

EL *ODI PROFANUM VOLGUS* DE HORACIO Y SU IMITACIÓN CREATIVA EN LA *AGORAFOBIA* DE FRANCISCO FORTUNY¹

HORACE'S *ODI PROFANUM VOLGUS* AND ITS CREATIVE IMITATION IN FRANCISCO FORTUNY'S *AGORAFOBIA*

Juan Antonio GÓNZALEZ IGLESIAS

Universidad de Salamanca

jagi@usal.es

Resumen: Este estudio de la *Oda* 3, 1 de Horacio tiene en cuenta las influencias precedentes de Calímaco y de Catulo. También se analizan traducciones de esos textos clásicos realizadas por poetas contemporáneos, como Luis Alberto de Cuenca y Enrique Badosa. El poema *Agorafobia* de Francisco Fortuny se comenta como imitación, recreación y traducción de la Oda horaciana, con una sorprendente novedad que entra en la emulación: la presencia del amor. La vanguardia resulta ser armoniosa con la tradición clásica. La felicidad, en su relación con la política, aparece como asunto central para Horacio y de un modo nuevo para Fortuny. Se pone de manifiesto la mediación de Medrano.

Palabras clave: *Odas* de Horacio; imitación; recreación; felicidad; tradición clásica; vanguardia.

Abstract: This study of the *Ode* 3, 1 of Horatio bears in mind the previous influences of Calímaco and of Catulo. Also there are analyzed translations of these classic texts realized by contemporary poets, as Luis Alberto de Cuenca and Enrique Badosa. The poem Francisco Fortuny's *Agoraphobia* is commented as imitation, recreation and translation of the Horatian Ode, with a surprising innovation that enters the emulation: the presence of the love. The avant-garde turns out to be harmonious with the classic tradition. The happiness, in his relation with the politics, appears as central matter for Horatio and in a new way for Fortuny. Medrano's mediation is revealed.

Keywords: Horatian Odes; imitation; recreation; happiness; classic tradition; avant-garde.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Felicidad y Literatura: eficacia social del discurso literario», de la Universidad de Salamanca, Programa IB, 2016, financiado por la Junta de Castilla y León.

La Oda 3, 1 de Horacio es uno de los poemas más logrados del mundo clásico. Muy leída, traducida e imitada, se nos ofrece como un texto raro, complejo por sapiencial, lanzado como un dardo al objetivo de la felicidad. No es el mensaje de un filósofo, sino el de un poeta que transmite sabiduría filosófica. Pocos ejemplos hay mejores del poema como rotación completa del pensamiento, según la definición de Paul Valéry. En él nos llega el conocimiento codificado con todos los recursos de la belleza del logos. La oda es conocida, como suele ser habitual en muchos poemas antiguos, por sus primeras palabras, que son las que han dado pie a muchas citas, a veces no ajustadas al sentido pleno del poema. Curiosamente esas primeras palabras de sentido enigmático y abierto serán la base de la recreación que vamos a comentar.

El *Odi profanum uolgus*

El texto en latín es imprescindible para que trabajemos comparativamente y podamos rastrear los elementos que definen la felicidad:

*Odi profanum volgus et arceo.
favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto.*

*regum timendorum in proprios greges,
reges in ipsos imperium est Iovis,
clari Giganteo triumpho,
cuncta supercilio moventis.*

*est ut viro vir latius ordinet
arbusta sulcis, hic generosior
descendat in campum petitor,
moribus hic meliorque fama*

*contendat, illi turba clientium
sit maior: aequa lege Necessitas
sortitur insignis et imos,
omne capax movet urna nomen.*

*detractus ensis cui super inopia
cervice pendet, non Siculae dapes
dulcem elaborabunt saporem,
non avium citharaeque cantus*

*somnum reducent: somnus agrestium
lenis virorum non humilis domos
fastidit umbrosamque ripam,
non Zephyris agitata Tempe.*

*desiderantem quod satis est neque
tumultuosum sollicitat mare
nec saevus Arcturi cadentis*

impetus aut orientis Haedi,

*non verberatae grandine vineae
fundusque mendax arbore nunc aquas
culpante, nunc torrentia agros
sidera, nunc hiemes iniquas.*

*contracta pisces aequora sentiunt
iactis in altum molibus: huc frequens
caementa demittit redemptor
cum famulis dominusque terrae*

*fastidiosus: sed Timor et Minae
scandunt eodem, quo dominus, neque
decedit aerata triremi et
post equitem sedet atra Cura.*

*quodsi dolentem nec Phrygius lapis
nec purpurarum sidere clarior
delenit usus nec Falerna
vitis Achaemeniumque costum,*

*cur invidendis postibus et novo
sublime ritu moliar atrium?
cur valle permutem Sabina
divitias operosiores?*

Sigo el texto de la edición de Enrique Badosa (2002: 432-437).

De acuerdo con una de las convenciones del género lírico, el poema se compone de estrofas alcaicas. Los cuatro versos de cada estrofa conforman una unidad que tiene diversidad interna y propicia un juego externo entre estrofas. Horacio encabalga versos y también estrofas. Así, cada una de las estrofas funciona como una unidad de sentido, aunque no necesariamente cerrada, porque los encabalgamientos las conectan. Vamos analizar en principio solo la primera y la última. La primera se abre con el celeberrimo verso, rotundo y acabado, tan afortunado que ha dado nombre no sólo la estrofa sino a un tópico. En realidad constituye una suerte de engarce feliz, de *callida iunctura* típica de Horacio (odio + vulgo). Literalmente declara «odio al vulgo profano y me aparto de él». Es este uno de los casos en los que la traducción literal deja prácticamente en latín lo que estaba en latín. ‘Vulgo profano’ es casi una redundancia pero de hecho debemos leerlo como un segundo engarce afortunado. El *volgus* se opone al *populus* en el vocabulario del poder romano. El *vulgo* representa la irracionalidad lo imprevisible el caos y la posibilidad de violencia, frente al *populus* que encarna la razón, lo previsible, el orden y el funcionamiento constitucional del Estado romano. A la redundancia que supone ‘vulgo profano’ se opone otra redundancia: ‘pueblo romano’. Se da en Roma una tendencia general que transfiere a la literatura el orden político. De hecho debemos considerar la literatura romana que se nos ha conservado, especialmente la clásica, como una emanación del orden político de Roma. El SPQR no solo resume dos líneas de la jerarquía social y política romana —la aristocrática y la democrática—. También encarna dos planos de la literatura, uno aristocrático y otro popular, que vienen a corresponderse con los estilos sublime y humilde. No hace falta que un escritor pertenezca al

orden aristocrático para que su lenguaje sea senatorial. En estilo, belleza, y, sobre todo, en conocimiento, las odas horacianas son todas y senatoriales. Aristocráticas.

La traducción de Enrique Badosa (2002: 432-437) reza así:

Odio al vulgo profano, y me aparto de él.
Callad. Yo, sacerdote de las Musas,
les canto a las doncellas y a los jóvenes
poemas nunca oídos.
Los temibles monarcas dominan a su grey,
y a su vez dominados son por Júpiter,
preclaro vencedor de los Gigantes,
quien con un movimiento de las cejas
sacude el Universo.
Puede ocurrir que un hombre distribuya sus vides
en surcos más distantes entre sí que los de otro;
que uno de más ilustres ascendientes
baje al Campo de Marte para ser candidato;
que otro de mejor fama, debida a sus costumbres,
compita por lo mismo, y que sea mayor
el número de cliente, de un tercero.
Mas la Necesidad, con ley equitativa,
sortea a los insignes ya los ínfimos,
y en su espaciosa urna mueve todos los nombres.
Aquel que sobre su cabeza impía
tiene colgada una espada desnuda,
no gozará del sabor exquisito
de los festines sículos,
ni el canto de las aves, de las cítaras
propiciará su sueño:
el apacible sueño no rechaza
las humildes viviendas de los rústicos,
ni la umbría ribera,
ni el Tempe refrescado por los Céfiros.
A quien sólo desea las cosas que le bastan,
no le angustian la mar embravecida,
ni las fieras tormentas del ocaso de Arturo,
o de la aparición de las Cabrillas,
ni el viñedo azotado por granizos,
ni el suelo mentiroso,
ahora que los árboles acusan a las llluvias,
o la constelación que quema el campo,
o al riguroso invierno.
Los peces se dan cuenta
de que la superficie de las aguas
va siendo reducida
a causa de las moles que se lanzan
en alta mar: a ella asiduamente
abocan piedra tosca el contratista,
sus operarios y también el dueño
ya fatigado de a tierra firme;
pero las Amenazas y Temor
escalán hasta donde se halla el amo,
y la negra Inquietud no se retira
de su trirreme de bronceína proa,
y se sienta en la grupa del caballo que él monta.
Si ni el mármol de Frigia, ni el uso de las púrpuras
que resplandecen más que las estrellas,
ni el vino de Falerno, ni el costo de los persas

alivian al que sufre, ¿por qué construir un atrio
con envidiables puertas y muy alto,
según la nueva usanza?
¿Por qué cambiar mi valle de Sabina
por riquezas que causan mayores inquietudes?

El poema empieza por una palabra que no parece la más adecuada para inaugurar la enumeración de la felicidad: «odio», *Odi*. Aunque en la tradición helenística —en la que debemos situar a los poetas augústeos— el principio es bien conocido porque es el mismo que del poema de Calímaco, al que cito en la traducción de Luis Alberto de Cuenca (1974: 255):

Odio el poema cíclico, aborrezco el camino
que arrastra aquí y allá a la muchedumbre;
abomino del joven que se entrega sin discriminación,
y de la fuente pública no bebo: me repugna todo lo popular.

En su traducción, Cuenca lo titula *Autorretrato*, una orientación que puede servirnos para Horacio. En el poema del romano nos hallamos ante un odio que no es literario o al menos no es estrictamente literario. Muy a menudo la felicidad se tiene que definir por negación. El odio no expresa un aborrecimiento meramente subjetivo o irracional. Supone descartar —más en la ética que en la poética— aquello que no proporciona la felicidad o que la impide de manera activa. En este caso es el vulgo. No se trata de un odio limitado a lo literario, porque no hemos leído una declaración referida internamente a la literatura, sino de un principio de felicidad vital. El poeta detesta aquello que le resulta incompatible. La primera incompatibilidad surge por una cuestión de lenguaje. El poeta usa el lenguaje sagrado, el logos de raigambre griega hecho para decir lo esencial de la alta cultura. El vulgo usa el lenguaje profano. Entre ellos hay tanta distancia como entre la palabra y la palabrería. El poeta sabe. El vulgo ignora. Se confirma que no hablamos de aborrecimiento personal sino de imposibilidad de coexistencia. Es una imposibilidad física, porque hay el lenguaje es también una realidad material, como lo es el propio poeta. El poeta debe apartarse de las multitudes caóticas. Si traducimos pensando en el lenguaje de la felicidad, el odio implica únicamente distancia necesaria.

Por otra parte, en el dominio de la literatura latina, y más en concreto en el de la clásica del siglo I, a ningún lector de poesía le resulta raro este comienzo, porque conoce sobradamente el famoso poema 85 de Catulo, que declara el odio en un principio similar e igualmente arriesgado: *Odi et amo*. «Odio y amo. Quizá me preguntes por qué / no lo sé, pero así lo siento. Y sufro» (cito mi traducción en Fernández-Corte-González Iglesias, 2006: 437).

Inevitablemente tenemos que tener en cuenta el poema de Catulo para comprender este de Horacio, porque Horacio lo tuvo en cuenta al escribir el suyo. Ambos están centrados en la cuestión de la felicidad personal que sólo se define por extremos. En el conjunto de su obra es donde Horacio perfila su ideal de felicidad: valora el término medio en su famosa *aura mediocritas* y define en distintos pasajes todo aquello de lo que el sabio epicúreo debe apartarse, aunque su enunciado más nítido se encuentre en el *Epodo 2*, el *beatus ille*.

Retornemos a esta *Oda* 3,1. La primera estrofa es tan rica en significaciones que merece ser analizada verso a verso, si no palabra por palabra. *Profanum volgus* podría parecer una redundancia. En realidad es una *callida iunctura*, es decir, una conexión genial típicamente horaciana. En la lengua común es una redundancia. En el lenguaje poético horaciano estamos ante un tecnicismo poético complejo. *Volgus* es de origen político-jurídico; *profanus*, de origen religioso. Siendo el *fanum* el perímetro que se traza para delimitar un templo, estamos ante la constitución metapoética del recinto de lo sagrado. El poeta —‘vate’ según el arcaísmo que recuperaron los augústeos— es titular de lo sagrado. Será el custodio simultáneo de la poesía y de los dioses, o en términos modernos, de la literatura y de los dioses, según la nomenclatura de Roberto Calasso (2002), quien asigna al poeta la tarea de modular la presencia de lo sagrado en la sociedad civil. El poeta no está delimitando un templo espacial, sino verbal: el poema, el logos, es el lenguaje sagrado. El vulgo desgasta el lenguaje porque lo ignora: ni conoce ni reconoce su sacralidad. El poeta se ocupa del lenguaje ordenado. El vulgo, de la charla caótica. El poeta habita en la sacralidad (*fanum*). El vulgo, por ser literalmente profano, se ve excluido de ese templo. Su lugar es exterior, puesto que se queda a las puertas del lenguaje perfecto. Las personas vulgares no están entre las iniciadas.

Cercado por esa muchedumbre amenazadora que desconoce la felicidad y que impide la felicidad del poeta, Horacio no tiene más remedio que protegerse, llevando a sus últimas consecuencias el enunciado de Calímaco. Se retira. Se aísla. Su apartamiento es etimológicamente una fortificación porque *arceo* es el verbo derivado de *arx*, «la ciudadela». El poema es una acrópolis verbal frente a la polis donde vive la muchedumbre. Horacio, como cualquier poeta de signo clásico, viene a decir: «me retiro a mi alcázar, a mi castillo». Su fortaleza presenta tres características etimológicas: está distanciado, está amurallado, está elevado. Esas son las características del lenguaje poético y muy probablemente de la vida del poeta y de su lector. La torre hölderliniana ha quedado prefigurada perfectamente.

Es de una lógica implacable que el poeta solicite silencio. Lo pide con un imperativo, por lo tanto desde una autoridad categórica. Con un construcción arcaica y ligeramente metafórica (*favete linguis*). A continuación se inviste de la condición sagrada del poeta aquí llamado «sacerdote de las musas». Si la etimología atribuye al sacerdote la administración de la sacralidad, ese don que entrega se concreta aquí en forma de lenguaje. Aunque el giro parecía tópico («sacerdote de las musas»), cada palabra ha recobrado su sentido pleno. Las musas significan la inspiración en el lenguaje mitológico antiguo. El silencio es necesario para que el poeta escuche su inspiración y para que los lectores (mejor dicho, los oyentes) escuchen el canto del poeta.

Para su propia labor Horacio podía haber usado los verbos ‘escribir’ o ‘decir’. Sin embargo, emplea el verbo *canto*, arcaico y poderoso, intensivo del verbo *cano* con el que Virgilio inaugura la *Eneida*. Sus destinatarios son mujeres y hombres jóvenes. Estos pueblan la realidad social de Roma, pero también se yerguen como criaturas metafóricas, correlativas del cantor. En su modelo antiguo —determinada belleza debe ser anacrónica— el poeta entona un lenguaje que habla de lo definitivo, alto y musical, a la altura de Píndaro y de la lírica absoluta. Por eso hay en sus receptores esa condición

virginal que no se agota en lo social o sexual, sino que remite al aprendizaje de los secretos de la vida. Son doncellas y donceles tan reales como simbólicos. Nosotros, como comparatistas, debemos pensar en el de Sigüenza, con el libro entre las manos incluso en la estatua yacente. Los jóvenes de ambos sexos representan a los nuevos ciudadanos de la sociedad romana, sí, pero son primicia metafórica del acercamiento de los lectores al poema. La lectora, el lector, son doncella o doncel. Necesariamente los cantos se presentan como «nunca oídos» *non prius audita*.

Las doce estrofas admirable del poema se suceden con una hermosa unidad orgánica. La primera estrofa define al poeta y a su lectores, su lenguaje, su objetivo, su novedad absoluta y aquello de lo que se retira (y en cierto modo se vislumbra el objetivo de aquello a lo que aspira). Sin nombrar la felicidad, se han trazado las líneas que van a definirla al final del poema.

Las demás estrofas van desgranando la felicidad por negación. Consagran un auténtico catálogo de actividades humanas, en las que se desenmascara el fracaso de los triunfadores aparentes. Empieza el poeta por el poder de los mandatarios absolutos: los reyes que dominan a sus pueblos, pero a su vez están sometidos a Júpiter.

Viene después el universo social, descrito en términos romanos: los ricos, los de noble linaje, los de mejor fama. Cualquiera de ellos está sometido a la Necesidad, *Necessitas*, la ciega *Ananke* griega que lo domina todo. Al fondo, la muerte que también iguala a los desiguales. No está la felicidad ni en el poder, ni el linaje, ni en la riqueza ni en la fama.

La estrofa quinta amplifica a la vez que concreta esa definición de la infelicidad. Está dedicada al *exemplum* proverbial de la espada de Damocles. En medio de los festines vemos a su protagonista amenazado por la espada que pende sobre su cabeza y que le impide disfrutar de tantos bienes como se le han concedido. En ese movimiento de contrastes que, cual sístole y diástole describe la felicidad posible, la estrofa sexta celebra lo contrario. La vida apacible de los rústicos. En la línea epicúrea, que en Roma pasa por Lucrecio y por el Virgilio de las *Geórgicas*, Horacio nos recuerda algo que todos sabemos, que ya sabían sus lectores, pero corresponde al poeta recordar las verdades elementales que los demás olvidan. Uno de los frutos de la vida sencilla es que permite gozar del bien más valioso: dormir bien. Un don que es a la vez causa y efecto de la felicidad, en un círculo virtuoso trazado por la rutina de la vida sencilla². Aceptar los límites de la existencia sin pretensiones es la única exigencia que se pone a los campesinos. Damocles —alegórico, pero encarnación de muchos ‘damocles’ de todos los tiempos— estaba privado del don del sueño.

Hay que llegar a la estrofa séptima para encontrar en un trazo el retrato del hombre feliz: «quien sólo desea las cosas que le bastan». Ese ser humano vive libre de angustias que muchas veces son proporcionadas por los viajes en mar, por las tormentas, por el frío o el calor extremos, en fin, por la ambición del que pone su cumplimiento en la obtención de riquezas. No basta el cultivo de la tierra para lograr la felicidad. Debe ser una agricultura liberada de ambiciones. Tampoco los constructores

² «Todos estos asuntos los había *encontrado* nuestro poeta en Epicuro y su apóstol en latín, Lucrecio. A éste sigue especialmente en el proemio al libro II del *De rerum natura* (vv. 1-61), donde también aparecen las ideas de la huida de los peligros, de la búsqueda de una vida sencilla, y de la ausencia de miedo a la muerte y a las supersticiones» (Ramírez de Verger, 2008: 66).

y promotores urbanísticos de grandes obras públicas —triunfadores típicos de la sociedad romana de la época de Horacio— consiguen ser felices. Entre otras cosas porque, además de profanos, son profanadores: profanan ellos mismos la naturaleza y el agua de los peces. Vemos al constructor perseguido allá donde vaya por las preocupaciones. La *atra cura* es uno de los reversos de la felicidad. Traducida por Badosa como «la negra inquietud», bien podemos nombrarla en nuestro idioma poético como «la negra pena», recordando el romance que le dedicó Lorca, poeta excepcional que tuvo el don de armonizar lo sublime con lo popular. También en esta negación de la felicidad Catulo había precedido a Horacio: *taetrum morbum*, llama el de Verona a la negra pena, en su poema 76,25.

En un epifonema definitivo el poeta recupera todas las negaciones de la felicidad —lujos en la vivienda, el vestir, la bebida y los perfumes— y aventura en dos interrogaciones retóricas su ideal de felicidad personal: la vida sencilla en el campo. El canto se abre declarando lo que el poeta detestaba, ese vulgo caótico que ahora deducimos que está atrapado por ideales engañosos de felicidad, como son las riquezas, el poder, etc. Colegimos también que forman parte del vulgo ético (y poético) muchos de los privilegiados sociales, sean ricos, nobles o famosos. Si no saben vivir, son vulgo errático y ruidoso. En el final deja entrever Horacio muy secretamente lo que el poeta ama: su villa de Sabina. La *Oda* 3,1 es como el Poema 85 de Catulo un *Odi et amo*, pero no personal sino moral. Entre el *Odi* primero y el valle final está una larga unión que vendría a ser el *et* catuliano. Las diez estrofas centrales vendrían a ser una fastuosa amplificación de la conjunción *et*. Retendremos esa ‘y’ porque será esencial para nuestro análisis.

Fortuny: *Agorafobia*

Francisco Fortuny publicó este poema en el volumen *De la locura metódica*, en 1985 El poema, como el libro en el que se integra, presenta una apariencia vanguardista. Radicalmente moderno, está constituido por versos libres:

De la chusma profana, de los tóxicos
sin rostro, enmascarados con el aire (opaca
distancia a recorrer), y pese a las atlántidas
hundidas en el fango sin fin de los teatros
de mala calidad, de todo cuanto tengo que aguantar en este vertedero del recinto patrio
libreme mi suerte
y sonarán campanas que romperán el vidrio del Gran Escaparate.
Opaca distancia a recorrer: entre plantas carnívoras, caníbales, gigantes, atlántidas,
que acaso ya no existen
o nunca han existido, la aventura de ver cómo vampiros levantan el bombín para decir
las buenas tardes y demás: paciencia
necesaria para sufrir la amable sonrisa devoradora de eso que llaman gente y ver
que todo es abundante en este mundo: y sólo
tú y yo,
tú
y
yo
no somos venenosos el uno para el otro (Fortuny, 1985: 20).

El principio apunta a una posible métrica reglada (los primeros versos son un endecasílabo y tres alejandrinos), pero a partir de ahí se desborda dando la pauta futura: un verso excepcionalmente largo (treinta sílabas: «de mala calidad, de todo cuanto [...]») y uno más breve que todos los anteriores («líbreme mi suerte»). La alternancia métrica, con oscilaciones extremas, está hecha a la medida de un sentimiento atormentado. Va de la desdicha nutrida de momentos de angustia a un momento único de plenitud y serenidad. Nadie diría que estamos ante una compleja imitación de la *Oda* 3,1 de Horacio, pero así es. *Prima facie*. No agrupaciones estróficas ni —*prima facie*— queda nada de la marmórea estructura organizada de la oda de Horacio.

Probablemente sin la fórmula inaugural «De la chusma profana» no reconoceríamos la conexión intertextual con las primeras palabras de Horacio, *Odi profanum volgus*. Tanta similitud merece ser detallada. Una palabra se mantiene casi intacta («profana»). Otra está perfectamente traducida: *vulgus* por «chusma». El *Odi* del principio se ha desplazado varios versos hasta llegar al «líbreme mi suerte» que mantiene las referencias a la primera persona en el pronombre, ya que no en el verbo. Capta perfectamente la necesidad de distancia y la incompatibilidad entre el poeta y el vulgo. La amplificación de *odi* está amplificado no sólo en el significado literal, sino en la modalidad. Ha pasado de la de la enunciación («odio») a un grado más alto del lenguaje, esa petición que es casi ruego o plegaria en los que se atisba lo sagrado. También se prolonga en la reiteración anafórica de la expresión «opaca distancia a recorrer», que viene a desplegar el verbo *arceo* los versos 2, 3 y 8. Es más: el enunciado «a recorrer» es la repetición fónica y gráfica del verbo *arceo*. Está constituido por las mismas consonantes y vocales en el mismo orden, ligeramente multiplicadas, y además significa lo mismo en el poema, aunque en la lengua común sea algo muy distinto.

Con semejantes claves intuimos que el poema entero de Fortuny funciona como una amplificación muy libre de la primera estrofa de Horacio y al mismo tiempo el conjunto de ese despliegue equivale al conjunto del poema de Horacio. La amplificación se suma a la sinécdoque, de modo que la parte amplificada del primer poema equivale al todo del poema segundo. Es una operación muy rica y compleja, verdaderamente artística.

El vulgo horaciano se ve también desarrollado. La chusma fortuniana es percibida como amenaza para la existencia y por supuesto para la felicidad del poeta. Hay una línea semántica que presenta a sus integrantes como inhumanos, venenosos y destructivos («tóxicos», «romperán», «plantas carnívoras», «caníbales», «vampiros», «devoradora»). En ese ámbito está el tamaño desproporcionado, que también se siente como amenaza: por eso son «gigantes» e incluso se habla de «Atlántidas», lugares que pueden referirse a los atlantes al mismo tiempo que halos continentes desconocidos.

Otra línea semántica es la de la hipocresía que nace de la invisibilidad («sin rostro», «enmascarados con el aire», «opaca», «teatros», «Gran Escaparate»). Esta rúbrica escrita con mayúsculas equivale al gran teatro del mundo calderoniano, a la gran vitrina en la que todo está expuesto y a la venta, sometido a lo público tanto como al dinero. El hecho de que Fortuny lo escriba con mayúsculas nos indica además que está en la órbita de lo grande y amenazador, todo eso que avasalla al hombre que se siente pequeño, es decir, el poeta. Entre la hipocresía destructora se

encuentra esa «amable sonrisa devoradora de eso que llaman gente», expresión máxima de la inhumanidad y la infelicidad. Vienen con ella las falsas convenciones del lenguaje gastado, los saludos tanto gestuales como verbales: «levantan el bombín para decir las buenas tardes y demás». Tales saludos huecos, lenguaje que no es logos, «las buenas tardes», se rematan con una expresión que parece inocua pero es demoledora: «y demás». En un poema tan romano es traducción de una expresión totalmente latina que se incorporado a nuestro vocabulario etcétera, *et caetera*. Es todo lo que no significa nada, ya sabido, previsible, vano sobre lo vano. Por eso ha terminado en la abreviatura. etc. Del sintagma «y demás» salvemos sólo la conjunción «y».

Hay una tercera línea que es la de la cantidad asociada a la mala calidad. Fortuny despliega lo que se encontraba *in nuce* en el vulgo de Horacio. La mala calidad se muestra en la inexistencia de las Atlántidas, en «el fango sin fin», en «los teatros de mala calidad», en «el vertedero del recinto patrio». Esta última fórmula no deja de ser una versión de la romanidad en el espejo cóncavo de nuestro esperpento. La Roma de Horacio se traduce deformada en ese recinto patrio convertido en vertedero. El poeta contemporáneo es consciente de muchos deterioros. También lo era el antiguo, pero su lenguaje estaba muy contenido en todos los órdenes, desde la estrofa hasta el vocabulario. A su vez la cantidad se hace visible en todos los plurales anteriores, en el colectivo ‘chusma’ y, en fin, en la expresión «que todo es abundante en este mundo».

La palabra *volgus* está traducida magistralmente al menos tres veces. La primera, por «chusma»; la segunda, por «eso que llaman gente», cuya precisión es asombrosa: por un lado cosifica, reduce a los seres humanos al neutro, proyecta en el deíctico de lejanía intermedia (y despectivo) ‘eso’, y por último no admite la calificación de gente para el vulgo. Lo llaman los demás (el propio vulgo), pero el poeta no lo admite. Implícitamente está llegando a un punto que nosotros hemos deducido también: la negación de la humanidad. El vulgo está neutralizado, cosificado, deshumanizado.

Las consecuencias que extraemos son varias. A la luz del poema de Fortuny, tan centrado en la inhumanidad de la chusma, vemos que el poema de Horacio es una exposición perfecta de la *humanitas* augústea, presente en la *Eneida* de Virgilio y en las *Odas* de Horacio.

En la meditación antigua sobre la humanidad, Horacio presenta al yo (que es el poeta y también es el lector) como ideal humano, distanciado exento y protegido de la inhumanidad de las masas. ¿Cuál es la meditación moderna? Aquí llega la gran sorpresa de Fortuny. Después de haber afirmado que «todo es abundante en este mundo» dice «y sólo/ tú y yo, / [...] / no somos venenosos el uno para el otro».

La individualidad del tú y del yo se exagera cuando: en primer lugar ocupan esas tres palabras un solo verso «tú y yo»; después cada una de las tres ocupa su propio verso monosilábico (y hasta monográfico literalmente, es decir, con una sola letra en el caso de la conjunción) «tú/ y /yo». La plenitud de los dos sujetos el ‘tú’ y el ‘yo’, la amada y el poeta en este caso llega a la plenitud sustantiva. Cada uno de los dos pronombres (mejor, de los dos nombres personales) colma un verso. Se convierten en unidades semánticas plenas. Más interesante aún es la conjunción ‘y’ que alcanza aquí su grado máximo simbólico para equivaler al amor. Hay que compararlo con lo que el poeta José

Emilio Pacheco había cantado unos años antes, en 1983, en su poema «La “Y”», del libro *Los trabajos del mar*, recogido más tarde en su poesía completa, *Tarde o temprano* (Pacheco, 2000:187):

Pero invariablemente
las misteriosas iniciales unidas
por la «y» griega:
manos que se acercan,
piernas que se entrelazan, la conjunción
copulativa, huella en el muro
de cópulas que fueron o no se realizaron,
cómo saberlo.

La lectura comparatista nos permite dar un nuevo sentido a lo que Margarite Yourcenar llamó «el placer de la Y». Comparando, hay que invocar la copulativa ‘-que’, la conjunción más potente del latín. Esa partícula unía *Senatus Populusque*, el Senado y el Pueblo. Más fuerza tiene aquí la conjunción copulativa que une al amante y la amada, convirtiendo en amor todo lo que anteriormente era odio. Une todo lo que era separación. No podemos por menos de recordar el et horaciano, que conectaba los dos verbos de la felicidad negativa: *odi [...] et arceo*. Incluso la ‘y’ tan negativa que Fortuny había puesto para traducir *etc.*: «y demás». Todo eso se vuelve positivo en esta conjunción salvífica. El último verso es preciosamente definitivo: «no somos venenosos el uno para el otro». Fusionados en el verbo en primera persona plural, ese ‘nosotros’ viene a asegurar: «no somos vulgo, encarnamos la racionalidad, la sacralidad, la humanidad, el orden y —algo que Horacio no llegó a decir— encarnamos el amor». La pareja de amantes, el ‘nosotros’, está protegido dentro del templo poético horaciano como en el poema antiguo estaba protegido el yo.

Apunto antes de terminar algunos aspectos que debemos tener en cuenta a la hora de hacer balance. Fortuny se muestra profético cuando usa el verbo futuro y anuncia «sonarán campanas que romperán el vidrio del Gran Escaparate». Esa dimensión profética y misteriosa es propia de los grandes poetas, incluso cuando son estrictamente laicos. En la *Oda* 3,30,6 Horacio llegó a augurar su inmortalidad literaria: *non omnis moriar*. La profecía de Fortuny se cumple primero en el amor que asoma al final del poema; también se ha cumplido en otras destrucciones de lo cuantitativo que la historia ha dado después de la poesía. En un orden más cercano, del léxico de la felicidad, Fortuny se anticipa al uso contemporáneo, tres décadas después, de ‘tóxico’ como «persona destructiva».

El delicado juego de la tradición clásica se basa en el equilibrio entre imitación y variación. Siempre están latentes las posibilidades de superar el modelo clásico. Como hará más veces, Fortuny muestra su admiración por Horacio. Recordemos su endecasílabo «No me hubiera importado ser Horacio», cuyo alcance es inmenso, incluida la ironía, como apunté en otro estudio comparatista (González Iglesias, 2000). Fortuny reconoce aquí a Horacio como maestro absoluto, al desplegar un espléndido poema a partir prácticamente de una estrofa o incluso de un solo verso de Horacio. Sin embargo no renuncia la posibilidad de emular. Aquí su apuesta ha sido por el amor. Ha dado en su poema justamente lo que Horacio fue incapaz de dar en el suyo. Ha convertido el poema sapiencial, intelectual, ético, filosófico, metaliterario, político, que todo esa era la oda de Horacio, en algo superior: en un poema de amor. En un estudio sobre el amor en las *Odas* horacianas, Vicente Cristóbal

(1995: 112) ofrece un resumen magistral de la escritura del romano: «Más se parece, en todo caso, a un encefalograma que a un cardiograma», si se lo compara con Bécquer o Petrarca³. Nosotros podemos usar esa dualidad para asegurar que Fortuny convierte en cardiograma el encefalograma de Horacio. Está con Bécquer y con Petrarca. Claro que el encefalograma horaciano tiene su explicación desde la estricta lógica epicúrea de la felicidad. El propio Cristóbal (1995:118-119) nos recuerda «la ausencia del amor puede ser una protección epicúrea».

Eso hace de *Agorafobia* candidato a ser un buen nuevo poema a la altura por lo menos del de Horacio, digno de él y merecedor del apelativo de clásico moderno.

Refuerzo mi propuesta con dos datos que, aunque son de índole erudita, deben tenerse en cuenta para valorar la belleza general del texto nuevo y la luz que arroja sobre el antiguo.

En realidad la expresión «de la chusma profana» que Fortuny pone al principio de su poema para traducir casi literalmente el *profanum volgus* lo toma de Francisco de Medrano. El poeta de la escuela salmantina tradujo en el siglo XVI el final de la *Oda* 2,16 del siguiente modo en una recreación muy bella (Mañas Núñez, 1995: 137):

A mi una grey dio el ciel, de vil precio;
un grato ingenio; un señoril desprecio
de la chusma profana.

Horacio escribió (Oda 2, 16, 36-40) :

[...] *mihī parva rura et
spiritum Graiae tenuem Camenae
Parca non mendax dedit et malignum
spernere volgus.*

Badosa (2002: 390-391) traduce:

y a mí
la Parca, que no miente, me otorgó
unos pequeños campos,
la fina inspiración de la Camena griega,
y despreciar al vulgo malicioso.

Concluyo con lo que debería haber sido lo primero: el análisis del título. ‘Agorafobia’ es una traducción magistral del *Odi volgus*. El odio está en ‘fobia’. El vulgo está en ‘ágora’. La traducción es tan compleja como un cubo de Rubik cuyos tres cuyas tres filas se hubieran girado diversamente hacia otros tres planos. En primer lugar, sintácticamente. Eran dos palabras que se han convertido en una, alterando el orden de sus elementos. Esa alteración nos devuelve a lo que sería el orden normal en latín, con el verbo al final: volgus odi. Ha pasado del latín clásico al español poético vanguardista, recorriendo la estación intermedia del idioma científico divulgativo. La agorafobia es un término

³ El amor no representa mucho en el conjunto las *Odas* de Horacio, ni siquiera en lo cuantitativo. Del total de 104 que integran el conjunto, incluyendo el *Carmen Saeculare* Vicente Cristóbal (1995: 121-122) cuenta 23 de asunto totalmente o muy mayoritariamente amoroso, y otras 12 que hablan episódicamente del tema. La nuestra, la 3,1, no está en ninguno de esos dos grupos.

psiquiátrico que procede de dos sustantivos griegos, *ágora* y *fobia*. Aunque literalmente significa fobia a los espacios abiertos, también se usa para designar el miedo a las multitudes que se alojan en estos vastos espacios. La paradoja es que se trata de un término divulgado: es decir, que usa el vulgo apropiándose de un término técnico de los psiquiatras. El poeta se apropia del lenguaje divulgativo y lo convierte en horaciano. Ha pasado de la sacralidad clásica horaciana a la sacralidad contemporánea fortuniana, transitando por el lenguaje médico divulgado. Ha pasado del latín al español pasando por el griego, aunque sea un griego moderno y científico.

Algo parecido, también en tres niveles, sucede con la traducción de *Odi profanum* por «de la chusma profana». Es la frase inicial de la *Oda* 3,30, pero ha sido tomada del verso final de la *Oda* 2,16, pasada esta última por un poeta el Renacimiento castellano.

Conclusión

La riqueza de los juegos que realiza Fortuny nos permite calificarlo a él de gran poeta, y valorar su poema como excelente texto contemporáneo, digno de los cantos antiguos, según el verso de Gamoneda. Autorretrato había sido el poema de Calímaco, era el de Horacio y es el de Fortuny. Horacio cantó la felicidad epicúrea de la vida sencilla en el apartamiento de todos los males (del poder del dinero y de la fama). Fortuny asume todo eso implícitamente, poniendo la felicidad en el amor. Me atrevo a decir que su proyecto es más elevado que el de Horacio porque lo incorpora y lo proyecta hacia la plenitud humana. Cumple desarrolla y perfecciona el ya perfecto poema de Horacio. Leído el poema de Fortuny echamos de menos en el de Horacio la presencia del amor. Eso es un buen índice de que no siempre la literatura contemporánea está por debajo de la clásica. Fortuny, buen conocedor de los clásicos y de los renacentistas, echa mano de todos los recursos vanguardistas —formales y semánticos, éticos y políticos— para levantar un poema moderno que dice lo mismo que decía el clásico y aún dice más y mejor. En el largo camino de la literatura única estos dos poemas avanzan ya juntos.

Referencias bibliográficas

- BADOSA, Enrique, ed. (2002): Horacio, *Epodos y odas*. Granada, Comares.
- FORTUNY, Francisco (1985), *De la locura metódica*. Málaga, Diputación de Málaga.
- CALASSO, Roberto (2002): *La literatura y los dioses*. Trad. Edgardo Dorby. Barcelona, Anagrama.
- CRISTÓBAL, Vicente (1995): «Sobre el amor en las *Odas* de Horacio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 8, pp. 111-127
- CUENCA, Luis Alberto de, ed. y trad. (1974): Calímaco, *Epigramas I-XV*. Madrid, Suplementos de Estudios Clásicos.
- FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos – GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, eds. (2006): *Catulo, Poesías*. Madrid, Cátedra.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (2000): «“No me hubiera importado ser Horacio”. Autorretratos poéticos de Francisco Fortuny», en Miguel Ángel MÁRQUEZ, Antonio RAMÍREZ DE VERGER y Pablo ZAMBRANO, eds., *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración*. Huelva, SELGYC - Universidad de Huelva, pp. 193-200.

MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (1995): «Horacio (Oda 2, 16) en Francisco de Medrano (Oda XXIV)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 8, pp. 129-141.

PACHECO, José Emilio (2004): *Tarde o temprano*. México, Fondo de Cultura Económica.

RAMÍREZ DE VERGER, Antonio (2008): «La construcción de la Oda horaciana (los ejemplos de las odas II 5 y 16)», en Begoña LÓPEZ BUENO, ed., *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 47-73.