
nec saevam Pelopis domum* (I, 6, vv. 1-8)

“Serás celebrado por Vario, ave de canto meonio, como valiente vencedor de enemigos, por las hazañas que los feroces soldados llevaron a cabo, siendo tú el jefe, ya con las naves, ya con caballos. Yo, Agripa, no intento cantar estas cosas, ni la grave irritación del Périda que no sabe ceder, ni el curso por mar del ladino Ulises, ni la cruel morada de Pélope”

<sup>22</sup> Cf. Harrison (2007: 173) “but the idea of love as war (*militia amoris*) is a characteristic trope of another genre of contemporary Roman importance, love-elegy.”

<sup>23</sup> Cf. Harrison (2007: 174) “the metageneric argument seems to be that Horatian lyric is more like love-elegy than encomiastic epic”

<sup>24</sup> *hic vivum mihi caespitem, hic  
verbenas, pueri, ponite turaque  
bimi cum patera meri* (I, 19, vv. 13-15)

“Aquí, jóvenes, pónganme fresco césped, aquí verbenas e incienso, con una pátera de vino añejo”

<sup>25</sup> *Pescicos odi, puer, adparatus,  
displicent nexae philyrae coronae,  
mitte sectari, rosa quo locorum  
sera moretur.  
simplici myrto nihil adlabores  
sedulus curo: neque te ministrum  
dedecet myrtus neque me sub arta  
vite bibentem.* (I, 38)

sobre los tipos de plantas que el poeta desdeña (coronas con tilo, rosa) o prefiere (mirto) alude evidentemente al género poético<sup>26</sup>. Como con el *nolis* de la II, 12, también aquí hay una marca de identidad muy fuerte a partir del *odi* y el *displicent* y resulta claro lo que el poeta rehúsa: no sólo las riquezas (*Persicus adparatus*) ya mencionadas en la II, 12, sino también las coronas de tilo y la rosa tardía, identificados con el estilo florido y con el género elegíaco. En su lugar, propone el propio género amoroso, el estilo literario austero, pues se caracteriza por el sencillo mirto, el árbol de Venus, apropiado tanto para el criado como para el poeta, y que respeta el *decorum del genus tenue*<sup>27</sup>. Así, siguiendo a María Delia Buisel, la omisión del estilo elegíaco en el corpus horaciano se corrobora en la crítica a las elegías de Albio de la Oda I, 33: *Albi, ne doleas plus nimio memor / inmitis Glyceræ neu miserabilis / decantes elegos* (“Albio, no te lamentes en exceso memorioso de la arisca Glicera y no reiteres tus llorosas elegías”, vv.1-3).

## Conclusión

La expresión *dulcis cantus* nos presenta una definición en la que se despliega un amplio conocimiento literario y en la que el poeta se apropia de los aportes de la tradición. A diferencia de la guerra que es *longa, fortis y durum*, el poema de Horacio es breve, gentil y suave. La marca de la voluntad es indudable: en tres oportunidades aparece el verbo *velle* (*nolis, voluit, velis*); el autor elige y se propone crear una lírica alejada de la solemnidad épica y del tono lastimero elegíaco, un poema amoroso desde la austeridad y el goce. No obstante, si la *recusatio* no se dirige sólo a la épica sino también a la elegía, se nos presenta el problema de especificar la forma *dulcis cantus* horaciana. En términos de Harrison, se trata de un ‘híbrido’, típico en la creatividad poética desarrollada especialmente en el período augusteo, en el cual las convenciones se reconocen pero no se respetan. La dicción épica y la dicción elegíaca se combinan y los géneros se convierten en huéspedes de otros géneros, metáfora que explica su interacción<sup>28</sup>.

**Soledad Pedernera**

Universidad Nacional de La Plata - Conicet

soledad\_pedernera@yahoo.com.ar

---

“Odio, muchacho los ornamentos persas, me desagradan las coronas unidas con tilo, deja de buscar los lugares en los que mora la rosa tardía. Cuido solícito que nada añadidas al simple mirto: el mirto no es indigno de ti, que eres criado, ni de mí, que bebo bajo la densa vid.”

<sup>26</sup> Cf. Buisel (1997: 82): “Horacio, que experimentó todos los metros y ritmos griegos, modificando incluso sus cesuras, jamás nos dejó un dístico elegíaco y tampoco su rica veta amorosa presenta rasgos semejantes a los de Tibulo o Propercio; hay un nítido apartamiento de esa modalidad lírica, lo que se verifica analizando la poesía amorosa del venusino, por lo que nos atrevemos a señalar en su escondida rosa una velada *recusatio* de la elegía erótica y sus esplendores estilísticos.”

<sup>27</sup> Cf. Buisel op.cit

<sup>28</sup> Cf. Harrison (2007: 13) “Within the Aristotelian literary universe of the first century b.c., as we shall see, the primary form of such departure from convention is generic interaction, confrontation with and incorporation of ‘guest’ elements which are then absorbed into the ‘host’ genre; this is a vital source of the creative expansion of literary genre.”



## Bibliografía

- BUISEL, M.D., "Horacio y la coronación del poeta", *Auster* 2, 1997, 65-89.
- CONTE, Gian Biagio. *The Retic of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- CORDOÑER (ed), *Historia de la Literatura Latina*. Madrid, Cátedra, 1997.
- DAVIS, Gregson (ed.), *A Companion to Horace*, Blackwell, Oxford, 2010.
- D'ANNA, Giovanni, "La 'recusatio' nella poesia oraziana", *Sileno. Rivista di studi classici e cristiani*, nº 1-4, 1979-1980, 209-225.
- HARRISON, Stephen, *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford University Press New York, 2007.
- HARRISON, Stephen (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, 2007.
- KENNEDY, Duncan F., *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge, 1993.
- NISBET, R.G.M and HUBBARD, Margaret, *A Commentary on Horace Odes Book II*, Oxford, 1978.
- VEYNE, Paul. *La elegía erótica romana. El amor la poesía y el Occidente*. FCE, México, 1983.
- WEST, David, *Horace Odes II (Text, translation and commentary)*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

## Resumen

Este artículo busca indagar en los aspectos metaliterarios de la *Oda II, 12* una clave de lectura de la propuesta poética horaciana. Observamos que el autor utiliza un artificio literario de raigambre helenística, ampliamente desarrollado en la literatura del período augusteo y romanizado, según D'Anna (1979), a partir de Virgilio en la *Égloga VI*: la *recusatio-excusatio*. Este recurso funciona en Horacio para distanciarse no sólo del *genus grande* sino también del género elegíaco y para proponer su propio *genus tenue*, cuyos rasgos característicos se concentran en la expresión *dulcis cantus*.

**Palabras clave:** Horacio - *Oda II, 12* – *recusatio* – *dulcis cantus* – enriquecimiento genérico

## Abstract

This paper seeks to look into the metaliterary aspects of the *Ode II, 12* as a key for reading the Horatian poetic proposal. We notice that the author uses a Hellenistic literary device, widely developed in Augustan and Romanized literature, in accordance with D'Anna (1979), from Vergil's *Eclogue VI* - *recusatio-excusatio*. This resource functions in Horace to distance himself not only from *genus grande* but also from the elegiac genre, and to propose his own *genus tenue*, whose characteristic features are concentrated in the *dulcis cantus* expression.

**Keywords:** Horace – *Ode II, 12* – *recusatio* – *dulcis cantus* – generic enrichment

**RECIBIDO:** 3-9-2011 – **ACEPTADO:** 12-12-2011