

SÁTIRA POÉTICA Y NARRACIÓN EN HORACIO

Concepción ALONSO DEL REAL
Universidad de Navarra

1. Introducción

Si hay un género en la literatura latina que presenta variedades formales y temáticas es precisamente la sátira¹, considerada desde muy antiguo como un género de acumulación y miscelánea.

Sobre ello, se marcan especialmente las variaciones del modo de escribir de cada autor, estableciendo una tensión entre la *imitatio*, tan propia de la tradición literaria clásica, y el temperamento y originalidad de cada autor, más allá de lo habitual en esa etapa de la cultura, de tal modo que W.S. Anderson llega a afirmar: «The fact is, that each satirist look advantage of the elasticity of the genre and varied style and manner considerably»².

Esta elasticidad corresponde con la tónica propia del género, representada en estas palabras de por U. Knoche: «la representación de la vida ha sido para toda la sátira latina una mina inagotable»; palabras, que no dejan de ser un eco —quizá ampliado— de Juvenal:

1 Véase, entre otros, C.A. Van Rooy, *Studies in classical Satire and related literary theory*, Leiden, 1965, 155 y ss.

2 Ed. B. Fabiani, «Roman satirist and their tradition», *Satura, ein Kompendium moderner Studien zur Satire*, Hildesheim-New York 1975, 37. Por otra parte, la autoconciencia de participar de la tradición satírica, tomando posición respecto a ella, es una de las constantes del género, como ha puesto de relieve M. Labate en «La sátira latina: "género" y forma de los contenidos», D. Estefanía y A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ed. Clásicas, 1993, 55.

3 U. Knoche, *La Satira romana*, Brescia, 1969, 32.

quidquid agunt homines, uotum, timor, ira, uoluptas,
gaudia, discursus, nostri farrago libelli est⁴.

Como no podía por menos de ser, un género complejo, que aspira, en cierto modo, a reflejar la vida cotidiana no sólo abarca una variedad de temas muy amplia, sino también una gama de sistemas literarios diversificada.

De hecho, una de las principales tareas de los autores que estudian la sátira romana es establecer un marco formal y temático que siempre acusa la elasticidad antes mencionada. Sin entrar en los subgéneros de la sátiras Menipea y petroniana, señalaré, con M. Rodríguez Pantoja, algunos de los indicadores formales, de este género: composición métrica en hexámetro, diálogo, monólogo exhortativo, varias formas de narrativa (de la parodia épica a la fábula, pasando por los relatos de viajes y los fantásticos), la epístola⁵.

A pesar de que no queda claramente distinguida la línea divisoria entre invariantes y variantes genéricos, en esta enumeración queda subrayada la vertiente narrativa de género, al tiempo que se anticipan algunos de los sistemas de los que se sirve el narrador en la organización de los relatos.

No es posible en un espacio breve, como éste, realizar un análisis completo genológico de la sátira latina, ni siquiera en el subgénero mejor caracterizado, la sátira versificada. Por ello, haré una primera aproximación a través del autor considerado como modelo y referente, Horacio; y dentro de su producción, prestaré una atención principal a las sátiras, cuya vertiente narrativa es más fácil de identificar: I, 5 (el viaje a Brindisi), 8 (el relato de brujas de la estatua de Príapo), y 9 (el pelma de la Vía Sacra); II, 6 (la recepción de la finca en la Sabina con relato del ratón de campo) y 8 (la cena de Nasidieno). El viaje a Brindisi y la cena de Nasidieno tienen antecedentes claros en el género en Lucilio⁶. Las otras tres no presentan unos modelos genológicos tan claros.

4 1, 85-86: «lo que llevan entre manos los hombres, deseo, miedo, cólera, placer, gozos, discurso, es el relleno de mi librito».

5 M. Rodríguez Pantoja, «Una aproximación a la literatura satírica latina», *Tabona* 5 (1984), 350. Por otra parte, la síntesis de este autor está en perfecta consonancia con los exámenes más analíticos de G. Highet, *The anatomy of satire*, Princeton, 1962, M. Coffey, *Roman Satire*, Bristol, 1989 y U. Knoche, *op. cit.*

6 Para la I, 5 *Iter Siculum* y para 2, 8 la cena de Granio del libro 20. La temática de esta última se continúa en Juvenal 5, y en la *cena Trimalchionis*.

2. Prolegómenos métricos

Para un lector contemporáneo no especializado, verso y narración serían categorías excluyentes, pero, advierte K. Spang:

casi sobra la advertencia de que la forma versificada, por un lado, y la prosa, por otro, no pueden ser signos distintivos de lo narrativo. Es cierto que determinados textos narrativos si se presentan preferentemente bajo forma versificada... sin embargo, no es el verso ni tampoco la prosa lo que los convierte en textos narrativos, sino los rasgos que acabamos de esbozar⁷.

Entre los rasgos formales de la sátira horaciana y posthoraciana se encuentra su composición en hexámetro. Esta forma versificada es el sistema más antiguo para expresar la narración en occidente, dado que la adoptan los dos grandes poemas épicos atribuidos a Homero, *Ilíada* y *Odisea*.

Horacio rechaza una y otra vez la posibilidad de dedicarse al canto heroico⁸, mientras que emplea para sus sátiras el término *sermo*, utilizado para la conversación normal.

Por otra parte, a partir de este escritor el género adopta de forma definitiva el vehículo expresivo del hexámetro⁹, constituyéndose esta forma métrica en un rasgo del paradigma del género¹⁰.

La sátira horaciana se expresa, pues, en el metro utilizado por la narración, pero no con la compañía del rango del estilo sublime propio de la épica, adecuado para una temática igualmente alta: el canto de las

7 K. Spang, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993, 105. Los rasgos esbozados son: el relatar historias, la existencia del narrador, la ficcionalidad, la subjetividad narrada, la reducción de los medios de expresión a lo principal como único medio de comunicación, la objetividad como necesidad del autor de disponer de un mundo material para plasmar su historia, el carácter diferido de la comunicación.

8 *Carm.* I, 6; II, 12; IV, 2.

9 Ennio había empleado el septenario trocaico principalmente, y diferentes metros yámbicos y sotadeos, junto al hexámetro. Lucilio septenarios trocaicos trímetros yámbicos y hexámetros, que en su obra tienden a consolidarse progresivamente como el metro principal. Cfr. H. Coffey, *op. cit.*, 29 y 40.

10 «Para que la versificación se convierta en un rasgo distintivo genérico tiene que adquirir unas estructuras ratificadas y consensuadas por la convención genérica», K. Spang, *op. cit.*, 33. Y aunque Aristóteles (*Poet.* 1459 b) identifique el hexámetro con el verso heroico, han de pasar tres siglos y bastantes avatares de la historia literaria hasta que este metro se canonice también como la forma de versificación de un género del que los romanos se proclaman los únicos autores, según las conocidas palabras de Quintiliano: *satura autem tota nostra est* (X, 1, 93).

grandes hazañas de los héroes y de los dioses¹¹. El hexámetro de la sátira es heredero de la tradición narrativa, pero no para relatar hechos heroicos y guerreros —extraordinarios—, sino para contar las acciones normales que son retrato de la condición humana, y pueden ser expresadas en el *sermo cotidianus*.

3. El narrador

El relato se presenta en boca de diferentes narradores en estas sátiras.

Autor y narrador coinciden en el Viaje a Bríndisi de I, 5 y en el la historia del pelma de la Vía Sacra de I, 9. Comienza I, 5 de forma inequívoca:

Egressum magna me accepit Aricia Roma
hospitio modico¹².

Y finaliza, en la fusión de relato e historia, de forma aún más inequívoca:

Brundisium longae finis chartaeque uiaeque est¹³.

Forma muy similar reviste el principio de I, 9:

Ibam forte Via Sacra, sicut meus est mos,
nescio quid meditans nugarum, totus in illis.
Accurrit quidam notus mihi nomine tantum¹⁴.

El final, aunque con sabor paródico, se encuentra también en boca del propio escritor:

...sic me seruauit Apollo¹⁵.

Aparte de otras referencias en el interior del relato, por estos elementos se puede deducir claramente que en ambos casos no sólo coinciden el autor y el narrador¹⁶, sino que éste es al tiempo una figura que

11 Hor. *Ars. Poet.* 73: *res gestae regumque ducumque et tristia bella*. Diomedes *GLK*, I, 483: *epos dicitur carmina hexametro diuinarum rerum et heroicarum humanarum comprehensio*.

12 I, 5, 1-2: «Cuando salí de la gran Roma, me recibió Aricia en modesto albergue».

13 *Ibid.*, 104: «Bríndisi es el final de trayecto y de papiro tan largos».

14 I, 9, 1-3: «Iba sin más por la Vía Sacra, como acostumbro, meditando no sé qué sin importancia, completamente en ello. Me viene al encuentro un tal conocido sólo de nombre».

15 *Ibid.*, 78: «así me salvó Apolo».

16 C. Castillo, «Tópicos de la sátira romana», *Cuadernos de Filología Clásica* II 1971, 149, habla de la sátira como una *Icherzählung*, un relato expresado *in propria persona*.

realiza una narración autobiográfica¹⁷. Con ello, se establece claramente el sistema narrativo, pero hasta qué punto se pueda considerar como autobiografía es menos claro en algunas de las sátiras que se estudiarán a continuación.

Cercana a esta organización, pero con ciertas diferencias, se presenta la II, 6, cuyo inicio narrativo adopta una forma menos directa, aunque mantiene un fuerte tono autobiográfico:

Hoc erat in uotis: modus agri non ita magnus,
hortus ubi et tecto uicinus iugis aquae fons
et paulum siluae super his foret. Auctius atque
di melius fecere. Bene est. Nil amplius oro¹⁸.

En este poema el fin no mantiene el tenor del comienzo, puesto que el narrador cambia a partir del v. 77 y se hace cargo de la narración una de las figuras, distinta del escritor: Cervio, quien, en un relato de segundo grado, expone la fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad¹⁹, con la que acaba la sátira, por medio de unas palabras del ratón campesino:

...Tum rusticus: 'haud mihi uita
est opus hac', ait 'Valeas. me silua caususque
tutus ab insidiis tenui solabitur eruo'²⁰.

Por otra parte, escritor y narrador han perdido su total identificación en la sátira I, 8, aunque el poema tiene el tono de una autobiografía ficticia y bufa. Aquí el relato se encuentra en boca de la figura principal, una estatua de Príapo, el dios de la fertilidad de los cultivos, situado en el jardín público de las Esquilias, poco tiempo antes reformado por Mecenas.

El desdoblamiento de escritor y narrador, se hace marcadamente patente desde el primer verso:

17 Subraya el aspecto autobiográfico de la sátira M. Labate, *art. cit.*, 55-56. No obstante, por las razones que se verán a continuación, pienso que no se puede determinar, sin más precisiones, la sátira como un género exclusivamente autobiográfico.

18 II, 6, 1-4: «Esto había en mis plegarias: una porción de tierra no muy grande, un huerto cercano a la casa, donde hubiese una fuente del monte y un poco de bosque. Con creces y mejor lo ha hecho los dioses. Conforme. No ruego nada más».

19 Véase Esopo 314; Fedro, *Fabulae nouae* 9.

20 II, 6, 115-118: «entonces el de campo dice: no necesito la vida de aquí. A seguir bien. El bosque y la madriguera me repondrán de sobresaltos con simples lentejas».

Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum,
cum faber, incertus scamnum faceretne Priapum,
maluit esse deum²¹.

La figura da a conocer las inclemencias de perros, aves y ladrones a que está sometida, describe el ambiente en que se ha desarrollado su vida mientras las Esquillas han sido cementerio de desposeídos, para a continuación dar señales del cambio sufrido por la zona desde su conversión en jardín público. No obstante tiene sus problemas también en esta nueva situación. A partir de ese momento (v. 19), narra una escena de brujería, que termina de forma inesperada y grotesca:

...at illae currere in Urbem
Canidae dentis, altum Saganae caliendrum
excidere atque herbas atque incantata lacertis
uincula cum magno risuque iocoque uideres²².

La sátira II, 8 tiene un inicio completamente diferente, a través de un diálogo del escritor con un amigo:

Ut Nasidieni iuuit te cena beati?
Nam mihi quaerenti convivam dictus here illic
de medio potare die? Sic ut mihi numquam
in uita fuerit melius. Da, si graue non est,
quae prima iratum uentrem placauerit esca²³.

A partir de ese momento comienza el relato propiamente dicho, en que no se refleja sólo la composición de los alimentos en sí, sino los comensales y su conducta, algún accidente del mobiliario y, sobre todo, el comportamiento del anfitrión. Se cierra el relato con la escapada de Fundanio, el interlocutor del escritor, presentada como una venganza contra los alardes y la excesiva obsequiosidad del anfitrión:

-
- 21 I, 8, 1-3: «En otros tiempos era un tronco de higera, leño inútil, cuando un artesano, dudoso de si hacer un banco o un Príapo, prefirió que fuera dios».
- 22 I, 47-50: «y ellas corrieron hacia la Ciudad. Hubieras visto, entre grandes carcajadas y regocijo, caerse la dentadura de Canidia, la alta peluca de Sagana, y las hierbas y las cintas encantadas de sus brazos».
- 23 II, 9, 1-5: «"¿Cómo te fue la cena del afortunado Nasidieno? Pues me dijeron, cuando te busqué, que estabas invitado a beber desde mediodía". "De tal forma que jamás lo he pasado mejor en mi vida". "Díme, si no te molesta, con qué primer plato habéis tranquilizado el estómago airado"».

... quem (sc. dominum) sic fugimus ulti,
 ut nihil omnino gustaremus, uelut illis
 Canidia adflasset, peior serpentibus Afris²⁴.

No es la única sátira en que la narración, o parte de ella, se desarrolla en forma dialógica; de hecho éste se puede considerar uno de esos rasgos de la sátira latina, del que es difícil determinar si se trata de una invariante o de una variante, debido a la naturaleza proteica del género.

Pero sin pretender establecer ahora este aspecto, sí es posible señalar que los parlamentos directos de las figuras —una de las cuales frecuentemente coincide con el narrador—, en diálogo con otras, llevan a cabo una parte de la narración. Cabe así distinguir dos tipos de narración en estas sátiras: por una parte textos de comunicación diferida narrador-lector²⁵, en los que generalmente se establece el marco de la narración, mediante la exposición de la voz exterior (hechos, acontecimientos) del narrador-figura. Por otra, textos de comunicación entre figuras del relato de forma dialógica; también en éstos se da cabida a la narración, aunque no sea ésa su única función, dando lugar así a relatos de segundo grado. Este segundo tipo está representado en una estructura del tipo «relato de mensajero», propia de la narración dentro del drama.

Tras este análisis puede concluirse, respecto al narrado en estas cinco sátiras:

- a) Al comienzo, en todas adopta la forma de autobiografía anecdótica. Se identifican escritor-narrador-figura en I, 5; I, 9 y II, 6. El narrador es una figura distinta del escritor en I, 8 y II, 8; en la primera fastástico-bufo, suplanta al escritor; en II, 8 el narrador es una figura, es interlocutor y es distinta del escritor; figura, a su vez, dotada de voz propia en el poema.
- b) Los finales mantienen el mismo narrador, exceptuando II, 6, en que el escritor-narrador-figura ha cedido la voz a otro, que es una figura del relato de primer grado.
- c) Se constata la presencia de un narrador del tipo del mensajero, que representa afinidad narración-drama.

²⁴ II, 9, 93-95: «del que escapamos vengados, de forma que no probamos absolutamente nada, como si hubiese echado su aliento sobre ellos Canidia, más dañina que las serpientes africanas».

²⁵ Recoge una panorámica de las posibles formas del «tú» a que se dirige la sátira horaciana en esta forma, e interesantes referencias bibliográficas M. Labate, *art. cit.*, 64-65.

4. Espacio

De las cinco sátiras en las que me baso, puede decirse que las tres del libro I se sitúan en un espacio físico bien delimitado: la número 5 describe las etapas precisas del viaje de Roma a Bríndisi, con los lugares que recorren los viajeros designados por sus nombres propios y ciertas características: Aricia, Foro Apio, la Vía Apia en general, las marismas Pontinas; la fuente dedicada a Feronia a tres millas de la actual Terracina; Anxur; Fundi; Sinuesa; las hospederías de Caudio; Benevento; los montes de la Apulia; Trevisio; Sanusio; Rubi; Bari; Egnacia y, por fin, Bríndisi. Junto a las denominaciones exactas no faltan menciones indirectas, generalmente por razones métricas, como en el caso de Formia, en el texto ciudad de los Mamurras o la pequeña ciudadela, *quod uerso dicere non est citada* en el v. 87, que hoy no es fácil identificar.

La octava está situada en un único lugar, el jardín de las Esquilias en la periferia de Roma. También de ambiente romano es la novena, donde se señalan lugares concretos de la Ciudad: la Vía Sacra, el templo de Vesta, el Foro y el lugar a dónde se dirige el narrador-figura, más allá del Tíber, cerca de los jardines de César (v. 16).

Menos precisa es la adscripción local en las dos sátiras del libro II. Muy sencilla y sólo implícita la de la octava, puesto que se habla de una cena, que por las características se supone que es en Roma y se menciona que en casa de Nasidieno Rufo²⁶, hombre recientemente enriquecido, hasta ahora no bien identificado. Favorece esta localización implícita la forma dialógica del comienzo de la sátira. Es extremadamente precisa en este poema la disposición de los comensales en el triclinio (vv. 20-24); pero esta circunstancia espacial más bien parece afectar a la caracterización de las figuras que a la plasmación del lugar en la narración. Por otra parte, el hecho de que la localización espacial más sobresaliente sea la casa de un nuevo rico, realiza una trasposición de las funciones espaciales del relato a las propias de la figura de Nasidieno; con ello se podría pensar que el espacio es «la casa de cualquier nuevo rico», con las subsiguientes pérdidas de valor concreto y adquisición de rango universal-conceptual o simbólico.

Más compleja en este aspecto la organización de la sexta: se abre con la descripción de la disposición de la pequeña villa en el campo, pero no hay mención expresa de su nombre, ni del lugar de su emplazamiento. Sí

26 Su identificación se trata de un auténtico rompecabezas, según F. Muecke, *Horace. Satires II*, Warminster, Aris & Phillips, 1993, 227-8. Unas veces ha sido interpretado como un símbolo, otras veces como una alusión a un personaje real, y no faltan referencias epigráficas en el s. I d.C. Se han hallado también alusiones a defectos físicos en su nombre.

hay elementos configuradores de ese espacio: la villa, la fuente, el huerto, los montes, el pequeño bosque; la parcela con sus dimensiones —*modus agri non ita magnus* (v. 1)— y la estimación el poeta sobre este lugar que viene a ser para él un lugar inexpugnable —*arx* (v. 16)—. Una segunda parte del poema (vv. 60-78) insiste en esta *topica*, incluyendo semas que apuntan a la lectura pausada, al sueño, a la horas inertes para llegar a plantear el ambiente de la cena campesina, sencilla por los alimentos, distendida por la libertad en el modo de beber y por la compañía de verdaderos amigos, interesante por las convesaciones, que se introduce: *o noctes cenaque deum!* (v. 65).

Insiste en esta caracterización, pero de modo negativo, la mención de la ciudad de Roma (v. 16), presentada como el lugar de agitación y falta de sosiego, propio de la contrapartida del tópico del *beatus ille*, muy especialmente aquí en relación con las molestias que trae consigo el ser considerado un amigo de Mecenas y, por lo tanto, una vía de acceso a los favores del *amicus Principis*; bien expresado todo ello especialmente en la mención de las Esquilias (v. 33). Insisten en ello las referencias a los *Rostra*, el Foro y el Puteal, centro por excelencia de la vida pública romana. Paralelamente a la segunda serie caracterizadora del campo, hay menciones negativas de las leyes sobre la bebida dictadas en los *conuiuia* por el *rex*, (v. 68) y las conversaciones sobre villas y casas ajenas o sobre bailarines de moda (vv. 71-72).

Un compendio de esta contraposición espacio-valorativo (vv. 100-115) se encuentra desarrollado en la fábula del ratón de campo invitado del urbano que comienza precisamente por la traslación espacial de los dos ratones —*inde / ambo propositum peragunt iter*²⁷ (v. 99)—. Aquí la descripción espacial más detallada es la de la casa del ratón de ciudad, con sus paños teñidos de rojo y púrpura, sus lechos de marfil, la disposición perfecta de los alimentos y las actitudes corporales de las dos figuras del relato de segundo grado, tan buena parodia del mundo humano. A lo que se añade el gran estrépito de puertas, el sobresalto y el ladrido aterrador de los perros. Con todo ello, los formantes de la descripción, inicialmente positivos, se tornan en su contrario. De esta manera el valor de la adscripción de ciertos elementos a un determinado espacio, se reafirma en su valor parabólico. Pero así como en el relato de primer grado se dedica una extensión considerable a la descripción de la villa campestre, aquí está ceñida principalmente a la mención del lugar de modo genérico (uno es un *rusticus mus* y el otro uno *urbanus*); las condiciones de vida del primero están expresadas principalmente en el pobre alimento de que dispone (vv. 84-88), aparte de la mención de su lugar de residencia —enumerado al principio, indicado al final: *tenuis eruus* (v. 116),

27 «Después los dos llevan a cabo el viaje decidido».

cauus (v. 81), y *praeruptum nemus* (v. 91) en el comienzo de la historia, y al final *silua* y *cauus* (vv. 115-16)—. Pero al final, tan poco brillantes condiciones de vida le tendrán a salvo de los sobresaltos. La contraposición de espacios lleva a cabo una antítesis paradójica.

Por consiguiente, el espacio sufre modificaciones notables en las sátiras seleccionadas: el I, 5 (el viaje a Bríndisi), las localidades mencionadas poseen importancia temática en sí, casi autónoma: por el alto número de sitios mencionados, la exactitud de sus denominaciones, y la sucesión geográfica progresiva, casi sustento argumental del relato.

El valor del espacio de la sátira de Príapo (I, 8) es una condición de posibilidad para el relato en sí (una escena de brujas en un antiguo cementerio descuidado). Para la historia del pelma (I, 9) los lugares elegidos son caracterizadores de la vida activa de la Urbe, y, por ello, el espacio propicio para la caracterización de las dos figuras, el amigo privado de Mecenas y el arrivista desprovisto de *urbanitas*.

El espacio de las dos sátiras del libro II acentúan el valor conceptual del espacio: el triclinio del nuevo rico, en el caso de II, 8. En este aspecto II, 6 es la más compleja, no sólo porque hay dos relatos superpuestos, uno de primer grado y otro de segundo, sino porque en ambos hay dos tipos de localizaciones. En el relato de primer grado, un espacio caracterizado por dos veces positivamente —la villa de campo— y otro negativamente, también en dos ocasiones —la Ciudad—. En el relato de segundo grado parece caracterizarse de forma negativa el campo, y a la inversa la gran casa urbana, para invertir las valoraciones en el desenlace.

En las dos el espacio trasciende su significación física, para alcanzar un considerable valor eidético.

5. El tiempo

Sería preciso estudiar de doble forma la marca temporal en estas sátiras, según se tenga en cuenta los textos de comunicación narrador-lector o los de comunicación entre figuras. Inicialmente estudiaré los rasgos temporales en los textos de comunicación narrador-lector, y en esta ocasión sólo abordaré algún rasgo muy significativo de las de comunicación entre figuras, como es el caso de la sátira II, 8.

5.1. El tiempo en la voz del narrador en relatos de primer grado

Las sátiras del libro I dan indicaciones de tiempo de precisión inversamente proporcional al avance del libro: en las primeras son abundantes y meticulosas, y progresivamente sufren un proceso de indeterminación, de forma paralela al desarrollo de la expresión del espacio.

Así el *Iter Brundisium*²⁸ señala que entre Roma y Foro Apio pasan dos días —v. 5: *hoc iter (...) diuisimus*—, y marca la caída del segundo inequívocamente: vv. 9-10: *iam nox inducere terris / umbras et caelo diffundere signa parabat*²⁹. Dentro de esa noche, el paso de una hora entera en los acuerdos de precios y la preparación de la navegación (v. 14). El amanecer siguiente, de nuevo *iam dies aderat*³⁰. Y en ese día el desembarco a la hora cuarta³¹. Un nuevo amanecer³², la cena de esa jornada (v. 70) y la noche del siguiente³³. Y un día más³⁴, en que se concluye el recorrido.

Marcas temporales menos determinadas son las que presenta la de Príapo³⁵, pero no por eso dejan de estar presentes. De hecho el poema se abre con una marca temporal, *olim*, que da entrada a la exposición de los principios más remotos de la vida de la estatua del dios, y se cierra con un nexos conclusivo: *deus inde ego*³⁶. Pero una vez alcanzado este status, marca dos etapas temporales: *prius* en el v. 8 da entrada a la descripción de la suerte del ídolo y de las escenas que contemplaba en los tiempos en que la zona era cementerio, mientras que *nunc* en el v. 14 abre la breve descripción de los parques. En el v. 16 mediante la unión de cotemporaneidad del sintagma *cum... curae sunt mihi* comienza la anécdota de los conjuros de las brujas.

Se diferencia de estos sistemas la sátira I, 9. El inicio no está marcado por determinantes temporales de tipo adverbial. Los sintagmas de esta naturaleza únicamente están representados una vez en el v. 35, designando el tiempo que ha detenido al hablante su interlocutor: *iam quarta parte diei / praeterita*³⁷. Por el contrario el comienzo señala precisamente la duración y la iteración, tando por medio del aspecto verbal durativo del imperfecto latino, como por un sintagma que lo amplifica: «iba por casualidad por la Vía Sacra, como acostumbro, pensando no sé qué sin importancia; todo en ellos» (vv. 1-2). Precisamente la coincidencia de estas caracterizaciones dotan al comienzo de una marca negativa de puntualidad temporal. El marco en que se desarrolla la historia del relato

28 I, 5.

29 vv. 9-10: «Ya la noche se aprestaba a enviar las sombras a la tierra y las constelaciones al cielo».

30 v. 20: «ya estaba allí el día».

31 v. 25: *quarta uix demum exponimur hora*.

32 v. 38: *postera lux oritur multo gratissima*.

33 vv. 82-83: *hic ego mendacem stultissimus usque puellam / ad mediam noctem specto*.

34 v. 96: *postera tempestas melior*.

35 I, 8.

36 v. 3: «por ello soy un dios».

37 «Ya pasada la cuarta parte del día».

viene a ser un tiempo indeterminado, un día cuya datación no interesa en la vida del narrador. Cuando la figura opuesta, también indeterminada, —*quidam notus mihi nomine tantum* v. 3³⁸— entra en el relato, lo hace por medio de una oración desprovista de nexos y en presente³⁹. Tiempo que, junto al infinitivo presente y al participio presente, preside la mayor parte de la narración de la actuación externa del pelma, de su forzado interlocutor y de las tercera y cuarta figuras de la narración. Este tenor temporal está roto por determinaciones modales de las acciones del narrador-figura *cum adsectaretur, occupo*⁴⁰ (v. 6), *in aurem dicere nescio quid puero, cum sudor ad immos manaret talos*⁴¹ (vv. 9-11), *ut illi nil respondebam*⁴² (vv. 13-14). Los *verba dicendi* o semejantes, se expresan en imperfecto, recobrando así la voz interior del narrador, *aiebam tacitus*⁴³ (v. 12), *interpellandi locus hic erat*⁴⁴ (v. 26).

La configuración del tiempo básico de la narración se realiza, por tanto, por los tiempos llamados históricos —presente e infinitivo—, y solamente se rompe en la valoración del hecho que el escritor-narrador hace del desenlace, expresado en perfecto: *sic me servavit Apollo* (v. 78), que opone su aspecto de tiempo pasado, y su aspecto puntual y perfecto al resto del relato.

La sátira II, 9 celebra haber recibido la finca de la Sabina. En la narración de primer grado el juego temporal es menos sencillo que en los anteriores poemas:

Comienza con un imperfecto sin marcas temporales: *hoc erat in uotis* (v. 1), en unión con un futuro *foret* (v. 2), que unido al perfecto *fecere* (v. 3) enlaza con el presente de la narración expresado en *bene est* (v. 4). En esta delimitación temporal se sitúa la plegaria a los dioses, especialmente dirigida a Jano —v. 20: *Matutine pater, seu Iane libentius audis, / unde*

38 «Un tal conocido mío solo de nombre».

39 Se ha puesto repetidamente de manifiesto el valor paródico de las sátiras horacianas. Podría unirse esta tendencia con la relación que guardan estos tiempos con el género histórico, lo que no haría sino aumentar el matiz humorístico del relato. Por otra parte la introducción de presentes históricos, reafirmaría el carácter de reflejo de la vida cotidiana; algo que sucede habitualmente, cualquier día, no determinado.

40 «Como me seguía pegado, me adelanto».

41 «Decía no se qué al oído del esclavo; mientras me corría el sudor a lo más bajo de los talones».

42 «Como no le respondía nada».

43 «Decía para mis adentros».

44 «Era el momento de preguntar».

*operum primos uitaeque labores instituunt*⁴⁵—, como divinidad protectora de los inicios.

Sin marca temporal, y manteniendo el tiempo verbal, la escena se traslada a Roma (v. 23), realizando una trasposición temporo-espacial. Aquí Roma, como se ve por la descripción de las actividades del narrador, símbolo de una vida agitada, refleja el modo en que han transcurrido los años anteriores, cuyo número se menciona en el v. 40: *septimus octavo propior iam fugerit annus*⁴⁶, y que atañen directamente a su amistad con Mecenas, y por ello, el ser considerado en la Ciudad persona influyente. Todavía en esas coordenadas temporales, la voz del poeta se expresa en futuro: *o rus, quando te aspiciam quandoque licebit / nunc ueterum libris, nunc somno et inertibus horis / ducere sollicitae incunda obliuia uitae!*⁴⁷. La descripción de la vida del campo, a partir del v. 65 recupera el tiempo —en expresión verbal de presente— en que se había abierto el poema, que se mantiene hasta el v. 79, en que comienza el relato de segundo grado, en la fábula de los dos ratones.

Como ya se ha señalado, la sátira II, 8 se desarrolla por completo en forma dialógica, de forma que el autor comparece como una de las dos figuras del diálogo, y además tiene únicamente una función instrumental: dar entrada al relato de la cena, que hará Fundanio. Solamente puede captarse el aspecto temporal a través de las figuras.

En este sentido cabe señalar que en la estructura primaria se dan las siguientes determinaciones temporales: el segundo interlocutor, tradicionalmente identificado con el escritor, pero sin marcas en el texto, establece el tiempo *here* (v. 2) y la duración del banquete a que ha asistido Fundanio —*de medio potare die* (v. 3)—. Da también pie para que éste relate la sucesión temporal en que se han presentado los platos y se han realizado otros menesteres en la reunión (v. 5) y reaparece para animarle a narrar los motivos de risa que se producen en la cena después —*deinceps* (v. 80)— de la caída de los baldaquinos y el abatimiento del anfitrión. El relato de Nasidieno tiene una estructura lineal, expresado generalmente en presente, excepto en el inesperado desenlace, en que emplea de nuevo un perfecto, repitiendo así el sistema utilizado por Horacio en I, 9.

45 «Padre de la mañana, o si lo prefieres Jano, con el que organizan las primeras labores de las acciones y de la vida...»

46 «Habían pasado más cerca de ocho que de siete años».

47 vv. 60-63: «¡Campo, cuando te contemplaré y cuándo será posible, ahora entre libros de los antiguos, ahora en sueño y horas inertes, dedicarme a gozosos olvidos de la vida agitada!».

5.2. *El tiempo en algunos relatos de segundo grado*

Me interesa señalar aquí un breve pasaje de la sátira I, 9, por la agilidad que manifiesta en el registro temporal: durante las horas que el narrador-figura soporta a su adversario, ha preguntado a éste, si no tiene parientes que le requieran, con éxito nulo, puesto que ha enterrado a todos. El primero responde:

... felices! nunc ego resto.
 confice. namque instat fatum triste mihi triste, Sabella
 quod puero cecinit diuina mota anus urna:
 'hunc neque dira uenena nec hosticus auferet ensis
 nec laterum dolor aut tussis nec tarda podagra:
 garrulus hunc quando consumet cumque loquaces,
 si sapiat, uitet, simul atque adoleuerit aetas' (vv. 28-35)⁴⁸.

Desde el tiempo histórico de la narración, el presente, el hablante vuelve al pasado para recordar, en perfecto, el vaticinio de su destino, en un parlamento directo de la adivina sabina. Tras el cambio al pasado, ella se expresa en un futuro que abarca el tiempo presente del relato, y se prolonga indefinidamente hacia adelante en el subjuntivo yusivo y en el futuro perfecto.

El más largo de los relatos de segundo grado en las sátiras que comento es, sin duda, la fábula de los dos ratones, en voz de Cervino, uno de los comensales en la finca de Horacio. Ocupa los vv. 79-117 en la sátira II, 6.

La marca temporal correspondiente a tiempos anteriores indeterminados, *olim*, abre la narración, para introducir el *verbum dicendi* propio de la narración tradicional y de la leyenda, *fertur*. Aparte de esta marca, se presenta a los dos ratones escalando las muralladas de la ciudad *nocturni*, y esta misma señal se desarrolla en el mismo verso y en los siguientes con rasgos de estilo sublime: *iamque tenebat / nox medium caeli spatium, cum ponit uterque / in locuplete domo uestigia*⁴⁹ (vv. 100-102).

48 «¡Afortunados! Ahora quedo yo. Acaba conmigo. Pues me persigue el triste hado, que la anciana Sabina me profetizó de niño, tras mover la urna del dios: A éste no se lo llevarán ni despiadados venenos, ni espada enemiga, ni el dolor de costados, ni la tos ni la lenta gota: un charlatán a éste lo dejará seco en todo caso. Si es sabio, que lo evite, y entonces progresará su edad». No es momento de comentar el aspecto paródico del pasaje ni sus aspectos humorísticos, fundamentales en el texto.

49 «Ya poseía la noche el centro del cielo, cuando ambos ponen sus plantas en la rica morada».

El resto de la organización narrativa sigue las mismas pautas de usos vistas en los relatos de primer grado: presentes e infinitivos para las acciones, imperfectos para la enmarcación del relato, perfecto para el desenlace.

Así pues, una síntesis de la temporalidad de estas cinco sátiras permite observar:

- a) un primer caso de marcas temporales con coordenadas cronológicas muy marcadas por nexos y expresiones adverbiales claros (I, 5), y con una sucesión cronológica lineal.
- b) En I, 8 se presenta una primera marca, *olim*, de temporalidad imprecisa, respecto a la cual aparece otra relativa *inde*. A continuación el sistema se invierte, pues hay otras dos relacionadas, pero la primera *prius* es la relativa, mientras la segunda *nunc*, es la coordenada temporal que marca la organización de la narración desarrollada.
- c) Hay también determinaciones adverbiales temporales muy esquemáticas —*here*, *de medio die*, *deinceps*— en la sátira II, 8, que marcan temporalidad, sin una datación precisa, pero sí la duración y la sucesión de los acontecimientos, siempre en la voz de una de las figuras.
- d) Una de ellas se desarrolla sin determinaciones adverbiales o de nexo. El juego temporal se muestra por completo a través de los aspectos verbales: pasados durativos para el marco del relato, tiempos históricos para las acciones; desenlace rapidísimo en perfecto. Se encuentra este esquema en estado puro en I, 9 y en la narración de la figura principal en II, 8, en la voz de Fundanio; con ciertas matizaciones, se aplica también en la fábula de los dos ratones en II, 9.
- e) Escasas marcas explícitas de tiempo —en este caso para señalar un lapso de tiempo durativo pasado—, y ya avanzado el poema, se presenta otro tipo, en que el juego de cambios temporales es variado: en II, 9 se va del pasado durativo a un futuro indeterminado, para volver a un pasado perfectivo, y de aquí al presente, tiempo fundamental del poema. De nuevo hay un paso, sin determinantes, al pasado, desde el cual se proyecta un futuro prospectivo, que enlaza con el presente de la narración. Esto en el relato de primer grado.

Este esquema narrativo de cambios temporales no sucesivos, se repite en el relato de segundo grado del vaticinio de la sibila: del presente, se vuelve al pasado, en una retrospectiva que reproduce las palabras de ella sobre el futuro del hablante, naturalmente en un futuro indeterminado.

En resumen, hay relato de sucesión cronológica lineal; de juego de los tres planos temporales, cuyo punto de referencia principal es el presente y relatos de tiempo relativamente indeterminado, que podrían calificarse como universales de la condición humana o *imagines uitae*.

6. Conclusión

El estudio de narrador, espacio y tiempo en este grupo de sátiras permite concluir que, al menos parcialmente, se trata de un género de naturaleza narrativa. La invariante que domina en este grupo es la autobiografía, aunque con ciertas variantes, como el «relato de mensajero», que precisamente aproxima este grupo al drama.

Espacio y tiempo adquieren diversas formas, que van de la sucesión progresiva puntualmente determinada, a la indeterminación, que reviste valores de condición de posibilidad o de caracterizaciones locales o espaciales de naturaleza eidético-simbólica.

Queda, no obstante, por realizar un estudio, de las figuras y del desarrollo de las historias. Por otra parte, para ver hasta qué punto esta adscripción a la narrativa es extensible a la totalidad del género, sería necesario ampliar este trabajo no sólo a la obra satírica completa de Horacio, sino también al conjunto de los autores, que lo han practicado. Por lo tanto, presento aquí una muestra parcial de un proyecto que de suyo reclama una mayor extensión.

OBRAS CITADAS

- Anderson, W.S., «Roman satirist and their tradition», *Satura, ein Kompendium moderner Studien zur Satire*, ed. B. Fabiani, Hildesheim-New York 1975.
- Castillo, Carmen, «Tópicos de la sátira romana», *Cuadernos de Filología Clásica* II, 1971, 147-163.
- Coffey, Michael, *Roman Satire*, Bristol, Methuen and Barnes, 1989.
- Estefanía, Dulce y Pociña, Andrés, eds., *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ed. Clásicas, 1993.
- Hight, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, University Press, 1962.
- Knoche, Ulrich, *La Satira romana*, Brescia, Vandenhoeck-Ruprecht, 1969.
- Muecke, Frances, *Horace. Satires II*, Warminster, Aris & Phillips, 1993.
- Rodríguez Pantoja, Manuel, «Una aproximación a la literatura satírica latina», *Tabona* 5, 1984.

Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.

Van Rooy, Charles August, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, Brill, 1965.