

LA GUERRA CONTRA EL CLICHÉ: LA RECREACIÓN
DE LOS TÓPICOS HORACIANOS EN *POETA EN DIWAN*
DE ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN*

AINOA BEGOÑA SÁENZ DE ZAITEGUI TEJERO
Universidad de Salamanca

Resumen

Concebido como homenaje a la tradición de la que el autor se siente deudor, *Poeta en diwan* (2004) de Antonio Martínez Sarrión cita la literatura tardía grecorromana como su fuente de ambientes, motivos e inspiración. Sin embargo, una voz sólida e inequívoca, radicada en la época de Augusto, eclipsa la influencia tardoantigua que Martínez Sarrión asume en su poesía: son de Horacio, en efecto, el *yo* lírico, ciertos recursos expresivos y el *modus vivendi* entre filosófico y pragmático que se leen en *Poeta en diwan*. Nuestro artículo analiza el trasfondo horaciano de esta reciente obra de Martínez Sarrión, centrándose en la revisión de tres grandes tópicos literarios omnipresentes en la poesía de Horacio: la *aurea mediocritas*, el *locus amoenus* y el *carpe diem*. A pesar de la distancia cronológica que los separa, ambos poetas comparten no sólo clichés temáticos, sino también algunos esquemas lingüísticos, así como un sincretismo epicúreo-estoico en su aproximación a la experiencia humana, según demuestra la evidencia textual.

Palabras clave: Antonio Martínez Sarrión, Horacio, tópico literario, literatura comparada.

Abstract

A tribute to the literary tradition to which the author feels indebted, Antonio Martínez Sarrión's *Poeta en diwan* (2004) acknowledges late Greek-Roman literature as a reference for sets, motifs, and inspiration. A consistent, distinctive Augustan voice overshadows, however, this self-confessed late-Antiquity influence on Martínez Sarrión's poetry: it is Horace's lyrical persona, expressive resources, and philosophical yet pragmatic *modus vivendi* that stands out as a primary source for both poetic form and mood in *Poeta en diwan*. This paper elaborates on Martínez Sarrión's Horatian background focusing on three major literary

* Agradezco al Prof. Dr. D. Ricardo Senabre sus útiles y valiosas orientaciones en la elaboración de este artículo.

themes revisited in this recent work, namely *aurea mediocritas*, *locus amoenus*, and *carpe diem*, which, unsurprisingly enough, fully coincide with Horace's own. Textual evidence will be provided that bridges the chronological distance between both poets by means of not only thematic clichés, but also linguistic performance, as well as a comprehensive, eclectic blend of the Epicurean and stoic approaches to human experience.

Keywords: Antonio Martínez Sarrión, Horace, literary theme, comparative literature.

En su colofón a *Poeta en diwan*, Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939-) atribuye a la madurez vital y literaria su «culto decreciente de una neurosis clásicamente juvenil: la de ser original o distinto a toda costa» (pág. 163). Consciente de las limitaciones de la creatividad, el poeta decide regresar, en esta obra tardía, a «registros, temas, motivos, músicas, formas o atmósferas de autores de un pasado más bien remoto en el tiempo y lejano en el espacio» (pág. 163). Entre sus fuentes, Martínez Sarrión menciona «poetas alejandrinos, helenísticos, de la baja latinidad» (pág. 163), en contraste con la inspiración del más puro clasicismo horaciano que se percibe en sus versos, no sólo en préstamos literarios, como tópicos y motivos, sino también en la voz poética misma: una actitud ante la vida, la condición humana, la poesía. En las páginas que siguen, nos proponemos determinar, a través de la evidencia textual, el alcance de la influencia de Horacio en *Poeta en diwan*, centrándonos en el tratamiento que Martínez Sarrión dispensa a tres *koinoi topoi*: la *aurea mediocritas*, el *locus amoenus* y el *carpe diem*¹.

1. *La aurea mediocritas*

La *aurea mediocritas* es, sin duda, el cliché moralizante por antonomasia de Horacio, poeta que *limpia, fija y da esplendor* a los tópicos literarios como

¹ No obstante, el tópico literario traído a nuestros días con mayor fortuna en *Poeta en diwan* es la *militia amoris*. Aunque Horacio también lo cultivó, sus asépticos versos (cf. Oda III 26, vv. 1-6; Oda IV 1, vv. 1-2 y 13-16) palidecen ante la vehemencia de Catulo y Propertio, incluso ante la melancolía de Tibulo. Irreverente y lúdico, Martínez Sarrión insufla un sentido del humor inequívocamente contemporáneo a su revisión de la *militia amoris* en «Desiguales»: «De tu esforzado y casto brazo./de tu arrojada hueste./no te envanezcas ante la que amas./basta un solo guerrero de su tropa/para rendir tu plaza/y arrastrarte cargado de grilletes/tras su veloz y despiadado carro./un Mercedes modelo 2003». La imagen del amante como soldado de Venus es aquí hábilmente manipulada en dos aspectos. Por una parte, la amada no es tanto una fortaleza que asediar hasta conquistar cuanto otra guerrera que, en una ingeniosa inversión de roles, incluso amenaza «rendir tu plaza» (v. 5), renegando de su tradicional pasividad. Por otro lado, el verso final («un Mercedes modelo 2003») se burla de los clichés previos («esforzado y casto brazo», v. 1; «arrojada hueste», v. 2; «rendir tu plaza», v. 5; «grilletes», v. 6) y recontextualiza el poema entero, moviendo a sorpresa y sonrisa con la definición de un Mercedes como «veloz y despiadado carro» (v. 7). Nos hallamos muy lejos del tono elegíaco de la *militia amoris* en época clásica, y ante una excelente muestra de cómo visitar los clásicos con respeto y originalidad.

ningún otro antes o después de él². El verso 5 de la Oda II 10 formula nominalmente un concepto («*auream [...] mediocritatem*») que define a Horacio como poeta y como ciudadano de la *Urbs Aeterna* bajo Augusto. Si a Virgilio le cupo el honor de personificar en Eneas al *vir Romanus* portador de la *virtus*, Horacio crea un *yo* poético que canta el retorno del *mos maiorum*, una vida sencilla, suficiente, digna. Para recrear un viejo orden que, probablemente, nunca existió, el de Venusia funde las enseñanzas de Epicuro y de la Estoa para obtener un *modus vivendi* que mantenga sanos cuerpo y mente, exaltando una austeridad que los romanos se preciaban de poseer como valor patrio, sin desterrar el placer que hace más llevadera la rutina cotidiana.

No es otro el ideal que anima *Poeta en diwan*. En sus mejores momentos, se trata de una colección de poemas sabiamente pesimistas, de un desengaño filosófico, casi proverbiales en su mensaje, donde un poeta experimentado reflexiona acerca de los grandes temas: el (sin)sentido de la existencia, la conciencia de la propia mortalidad, el arte. Se adopta la perspectiva de una madurez que se resigna, pero que no renuncia, en un ortodoxo sincretismo de las tradiciones filosóficas epicúrea y estoica. Nos encontramos, entonces, ante el Martínez Sarrión más horaciano³.

Y no se trata sólo de una influencia en el tono poético. «Discreto» es epítome de una idiosincrasia personal tanto como de un modo de expresión:

Feliz quien, sin anhelo,
 aguarda la mañana.
 Y, en llegando, se dice
 sereno: «Ya viví».

² En la discutida dialéctica entre corriente neotérica y poesía horaciana, coincidimos con la perspectiva conciliadora que contempla a Horacio, si no como parte del movimiento, al menos como receptor de algunas de sus premisas. Si la poesía latina es, según la definición de Fraenkel, «a child of the Hellenistic age» (pág. 124), Horacio debe ciertamente considerarse «afín al programa calimaqueo, sólo que por supuesto no en su estricta pureza dogmática [...], sino lógicamente evolucionado» (Brioso, pág. 26). Definiéndose como «artesano maníaco» («Confidencia», v. 8), Martínez Sarrión recupera uno de los clichés neotéricos —y horacianos— más representativos, como es la *limae labor* (Horacio, *Ars poetica*, v. 291): «Ignoraba, y ahora no estoy seguro/de no ignorar aún,/que no habrá plan que valga/en esto tan difícil de componer poemas,/sino una labor terca y de mucho borrado» («Juventud y confusiones», vv. 22-26).

³ El individualismo radical de una voz poética personalísima aproxima *Poeta en diwan* a la poesía latina de la época de Augusto, que, como señala M. Lowrie, «in comparison to Greek lyric and tragedy, [...] looks considerably less [embedded]. It is with the Romans —Cicero, Lucilius, Horace even, portraiture certainly— that we first get the sense of idiosyncratic individuals, as opposed to the universalizing individuality of a Sappho» (pág. 169). Por otro lado, el derrotismo nihilista del Martínez Sarrión más oscuro puede identificarse con ese «Cynic in Horace [...] as available to him as the Epicurean self, defusing dogma with doubt» del que habla W.R. Johnson (pág. 73).

Ése empieza ganando
 un día y otro día.
 Ni se jacta con ello,
 ni publica su suerte,
 ni menos aún mendiga
 aplausos, pompas, humo
 con que hacerse una estatua.

Huelga decir que las dos primeras palabras del poema *son* las tres primeras del epodo más conocido, influyente y perfecto de cuantos se han escrito: el Epodo II de Horacio. El «Feliz quien» (v. 1) de Martínez Sarrión nace sin ambición alguna de individualidad, diluyéndose en la tradición incomparable de las *otras* palabras, las originales, las latinas: «Beatus ille qui» (v. 1). Incluso el «sin anhelo» (v. 1) que completa el primer verso es paralelo al «procul negotiis» (v. 1) horaciano, tanto morfosintácticamente —sintagma preposicional con función de complemento circunstancial— como en su sentido negativo con connotaciones positivas. Literal es también el pensamiento «Ya viví» (v. 4), que reproduce el «vixi» horaciano de la Oda III 29: «[...] ille potens sui/laetusque deget, cui licet in diem/dixisse “vixi [...]”» (vv. 41-43). El propio título del poema («Discreto») es un homenaje en sí mismo a la *aurae mediocritas*, a menudo traducida como «áurea medianía», cuando no, penosamente, «mediocridad». ¿Hará falta ser un buen poeta para traducir bien poesía?

No obstante estos indicios patentes, sólo en «Variación sobre una sátira latina» reconoce Martínez Sarrión abiertamente su inspiración romana:

Dices que libre quieres ser,
 mas tu palabra suena a mentirosa.
 Te creeremos si pones
 en tu mesa alimentos
 a base de legumbres bien guisadas
 con tropezones justos.
 Si en vez de hacerte socio
 de un club de vinos caros,
 te avienes a uno joven y brioso
 de precio razonable.
 Si acudes a unos buenos almacenes
 para comprarte ropa
 y olvidas las tarifas de tu sastre.
 Si te conformas con edición limpia
 y no encargas, a precios de desmayo,
 las primeras de Stevenson en Londres.

Libertad personal no la concibo
 sin el decoro de la austeridad,

no por fuerza reñida con el gusto,
incompatible, sí, con toda demasía
y cualquier lerdo despilfarro.

Las estructuras «Dices que [...] / Te creeremos si [...]» (vv. 1 y 3) implican la presencia de un interlocutor ante quien el *yo* poético se confiesa incrédulo, reprochándole incluso que «tu palabra suena a mentirosa» (v. 2). Nos encontramos frente a una declaración de principios transmitida en estilo indirecto («Dices que libre quieres ser», v. 1), cuya tibia acogida sugiere un comportamiento discordante con la aspiración de libertad manifestada. Sigue una serie de cuatro condiciones que el sujeto lírico impone para conceder crédito a su interlocutor, de donde puede deducirse que éste es ciudadano, si no rico, al menos acomodado. Esta primera parte del poema aboga por una calidad de vida satisfactoria, pero exenta de opulencia. No es cuestión de renunciar al vino, sino de prescindir de *bouquets* selectos y optar por «uno joven y brioso» (v. 9). De modo semejante, despedirse de la confección a medida no tiene por qué ser sinónimo de vestir mal: «unos buenos almacenes» (v. 11) pueden proveer de elegancia a precio moderado. También Horacio, aunque distanciándose del tacaño («parcentis ego dexteris/odi [...]», Oda III 19, vv. 21-22), desprecia la frivolidad de las apariencias: «[...] num vesceris ista/quam laudas pluma? cocto num adest honor idem?/carne tamen quamvis distat nihil, hanc magis illa?/imparibus formis deceptum te patet! [...]» (Sátira II 2, vv. 27-30). El corolario de que un plumaje vistoso no hace al ave más sabrosa subyace al consejo de Martínez Sarrión a propósito de la bibliofilia: la prosa de Stevenson se lee igual en «edición limpia» (v. 14) que en esas *principes* de culto. La estrofa final abandona la primera persona del plural («creeremos», v. 3) para singularizarse («concibo», v. 17) antes de enunciar en cinco versos la doctrina epicureísta a la manera horaciana: la *aurea mediocritas* («Libertad personal no la concibo/sin el decoro de la austeridad,/no por fuerza reñida con el gusto,/incompatible, sí, con toda demasía/y cualquier lerdo despilfarro», vv. 17-21).

Temáticamente, la *variación* de Martínez Sarrión parece serlo de la Sátira II 7 de Horacio, donde el esclavo Davo, *cum licentia*, censura a su amo la hipocresía de proclamarse libre mientras supedita su voluntad a un hedonismo exacerbado: «[...] nempe/tu, mihi qui imperitas, alii servis miser atque/duceris ut nervis alienis mobile lignum» (vv. 80-82). Siervo de nombre, pero liberto de espíritu, Davo es testigo de cómo su dueño elogia el *mos maiorum*, pero olvida sus buenos propósitos apenas atisba una invitación a excesos etílicos o banquetes de Trimalción en el refinado ambiente urbano: «[...] laudas/fortunam et mores antiquae plebis, et idem/si quis ad illa deus subito te agat, usque recuses,/aut quia non sentis quod clamas rectius esse/aut quia non firmus rectum defendis et haeres/nequiquam caeno cupiens evellere

plantam./Romae rus optas, absentem rusticus urbem/tollis ad astra levis. si nusquam es forte vocatus/ad cenam, laudas securum holus ac, velut usquam/vinctus eas, ita te felicem dicis amasque/quod nusquam tibi sit potandum. iusserit ad se/Maecenas serum sub lumina prima venire/convivam: “nemon oleum fert ocius? ecquis/audit?” cum magno blateras clamore fugisque» (vv. 22-35). Poco perseverante o simplemente veleidoso, el amo de Davo transmite una imagen distorsionada de sí mismo como varón libre amparándose en su condición no servil de acuerdo con la norma institucional. Pero la otra libertad, la que Martínez Sarrión denomina «personal» (v. 17), sólo deriva de la exorcización de los propios demonios: las pasiones: «“Quisne igitur liber?” “sapiens, sibi qui imperiosus,/quem neque pauperies neque mors neque vincula terrent,/responsare cupidinibus, contemnere honores/fortis et in se ipso totus, teres atque rotundus,/externi ne quid valeat per leve morari,/in quem manca ruit semper Fortuna. potesne/ex his ut proprium quid noscere? [...]”» (vv. 83-89). Paradójicamente, es Davo, esclavo según la *lex Romana*, quien insta a este títere de los vicios a asumir la autodisciplina y la responsabilidad que debe acompañar indefectiblemente a la consecución del libre albedrío: «[...] eripe turpi/colla iugo; “liber, liber sum” dic, age: non quis./urget enim dominus mentem non lenis et acris/subiectat lasso stimulos versatque negantem» (vv. 91-94)⁴.

En su reescritura de la Sátira II 7, Martínez Sarrión toma prestados algunos elementos característicos de Horacio. Así, la mención de «alimentos/a base de legumbres bien guisadas/con tropezones justos» (vv. 5-6) es réplica de «o quando faba Pythagorae cognata simulque/uncta satis pingui ponentur holuscula lardo?» (Sátira II 6, vv. 63-64), uno de los varios menús elaborados a partir de legumbres, verduras y hortalizas que el de Venusia propone como dieta frugal, pero apetitosa⁵.

⁴ De la refutación del falso estoico se ocupa también Horacio en la Oda I 29 y en la Epístola I 12, donde a la fingida parquedad de Iccio opone el poeta un tenor de vida serenamente placentero, es decir, epicúreo. Que Martínez Sarrión especifique que su *variación* lo es de *una sátira latina* nos disuade, sin embargo, de aceptar una oda o una epístola como fuente de la misma. Por otra parte, el problema que plantea «Variación sobre una sátira latina» es que, propiamente, no es una sátira, sino una admonición moral desprovista del más tenue tono invectivo. En esto coincide con la sátira de salón cultivada por Horacio, quien, como indica V.G. Kiernan, «seldom used the title *satura*, and preferred *sermo*, a chat or causerie» (pág. 27).

⁵ Otro modelo plausible de «Variación sobre una sátira latina» es la Sátira V de Persio, que comparte con la II 7 de Horacio esquema formal —diálogo entre un estoico y un interlocutor empeñado en declararse libre— y tema —la libertad individual a través del dominio de las pasiones—. Más anecdóticamente, ambas acogen a un esclavo llamado, como mandan los comediógrafos, Davo. Sin embargo, la del de Volterra se lee, muy lucrecianamente, más como tributo a Cornuto que como diatriba. Persio es el Horacio puramente estoico que nunca existió y, precisamente por esa carencia de vertiente epicureísta, resulta menos convincente que el de Venusia como paradigma de Martínez Sarrión.

2. *El locus amoenus*

El *topos* del *lugar ameno* es abordado en *Poeta en diwan* en dos poemas: «La traición (Homenaje a F.G.L.)» y «El mismo esplendor». El cliché no se basta a sí mismo, sino que aparece vinculado al motivo de la oposición campo-ciudad, y sirve de excusa para desarrollar una reflexión moral. El *locus amoenus* pierde así su carácter descriptivo y se *interioriza*, suscitando reacciones emocionales más allá de lo puramente sensorial. En «La traición», la migración del medio rural al urbano es ocasión de celebración de la naturaleza simbolizada por algunos de los elementos más prototípicos del tópico —el árbol a la orilla de un río—, pero con la nostalgia y la sensación de pérdida como fundamento de la composición:

Nada sabes ya del campo.
Y el caso es que fuiste suyo
y que te abrió su regazo.
Allí, a la orilla de un río,
puede que aún puje el árbol
que sirviera de testigo
cuando fue firmado el pacto.

La ciudad pudo contigo,
su prisa, sus fuegos fatuos.
Y ya ves qué regocijo:
hoy nada sabes del campo.

Hay más de biográfico que de paisajístico en este *locus amoenus*. El árbol en la ribera no es un objeto decorativo, sino un sujeto activo que obró «de testigo/cuando fue firmado el pacto» (vv. 6-7), circunstancia sin duda decisiva en la vida del *tú* al que se dirige la voz poética. De ese interlocutor también sabemos que vive su traslado al mundo urbano como una derrota, tanto más dolorosa por haber sido infligida por un vano espejismo: «La ciudad pudo contigo,/su prisa, sus fuegos fatuos» (vv. 8-9). Queda un poso de orfandad en el hombre que abandonó el campo por el asfalto, al ser la tierra una figura materna «que te abrió su regazo» (v. 3).

Una alienación semejante se lamenta en «El mismo esplendor», donde a los motivos vegetales e hídricos sustituyen otros animados: los pájaros. El ruido de la ciudad nos hace sordos a la estridencia, convirtiéndonos en los peores ignorantes: los inconscientes de su propia ignorancia. Al llegar a ese remanso de paz que es la naturaleza idealizada, cualquier sonido, dulce o discordante, se nos antoja música⁶:

⁶ Es interesante notar que sólo en el marco convencional del tópico identifica Martínez Sarrión ciudad y ruido («fragor», v. 2). Fuera de él, la dicotomía se disuelve, e incluso se sub-

Nadie en su sano juicio negará,
 si llega del fragor de las ciudades,
 que en una tarde fresca de verano,
 por los prados del norte
 y en medio de un silencio que se corta,
 el nasal disparate de los grajos
 iguala en placidez al canto de la alondra,
 al anunciarse el día,
 o al del jilguero, cuando el sol se va.

El trasunto meditativo del *locus amoenus* es típicamente horaciano. A partir del de Venusia, un paisaje no *es: significa*⁷. De especial rentabilidad resulta la transición del invierno a la primavera como símbolo de renovación, pero también como *memento mori*. Tomemos como ejemplo la Oda iv 7: «Diffugere nives, redeunt iam gramina campis/arboribusque comae;/mutat terra vices et decrescentia ripas/flumina praetereunt» (vv. 1-4). La comparación naturaleza-hombre es expuesta por extenso a partir del verso 9: «frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas/interitura, simul/pomifer autumnus fruges effuderit; et mox/bruma recurrit iners./damna tamen celeres reparant caelestia lunae:/nos ubi decidimus/quo pius Aeneas, quo Tullus dives et Ancus,/pulvis et umbra sumus» (vv. 9-16). No basta constatar el prodigio anual de la regeneración vegetal o el ciclo lunar: Horacio ve en el perpetuo renacer de la naturaleza la antítesis de nuestra muerte irrevocable. Se nos concede, eso sí, un goce sensorial que nos invita a compartir la expectativa de una vida renovada más allá de nuestra propia caducidad.

Del efecto reconfortante del panorama primaveral en el ánimo humano también hallamos un ejemplo en *Poeta en diwan*. «Escuela pública: 1946» nos sitúa en un contexto opresivo de abusos y humillaciones de los alumnos más inermes a manos de sus crueles condiscípulos. Concluye el poema: «Todo era miserable, sórdido, sometido./Pero llegaba abril y en los arriates/escondidos

vierte: en «Medallones: Azorín» se nos habla de «silentes ciudades» (v. 3), quedando «fragor» reservado, muy aliterativamente, para las «fraguas» (v. 8). La Roma de Horacio es también el escenario de ruidos perturbadores: «omitte mirari beatae/fumum et opes strepitumque Romae» (Oda III 29, vv. 11-12); «[...] cum subito ingens/valvarum strepitus lectis excussit utrumque./currere per totum pavidi conclave, magisque/exanimes trepidare simul domus alta Molossis/personuit canibus.[...]» (Sátira II 6, vv. 111-115).

⁷ El paisaje como pretexto para la introspección configura un esquema binario —descripción-reflexión— definitorio de la técnica compositiva de Horacio y que, en palabras de V. Cristóbal, «se integra en una más amplia tendencia estructural de la lírica horaciana: la progresión de lo natural a lo humano, de lo objetivo a lo subjetivo, de lo concreto a lo abstracto, de lo material a lo espiritual» (pág. 178). Remotos se antojan, en Horacio como en Martínez Sarrión, los cuadros bucólicos de poetas helenísticos, como Teócrito, donde la naturaleza no es materia de pensamiento, sino idilio pastoril.

del patio,/una mañana con aire más tibio,/y sin tarjeta de presentación,/estallaban las lilas/y ellas te consolaban/un año y otro y otro./Todavía,/al asaltarte su delgado aroma/en una encrucijada del Retiro,/sesenta años después,/se humedecen tus ojos» (vv. 44-56)⁸.

3. *El carpe diem*

Tal vez la formulación horaciana más célebre, el *carpe diem* está estrechamente vinculado al tópico del *tempus fugit*. Más optimista el primero y pesimista el segundo, ambos coinciden, no obstante, en advertirnos de la brevedad de la vida, conminándonos a disfrutar cada momento como si fuera único e irrepetible. Omnipresente en la obra de Horacio, el *carpe diem* se acuña como tal en la Oda I 11, unido desde su origen al *tempus fugit*: «[...] sapias, vina liques et spatio brevi/spe longam reseces. dum loquitur, fugerit invida/aetas. carpe diem, quam minimum credula postero» (vv. 6-8). Con menor fama, pero viva intensidad expresiva, es revisado en el Epodo XIII, donde el poeta insta a sus interlocutores: «[...] rapiamus, Amici,/occasionem de die [...]» (vv. 3-4). No es aconsejable mostrarse indecisos o escrupulosos: la vida se nos va, así que robémosle tiempo al tiempo, pues, al fin y al cabo, sólo estaremos apropiándonos de lo que es nuestro.

La importancia que Martínez Sarrión otorga a estas imágenes horacianas se aprecia en los dos versos que inauguran *Poeta en diwan*: «Como música en el instante/el cielo de hoy se va perdiendo» («Varado», vv. 1-2). Lo inaprensible del sonido, irrepetible en su textura y persistente sólo en la memoria, es metáfora de un presente («el cielo de hoy», v. 2) que rehúsa ser asido. Que ésta sea la bienvenida dispensada al lector ilustra acerca de la envergadura del tópico horaciano en *Poeta en diwan*. La misma palabra *fugaz* es recurrente a lo largo del libro: «Fugaz te descubrí» («Fourmillante cité, cité pleine de rêves», v. 1), «Cruza fugaz y muy poundianamente» («Medallones: René Crevel», v. 23) o, como sustantivo, en el título del poema «Cortejo y fuga».

Como en Horacio, en *Poeta en diwan* los *koinoi topoi* que nos ocupan aparecen entrelazados, insertándose en un contexto amoroso o simposíaco.

⁸ La elección de «abril» (v. 45) y «lilas» (v. 48) evoca *The Waste Land* —T.S. Eliot es nombrado en «Juventud y confusiones» (v. 15)—: «April is the cruellest month, breeding/Lilacs out of the dead land, mixing/Memory and desire, stirring/Dull roots with spring rain./Winter kept us warm, covering/Earth in forgetful snow, feeding/A little life with dried tubers» (vv. 1-7). Como anota V. Patea, «Eliot subvierte la concepción tradicional de la primavera como gozo ante la renovación de la vida y del amor. Establece un contraste irónico con los versos del famoso "Prólogo general" a los *Cuentos de Canterbury*, escritos por Geoffrey Chaucer» (Eliot, pág. 195): «Whan that Aprile with his shoures sote/The droghte of March hath perced to the rote./And bathed every veine in swich licour/Of which vertu engendred is the flour» (vv. 1-4; citado en Eliot, pág. 300). Se subvierte, pues, una subversión.

Al primer ámbito pertenece «Cordialidades», donde el amor es concebido como único refugio de la intemperie existencial, incluso aunque su amparo sea efímero:

Escasos los momentos
(y cortos) en que la felicidad
del amor es posible
en su más alto grado de fulgor.
Nunca, no dejes nunca,
sin embargo,
la ribera del claro corazón,
cuando la de la vida
pinte fría y extraviada.

Dentro del marco simposíaco, «Carmesíes» recoge nada menos que tres lugares comunes: el *carpe diem*, el *tempus fugit* y el *locus amoenus*. A éstos se añaden tres motivos convencionales: el banquete —la ocasión—, el vino —el olvido— y la rosa —la fugacidad—, que contrastan armoniosamente con elementos contemporáneos («tumbona», «marquesina», «equipo de música»):

En la delgada sombra del ciprés
colocas la tumbona. Bajo la marquesina
el equipo de música está a punto.
No tardarán tus invitados. Espéralos,
levantada la copa de vino color púrpura,
con ese matiz mismo que se ahonda,
para reaparecer hecho fragancia,
en la secreta gracia de las rosas
que rezuman frescor y celan terciopelo.
Y olvida por un día al clásico agorero
que a las rosas tradujo
irreparablemente como fuga.

La energía sensorial del poema, así como sus componentes, evocan poderosamente la Oda III 19 de Horacio, donde el sujeto poético pide al joven escanciador una copa con que brindar: «*da lunae propere novae,/da noctis mediae, da, puer, auguris/Murenae. tribus aut novem/miscentor cyathis pocula commodis./qui Musas amat imparis,/ternos ter cyathos attonitus petet/vates. tris prohibet supra/rixarum metuens tangere Gratia/nudis iuncta sororibus*» (vv. 9-17). En lugar de «equipo de música», el poeta latino convoca a su reunión de amigos instrumentos de viento: «*[...] cur Berecynthiae/cessant flamina tibiae?/cur pendet tacita fistula cum lyra?*» (vv. 18-20). Cromáticamente, el rojo profundo del vino, que Martínez Sarrión asimila al sentido del olfato en el perfume de las rosas mediante un vertiginoso juego

sinestésico («levantada la copa de vino color púrpura,/con ese matiz mismo que se ahonda,/para reaparecer hecho fragancia,/en la secreta gracia de las rosas/que rezuman frescor y celan terciopelo», vv. 5-9), precede también en Horacio al motivo floral: «[...] sparge rosas. [...]» (v. 22). La mención del *tempus fugit* en el último verso enmarca el poema, asimismo, en la concepción horaciana del simposio como evasión de la condición mortal del hombre⁹.

Conclusión

A pesar de su adscripción a la poesía antigua menos obvia —*alejandrina, helenística, de la baja latinidad*—, *Poeta en diwan* recupera con fidelidad los *loci communes* más perdurables del corpus horaciano. Si bien es cierto que el de Venusia no fue un creador, sino un imitador de modelos griegos, su recepción del canon rebosa carisma y personalidad. Horacio es un *inventor* en el sentido etimológico de la palabra: *encuentra* ideas recurrentes que han llegado a asentarse en la literatura en forma de clichés temáticos y recursos expresivos determinados por la tradición. El poeta reelabora entonces esos arquetipos mentales y verbales desde su condición de *cives Romanus*, protegido de Mecenas y, en fin, hombre de su siglo. La impronta de Horacio es indeleble; su influencia, abrumadora.

La riqueza de *koinoi topoi* que acumula Martínez Sarrión se remonta no a una tradición impersonal, inconexa, perdida en cientos de textos de otros tantos poetas, sino que remite al latino que dio al *locus communis* articulación, sentido e incluso nombre, conciliando tantos y tan dispares tópicos en un esquema sólido, congruente e intelectualizado gracias a la coherencia de un sistema filosófico flexible, entre la austeridad estoica y el hedonismo de Epicuro¹⁰. Más aún, la *dramatis persona* del albaceteño es también horaciana:

⁹ No se trata, en efecto, de un motivo elegíaco por una muerte, sino de una meditación acerca de la muerte, según explica G. Davis: «the *convivium* may be apprehended as a mode of consolation, not so much for a particular “death” (as is the case in the related literary subgenre of the *consolatio*), but for the specter of death in general. From this perspective, the presence of death, as recurrent motif, in the very bosom of the Horatian *convivium* is not indicative, as is sometimes supposed, of a gloomy disposition [...] but, on the contrary, of an intense recommitment of the joys of the present» (págs. 147-148). Lo cual es aplicable, desde luego, a «Y olvida por un día al clásico agorero/que a las rosas tradujo/irreparablemente como fuga» (vv. 10-12) de Martínez Sarrión.

¹⁰ Partiendo de presupuestos semióticos, M. Paschalis explica el aparente oxímoron de la *imitación original* u *originalidad imitativa* de Horacio en los siguientes términos: «One of Horace’s major contributions to the shaping of ancient lyric —and one that, in addition, has not been adequately explored— is his construction of lyric space. [...] Within the pivotal spatial antithesis open *vs.* closed the first member is understood in the broader sense of demarcated or covered space and represents most often what I would call “primary lyric space”.

el poeta maduro en el cenit de su vida y de su arte, prudente y seguro de sí mismo, que aconseja sin sermonear, da la bienvenida a los placeres sencillos y rechaza la desmesura en todas sus formas, siempre en busca de ese sutil grado de ataraxia en que el dolor es sólo un vago malestar, pero todavía es posible gozar con plenitud. Todo está en otros, pero en Horacio está todo.

Bibliografía

- BRIOSO, M., «Horacio y la tradición poética griega», en R. Cortés Tovar y J.C. Fernández Corte, *Bimilenario de Horacio*, Universidad de Salamanca, 1994, págs. 17-38.
- CRISTÓBAL, V., «Horacio y el *carpe diem*», en R. Cortés Tovar y J.C. Fernández Corte, *Bimilenario de Horacio*, Universidad de Salamanca, 1994, págs. 171-189.
- DAVIS, G., *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley, Los Angeles & Oxford, University of California Press, 1991.
- ELIOT, T.S., *La tierra baldía*, ed. V. Patea, Madrid, Cátedra, 2005.
- FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, OUP, 1980.
- HORACIO, Q., *Opera*, ed. D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart, Teubner, 1985.
- KIERNAN, V.G., *Horace: Poetics and Politics*, Hampshire & London, MacMillan, 1999.
- JOHNSON, W.R., *Horace and the Dialectic of Freedom: Readings in Epistles 1*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1993.

This is the space of (Horatian) lyric *bios* and includes types of space that are closely and inherently related: *carpe diem* space, sympotic space, the *locus amoenus*, the space of ideal life (of *autarkeia*) and the space where the lyric song is born. It is mainly, though not exclusively, private space. Open and expanded space (the second member of the pivotal spatial antithesis) frequently stand for opposite types of *bioi*. I mean those involving the acquisition of material goods and material distinction, commitment to the unforeseeable future, to disturbing passions, to an absorbing amorous relation, etc; and they also represent non-lyric genres and themes (epic ones, for instance)» (págs. 71-72). A propósito de esta última oposición lírica-épica, la *recusatio* está también presente en *Poeta en diwan* por medio de «Dos modos»: «El arte del poeta/—y no vaya a pensarse/que hablo del torpe mío—/anda hecho para gustos educados/y hasta un punto exquisitos./Se mueve en ese tramo/que separa el *mot juste* (muy difícil)/del *mot rare* (obsesión del badulaque)./El resto de los lectores —hay raras excepciones—/necesita morder/una extensión del todo imprecisable/de hogaza argumental, de peripecia,/y a esas torpes maneras de gañán/llaman muchos “hacerse una cultura”. La actualización del cliché a poesía-novela conserva de la *recusatio* la modestia («y no vaya a pensarse/que hablo del torpe mío», vv. 2-3) y el argumento del sibaritismo literario de «gustos educados» (v. 4) y «hasta un punto exquisitos» (v. 5) como eco de la Oda iv 2 de Horacio, donde, frente a la *hecatombe* del poeta épico («[...] decem tauri totidemque vaccae», v. 53), el lírico ofrenda una sola *res* («tener [...] vitulus», v. 54), pero de selecta crianza («[...] relicta/matre qui largis iuvenescit herbis», vv. 54-55), además de única en simbolismo («fronte curvatos imitatus ignis/tertium lunae referentis ortum,/qua notam duxit, niveus videri,/cetera fulvus», vv. 57-60).

LOWRIE, M., «Beyond Performance Envy: Horace and the Modern in the *Epistle to Augustus*», en M. Paschalis (ed.), *Horace and Greek Lyric Poetry*, University of Crete, 2002, págs. 141-171.

MARTÍNEZ SARRIÓN, A., *Poeta en diwan*, Barcelona, Tusquets, 2004.

PASCHALIS, M., «Constructing Lyric Space: Horace and the Alcaean Song», en M. Paschalis (ed.), *Horace and Greek Lyric Poetry*, University of Crete, 2002, págs. 71-84.