

Fecha de recepción: 6.4.2016
Fecha de aceptación: 12.4.2016

El *Arte poética* de Horacio
y algunas líneas anticlásicas
de la cultura contemporánea*

Horace's *Ars Poetica*
and Some Anticlassical Lines
in Contemporary Culture

Juan Antonio González Iglesias
Universidad de Salamanca
jagi@usal.es

RESUMEN	SUMMARY
<p>Este trabajo plantea una lectura de la cultura contemporánea a la luz del <i>Arte poética</i> de Horacio y, además, algo complementario: ver de nuevo el <i>Arte poética</i> de Horacio a la luz de la cultura contemporánea, en la que incluyo la poesía —o la literatura en un sentido muy amplio—, el arte y la cultura mediática —en la que incluyo la publicidad y otros mensajes—. El <i>Arte poética</i> horaciana es en realidad un tratado sobre la creatividad escrito por uno de los grandes creadores de la historia humana. Tras repasar la cuestión del monstruo y los principios de simplicidad, adecuación, prohibición de lo cruento y la teoría del poeta loco, se concluye la vigencia del <i>Arte poética</i> de Horacio como teoría de la cultura. También se refuerza la idea de su coherencia interna.</p>	<p>This work provides a reading of contemporary culture under the light of Horace's <i>Ars Poetica</i>, and revisits Horace's <i>Ars Poetica</i> in the light of contemporary culture, in which poetry —or literature in a very wide sense—, art and media culture —including advertising and other non-literary messages— are examined. The Horatian <i>Ars Poetica</i> is actually a treatise on creativity written by one of the great creators of human history. After reviewing the question of the monster and the principles of simplicity, appropriateness, prohibition of the cruel, and the theory of the mad poet, this article concludes the validity of Horace's <i>Ars Poetica</i> as a theory of culture and ethical project. The idea of the internal coherence of his work is reinforced as well.</p>

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Felicidad y Literatura: eficacia social del discurso literario”, financiado por la Universidad de Salamanca, Programa IB, 2016.

PALABRAS CLAVE	KEY WORDS
<i>Arte poética</i> , Horacio, arte contemporáneo, literatura, cultura de masas.	<i>Ars Poetica</i> , Horace, Contemporary Art, Literature, Mass Culture.

ÍNDICE

UNA TEORÍA GENERAL DE LA CREATIVIDAD | EL RETORNO DEL MONSTRUO | EL PRINCIPIO DE SIMPLICIDAD | LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS | EL PRINCIPIO DE ADECUACIÓN | UNA POÉTICA PARA CADA ÉPOCA | LA DIMENSIÓN EDUCATIVA DE LOS CLÁSICOS | LA PROHIBICIÓN DE LA SANGRE | TEORÍA DEL ARTISTA LOCO | CULTURA DE MASAS FRENTE A CULTURA ARISTOCRÁTICA | TEORÍA DE LA JAULA | TEORÍA DEL SUICIDIO | TEORÍA DE LOS LÍMITES | CONCLUSIONES | REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

UNA TEORÍA GENERAL DE LA CREATIVIDAD

El *Arte poetica* de Horacio es históricamente un tratado sobre la poesía. Pero en su dimensión teórica, y desde la cultura postmoderna, puede ser recibida como cualquier cosa menos una poética en el sentido restringidísimo que le solemos otorgar: el de la reflexión de un poeta sobre su propia creación. En ese sentido podemos afirmar que esta obra, magna a pesar de su brevedad, ha sido víctima de su propio título o, más exactamente, del éxito de ese título que le ha dado una tradición tempranísima, iniciada por Quintiliano. La postmodernidad ha arrinconado la poesía a una esquina de la cultura. También ha arrinconado la vigencia de la cultura grecolatina, creo que en la misma esquina. El *Arte poética* horaciana, vinculada a la poesía tanto como a la cultura clásica, se ha convertido en una obra sin conexión actualizada con la cultura contemporánea. Necesita claves que la actualicen, captando su dimensión más amplia, lo que tiene de clásico en su faceta mejor. El *Arte poética* es de hecho un tratado sobre la creatividad escrito por uno de los grandes creadores de la historia humana. Uno de los grandes creadores, por cierto, que más límites puso a su creatividad. Horacio fue fijando esos límites en la forma, en los tiempos, en la exigencia ética, en el anhelo de perfección y de utilidad. Todo eso lo establece teóricamente en la poética y lo había desarrollado antes en sus poemas. Su teoría, por supuesto, afecta ante todo a la poesía, que es el arte que él cultivaba, pero a ningún lector de la *Epístola a los Pisones* se le escapa la relación con las otras artes.

Pintura, música y escultura tienen su propia proximidad con la poesía. Es proverbial la comparación con la pintura, que ha recibido una interpretación extensiva, a partir de un pasaje (*ut pictura poesis*) con ataduras muy concretas. Menos obvias resultan las teorías de la música y de la arquitectura que se con-

tienen en el *Arte poética*. La música parece en algún momento la más cercana a la poesía. Se trata muchas veces de artes simultáneas, sobre todo en lírica. Incluso los grandes nombres míticos como Apolo, Lino u Orfeo son a la vez músicos y poetas. Y los nombres de esos grandes artistas-poetas (Apolo, Lino, Orfeo) funcionan en el *Ars* como verdaderas categorías teóricas de la creatividad. En cambio, en lo más personal de Horacio, es la escultura el arte con la que mejor se compara el trabajo del poeta, su anhelo de perfección, la materialidad misma de su tarea (el ánfora de barro, el pulido de la estatua de mármol), la perduración de esos materiales. La poesía de Horacio es, con un término que usa a menudo el arte contemporáneo, muy 'matérica'. Por último, el *Arte poética* es una reflexión sobre la noción misma de arte: implica el talento y el oficio, y recorre el arco general de la creatividad humana. Paradójicamente en este último sentido es en el que más cerca puede estar del arte posterior a las Vanguardias, que tiende a borrar las fronteras entre las artes. Hay otro aspecto en el que contrastará fuertemente la estética horaciana con las postvanguardistas: hay en lo contemporáneo una tendencia a difuminar las fronteras entre lo que es arte y lo que no lo es. En cambio, la estética clásica se funda en la aplicación misma de la noción de arte.

Por tanto, la *Epístola a los Pisones* desarrolla una estética que, además de afectar a la poesía y a las otras artes, es una teoría general del arte y de la belleza clásica. A su vez, por la naturaleza misma de lo clásico, esa estética necesariamente implica una ética, dado que forma y función no pueden disociarse¹. Basta pensar en las funciones que Horacio atribuye al coro (*Ars* 196-198): ayudar a los buenos, aconsejar como amigo, moderar a los furiosos... Por todo ello es uno de los textos capitales de la cultura clásica. Y por todo ello, en su faceta múltiple de poética, estética y teoría general de una cultura, puede contraponerse a las poéticas, estéticas y a la cultura contemporánea de los siglos XX y XXI.

EL RETORNO DEL MONSTRUO

El monstruo horaciano lleva implícitos, *a contrario*, modelos de belleza de cada una de sus partes. Si cada una de ellas fuera completa, tendríamos un pez o un ave armoniosos. Sobre todo, tendríamos un modelo de mujer, lo que implica en lo estético un modelo de belleza femenina. En lo ético, un modelo de humanidad.

¹ FIALHO (2009).

La negación postmoderna de lo clásico se ha formulado de modo insuperable por el poeta Michael Longley en 1995: “Nosotros los postmodernos sí podemos vivir con la cabeza / humana inserta en un cuello de caballo / o con esa argamasa de multi-colores / plumas que recubren los miembros de un surtido de animales”. Muy significativamente el poema se titula “After Horace”². Unos años antes Fiedler se había hecho la célebre pregunta “¿Qué era la literatura?”, al dar por victoriosa la cultura de masas, puramente cuantitativa³. Danto había planteado el final del arte y Fukuyama el final de la historia⁴. Cualquier “After Horace” representa el final de lo clásico. La aceptación del monstruo no tiene solo consecuencias estéticas. El monstruo es símbolo de la realidad, sin necesidad de que la represente directamente. Es también símbolo de una cultura y de una época. Recordemos que en el *Arte poética* horaciana el monstruo inicial, como la sanguijuela final, encarnaba la negación de la *humanitas*.

Todos esos “post-” corren de la mano: la postmodernidad ha dado lugar a las teorías sobre lo posthumano⁵. La seducción por los mutantes no es sino un síntoma de una posthumanidad que en realidad es una variante de la deshumanización del arte defendida en el siglo XX. Posthumanismo y deshumanización son a su vez variantes de la inhumanidad que Horacio señaló como característica de la época anterior a la poesía⁶. Todos estos “post-”, estos “after”, nos recuerdan algo que los que definimos lo clásico sabemos muy bien: lo clásico como construcción ideal está en su punto, no es lo arcaico, tampoco es lo tardío. Pero “post-” y “after” son variantes de lo tardío. Este “After Horace” suena (en paronomasia) a “after hours”. La fiesta postmoderna tiene algo de decadencia. Es el “after” en el que pasar la prórroga de la historia. Ese vivir a deshoras es propio del tiempo que no se corresponde con lo que está en su lugar: con lo clásico. Nada más lejos de lo clásico que “el malestar de la cultura”, que ha servido para de-

² “We postmodernists can live with that human head / Stuck on a horse’s neck, or the plastering of multi- / Coloured feathers over the limbs of assorted animals”: LONGLEY (1995) 12. Véase, sobre este poema como recepción irónica de Horacio, HOMEM (2003) 13-16 y GONZÁLEZ IGLESIAS (2012) 148. Todas las traducciones que cite del *Arte poética* de Horacio corresponden a esta última edición. Serán más también las demás traducciones de cualquier lengua, salvo indicación en contra.

³ FIEDLER (1982).

⁴ DANTO (1999), FUKUYAMA (1992).

⁵ En 2002, una década después de teorizar el final de la historia, FUKUYAMA (2008) habló de “Our Posthuman Future”.

⁶ *Ars 392: caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus* (“Orfeo apartó a los hombres de las matanzas y de los repulsivos alimentos”). Estos se han entendido como carne cruda de animales o incluso como carne humana, por ser una época salvaje en la que se practicara el canibalismo.

finir los momentos cruciales del siglo XX y que han ido asociados con el concepto de belleza terrible⁷. Si escribimos “nosotros, los postmodernos”, estamos marcando distancia y lejanía. De modo implícito decimos: “ellos, los clásicos”.

El monstruo está directamente vinculado al desorden de la razón, contenido como una semilla en los albores de lo moderno. El grabado de Goya “El sueño de la razón produce monstruos” toma su inspiración de la *Elegía moral II* de Meléndez Valdés a Jovellanos, a Jovino el Melancólico: “y cuanto monstruo en su delirio infausto / la azorada razón abortar puede”. No creo casual que la idea cuaje en el entorno neoclásico. Tampoco es casual que le diera forma un pintor como Goya, que pasa de lo antiguo a lo moderno, de lo neoclásico a lo romántico.

Y, ya entrados en el arte, permítaseme avanzar bruscamente en su historia para acercar nuestro enfoque⁸. Hace unos años —en concreto en 2004— la artista francesa Orlan reunió y exhibió en distintas salas de la Universidad de Salamanca su primera antológica en España. Es una artista que ya está en la historia del arte contemporáneo. Su trabajo trata directamente con el cuerpo humano, pero no como un todo, sino fragmentándolo en la piel, los órganos y los fluidos. En concreto trabaja con su propio cuerpo, al que somete a diversas cirugías, incluyendo unos implantes en la frente en forma de cuernos. Visitó también la Facultad de Geografía e Historia, en la que se imparte la titulación de Humanidades. Su visita a nuestra Facultad tuvo otra coincidencia: era el momento (la hora, pero también el *momentum*) en el que estudiábamos en Tradición Clásica la Venus de Botticelli como icono de la cultura renacentista. Puesto que la artista francesa se ha propuesto siempre deconstruir el modelo de cuerpo femenino encarnado por la Venus de Boticelli, el contraste entre ambas mujeres, si se me permite decirlo así (Venus/Orlan) y ambos artistas (Boticelli/Orlan) nos llevó, en la docencia y luego en la investigación, a reflexionar sobre otros contrastes de más alcance: Cultura clásica/Postmodernidad, *Humanitas*/Deshumanización.

La conversión de los nombres en categorías teóricas está dada por la historia en el ámbito clásico: categoría es *Humanitas*, y lo es su plural Humanidades que, tras ese antiguo abstracto, da nombre a la titulación universitaria y en realidad a todo un modo de conocimiento, alternativo al de las ciencias experimentales y exactas. Categorías son Venus por un lado y Boticelli por otro. Más aún, categoría única en la historia de la cultura es la Venus de Boticelli. En ella

⁷ WATSON (2002) 296-323. Él mismo subtítulo su libro *A terrible Beauty*, llevando al extremo la definición rilkeana de belleza.

⁸ Para la perspectiva postmoderna del arte del siglo XX, véase FOSTER-KRAUSS-BOIS-BUCHLOH (2009).

se dan cita varias líneas fuertes de la tradición grecolatina: la Afrodita Urania del Banquete platónico, la Venus Romana de la espléndida invocación con que Lucrecio inaugura su poema *Sobre la Naturaleza* y la formación del propio Boticelli en el círculo neoplatónico de Ficino. Por todo esto la Venus boticelliana ha sido vista desde primera hora como emblema de la *humanitas*, fruto dulce de una rama que se tiende desde el tronco grecolatino hasta la modernidad. Se dan en ella, además, rasgos afortunados que la han convertido en icono clásico de alcance universal. Sin miedo hablo de esa Fortuna singular que toca a los clásicos y les permite atravesar incólumes el tiempo. Los clásicos recorren el tiempo hacia el futuro, pero también hacia el pasado, en la medida en que afectan, como sabemos ya desde Eliot o Borges, a la lectura de todo lo anterior⁹. La Venus de Boticelli es también uno de los iconos de la modernidad, sus siglos son los nuestros, los que van del XV al XXI. Por todos ellos ha transitado como imagen de la mujer en particular y del ser humano en general. Si nos remitimos al *Arte poética* de Horacio, la Venus de Botticelli representa la negación total del monstruo: lleva a su plenitud la totalidad de la mujer armoniosa y de la humanidad racional.

EL PRINCIPIO DE SIMPLICIDAD

Horacio permite al poeta hacer lo que quiera: “con una condición: sea simple y puro” (*Ars* 23). Que el poema sea *simplex et unum* es la única exigencia, implicada en una conjunción: *dumtaxat*. Horacio deja libertad al creador. El principio que Aristóteles exigía para la tragedia Horacio lo expande a toda la poesía y a toda la creatividad. Lo expande a la vida, pero a la vida se refería en última instancia la tragedia. Pone una condición, una sola que se parece mucho a la que cuatro siglos después pondría Agustín de Hipona en el campo de la moral: “ama y haz lo que quieras” (*Dilige et quod vis fac*). Horacio se mueve primordialmente en el ámbito de la estética; Agustín, en el de la ética. Horacio, en realidad, está apelando a una ética. Ambos dan libertad total a un destinatario extraordinariamente formado en su correspondiente ámbito. Le ponen una sola condición, pero ¿qué sucede? Que una persona que ama en realidad no hace lo que quiere, porque antepone el bien del amado al suyo. Y un creador que se preocupa por la simplicidad y unidad de su obra no hace lo que quiere tampoco. Tiene las manos atadas, no por su preceptor, como se ha creído erróneamente, sino por su propio criterio formado. En última instancia, antepone el bien de la obra a su propio gusto.

⁹ La paradoja creativa que repercute sobre el legado clásico ha sido tratada teóricamente por GARCÍA JURADO (2006).

De ahí se deduce una consecuencia de lo clásico: el creciente borrado del autor en favor de su obra.

El monstruo —de Orlan, de Longley— está hecho de los mismos materiales y formas que la postmodernidad: fragmentos, heterogeneidad, incongruencia, todo vale. Cada uno de esos postulados niega la estética clásica, que busca totalidad, homogeneidad, congruencia, excelencia. El monstruo niega de manera declarada el principio de simplicidad: no es simple ni de una sola pieza. El monstruo horaciano mueve a la risa.

LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Esto nos lleva a la pregunta de los géneros literarios en los que debe acomodarse el monstruo. Era inevitable que el monstruo de la modernidad agotada diera en los géneros que el *Arte poética* horaciana le reservaba: la tragedia cuando el asunto es serio. La sátira general, cuando aflora la risa ante el desorden del mundo. A propósito de la deconstrucción que Longley hace del *Arte poética* horaciana, Homem llega a hablar de “the ironical voice of the practitioners of postmodernism”¹⁰. No hay que olvidar que el propio Horacio había escrito también sus *Sátiras*. Son facetas variadas de una estética única. El siglo XX las desarrolló y las perfeccionó, dándoles a veces nuevos nombres. Pero el modelo teórico está en Horacio. El monstruo se acomoda en la estética del absurdo.

EL PRINCIPIO DE ADECUACIÓN

El famoso *sed nunc non erat his locus* (*Ars* 19) establece el principio de adecuación: “pero no era el lugar para estas cosas”. Una cosa bella puede fracasar si se encuentra en el lugar inapropiado. Es uno de los postulados centrales de la estética clásica. En el extremo absolutamente opuesto se halla uno de los postulados centrales de la estética contemporánea, el famoso pasaje de Lautréamont que celebra “la belleza del encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. No podría contrariarse más el principio de adecuación. Ninguna de esas cosas tiene su lugar en una mesa de disección. ¿Se queda en eso? El irracionalismo romántico se opone al racionalismo antiguo. A finales del siglo XIX *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont están en el gozne en-

¹⁰ HOMEM (2003) 12.

tre Romanticismo y Surrealismo. Son postrimería de uno y primicia del otro. La violencia, la crueldad y la deshumanización están presentes. El principio de inadecuación también.

No en vano Horacio (*Ars* 385) pone a Minerva como garante divina de su proyecto creativo: “Tú no dirás ni harás nada contrario / a los designios de Minerva”. *Inuita Minerua*. Es decir, de la inteligencia. Aquella a la que invocó Juan Ramón Jiménez para que le diera el nombre exacto de las cosas. Aquella rotación completa del pensamiento que Paul Valéry sitúa en la base de su definición horaciana de poema.

UNA POÉTICA PARA CADA ÉPOCA

Orlan o Longley encarnan perfectamente la Postmodernidad. La Venus de Botticelli encarna la Modernidad humanística, el Renacimiento, que no es sino “otro momento” de la Antigüedad clásica. Longley encarna una negación consciente, genealógica, de la clasicidad. Orlan encarna una negación inconsciente, analógica. El modelo genealógico nace de la tradición y es fruto del conocimiento. El analógico nace de la comparación posterior por parte de espectadores y estudiosos; en el caso de los autores, suele ser fruto de la ignorancia de que eso ya se había hecho y ya se había dicho. Aquí suponemos que se ignora no solo la poética clásica, sino los estadios cruentos y arcaicos de humanidad que la clasicidad dio por superados. Los clásicos están aquí para tranquilizarnos tanto como para irritarnos. Un texto clásico puede ser un revulsivo. El *Arte poética* de Horacio lo es frente a la poética postmoderna.

LA DIMENSIÓN EDUCATIVA DE LOS CLÁSICOS

Es frecuente descubrir que los clásicos ya habían hecho o dicho algo que ahora aparece como novedad, por ejemplo los caligramas vanguardistas, que difieren muy poco de los pictogramas de Grecia y Roma, o los poemas hiperconstruidos en la estirpe de Mallarmé, que tienen sus homólogos en Ausonio o Porfirio Opaciano. En rigor hay que señalar que esos paralelos (pictogramas, poemas hiperconstruidos) no se corresponden con la clasicidad estricta, sino con la época tardía, lo que nos confirma la condición tardía de la postmodernidad. Pero aquí, en la serie ya vista (monstruo / complejidad / inadecuación / irracionalidad / deshumanización) no hay que aplicar únicamente el viejo aviso de que eso ya *lo dijeron* los clásicos. Hay que ir más allá: es que eso ya *lo descartaron* los clásicos, ya

lo dieron por caduco por ser arcaico y peligroso. Lo descartó Horacio desde el núcleo duro de la clasicidad. En cuanto a las estéticas contemporáneas, sería deseable que su incursión en lo monstruoso y en lo inhumano, si se hace, se hiciese de manera consciente, genealógica. No por ignorancia de lo clásico. Es decir, que el caos, lo monstruoso o lo inadecuado lo fuesen en géneros como la sátira o la tragedia, conscientes de lo que son y que buscan algún tipo de catarsis. Eso es lo que hace Longley. Pero si se trata de discurso “ingenuo”, directo y pretendidamente nuevo, como a menudo presenta el arte contemporáneo, creo que la estética clásica tiene algo que decir. Ahí los filólogos clásicos tenemos una responsabilidad que va más allá de lo teórico o lo histórico, para entrar en lo educativo y lo ético. La poética es una estética, también una ética y una política, y por supuesto una pedagogía. Una didáctica. Los clásicos son educativos. Los anticlásicos, también. La custodia y comentario de los textos clásicos supone que proponemos modelos de humanidad.

LA PROHIBICIÓN DE LA SANGRE

La prohibición de la sangre se encuentra en dos pasajes del *Arte poética*. Una, cuando Horacio aconseja que no se muestren en escena los detalles terribles y atroces (*Ars* 185): “según eso, Medea no degüelle / a la vista del público a sus niños. / Tampoco Atreo el abominable / guise humanas entrañas ante todos”. Otra, cuando propone un modelo de poeta sensato y descarta al poeta loco, al que compara con la sanguijuela, *plena cruoris*: “cual sanguijuela que la piel no suelta / a no ser que ya esté llena de sangre”.

Hay que recordar que ‘cruel’ y ‘cruento’ son de la misma raíz que *cruor*, remiten a la carne sangrante, a las vísceras, es término emparentado también con ‘páncreas’. Horacio llama a la sangre por su nombre dos veces en el *Arte poética*: llama *sanguis* a los Pisones, que son linaje noble, “sangre del rey Numa Pompilio” (*Ars* 292). Esa sangre es forma y, por tanto, es buena. En cambio la sangre como materia es terrible. Aparece al final en la sanguijuela, *plena cruoris*, llena de sangre primaria, de sangre violentamente extraída, de sangre destructiva. La dualidad forma/materia encubre otras: la sangre como vida, como razón, asociada al orden romano, a la *humanitas*, frente a la sangre irracional, violenta, animal y destructiva. Asociada a esta segunda, a la sanguijuela, van el canibalismo y las matanzas mutuas que se daban cuando todavía no había poesía. Horacio, que dejó en el pasado el arte inhumano (pre-humano), prevé implícitamente el retorno de este si no se cumplen las normas de su poética. Son casi normas de higiene cívica: sin la poesía (que da un acabamiento precioso al ser humano)

retornará una barbarie que es una nueva forma de lo inhumano. Con precisión nuestra época ha llamado a ese retorno arte deshumanizado o cultura posthumana.

Las categorías de materia y forma son esenciales, no solo para la sangre (que es materia en *cruo* y forma en *sanguis*, como hemos dicho). Ampliando la perspectiva, el cuerpo es la forma de la carne. Trabajar con la carne y con la sangre cruenta es trabajar con la materia, cerca de la materia prima aristotélica, principio del caos irracional. No es casual que Orlan no hable de “body art”, sino de “carnal art”, ya que recoge trozos de piel, carne y sangre de las cirugías a las que se somete. Trabaja con la materia, que es aborrecible porque es ininteligible. Viola, tal vez sin saberlo, las prohibiciones horacianas (*Ars* 185-186): *ne... coram populo... trucidet, / aut humana palam coquat exta*. Entra, lo sepa o no, en el territorio de la tragedia. Aunque la víctima sea su propio cuerpo, el silogismo del *Arte poética* la equipara a Medea o a Atreo. Hay dos problemas: la sangre, los miembros, las vísceras, por un lado, y el hecho de que se hagan visibles: *coram populo, palam*. Estos son términos esenciales para la teoría de la representación y del relato. Se cierce sobre el artista cruento (sangriento) el epíteto *nefarius*. Apunto aquí la seducción de toda la cultura de masas contemporánea por la sangre violenta e irracional: la presencia en los informativos de imágenes truculentas se ha vuelto cotidiana, sin pudor alguno. En la ficción han retornado con fuerza avasalladora Drácula y sus novelas, películas, teleseries y videojuegos. Series como *Dexter* o *CSI* (en esta la truculencia va de la mano de la trama compleja, nunca es *simplex*) nos remiten de nuevo a la vigencia del mito del vampiro. Los poetas, artistas o informadores son a la vez síntomas y causas de su época. Reflejan, pero también educan. Proponen su propia *imitatio* o *aemulatio*. Es una cuestión que incluso la deontología periodística se ha planteado, pues es sabido que la información sobre determinados crímenes engendra imitadores.

En sus obras recientes el artista Abel Azcona se deja ver mordiendo trozos de carne que sangra. En 1987 la artista Jana Stebak confeccionó un vestido de carne cruda. En 2010 la cantante Lady Gaga renovó la idea (o creyó inventarla) luciendo otro similar, que se convirtió en fenómeno de masas y ha terminado en un museo. La seducción por lo crudo lleva a lo no elaborado y a lo cruento, lo cruel. Estamos ya en el centro de la antropología. Recordemos el ya clásico ensayo de Lévi-Strauss¹¹, que contraponía lo crudo a lo cocido (más exactamente, a lo cocinado). Horacio representa lo cocido, lo cocinado, el paradigma de una

¹¹ LÉVI-STRAUSS (1964).

nueva experiencia, por decirlo con términos levistraussianos. Lo posterior a él (lo que lo niega, consciente o inconscientemente) ha resultado demasiado parecido a lo anterior a él: crudo, cruento, carne que sangra.

TEORÍA DEL ARTISTA LOCO

La carne cruda nos lleva a la sanguijuela, al carácter destructivo de los demás y autodestructivo del artista loco. “La destrucción era mi Beatriz, eso decía Mallarmé”¹², recuerda Leopoldo María Panero. Horacio compara al poeta loco con una sanguijuela, justo después de haber tratado la teoría del artista loco y de su gusto por el suicidio. Es una serie lógica muy básica: primero recomienda el equilibrio entre talento y arte. Sin formación artística, el talento en bruto puede destruir al artista. Empédocles representa esa primacía del talento: su creatividad a la que no se ponen límites estéticos ni éticos desemboca en el suicidio. Su propia creatividad lo devora. El talento que desborda los límites del ser humano incita al suicidio. Es el genio, categoría de artista que fascina a la cultura actual, pero que representa un talento destructivo para sí y para los otros. Louise Bourgeois, que ejerció durante años como maestra de jóvenes artistas (un paralelo a lo que Horacio hace con los Pisones), declaró en una entrevista: “El arte es garantía de cordura”¹³. En una de sus obras bordó en grandes caracteres un lema que Horacio suscribiría sin problema: “el arte es cordura”. Horacio le había dicho al mayor de sus jóvenes discípulos: “Tú no dirás ni harás nada contrario / a los designios de Minerva. Tienes / ese buen juicio, esa inteligencia” (*Ars* 385-386).

En su estudio Bourgeois puso un cartel, como aviso a sus discípulos: “Quizá necesite usted un psiquiatra o un médico”. Menos bellamente, estamos ante la teoría del artista loco que formula Horacio (*Ars* 453-455):

Como si padeciera mala sarna,
o una grave ictericia o el trastorno
de una secta y la rabia del lunático,
así temen tocar al poeta loco
los hombres con criterio, y lo rehúyen.

¹² Véase la entrevista a Leopoldo María Panero en PÉREZ (2011).

¹³ BOURGEOIS (2004).

CULTURA DE MASAS FRENTE
A CULTURA ARISTOCRÁTICA

La dualidad *Senatus Populusque Romanus* se cierne sobre el *Arte poética* horaciana, que es senatorial. No porque sus destinatarios, los Pisones, lleven sangre del rey Numa, que fue el rey sabio de Roma. Hay una dualidad entre cultura aristocrática y cultura popular que desde Roma se ha proyectado a toda la cultura occidental, y que en cierto modo recoge una dualidad universal. En los polos aristocrático y popular se pueden asentar los estilos sublime y humilde. Si desarrollamos la analogía política, la modernidad conoce una cultura aristocrática, que sigue siendo la alta cultura occidental, heredera en última instancia de la grecolatina. Sobra decir que hablamos de aristocracia del espíritu, no de la sangre. Hay también una cultura de masas que puede ser popular o democrática en la faceta mejor. Puede ser también, en su faceta peor, una cultura vulgar. Es decir, no del *populus* organizado y racional, sino del *vulgus* (caótico e irracional, imprevisible). Horacio se ha apartado de él al declarar: *odi profanum vulgus et arceo* (*Carm.* 3, 1,1). La cultura de masas en principio podría haber difundido la alta cultura aristocrática: excepcionalmente ha conocido el estilo sublime (pensemos en *Platero* y yo o en el *Romancero gitano*, verdaderas piezas sublimes que se han hecho populares). En muchas ocasiones la cultura de masas ha encarnado el estilo medio. Lo que vemos es que últimamente avanza peligrosamente su traducción a cultura vulgar: en ella lo cuantitativo prevalece sobre lo cualitativo. No es democrática, sino demagógica. El artista va tras un público que no está formado. Horacio no hace concesiones. Es aristocrático o democrático, no demagógico. La aparición de internet y las redes sociales ha complicado nuestra estética. Hay blogs y páginas excelentes de cultura. Se puede acceder a libros y obras de arte electrónicamente por poco coste. Al tiempo, también hay una sumisión al número de seguidores como nunca se había visto. Eso va de la mano con la noción de silencio: Horacio lo pide en *Carm.* 3,1,2 y nos recuerda su importancia en *Carm.* 3,2,25-26. El vulgo implícitamente es ruidoso. Nada más lleno de ruido comunicativo que la cultura de masas. Una traducción anacrónica, pero actual, de la *Oda* horaciana diría: “Odio la cultura de masas y me pongo a salvo de ella”. “Odio lo cuantitativo y me refugio en lo cualitativo”.

Dos términos del *Arte poética* horaciana deben ser inscritos en este contexto. El *fanaticus error* que mueve al poeta loco debe ser visto a la luz de “fanatic” y su apócope “fan”. El seguidor incondicional, a veces enloquecido. Y su exceso obsesivo, el “freaky”, relacionado semánticamente con el monstruo, “freak”. Ambos, “fan” y “freaky”, niegan la cordura del artista y del público. El contraste

clásico/anticlásico no solo opone cualitativo/cuantitativo, sino el comportamiento sensato/loco, también en el receptor. “Fan” y “freaky” nos llevan, muy vulgarizados, a los conceptos del monstruo horaciano y del *fanaticus error*. El “freaky” puede parecer muy alejado del monstruo por muchas razones. Pero una lo conecta directamente: como el monstruo, mueve a la risa. Es consecuencia de la pérdida de la cordura. Incurrir en lo inadecuado. Todo ello desde el lado del receptor, no en la obra. Es lógico que la cultura de masas tienda a comportamientos enloquecidos y carismáticos, porque el vulgo encarnaba en Roma la irracionalidad. El *fanaticus error*, no lo olvidemos, era una locura contagiosa, como la sarna, en la descripción de Horacio.

TEORÍA DE LA JAULA

Llegando al final de su *Arte poética* Horacio certifica rotundamente la locura de determinado tipo de poeta (desaseado, caótico, genial, descontrolado) y la equipara con la del oso enjaulado (*Ars* 472-474):

Lo único seguro es que está loco.
Y lo mismo que un oso que ha juntado
fuerza para quebrar esos barrotes,
él pone en fuga al culto y al inculto

Esa imagen del artista en la jaula tiene tres vertientes: la enfermedad, la animalización y la agresividad. Cada una de ellas supone la pérdida de la humanidad, sea como cualidad innata, sea como cultura refinada. El olvido del *Arte poética* horaciana (o su negación consciente) ha traído un fascinante retorno de las jaulas como metáforas. Locura y jaula van de la mano, en la literatura y en la vida, a veces sin posibilidad de distinguirlas.

Todavía en la esfera de la clasicidad, la jaula en la que transportan a nuestro hidalgo Don Quijote no es más que una consecuencia de su locura poética, de su exceso de libros. Falta mucho para que él asuma serenamente: “fui loco y soy cuerdo”. Poco agresiva era la locura de Don Quijote, y nulo el peligro que representaba, pero los demás lo ven como loco y por eso lo encierran. Su jaula simboliza también la incompreensión a la que se ve sometido el artista cuyos lenguajes se desvían. En la ficción cervantina se rememora la jaula horaciana y se presienten las jaulas reales que la modernidad ha puesto a poetas y artistas.

Al final de la Segunda Guerra Mundial los americanos encerraron a su compatriota el poeta Ezra Pound en una jaula. Después, lo encerraron en un manicomio. Para sacarlo de allí, Eliot le aconsejó que encontrase un punto en el

que no pareciese ni cuerdo ni loco. Si parecía loco, seguiría encerrado. Si parecía cuerdo, le exigirían responsabilidades penales por su comportamiento durante la guerra. Cuando logró quedar libre, le preguntaron qué había sentido al salir del manicomio, y dijo: “No sentí nada, porque todo Estados Unidos es un manicomio”. Es decir, una jaula. En orden de grandes magnitudes culturales, eso da idea también de la sensación de encierro y enjaulamiento que la cultura americana causaba a ese enamorado de la cultura europea.

Veamos más en detalle a otro grande, el poeta Leopoldo María Panero, que ejemplifica en las letras españolas contemporáneas la categoría clásica del poeta loco y la romántica del poeta maldito. El asunto es delicado, porque tiene una faceta médica que debemos respetar al máximo. El itinerario de Leopoldo María Panero por los hospitales psiquiátricos empezó después de un temprano intento de suicidio. Un espléndido libro suyo convierte la palabra científica (o vulgar) en poética, llevándola al título: *Poemas del Manicomio de Mondragón*. Pero a nosotros no nos interesa el enclaustramiento médico, sino la jaula poética. En 2008 asistí a una lectura/“performance” en Gandía, en la que Panero leía sus versos encerrado en una jaula para aves, al parecer de la época de los Borgias (la lectura tenía lugar en el Palacio de los Duques de Gandía). El director de cine Rubén Soler Ferrer, que grabó una entrevista con él destinada a una futura película, lo calificó en términos que encajarían de nuevo en el *Arte poética* horaciana: “sinsentido”, “inutilidad del guion”, “incoherente”¹⁴. Horacio presiente el lado patológico del desorden: “igual que los delirios de un enfermo, / y ni pies ni cabeza allí se dejen / reducir a una única figura” (*Ars* 7-9).

En el arte contemporáneo bastan tres nombres, ya citados, en tres modalidades. La escultora Louise Bourgeois es autora de unas sesenta jaulas, “celdas” en su lenguaje, “Cells”, que configuran universos a la vez protectores y agobiantes. Por su parte, en un orden simbólico, Orlan ha definido reiteradamente el cuerpo como una jaula del alma, imagen que nos recuerda la dualidad platónica *soma/sema*. Quizá, visto su concepto cruento de “carnal art”, tenga en mente que el cuerpo es la jaula de la carne y de la sangre. En fin, el joven Abel Azcona es autor de “performances” en las que se encierra reiteradamente en una jaula, solo o acompañado incluso de los espectadores.

¹⁴ SOLER FERRER (2015).

TEORÍA DEL SUICIDIO

La teoría del suicidio es uno de los puntos más llamativos del *Arte poética* horaciana: como paradigma de poeta insensato nos presenta a Empédocles, que se suicidó en el Etna, devorado por el fuego del volcán y por el de su talento descontrolado. “Tengan derecho, sí, tengan permiso / de morir los poetas” (*Ars* 466). En realidad, en una línea muy propia del paganismo, Horacio no se plantea interferir con esos deseos de suicidio: “¿cómo / sabes si acaso no se lanzó adrede / y si no quiere ser salvado?” (*Ars* 462-463).

Es aquí donde mejor se aprecia que sus avisos van más allá de la poética para entrar en la estética, y de ahí a la ética, incluso a la dimensión antropológica y, más aún, biológica. Horacio muestra con razonamiento cartesiano, si se me permite el anacronismo, que el talento descontrolado devora al propio artista¹⁵. También que la *imitatio* no se reduce a la literatura: se da en la vida y en la muerte, porque un clásico es un modelo. Si hay que señalar hitos cronológicos en la cultura contemporánea, podemos elegir al precursor del romanticismo, Thomas Chatterton, genio desmedido que murió víctima de un suicidio temprano. Él y quienes lo honraron dieron prestigio a una forma de muerte que el neoclasicismo consideraba de pésimo gusto. Hablo del suicidio gratuito, artístico, no del suicidio político o ético, en el que entraría Séneca. Naturalmente, guarda estrecha relación con la locura. Acabamos de mencionar que el itinerario de Leopoldo María Panero por los psiquiátricos empezó después de un intento de suicidio. En la Postmodernidad nadie supera a Anne Sexton, la poeta calificada de “multi-suicida” porque intentó quitarse la vida reiteradamente, hasta que lo logró. Cuando Sexton se enteró del suicidio de la gran poeta Sylvia Plath, su lamento se centró en el suicidio: “esa muerte era mía”¹⁶. En medio, anotemos la larga nómina de poetas suicidas recogida en la antología de Gallero¹⁷: Nerval, José Asunción Silva, Alfonsina Storni, Tsvetaeva, Pavese, Celan, Ferrater... La relación directa ente suicidio, locura y poesía quedó formulada rigurosamente por Sex-

¹⁵ Hay una posible lectura postmoderna del equilibrio horaciano entre arte y talento. Es uno de los pares terminológicos que harán de Horacio uno de los autores de la modernidad. La lectura postmoderna debería renunciar al carácter normativo que se le dio en el Renacimiento (GARCÍA BERRIO [1977] 232), para optar por un equilibrio que fuera fruto de la conquista armoniosa del propio poeta o artista. La lectura postmoderna podría estar mucho más cerca de las sugerencias antiguas que de las imposiciones modernas. Horacio, en realidad, describe las cosas y deja actuar con libertad a Empédocles y a sus seguidores, aunque sea virtual e irónicamente.

¹⁶ RODRÍGUEZ MARCOS (2009).

¹⁷ GALLERO DÍAZ (2005).

ton: “Mis admiradores creen que me he curado; pero no, solo me he hecho poeta”¹⁸.

La ética del *Arte poética* horaciana se funda en la equivalencia entre el bien y la belleza¹⁹. También en la adecuación con la naturaleza. Dos claves de la cultura contemporánea nos ofrecen el reverso anticlásico: la separación de la naturaleza y la fascinación por el mal, que nadie como Baudelaire ha proclamado.

¿Qué se deduce? Que el *Ars poetica* de Horacio forma un sistema coherente. No hablo ya del plano compositivo, es decir, de la sintaxis poética de la obra misma, sino de la semántica. Sus distintas teorías parciales forman parte de una teoría única extraordinariamente trabada por la lógica.

TEORÍA DE LOS LÍMITES

Es curioso que Horacio sintetice su teoría de los límites fuera del *Arte poética*. Es en las *Sátiras* donde se formula con una concisión y un alcance máximos: *est modus in rebus. Sunt certi denique fines, / Quos ultra citraque nequit consistere rectum* (Sat. 1,1,106-107):

Tienen un límite las cosas. Hay
unos contornos bien determinados.
Si se traspasan o si no se alcanzan,
no puede sostenerse lo correcto.

Dejo a un lado la idea de que no colmar los límites (fallar por defecto) también es un fracaso del ser. En este momento nos interesa la idea postmoderna de superar los límites (es decir, fallar por exceso). Pensemos que Roma primero y el propio Imperio romano después estuvieron definidos por un límite, un *limes*. El *Ars poetica* de Horacio es uno de los centros de la romanidad. El *limes* ha sido definido por Umberto Eco como una de las estructuras del pensamiento latino, que “está obsesionado con la frontera”²⁰. En cambio la idea de exceder los límites está presente en todos los ámbitos de la cultura contemporánea, incluida la publicidad. En 1993 el grupo holandés “2 Unlimited” obtuvo un gran éxito con la canción *No limits*, que vendió millones de copias. “No limits” se ha convertido en uno de los lemas de la cultura postmoderna, especialmente en el ámbito depor-

¹⁸ RODRÍGUEZ MARCOS (2009).

¹⁹ FIALHO (2009) 136.

²⁰ Eco (1998) 22.

tivo. Hay una cadena de gimnasios que se llama así. Además los centros *Ifitness* lo proponen como su lema. La compañía *Ya.com* ofreció a sus clientes hace años algo que ahora empieza a ser normal: megas ilimitados. Pareciera que la cultura clásica de los límites se corresponde con una cultura literaria (poético-ética) mientras que la cultura de lo ilimitado se corresponde con la cultura de masas. “Pulveriza tus límites” es otra de las propuestas postmodernas en el ámbito del deporte y de la publicidad. La marca *Powerade* lo ha elegido como su eslógan, pero hay también eventos, sesiones de *coaching* y todo tipo de plasmaciones concretas que lo difunden²¹. Al fondo, el lema olímpico, con sus comparativos de superioridad, *citius, altius, fortius*, que no se detienen en su escala ascendente.

Suele achacarse la teoría de lo ilimitado durante el siglo XX a la ausencia de Dios, decretada filosóficamente por Nietzsche y ejecutada políticamente por los seguidores de Marx. Pero desde la estética clásica podemos aportar una visión alternativa: no es casual que la teoría de lo ilimitado haya ganado terreno a medida que lo ha perdido el conocimiento de los clásicos, que postulaban una teoría de los límites. La afirmación horaciana plantea los límites humanos en armonía con los límites de todas las cosas. Los límites de la estética horaciana son autoimpuestos, no emanan de una religión. Se basan en una ética acorde con una física.

Horacio no dice nada tan concreto como *est modus in rebus* en el *Arte poética*, probablemente porque la noción anima todo el tratado y se despliega en todos y cada uno de sus principios. La teoría de los límites es consustancial a lo clásico en su sentido estricto. En torno a ello podemos anotar algunas reflexiones.

Me parece que hay una relación directa entre los límites y el gusto por la repetición. La repetición (el *repetita placebit*) nace de los límites: “gustará aquella / hasta diez veces que la repitiesen” (*Ars* 365). En una literatura ilimitada no habría repeticiones o, si las hubiera, serían irrelevantes en el sentido más básico: serían indetectables. Es más, si realmente existiera la repetición estética y fuera detectable, sería insoportable.

La combinación de límites y repetición da lugar a la circularidad que suspende la temporalidad. El tiempo psíquico antiguo es coherente con la repetición de modelos ideales. Cada nuevo autor clásico viene a ser una reencarnación de su modelo: Virgilio es un nuevo Homero (o un nuevo Teócrito o un nuevo Hesíodo), en ese mundo sencillo y limitado.

²¹ SELVA RUIZ (2008) 91.

También va vinculado a los límites el anhelo de unidad. Un universo literario infinito tendría más problemas para ser percibido como unitario o como único. Un universo ilimitado (literario o físico) no puede ser percibido como *simplex et unum*.

Es curioso que un poeta como Mandelstam, en la vorágine vanguardista, hablase de la alegría de la repetición. En 2015 el MoMA neoyorkino expuso una antológica de la obra escultórica de Picasso. Lo presentaba como un buscador de lo nuevo, “again and again”, no solo con respecto a los artistas anteriores, sino con respecto a sí mismo. Recientemente el joven artista Abel Azcona ha declarado que busca siempre algo nuevo. Esta búsqueda constante de la novedad es lo más anticlásico que se pueda imaginar. El aforismo romano lo dice más rotundamente aún que Horacio: *non noua, sed noue*. No obras nuevas, sino de modo nuevo.

Todo esto no afecta únicamente a la creatividad. También a la exposición de la obra. El *no parar* es muy inquietante. Horacio dice del poeta loco que no para de escribir: “Tampoco queda suficientemente / claro el motivo por el que no para / de hacer versos” (*Ars* 470). Después, tampoco para de recitar su obra: “él pone en fuga al culto y al inculto / cuando recita implacablemente” (*Ars* 474). En cambio, el *Arte poética* aconseja al poeta cuerdo que pula mucho su obra. Es la *limae labor* (*Ars* 291) perfectamente explicada (*Ars* 292-294):

Descartad el poema al que no hayan
muchos días y muchas correcciones
diez veces sujetado y corregido
con perfección de estatua bien pulida.

Es lógico que también recomiende que tarde mucho en publicar (*Ars* 388-390):

Y hasta el noveno año se retenga,
bien guardado en tu casa el pergamino.
Posible te será destruir aquello
que mantengas inédito. No tiene
vuelta atrás la palabra pronunciada.

Es muy frecuente en la cultura contemporánea que el escritor, el artista, el cineasta, no paren de publicar, exponer o mostrar sus obras. La precaución de la cultura clásica —en la creación y en la publicación— guarda la calidad de la obra. Y además supone una cortesía para con el público, fundada en la empatía propia de la cultura humanística.

La teoría de los límites es escultórica: esa definición es como la de la estatua bien pulida. El mármol escultórico que Horacio propone en la poética o el bronce al que supera en la *Oda* 3,30 son garantía de perduración, igual que lo son el estuche de madera de ciprés o el aceite de cedro que ungen los textos clásicos: “poemas que merezcan ser ungidos / con aceite de cedro y custodiados / en pulidos estuches de ciprés” (*Ars* 332). Nada que ver con la modernidad líquida, mutante, absolutamente inestable.

La imposición de límites no debe verse como una amputación, sino como una poda. De la primera no queda sino un muñón. La segunda produce el ensanchamiento vigoroso del árbol con la primavera. Amputación y poda son del mismo origen etimológico: *putare*, ‘cortar’, pero son muy distintas en sus intenciones y en su resultado. Por cierto, ese mismo verbo que significa ‘delimitar mediante el corte’ también acaba significando ‘pensar’, ‘meditar’. Por eso la teoría de los límites desemboca en la poética racional. La de lo ilimitado, en la irracionalidad destructiva.

En la estética de Horacio la imposición de límites es una prevención, una profilaxis casi médica como sucede a menudo con las teorías literarias antiguas, empezando por la de Aristóteles. El talento, cuando es más grande que el artista, lo consume. Por eso la consecuencia lógica es el suicidio. La inspiración, la creatividad, se presentan como más grandes el artista. Corresponde a este, instruido por sus maestros, la tarea de ponerle límites. Horacio, en su condición de maestro, pretende salvar a cada nuevo poeta. En realidad pretende construir al poeta: no dejar que sea inspiración pura sino una criatura delimitada. Que alcance los contornos que lo definen, colme sus límites, pero no los desborde. Que no fracase ni por defecto ni por exceso. Por eso tantos límites: lo adecuado, lo simple, los plazos temporales para elaborar la obra, la espera para publicar, los tachados, los borrados, las correcciones, las precauciones... Un poeta, un artista, está perdido sin todo eso.

CONCLUSIONES

Hemos comprobado cómo muchos de los avisos horacianos se han cumplido cuando ha dejado de estar vigente la estética clásica. Han retornado elementos que Horacio consideraba previos a su poética civilizadora: la jaula, la locura, la incongruencia, el suicidio, la sangre y las vísceras... En un eje histórico, pues la obra de Horacio sucede en la historia, constatamos que a veces el futuro puede parecerse al pasado. Una vez más lo clásico tiende a ocupar el centro, un centro que parece mejor. En el campo de la teoría, se ha demostrado la vigencia del

modelo horaciano. También se ha mostrado la gran eficacia del discurso poético (en el sentido de poesía y de poética) a la hora de describir universales de la cultura y de la naturaleza humanas. Universales antropológicos. Universales biológicos.

Hay otra conclusión de consumo interno, aplicable al *Ars horaciana*: la poética clásica, concretamente la de Horacio, es mucho más sistemática y orgánica de lo que parece: con independencia de la construcción formal, hay una coherencia de fondo que se confirma en lo coherentes y casi sistemáticos que se muestran quienes le llevan la contraria (a sabiendas o no): monstruo, sangre, jaula, locura, fan, suicidio. En el debate entre especialistas sobre si el *Arte poética* de Horacio es un sistema perfecto o una combinación deslavazada de ideas, la coherencia que apunta la recepción contemporánea debe ser tenida en cuenta. Lo interesante es que la coherencia sistemática es de contenido, no de la estructura.

Hay otras conclusiones de proyección externa: nos corresponde a los filólogos clásicos enseñar esa poética, que es además una estética, una ética y una política, y como tal debe enseñarse. Su eficacia irradiante no solo nos habla de la magnitud de un clásico. El *Arte poética* de Horacio, que puede ser calificada de “Carta Magna de la Literatura”²², debe ser vista aún más ampliamente, como Carta Magna de la Creatividad. Su defensa del equilibrio entre talento y oficio combate firmemente la primacía que la postmodernidad concede al genio. A riesgo de incurrir en la tautología, concluyamos que el *Arte poética* muestra que es perfectamente posible definir la poesía (y al poeta), en contra del postulado postromántico que sostiene que la poesía es algo indefinible.

Por último, lo más importante: la vigencia contemporánea del *Arte poética* horaciana nos confirma la noción clásica de la utilidad de la poesía (y del arte en general) frente al postulado postromántico que sostiene que la poesía y el arte no sirven para nada. Decir que algo no se puede definir y que no sirve para nada es causa directa del declive de ese algo, en este caso la poesía. En cambio, la dimensión ética, educativa, política son esenciales para el proyecto clásico de poema. Eso sin contar con las facetas propedéuticas, que desde un punto de vista antropológico y biológico previenen determinados males. Un beneficio directo de la poética clásica para nuestros contemporáneos es ayudar a definir el bien desde una perspectiva laica y compartible. El hombre bueno es presupuesto del artista de Horacio igual que del orador de Cicerón. La poética clásica pue-

²² Amplifico una idea de LAIRD (2007) 133, que literalmente dice: “a kind of literary ‘Magna Carta’ for norms and principles”.

de aportar el acabado cualitativo en medio de la exacerbación cuantitativa. Puede ofrecer un punto de referencia estable en una cultura tan inestable que se define como líquida. Para ello es fundamental la poesía y el conocimiento del mundo grecolatino. La poesía era central en el mundo clásico. El *Arte poética* de Horacio está llamada a recuperar un lugar como teoría de la literatura y del arte, con mucho que aportar a la cultura contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURGEOIS, L. (2004), "El arte es garantía de cordura (entrevista con Ángela Molina)", *Babelia-El País* 31.7, <http://elpais.com/diario/2004/07/31/babelia/1091228767_850215.html> [consultado: 12.1.2016].
- DANTO, A.C. (1999), *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. esp., Barcelona, Paidós Ibérica. (= Princeton, Princeton University Press, 1997).
- ECO, U. (1998), "La línea y el laberinto, estructuras del pensamiento latino", en G. DUBY (ed.), *Civilización latina*, trad. esp., Barcelona, Laia, 21-48 (= París, O. Orban, 1986).
- GARCÍA BERRIO, A. (1977), *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa.
- GARCÍA JURADO, F. (2006), *Borges, autor de la Eneida*, Madrid, ELR Ediciones.
- FIALHO, M.C.G.Z. (2009), "Horácio: ética e *Ars Poetica*", en M.H.R. PEREIRA et alii (eds.), *Horácio e a sua penidade*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 123-136.
- FIEDLER, L.A. (1982), *What was Literature?: Class Culture and Mass Society*, Nueva York, Simon & Schuster.
- FOSTER, H.-R.E. KRAUSS-Y.-A. BOIS-H.D. BUCHLOH (2009), *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, postmodernidad*, trad. esp., Madrid, Akal (= Nueva York, Thames & Hudson, 2004).
- FUKUYAMA, F. (1992), *El fin de la historia y el último hombre*, trad. esp., Barcelona, Planeta (= Nueva York, The Free Press, 1992).
- FUKUYAMA, F. (2008), *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica*, trad. esp., Barcelona, Zeta Bolsillo (= Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2002).
- GALLERO DÍAZ, J.L. (2005), *Antología de poetas suicidas: 1770-1985*, Alcobendas, Ardora.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. (2012), *Horacio. Arte poética*, Madrid, Cátedra.
- HOMEM, R.C. (2003), "«Pawprints in marble»: Memorialization and Visual Translation in the Poetry of Michael Longley", *Colby Quarterly* 39, 241-257.
- LAIRD, A. (2007), "The *Ars Poetica*", en S. HARRISON (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 132-143.
- LONGLEY, M. (1995), *The Ghost Orchid*, Londres, Cape.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1964), *Mythologiques*. vol. 1. *Le Cru et le Cuit*, París, Plon.
- PÉREZ, D. (2011), "Panero vs Panero (poetry against madness). A day with the latest cult poet of Spanish literature. Un día con el último poeta de culto de la literatura española, en *Magazine Babylon. Bilingual Hispanic Culture*, <<http://servidor.nexora.es/babylonmagazine/articulos/artmag01Panero.php?articulo=E>> [consultado: 12.1.2016].
- RODRÍGUEZ MARCOS, J. (2009), "Los versos de un cóctel suicida", *El País* 16.10, <http://elpais.com/diario/2009/01/16/cultura/1232060401_850215.html> [consultado: 12.1.2016].

- SELVA RUIZ, D. (2008), "Tendencias publicitarias en el mercado de las bebidas deportivas", en J. MARÍN MONTÍN (ed.), *Imagen, comunicación y deporte: una aproximación teórica*, Madrid, Visión, 79-100.
- SOLER FERRER, R., "El día que grabé a Leopoldo María Panero", <<http://www.rubensolerferrer.com/el-dia-que-grabe-a-leopoldo-maria-panero>> [consultado: 12.1.2016].
- WATSON, P. (2002), *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Barcelona (= Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2000).