



Auster

Auster, núm. 30, noviembre 2025 - octubre 2026, e098. ISSN 2346-8890
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios Latinos (CEL)

Dos perspectivas de la humanidad dentro del ciclo cósmico: Horacio 4.7 y *Herbsttag* de Rainer María Rilke

Horace, *Odes* 4.7 and Rainer Maria Rilke's *Herbsttag*: Two Perspectives on the Place of Humanity in the Cosmic Cycle

Robert John Sklenář

University of Tennessee, Estados Unidos de América
 rsklenar@utk.edu

Martín Vizzotti

Centro de Estudios Latinos, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
 vizzottim@gmail.com

Recepción: 12 septiembre 2025
 Aprobación: 30 septiembre 2025
 Publicación: 1 noviembre 2025

Resumen: Las obras estudiadas en este trabajo invitan a ser comparadas ya que comparten un tema central: el ciclo de las estaciones como representación del orden cósmico. La oda 4.7 comienza en primavera: ha terminado el invierno y comenzado el ciclo de regeneración natural; *Herbsttag*, por su parte, inicia justo cuando el verano ha finalizado y la inminencia del otoño, con toda su gloria, preanuncia la desolación invernal. Ambos poemas difieren radicalmente, sin embargo, en su representación de la relación de la humanidad con las estaciones y, por extensión, con los ciclos cósmicos. En el centro exacto de la oda 4.7 la voz poética recuerda a Torcuato que, a diferencia del eterno retorno de las estaciones y de las fases de la luna, ninguna renovación nos aguarda al final de nuestras vidas. *Herbsttag*, por el contrario, nunca menciona explícitamente la posibilidad de renovación: la primavera está ausente en el poema y uno debe inferir, a partir los cambios de estación representados, su eventual regreso. *Herbsttag* adopta entonces, aunque de manera oblicua, un tono más optimista que la finalmente fatalista oda 4.7.

Palabras clave: Estaciones, Ciclo cósmico, Mortalidad, Humanidad, Divinidad.

Abstract: These two poems invite comparison by sharing a central conceit: the cycle of the seasons as a representation of the cosmic order. *Odes* 4.7 begins in springtime: winter has just ended and the cycle of renewal has begun; by contrast, “*Herbsttag*” begins just as summer has come to an end. The onset of autumn, for all its glories, foretokens in both poems the desolation of winter. They differ radically, however, in their depiction of humanity’s relationship to the seasons, and by extension to the cosmic cycle. At the very midpoint of *Odes* 4.7, the speaker reminds Torquatus that, in contrast to the ever-recurring seasons and phases of the moon, no renewal awaits us at the end of our lives. “*Herbsttag*,” by contrast, never explicitly mentions renewal; spring makes no appearance in the poem: one is left to infer, from the other seasonal transitions, its eventual return. Finally, “*Herbsttag*” strikes, albeit obliquely, a somewhat more optimistic note than the ultimately fatalistic *Odes* 4.7.

Keywords: Seasons, Cosmic Cycle, Mortality, Humanity, Divinity.

Cita sugerida: Sklenář, R. J. (2025). Dos perspectivas de la humanidad dentro del ciclo cósmico: Horacio 4.7 y *Herbsttag* de Rainer María Rilke (Trad. M. Vizzotti). *Auster*, 30, e098. <https://doi.org/10.24215/23468890e098>



I

No es mi intención adentrarme en la claramente improbable tesis de que Horacio influenció directamente el *Herbsttag* de Rilke, aunque sí puede asumirse cierta familiaridad, al menos, del poeta con esta oda: Rilke aprobó, en mil ochocientos noventa y cinco su *Matura* (el examen de ingreso y matriculación de la Universidad Carolina de Praga (Freedman 1996, p. 36)), este logro no pudo ser posible en su tiempo sin cursar el *Grosser Latinum*,¹ un riguroso curso de cinco o seis años de instrucción que sin duda incluía las odas más famosas de Horacio (Fraenkel, 1957). *Herbsttag* fue publicado en 1902 (Engel & Fülleborn, 1996, p. 813), cuando Rilke tenía veintisiete años de edad, como parte de la colección *Das Buch der Bilder* y, por lo tanto, es un trabajo de su temprana madurez; en cambio, el cuarto libro de Odas de Horacio representa el regreso del poeta a la lírica en los últimos años de su vida. No es, sin embargo, un *Alteswerk*: si, como afirman numerosos académicos, el libro fue publicado en el año trece Antes de Cristo y muchos de sus poemas menos políticos habían sido compuestos, al menos, una década antes (Thomas, 2011, p. 7), entonces el quincuagésimo segundo año de vida de Horacio será el *terminus ante quem* para la oda 4.7.² Ambos poemas invitan la comparación al desplegar una imagen central específica: el ciclo de las estaciones como representación del orden cósmico.

A pesar de compartir temáticas similares, los poemas despliegan representaciones radicalmente distintas de la relación entre la humanidad y las estaciones y, por extensión, con los ciclos cósmicos. La oda 4.7 comienza en primavera, el invierno ha llegado a su fin y el ciclo de renovación ha comenzado otra vez. *Herbsttag*, por su parte, comienza justo cuando el verano ha terminado. El inicio del Otoño, con toda su gloria, preanuncia, en ambos poemas, la desolación invernal, incluso si ambos poemas celebran el Otoño como una temporada de abundancia en los campos. El tratamiento horaciano de este tema evita referirse explícitamente al vino, aunque, sin embargo, *pomifer*, que significa literalmente portador de manzanas, es seguramente una sinécdoque para todos los frutos que maduran en otoño y *fruges*, por su parte, puede referirse a cualquier planta, incluida la vid.

Rilke es, sin embargo, más específico: el tema en cuestión es el fin de la temporada de vendimia de los vinos tardíos, cuya imagen domina por completo la estrofa central del poema. Mientras que la tercera estrofa de la oda 4.7 despliega el pasaje de las cuatro estaciones desde la primavera al invierno, *Herbsttag* describe una progresión temporal centrada exclusivamente en el otoño, desde sus inicios en la primera estrofa hasta su final en la última. Por su parte, la estrofa central de la Oda 4.7 plantea la oposición binaria que articula el poema entero: por un lado, el eterno ciclo cósmico representado en la sucesión ordenada de las fases lunares y, por el otro, lo efímero de la existencia humana.³ Por consiguiente, el rol de la divinidad es diferente en cada poema. En la estrofa final de la oda, Horacio introduce la figura de Diana con el propósito de ilustrar los límites del poder divino, ya que ni siquiera ella es capaz de rescatar a su querido Hipólito del inframundo; mientras que la presencia divina de *Herbsttag* es la todopoderosa deidad masculina del monoteísmo abrahámico (en el cual, incidentalmente, el propio Rilke no creía (Kirsch, 1996, p. 18), pese a que su educación le imponía una profunda familiaridad con las manifestaciones de esta deidad católica romana). La primera palabra del poema introduce a este dios como el interlocutor y la voz poética se expresa luego a través de una serie de seis imperativos reclamando su intervención en el ciclo natural (Kirsch, 1996, p. 18). Al mismo tiempo, estos imperativos, que ocupan la primera estrofa, alteran el carácter de la deidad: aquí la voz poética le otorga la

función primordial de Dionisos, por lo cual el Otoño del poema deviene específicamente un otoño dionisiaco, tema que desvelaba mucho a Rilke.⁴ El interlocutor desaparece lexicalmente sobre el final de la estrofa, pero permanece implícito a lo largo de todo el poema,⁵ principalmente porque, como interlocutor, ve, escucha y conoce lo que acontece en el poema. La oda 4.7, por su parte, no posee un destinatario específico hasta el séptimo verso (*immortalia ne speres*), pero incluso este destinatario seguirá siendo genérico hasta la penúltima estrofa.

II

Las presentes consideraciones merecen un análisis más detallado de la íntima conexión entre la estructura y el tema en ambos poemas, particularmente en el caso de maestros de la talla de Horacio y Rilke en sus respectivas lenguas. Resulta, entonces, imposible deslindar tema y forma.⁶ Las restricciones formales que encorsetan y limitan a otros poetas se vuelven, en manos de estos maestros, instrumentos no de opresión sino de expresión. Por lo tanto, cuando Horacio elige el segundo arquilóqueo como metro para la oda 4.7— metro que no utiliza en ninguna otra oda— genera, automáticamente, un borramiento de las fronteras genéricas. Los metros epódicos aparecen, dentro de la estética horaciana de las odas, como intrusiones deliberadas, interferencias calculadas que aparecen apenas tres veces en los primeros tres libros de Odas, y sólo en esta en el cuarto.⁷ Es más, al alternar el hexámetro con un hemistiquio, el arquilóqueo segundo conecta genéricamente la oda con la épica y la elegía, ya que el hemistiquio puede entenderse como la primera mitad de un pentámetro o un hexámetro dactílico.⁸ En aquellas odas de Horacio que poseen un número impar de estrofas, la estrofa central suele ser estructural y temáticamente relevante:⁹ esta estrofa dialoga simultáneamente con la primera y la última. La oda 4.7, en particular, que posee siete estrofas, despliega un movimiento centrípeta hacia la cuarta.

Exactamente en la mitad de la oda el poeta recuerda al interlocutor, aún sin identificar, que, a diferencia del eterno retorno de las estaciones y la sucesión constante de las fases de la luna, ninguna renovación lo aguarda al final de su vida (*pulvis et umbra sumus*). Si leemos la cuarta estrofa, central, junto a la primera y la última,¹⁰ encontramos que su primer verso completo (*damna tamen celeres reparant caelestia lunae*) retoma el tema de la primera, pero ahora las fases de la luna representan simbólicamente el paso de las estaciones mientras que el resto de la estrofa despliega la misma imagen que la estrofa final del poema (von Albrecht, 1996, p. 153; Syndikus, 2001, p. 341). Es más, la distribución desigual de temas en la cuarta estrofa, donde las fases lunares están confinadas al primer hexámetro, mientras que los tres versos restantes describen el destino final de la humanidad en el inframundo, al mismo tiempo refleja el avance gradual de este tema a lo largo del poema. Aunque la primera estrofa enfatice la llegada de la primavera, *mutat terra vices* preanuncia el tono que tomará todo el poema (Commager, 1967, p. 278).

Ambos temas reciben un tratamiento par en la segunda estrofa: la danza de primavera de las Gracias y las ninfas desnudas se yuxtapone equilibradamente con la admonición de no esperar la inmortalidad. La tercera estrofa introduce el ciclo completo de las estaciones: la Primavera y el Verano ocupan el primer hexámetro, seguido por el crucial *interitura*;¹¹ ahora la llegada del Otoño significará la muerte del Verano, seguida por una estación completamente yerma, representada por el solsticio de invierno (*bruma*, proveniente del superlativo arcaico *brevima*, como bien destacan numerosos comentarios). El punto central del poema es el

quiebre entre los versos 14 y 15: *nos ubi decidimus/ quo pius Aeneas*. A partir de este momento, el poema abandona por completo la temática del ciclo cósmico y se concentra exclusivamente en la irreversibilidad de la muerte.¹² Es más, si, como he observado, las estrofas que encierran la estrofa central poseen una tendencia centrípeta, debe haber, necesariamente, correspondencias y contrastes observables entre la primera y la séptima estrofa, entre la segunda y la sexta y entre la tercera y la quinta, con la cuarta estrofa resonando a lo largo del poema entero.

Las estrofas uno y siete delimitan una oposición binaria entre la Tierra y el inframundo:¹³ *Terra* (4.7.3) vs. *infernus* (4.7.25). Los cambios que atraviesa la Tierra en su transición del Invierno a la Primavera se expresa a través de cambios en la Naturaleza: la nieve huye en todas direcciones (la metáfora sugiere un ejército en retirada),¹⁴ el pasto regresa a los campos y el follaje a los árboles. *Redeunt iam* (4.7.1) subraya el carácter cíclico de este proceso, como también lo hace *mutat terra vices* (4.7.2).¹⁵ En las profundidades de la tierra, sin embargo, reina la *stasis*: Hipólito y Piritoo están atrapados allí para siempre, y ningún poder logrará rescatarlos. La aparición de personajes míticos en el inframundo, además, contrasta con la ausencia absoluta de presencia humana en la primera estrofa, donde sólo operan las fuerzas impersonales de la Naturaleza. Ambas estrofas se vinculan temáticamente por *flumina* (4.7.4) y *Lethaea* (4.7.27): en la primera estrofa, los ríos se han replegado hasta los límites de sus cauces, que habían desbordado al elevarse por los deshielos; en la estrofa siete, *Lethaea* oficia como sinécdoque para el inframundo en general, pero refiere, en primera instancia, al río Lete. Se pone en juego aquí la connotación griega del nombre:¹⁶ las cadenas del inframundo son también las cadenas del olvido. En oposición a los ríos de la superficie terrestre, cuyos cauces crecen y decrecen con las estaciones, el río cuyo nombre significa Olvido permanece constante e inexorable.

Finalmente, el contraste temático entre ambas estrofas se ve reforzado por su casi idéntica construcción formal: ambas muestran un encabalgamiento entre versos pares e impares, ambas son altamente paracáticas, y ambas se dividen armoniosamente en oraciones completas, con la leve variación de la conjunción *nec* en la séptima. Esta simetría se rompe, sin embargo, por el contraste formal entre el quiasmo de *gramina campis/ arboribus[que] comae* (4.7.1-2) y la sincrisis de *Lethaea caro/vincula Pirithoo* (4.7.27-28). El contraste formal subraya el contraste temático: en la primera estrofa, el dativo indica movimiento hacia adelante, en la séptima, indica separación: el primero es inevitable, el segundo imposible.

La segunda estrofa se divide, como ya dijimos, en dos partes iguales: en la primera las Gracias y las ninfas bailan desnudas por el clima ahora cálido, pero la segunda parte es un apóstrofe al interlocutor recordándole que es mortal. Es más, la admonición proviene de dos personificaciones particulares del tiempo: el Año y las Horas. A pesar de que el ciclo de las estaciones es infinito, el año representa apenas uno de los aspectos de este ciclo, el cual, completado, se va para siempre, aunque sea reemplazado por otro idéntico. Las Horas son representadas como individuos que arrebatan la luz del día, por lo tanto, cada figura mitológica de la segunda sección tiene su contraparte en estas personificaciones. En medio de estas figuras aparece el ser humano, el interlocutor del poema, a quien se le advierte contra el anhelo de aspirar a la inmortalidad ya que, dado que es humano, tal esperanza de su parte se vuelve *hybris* al intentar emular la audacia (*audet*) de la Gracia que dirige la danza desnuda. La sexta estrofa, por su parte, modifica la estructura de la segunda, cuyo primer verso completo es reemplazado por una cláusula adverbial que ocupa la primera mitad; la segunda sección, por su lado, podría actuar como una oración independiente si estuviese removida de su contexto.

Tal como sucede en la segunda estrofa, el interlocutor aparece como un sujeto indefinido de los verbos *occideris* (v. 21) y *speres* (v. 7). Aparece también el contraste con una figura mítica específica: las Gracias y las ninfas que bailaban desnudas sobre la tierra son reemplazadas por Minos, quien somete al interlocutor a la majestuosa justicia del inframundo. En la segunda mitad, el interlocutor es finalmente identificado como un tal Torcuato (varios *Manlii Torquati* históricos han sido propuestos como el interlocutor del poeta, (Thomas, 2011, p. 182-183, *ad loc*), quien ya había sido advertido por el Año y las Horas sobre el anhelo de inmortalidad. Ahora, en cambio, es el poeta quien le advierte, con un sonoro y anafórico tricolon, que ni su linaje (*genus*, 4.7.23), ni su elocuencia (*facundia*, 4.7.23) ni su *pietas* (4.7.24) lo devolverán a la vida (Syndikus, 2001, p. 344.) o, literalmente, volverán a ponerlo de pie (*restituēt*, 4.7.24); compárese con el *aufstehen* alemán, “levantarse entre los muertos”). La estrofa concluye con la famosamente intraducible *pietas*, que evoca el *pious Aeneas* (4.7.15) de la estrofa central. Como es imposible dejar de entender la *pietas* de la sexta estrofa desconectada de ese eco, analizaré la tercera estrofa en relación a sus vecinos inmediatos.

Varias cuestiones formales se destacan en esta secuencia de las tres estrofas centrales, que están, además, completamente integradas con las imágenes y los temas desarrollados previamente. Los hexámetros se encabalgan con los hemistiquios en la tercera y la quinta estrofa, pero sólo una vez en la cuarta. Por otro lado, en la cuarta y quinta estrofas el segundo hexámetro también se encabalgua, aunque no es hasta que uno llega al primer hemistiquio de la tercera estrofa que uno advierte que el primer hexámetro es una oración completa (Edmunds, 1992):¹⁷ su independencia sintáctica se ve perturbada por el encabalgamiento entre el sustantivo *aetas* y el adjetivo *interitura* (4.7.9-10). Es más, recitados, el hexámetro debería estar seguido de una pausa, retrasando la aparición del participio (aquí con función atributiva) de manera tal que matiza retrospectivamente el hexámetro previo. La primera imagen de la estrofa es sumamente amable: la brisa de primavera mitiga el frío invierno, la segunda es violenta, el verano desplaza a la primavera. Esto nos conduce nuevamente a *interitura*, que trasfiere el tema de la inevitabilidad de la muerte del interlocutor en la estrofa previa, a la calidez del Verano. Los encabalgamientos persistentes imitan el avance impetuoso del Año a través de las estaciones, el *mutat terra vices* se vuelve visible, entonces, en la forma. La estrofa concluye con un aparente oxímoron: el invierno retrocede (*recurrīt*) pero también es inerte (*iners*). El Invierno es parte de un ciclo en constante movimiento al mismo tiempo que es la estación donde nada crece.¹⁸ Como afirmamos antes, *bruma*, que refiere específicamente al solsticio de invierno, incluye el matiz de estancamiento.

La tercera y cuarta estrofa son las únicas, en todo el poema, que no muestran una marcada ruptura sintáctica en su centro. De esta manera, la estructura sintáctica de la tercera allana el camino para la cuarta; en oposición al abrupto encabalgamiento entre *aetas* e *interitura*, el primer hexámetro de la cuarta estrofa se resuelve por completo: *damna tamen celeres reparant caelestia lunae* (4.7.13). Este contraste se ve reforzado por el adversativo *tamen*, que conecta la cuarta estrofa con su predecesora. La metáfora, proveniente del mundo de las finanzas,¹⁹ es una de las más audaces de Horacio: la luna creciente recupera lo que la menguante perdió. Esto preanuncia el lenguaje bursátil que predomina en la quinta: nadie sabe, dice el poeta, si los dioses añadirán un mañana a la cuenta de sus días y advierte, además, que toda la riqueza que el interlocutor acumuló para sí se escurrirá a través de los dedos de sus ávidos herederos, por lo que quizás no debería siquiera haberse molestado en acumularla: su herencia será despilfarrada con la misma inexorabilidad con que el Invierno deja tras de sí tierras baldías. Tenemos aquí a Horacio en su habitual papel de maestro epicúreo, maduro y mundano, ofreciendo lecciones a sus discípulos (Syndikus, 2001, p. 343). El tono sentencioso se ve reforzado, además, por la estructura general de la estrofa, cuyas partes se dividen prolijamente en dos epigramas.

La oposición entre la inexorable certeza de este destino último y el eterno ciclo cósmico (tanto en sus manifestaciones estacionales como lunares) resulta, entonces, el motivo central del poema hacia el cual progresan las tres estrofas iniciales y hacia el cual miran retrospectivamente las tres finales. Es en este contexto específico que las referencias a la *pietas* deben ser entendida. Horacio toma *pius Aeneas* directamente de la Eneida,²⁰ cuyo *work in progress* sin duda conocía y, por lo tanto, eleva las conexiones épicas de la oda por sobre las elegíacas. La atribución de la *pietas* a Torquato articula, además, con el *insignem pietatem virum* virgiliano. Esta conexión entre la sexta y la cuarta estrofa (que no eclipsa la conexión estructural mayor de simetría formal entre la sexta y la segunda), se ve reforzada por el eco entre *nos ubi decidimus* (4.7.14) y *cum semel occideris* (4.7.21) (Putnam, 1986, p. 140). Ambos hemistiquios son clausulas temporales, esta similitud formal se combina con la temática desplegada y se apoya en los verbos seleccionados, ambos compuestos de *cado*, que refiere a la muerte o la extinción: *nos ubi decidimus* establece la condición universal la cual, necesariamente, Torcuato comparte; *cum semel occideris* describe su situación particular. Ambos hemistiquios tienen la función, además, de recordarnos que incluso él será polvo y sombra.

Al elegir el segundo arquilóqueo, Horacio se ha comprometido a un tipo específico de organización formal, aunque, por supuesto, siempre puede elegir el número de estrofas y tiene potestad total sobre la macroestructura poética. Rilke, por su parte, utiliza un metro existente – el pentámetro yámbico- pero no una forma tradicional como lo es el soneto, que le impondría el número de estrofas además del esquema rítmico. Por lo tanto, Rilke es libre de construir *a piacere* no sólo la forma de cada estrofa sino también los patrones de rima. *Herbsttag* posee tres estrofas, de las cuales cada una tiene un verso más que la anterior: la acumulación es, por lo tanto, el principio general que rige su macroestructura. El esquema de rimas completo es ABA/ CDDC/ EFFF: la estrofa central sigue el esquema de los sonetos de Petrarca y aparece también la característica *volta* temática entre la segunda y la tercera estrofa. Es más, los últimos tres versos despliegan uno de los patrones tradicionales de los sonetos petrarquistas, lo que confiere a la estrofa final la apariencia de un sexteto truncado, cuyo verso final ha sido suprimido. Por lo tanto, aunque la estructura de *Herbsttag* es una invención original de Rilke, no deja de insinuar la arquitectura de un soneto encubierto.

Debido a que *Herbsttag* es mucho más breve que la Oda 4.7, su macroestructura es menos compleja. Su lenguaje, sin embargo, despliega una simplicidad extrema y su vocabulario está enteramente tomado del acervo común; por otro lado, las oraciones son o bien declarativas o bien imperativas, con la aparición de una oración subordinada recién sobre el final del poema (*wenn die Blätter treiben*). Ya la primera línea encierra dos oraciones completas, y cada estrofa se abre con un verso que culmina en una pausa cerrada. Lo más cercano a un florilegio retórico es la triple anáfora *wird...wird...wird...* de la estrofa final. Dentro del poema existe, sin embargo, una fina trama de patrones sintácticos y sonoros los cuales, al superponerse con la macroestructura, unifican el poema de manera tal que se vuelve un *collage* compuesto por minuciosos detalles — un *Bild* en sentido estricto, tal como lo enuncia el título del poemario—. Un análisis minucioso de estos detalles excede los límites de este trabajo, por lo que me concentraré sólo en tres características centrales: las formas verbales imperativas e indicativas, las frases preposicionales y los patrones sonoros.²¹

Ya hemos detectado cómo *Herbsttag* posee una secuencia de imperativos distribuidos a lo largo de las primeras estrofas: es más, cada una de ellas posee sólo un imperativo que no esté a inicio de un verso (*laß*, v. 3 y *jage*, v. 6). El primer imperativo de la serie, *leg*, inicia el segundo verso, mientras que los tres primeros versos de la estrofa siguiente comienzan con imperativos; los últimos dos, sin embargo, *dränge* y *jage*, abren y cierran el anteúltimo verso de la segunda estrofa. El poema abre, sin embargo, con dos indicativos, mientras que el resto de las formas verbales están en imperativo, uno en cada uno de los versos siguientes, generando una proporción de dos a uno. Los imperativos continúan a lo largo de la segunda estrofa, la cual carece por completo de verbos en modo indicativo, la última, por su parte, carece de imperativos. La cuidada

distribución de las formas verbales distingue la tercera estrofa de sus predecesoras: la *volta* recupera el tono declarativo, pero con un significativo cambio temporal. El primer verso del poema se mueve del presente (*es ist Zeit*) al pretérito (*der Sommer war sehr groß*); a medida que el indicativo cede su lugar a los imperativos, un futuro implícito entra en escena, pues el imperativo, en sí mismo, presupone una acción futura aún no ejecutada. La estrofa final retoma el presente (*hat, ist*) para luego transicionar de un praesens pro futuro (*baut*, v. 8) a un futuro puro (*wird bleiben, wachen, lesen, schreiben, wandern*, vv. 9-12). La palabra que cierra el poema, *treiben*, está, nuevamente en presente, pero es coextensiva al futuro, ya que aparece subordinada al futuro de la oración principal. Es más, la implicación o alusión al futuro vinculan la segunda y la tercera estrofa a través de la *volta* que en apariencia las separa: la concreción de los imperativos del poema no hace más que retrasar la llegada inexorable de la soledad y el frío. Despojado ahora de la omnipotencia abrahámica que la primera palabra del poema le atribuye, el interlocutor divino es incapaz, al igual que Diana con su Hipólito, de salvar al personaje anónimo de la estrofa final. Este dios sigue siendo omnisciente pero no es todopoderoso: ha creado el universo, pero no puedo cambiarlo.

La secuencia de frases preposicionales comienza cruzándose de forma quiástica con los dos primeros imperativos: *leg auf die Sonnenuhren / auf den Fluren laß*. El quiasmo resalta las diferencias semánticas de las posibilidades del *auf*: tanto las alativas (*auf die Sonnenuhren*) como locativas (*auf den Fluren*). Las dos frases preposicionales de la primera estrofa establecen una tensión entre las semánticas lativas y locativas. El lativo predomina en la segunda estrofa, cuyas dos frases preposicionales *zur Vollendung* (v. 6) y *in den schweren Wein* (v. 7) son ambas ilativas. Sin embargo, basta la aparición de la última frase, *in den Alleen*, para que el locativo prevalezca. Nuestro solitario personaje se mueve dentro de un ámbito confinado: una típica *Alleen* alemana es una amplia avenida bordeada de edificios y árboles, los cuales son aquí el origen de las hojas arrastradas por el viento. Esta sensación de encierro contrasta con el locativo *auf den Fluren* de la primera estrofa: allí el viento corre libre a través del campo abierto donde nada lo contiene, mientras que en la estrofa final el solitario caminante está cercado por ambos lados.

Los intrincados patrones de rimas internas y asonancias son un sello distintivo del arte de Rilke, y *Herbsttag* no es la excepción. Una sonoridad específica conecta las tres estrofas: *Herr* (v. 1) / *sehr* (v. 1) / *südlichere* (v. 5) / *schweren* (v. 7) / *wer* (vv. 8-9) / *mehr* (v. 8) / *her* (v. 11); de particular importancia es el reemplazo del *Herr* inicial por el indefinido *wer* de la estrofa final, reforzado por la repetición *wer jetzt*. En la primera estrofa, *Sonnenuhren* (v. 2) y *Fluren* (v. 3) están vinculados por una rima interna, que reaparece una vez más en la segunda estrofa (*zur*, v. 6). La repetición de *hin* (vv. 6 & 11) vincula la madurez tardía de la última vendimia con la imagen del caminante solitario. El diptongo *ei* conecta las rimas C y F (*sein* (v. 4) / *Wein* (v. 7) / *bleiben* (v. 9) / *schreiben* (v. 10) / *treiben* (v. 12)), que ya habían sido prefiguradas por *Zeit* (v. 1) y *deinen* (v. 2). Lo mismo sucede en la tercera estrofa, donde *kein, keines* (v. 8) y *allein* (v. 9), donde predomina esta sonoridad. La vocal *ü* aparece tres veces en la segunda estrofa (*Früchten* (v. 4), *südlichere* (v. 5) y *Süße* (v. 7)), pero estará ausente en el resto del poema, lo cual caracteriza el tema central de la estrofa, es decir, los frutos tardíos del Otoño.

Si bien se podría extender casi indefinidamente este catálogo, en pro de la brevedad, me extenderé sólo un ejemplo más: la aliteración de la *w*, que está presente a lo largo del todo el poema. Esta consonante no aparece en los versos 2, 4 y 6, pero sí opera en toda la estrofa final y se repite, además, en los versos 9, 10 y 12; conecta, sorprendentemente, el *Winde* del último verso de la primera estrofa, con *wandern* y *wenn die Blätter treiben* en la estrofa final. Esta aliteración, entonces, nos lleva desde la venia divina para la liberación de los vientos a las hojas arrastradas por estos que caen en derredor de nuestro solitario caminante. En medio de la *volta* el escenario cambia de un paisaje bucólico a uno urbano, donde la benigna brisa que acaricia los campos de la primera estrofa se vuelve una ráfaga de viento que azota la avenida en el final del poema.

III

Los temas compartidos entre ambos poemas resaltan sus contrastes más evidentes: *Herbsttag*, a diferencia de la Oda 4.7, nunca menciona explícitamente la renovación cíclica de la Naturaleza: no hay aparición alguna de la Primavera, sólo podemos inferir, a partir de las demás transiciones estacionales, su eventual regreso. Es más, *Herbsttag* despliega, aunque oblicuamente, un tono quizás más optimista que la finalmente fatalista Oda 4.7: a diferencia de la condena eterna en los infiernos de Torcuato, la estrofa final de Rilke nos presenta un indefinido *wer* condenado a vagar por la avenida entre las hojas de Otoño. Sin embargo, el verso esencial es el segundo de esta estrofa: *Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben*. Rilke pudo haber escrito, sin alterar en lo más mínimo la prosodia, *immer* en vez de *lange*, pero es precisamente su intención dejar abierta la posibilidad de que la enigmática figura que ronda la estrofa final no esté condenada eternamente a la soledad.

El tono fatalista que domina la oda 4.7 se ve acotado, en *Herbsttag*, al primer verso de la tercera estrofa, e incluso allí está relativamente atenuado (perder la oportunidad de construir una casa es, categóricamente, muy distinto a una condena eterna en el inframundo); por otro lado, *Herbsttag* no alude en absoluto a ninguna forma de escatología. Por supuesto que, finalmente, la *bruma iners* vendrá por el anónimo personaje del final del poema, así como lo hará con todos nosotros, pero no existe admonición alguna sobre esto. Para Horacio, del mismo modo en que las estaciones se suceden en un ciclo interminable de descomposición y renovación, así también nuestra declinación y nuestra definitiva condena al inframundo es irreversible; para Rilke, en cambio, con la misma certeza con que el otoño sigue al verano y el invierno al otoño, la primavera —con todo lo que implica y simboliza— seguirá al invierno, incluso para la figura solitaria de la estrofa final de *Herbsttag*, y sin duda para la humanidad en su conjunto.²²

Oda 4.7

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra vices et decrescentia ripas
flumina praetereunt.

Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet 5
ducere nuda choros.
immortalia ne speres monet annus et alium
quae rapit hora diem.

frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas 10
interitura, simul
pomifer autumnus fruges effuderit, et mox

bruma recurrit iners.

damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
 nos ubi decidimus
 quo pius Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, 15
 pulvis et umbra sumus.

quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
 tempora di superi?
 cuncta manus avidas fugient heredis, amico 20
 quae dederis animo.

cum semel occideris et de te splendida Mino
 fecerit arbitria,
 non, Torquate, genus, non te facundia, non te
 restituet pietas.

infernis neque enim tenebris Diana pudicum 25
 liberat Hippolytum
 nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
 vincula Pirithoo.

Herbsttag

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
 Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
 und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
 gieb ihnen noch zwei südlichere Tage,
 dränge sie zur Vollendung hin und jage
 die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
 Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
 wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
 und wird in den Alleen hin und her
 unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

Referencias bibliográficas

- Commager, S. [1962] (1967). *The Odes of Horace: A Critical Study*. Indiana University Press.
- Edmunds, L. (1992). *From a Sabine Jar: Reading Horace, Odes 1.9*. University of North Carolina Press.
- Engel, M. & Fülleborn, U. (1996). *Rainer Maria Rilke, Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band I: Gedichte, 1895 bis 1910*. Insel Verlag.
- Fraenkel, E. (1957). *Horace*. Clarendon Press.
- Jakobson, R. and Jones, L. (1970). *Shakespeare's Verbal Art in "Th' Expense of Spirit."* *De Proprietatibus Litterarum: Series Practica* 35. Mouton.
- Kiessling, A. and Heinze, R. 10th ed. (1960). *Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden*. Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- Kirsch, R. (1996). Herbsttag. En M. Reich-Ranicki (ed.), *Rainer Maria Rilke: Und ist ein Fest geworden: 33 Gedichte mit Interpretationen* (pp. 18-20). Insel Verlag.
- Pór, P. (1991). Rilkes Herbsttag: Die Aneignung der Tradition (Pindar, D'Annunzio, Symbolismus) zum Kunstwerk. *Neohelicon*, (18), 31-52.
- Putnam, M. C. J. (1986). *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*. *Cornell Studies in Classical Philology* 43. Cornell University Press.
- Syndikus, H.P. (2001). *Die Lyrik des Horaz: Eine Interpretation der Oden, Band II: Drittes und viertes Buch*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Thomas, R. (2011). *Horace: Odes Book IV and Carmen Saeculare*. Cambridge University Press.
- von Albrecht, M. (1996). Natur und Landschaft in der römischen Lyrik dargestellt an zwei Frühlingsgedichten (Catull, 46; Horaz, carm. 1,4; 4,7; 4,12). En G. Siebert (ed.), *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques: Actes du Colloque de Strasbourg 11-12 juin 1992* (pp. 145-157). Université des Sciences Humaines de Strasbourg - Travaux du Centre de Recherche sur le Proche-Orient et la Grèce Antiques 14. de Boccard.v
- Zinn, E. (1948). Rainer Maria Rilke und die Antike: Eine Vortrags-Folge. *Antike und Abendland*, 3, 201-250.

NOTAS

- 1 Zinn (1948, pp. 218-9) ha demostrado que Rilke, quien recibió gran parte de su formación pre universitaria de maestros privados, probablemente no tuvo contacto con el latín hasta los 16 años, pero que en sólo 3 años adquirió los conocimientos suficientes para poder matricularse, aunque, vale decirlo, no con grandes distinciones: recibió la nota "befriedigend" (satisfactorio) en latín. Obtuvo la misma nota en griego, lengua que estudió desde los 16 hasta los 19 años, pero se trata, sin embargo, de un desempeño bastante respetable, dado que completó seis años de griego en la mitad de ese tiempo (Zinn, 1948, p. 215).
- 2 De acuerdo a la *Vida de Horacio*, de Suetonio, Horacio nació el 8 de diciembre de 65 a.C. y murió el 27 de noviembre del año 8 a.C.; el año y el mes de su nacimiento están confirmados por la *Epist 1.20.26-28* (Fraenkel, 1957, p. 22).

- 3 Syndikus merece aquí una extensa cita: “Während in Vers 7 das schnell vergehende Menschenleben als parallel zu der vergehenden Zeit empfunden wurde, erscheint in der 4., der Mittelstrophe des Gedichtes, in einer schneidenden Antithese ein entscheidender Unterschied: Vorher war die hinter der schönen Außenhülle der Welt verborgene Flüchtigkeit aller Dinge aufgedeckt worden, nun faßt der Dichter die Realität der menschlichen Vergänglichkeit durch einen Gegensatz zwischen dem Menschen und den Naturdingen: In der Natur kehrt alles in ewigem Kreislauf wieder; sind wir aber einmal tot, sind wir ewig Staub und Schatten, wir kehren nie wieder.” (Syndikus, 2001, pp. 340-341)
- 4 A favor de esta observación, Pór (1991, pp. 32-34) cita dos ejemplos epistolares de Rilke y sugiere (aunque no se compromete en demasía) la posibilidad de que “Herbsttag” aluda a Píndaro Fr. 153: δενδρέων δὲ νομὸν Διώνυσος πολυγαθῆς αὐξάνοι, / ἄγνὸν φέγγος ὀπώρας (“que el alegre Dioniso fortifique los huertos (lit. “el pasto de los árboles), la sacra luz del otoño), en *und auf den Fluren laß die Winde los*.
- 5 *Contra* Kirsch, 1996: 19, quien no interpreta que la deidad invocada en “Herbsttag” es, por definición, omnipresente.
- 6 Sigo, en esta sección, de manera flexible las técnicas analíticas de Jakobson & Jones, 1970.
- 7 1.4, cuarto Arquilóqueo; 1.7 and 1.28, Alcmanico (Fraenkel, 1957, pp. 419).
- 8 “Este metro posee un truncado aire elegíaco” (Thomas, 2011, p. 173).
- 9 Cf. Thomas, 2011, p. 175: “*tamen* functions almost as the poem’s pivot, looking back to what precedes (and yet the seasons renew themselves) but also anticipating what follows (we, however, are dust and shadow)”; también Fraenkel, 1957, p. 419: “Horace sometimes places in the center of a poem a thought whose significance he wishes to accentuate,” y von Albrecht, 1996, p. 153: “Auch in diesem Gedicht steht der wichtigste Gedanke in der Mittelstrophe.”
- 10 “Centro *versus* periferia” según la terminología de Jakobson & Jones, 1970, p. 29.
- 11 La posición de *interitura* es destacada por Thomas, 2011, p. 179 (*ad loc.*) como “emphatic in placement at line-beginning and colon-end.”
- 12 Fraenkel, 1957, p. 420: “The thought seems to be darkening more and more until the cheerfulness of the beginning has all faded away”
- 13 “Anterior vs. posterior,” según la terminología de Jakobson and Jones, 1970, p. 25.
- 14 Putnam, 1986, p. 134: “When applied to inanimate objects, *diffugio* means only to disperse. The personification attaches an element of emotion to the verb which, when concerned with mankind, means to take flight in terror before some looming menace”.
- 15 von Albrecht, 1996, p. 153: “mit *mutat—vices* wird der Kreislauf der Natur thematisiert”.
- 16 Putnam, 1986, p. 144 n.20: “*Lethaea* reminds us of our forgetfulness, and of the forgetting of us, in death”.
- 17 Edmunds, quien desarrolló una lectura completa de la oda 1.9 aplicando la técnica de lectura triple de Hans Robert Jauss, afirma: “the first perceptual or aesthetic, the second interpretive, and the third historicist, attempting to recover the horizon of expectation of the original audience” (Edmunds, 1992, p. x).
- 18 La traducción de *A.E. Housman*, con justicia la más famosa en lengua inglesa, captura a la perfección, en su *high-Edwardian style*, esta imagen: “*then back to wintertide, when nothing stirs.*”
- 19 Putnam, 1986, p. 137: “The swift lunar months...recover for heaven any economic losses incurred by annual variations”.
- 20 Una minoría de manuscritos, seguidos por una minoría de editores, leen *pater Aeneas* en vez de *pious Aeneas*, Kiessling and Heinze adoptan la lectura *pater Aeneas*, notando su “tono virgiliano” pero descartando *pious* con el extraño argumento de que “*die pietas* hat als solche mit der Königswürde nichts zu tun” (1960, p. 426 *ad loc.*). *Contra*, Thomas invoca a Virgilio en favor de *pious*: Thomas,

2011, p. 175: “with the words *pius Aeneas*, Virgil is once again and inevitably brought into play”) and 180 *ad loc.* (“the epithet points unavoidably to the *Aeneid*” y observa que *pater* “works less well with dives (concessive, like *pius*”). Cabe destacar que ambas lecturas poseen s3lidos precedentes en *Eneida*, pero *pius Aeneas* (19 apariciones) tiene mayor preponderancia que *pater Aeneas* (16 apariciones). Putnam es abiertamente solipsista en su justificaci3n de la lectura mayoritaria: “my reading supports *pius* in line 15, as printed by Klingner, rather than the alternative *pater*, which has slightly less manuscript authority” (Putnam, 1986, p. 140 n.14). Syndikus (2001, p. 342, n.18), como Thomas, hace una convincente defense para *pius*, aunque con argumentos diferentes, poniendo en juego un *topos* horaciano presente en la oda 1.2 (vv. 4 y ss), donde “verlangt die Erwähnung einer positiven Eigenschaft, die das Los der Sterblichkeit dennoch nicht ändern kann”.

21 Esta secci3n sigue el an3lisis de Jakobson (1970, p. 16-18) sobre los rasgos pervasivos.

22 Una versi3n preliminar de este trabajo fue presentada en la 104th *Anniversary Meeting of the Classical Association of the Middle West and South (Southern Section)* en San Antonio, Texas, el 25 de octubre de 2024; una versi3n extendida ofici3 como Conferencia Inaugural en las *XII Jornadas de Estudios Cl3sicos y Medievales* de la Universidad Nacional de La Plata el 1º de octubre de 2025. Quisiera agradecer al Dr. Vizzotti, cuya experta traducci3n y paciente acompa±amiento me permiti3 dictar la conferencia en castellano. Mi agradecimiento tambi3n para mi amiga y colega Lyn Straka, por escuchar con empatía varias versiones de la versi3n en espa±ol. Finalmente, tengo una profunda deuda de gratitud con la organizaci3n de las Jornadas por haber hecho lugar a un cambio que seguramente alter3 de manera significativa su planificaci3n: había sido invitado a presentar la conferencia inaugural en las Jornadas de 2023 y, de hecho, estaba confirmada mi presentaci3n, pero fui diagnosticado con c3ncer en agosto de ese a±o, lo que me oblig3 a cancelar mi participaci3n. Estoy hondamente agradecido por la generosidad y la disposici3n de las organizadoras y los organizadores, que aceptaron reprogramar mi conferencia pese a las dificultades que ello implicaba.