

Raíces clásicas del existencialismo literario

SEBASTIÁN MARINER BIGORRA

Es difícil que a ningún observador de las corrientes artísticas contemporáneas —aun al menos atento— pueda pasarle por alto la presencia de una literatura existencialista: tanta es su abundancia y tan clara su filiación, no ya sólo confesada, sino incluso aireada y presumida por muchos de sus cultivadores. Y tampoco se necesita rebasar ampliamente un grado superficial de contemplación del panorama de las letras para que una tal observación parezca sorprendente: casar hoy una tendencia filosófica con unas manifestaciones artísticas puede antojarse muy inconexo. Cierto que no tanto desde el ángulo literario como desde el de la filosofía. De parte de la literatura, en efecto, la inconexión podía parecer mucho mayor un siglo atrás, cuando se pretendía para ella una independencia total y se abogaba por esto mismo respecto a las manifestaciones estéticas en general, bajo el lema “el arte por el arte”. En cambio, en la actualidad —muy “de vuelta” de aquellas pretensiones— el hecho evidente de las distintas literaturas “comprometidas” contribuye a que se admita como uno de tantos el “compromiso” con una escuela filosófica determinada.

Mayor es la extrañeza desde el otro punto de vista: encontrarse con expresiones literarias de esta escuela justamente después de varios siglos en que la filosofía ha ido proponiéndose cada vez más como una “ciencia”, hasta llegar a nuestros tiempos en que ya no pensamos —a diferencia de la antigüedad— que un texto filosófico deba ser un objeto artístico, en que casi llegaríamos a dudar de que pueda serlo. —Cuando ya llevamos media centuria leyendo en un literato a la vez tan exquisito y tan profundo como fue Joaquín Ruyra, que Platón no acababa de gustarle, porque lo encontraba demasiado filósofo para poeta y demasiado poeta para filósofo—.

Y, sin embargo, el existencialismo está muy presente en la literatura. Algunas de sus grandes figuras —basta con citar a Sartre— se han manifestado primordial —si no exclusivamente— mediante la expresión literaria.

A lo aparentemente extraño viene a sumarse lo raro: hoy es difícil hallar otras posturas filosóficas que compartan con la existencialista esta presencia en lo literario. ¿Quién osaría sostener que haya una literatura, por ejemplo, fenomenológica, pesa a haber estado la fenomenología tan en el candilero entre las direcciones filosóficas alumbradas en nuestro siglo? Tal vez alguien se atrevería a mencionar una literatura de la “razón vital”, y diría bien; pero no, desde luego, con la abundancia, difusión y empuje que reviste el existencialismo literario.

Quizás esta misma diferencia entre la ausencia de la fenomenología y presencia del raciovitalismo en la literatura sería incluso capaz de desviar al observador reflexivo que se pregunte por el motivo o motivos de la relativa excepción existencialista. Efectivamente, el raciovitalismo de Ortega —de modo similar a la análoga doctrina de Bergson— está presente en la literatura por ser fundamentalmente un género literario, el ensayo, el vehículo habitual de su exposición. Frente a él, la fenomenología —como tantas otras direcciones filosóficas modernas— se ha expuesto generalmente a base de obras cuyo módulo difícilmente sería hoy catalogable como género literario alguno: los *tratados*.

Mal camino, si se emprendiera, ese de intentar ver la causa de que lo existencial pueda catalogarse entre otros “-ismos” literarios en el puro hecho de que se haya podido proponer mediante un género *ad hoc*, como el ensayo u otro expositivo cualquiera. Sería una ruta francamente desviada con respecto a la realidad que trata de alcanzar. Pues esta realidad es, ni más ni menos, que son varios y variados los géneros en que se han producido obras de corte existencialista: entre la variedad, se cuenta uno tan poco expositivo como es el teatro; y no en lugar apartado, ni siquiera discreto, sino muy principal. Algo más profundo que la mera forma, pues, tiene que haber jugado como motivo para que una postura filosófica haya calado tanto en el arte de la palabra.

La vía recta la descubrimos, probablemente, en cuanto dirigimos

nuestra atención más allá de lo puramente formal, al contenido mismo de lo existencial, y calibramos la excepcional capacidad de elevación artística que tiene esta filosofía, como todas aquellas a que cabe llamar humanísticas. Ellas produjeron en su día los diálogos platónicos y ciceronianos, el poema de Lucrecio, la prosa y el teatro de Séneca, y —ya doblados de teología— buena parte del Prudencio no lírico, y aun de Dante y de Milton... Como ellas puede haber alumbrado obras artísticas esta escuela filosófica que, por mucho que se les diferencie, no deja de tener en una gran parte el elemento fundamental de su investigación en algo concretamente radicado en el hombre: su existencia.

Por cierto, si entramos por esta vía, lo mismo da que nos acerquemos a las regiones artísticas del lenguaje tanto por la parte del significante como por la parte del significado. En el primer supuesto, podemos apoyarnos, como punto de partida, en Jakobson, considerando como base del lenguaje literario la presencia en el significante de elementos capaces de connotar —esto es, de sugerir lo que no se dice—, aparte de denotar —a saber, de comunicar simplemente lo que queda explícito—, y admitiendo que, comúnmente, se alcanza el nivel poético de este lenguaje cuando las connotaciones superan a las denotaciones.¹ Esto sucede muy a menudo cuando lo que se dice va en realidad transido de una visión del mundo propia del escritor: las cosas corrientes, comunes, hasta fútiles quedan así preñadas de sugerencias. De acuerdo con ello, aparece como altamente probable que una postura filosófica tan personalista como es el existencialismo, cuyo problema central afecta de lleno a todo individuo humano, ha de llevar de modo natural, sin fuerza de ninguna clase, a quien la exponga a expresarse con un lenguaje repletamente sugestivo, en el que las designaciones de los seres y de los procesos reverberen diversa y potentemente las matizadas irisaciones que su contemplación arranca del distinto ángulo en que inciden sobre la existencia del expositor.

Análogamente en el segundo supuesto. El punto de apoyo puede ser ahora otro también imparcial, como que formulado para un tipo de literatura —la didáctica— que, en principio, rebasa la filosófica y, a la vez, es rebasada por ésta. De la poesía didáctica, en

¹ R. Jakobson, *Questions de Poétique*, Paris, 1973.

efecto, escribió Fritz Medicus en su contribución sobre “La Historia comparada de las artes” en el volumen misceláneo dirigido por C. Ettmayer acerca de la “Filosofía de la ciencia literaria”: hasta la misma poesía didáctica es poesía solamente en cuanto no enseña, sino que convierte en vivencia el contenido de una enseñanza” (p. 222). La proporción parece perfecta: de modo totalmente similar cabrá afirmar que la filosofía se convierte en literatura —lo que no exige que deje de ser filosófica— en cuanto convierte en vivencia su contenido doctrinal. Así valió para la didáctica, desde la antigüedad hasta la edad moderna, en los más variados terrenos: de la agricultura y la ganadería en *Los trabajos y los días* de Hesíodo y en las *Geórgicas* de Virgilio, pasando incluso por la parodia de la galantería en el *Arte amatoria* de Ovidio, y, a través de la cristianización, con la *Hamartigenia* u *Origen de la culpa* de Prudencio hasta el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Tanto Hesíodo como Virgilio llevaban en el alma el trabajo del campo y de la alquería, lo mismo que Ovidio y Prudencio se sentían vitalmente en los polos opuestos de la *dolce vita* y de ascetismo, y para Lope la profesión teatral fue consustancial con su vida por encima de todas las demás —no pocas, por cierto— que ejerció. Así hubo de valer en la segunda parte de la proporción, también igualmente para la filosofía, con el poema de Parménides *Sobre el ser*, el de Lucrecio *Sobre la naturaleza*, el Epistolario y las Tragedias de Séneca, tan impregnadas de estoicismo a la manera personal de su autor. Y así puede valer hoy para el existencialismo, empezando por el propio Kirkeegard, pasando por *Esperando a Godot*, por casi todo el teatro de Brecht y culminando en, prácticamente, toda la producción de Sartre. Era fácil que estos pensadores, al arrancar, en su indagación, de algo que es íntimamente propio de cada hombre, se adentraran hacia el terreno de las vivencias, donde Medicus situaba el núcleo de lo literaturizable. Y, una vez adentrados, si eran artistas, había de resultarles más fácil todavía convertir esta materia en obra literaria.

Esta identidad entre la actitud artística de unos filósofos o filosófica de unos artistas en la antigüedad clásica y la de no pocos escritores o pensadores existencialistas de hoy no dejaría de ser interesante, aunque no fuera más allá de una coincidencia: reve-

laría fehacientemente, en uno más entre los muchos terrenos en que se ha detectado, la unidad sustancial del papel del hombre de occidente en la historia de la civilización. En el presente caso, en dos facetas principales: el arte y el pensamiento. Ya con ello se justificaría el hablar de *raíces* clásicas para el existencialismo literario de hoy: igual que entonces, *una* postura filosófica antropocéntrica habría hallado cabal expresión preferentemente en el campo de la expresión literaria. Y no valdría la objeción de que, en la antigüedad pocas materias dejaban de ser expuestas literariamente y con los colores de la retórica, de modo que raro sería que no le hubiese alcanzado esta disposición a la filosofía, cuando no sólo dominaba en la oratoria, cosa explicable, sino incluso en la historia, tenida como “sobremanera vinculada” a aquella. No valdría, porque —según se ha podido colegir de los ejemplos de Parménides, de Lucrecio y de Séneca trágico— la filosofía clásica no sólo se revistió del colorido retórico, sino que llegó a hacerse incluso materia de poesía.

De todos modos, no cabría negar que unas “raíces” de tal índole, reducidas a una mera coincidencia de actitud, podrían parecer a más de uno muy endebles. Tanto más, cuanto que la mayor parte de las corrientes filosóficas que se han reflejado en las grandes obras literarias clásicas divergen bastante de y, en más de un caso, incluso se oponen diametralmente a la existencialista. ¿Puede haber algo más contrario a ésta que la permanencia del ser en Parménides, o la inmortalidad del alma en Platón o la imperturbabilidad del sabio, meta idéntica —aunque por caminos tan distintos— del epicureísmo lucreciano y del estoicismo senequista?

Para que quepa hablar de unas raíces robustas, habrá que encontrar algún precedente clásico con los ingredientes básicos de la literatura existencialista: que de los diferentes problemas en torno al hombre como objeto del filosofar, sea precisamente el enfrentamiento con la propia existencia el principal; para decirlo en términos más literarios que filosóficos, que hayan llegado a sentir realmente el “ser para la muerte”.

Y aun será posible que no baste con este sentimiento para demostrar convincentemente la existencia de posturas existencialistas auténticas entre los literatos clásicos. Es evidente que la idea de la

humana sujeción a la muerte es vieja en la clasicidad; tan vieja, que remonta al mismo Homero, que ya sintió que “como las generaciones de las hojas, así las de los hombres”.²

Pasan las hojas: el poeta las ve caer, las ve irse cada invierno. Las generaciones de los hombres se renuevan no sólo cada invierno, sino día a día, a lo largo de todo el año. Sin embargo, este verso inmortal, tan conocido y tan repetido, corresponde muy poco a una postura existencialista. Se podría decir que tenemos en él al viejo Homero más rancio, al inmensamente objetivo Homero de cuerpo entero: muestra perfecta de su poesía de la realidad misma de las cosas y de los hombres; todos los seres que pasan a lo largo de su relato dan la impresión de que no se transforman en absoluto, de que nos son presentados tal como auténticamente son. (Precisamente en esta visión sencilla de un mundo anterior hallarían probablemente los griegos una sensación de irrecuperable, que les hizo admirarlo como poeta no ya el primero de nombre conocido en el tiempo, sino insuperable en su celebridad.)

Más acá, ya entre los trágicos, no nos faltarían entre la literatura griega otros testimonios famosos de un sentirse para la muerte. Entre los más célebres, podría servir de ejemplo paradigmático el que Sófocles pone en boca del protagonista en los vv. 475-476 del *Ajax*:

“... ¿qué añade a la felicidad de nadie un día y otro día acercándole o apartándole de la muerte?”

Se diría, tal vez, que en la retórica paradoja del segundo de estos versos está quintaesenciado el inevitable destino mortal: cada día que se añade a la vida significa, sí, un aplazamiento de la muerte, pero, a la vez, supone un acercamiento a la fecha definitiva —por más que ignorada— del morir; mírese por donde se mire, la sujeción a la muerte es total: el mismo amanecer de un nuevo día que ha diferido la muerte, que podía haber ya llegado, empuja hacia la data en que inevitablemente llegará. Si a esto se añade que en el primer verso citado se ha mencionado expresamente que este sucederse de los días no puede, por tanto, ser portador de

² *Iliada*, VI, 146.

ninguna felicidad; si, además, se tiene en cuenta que el personaje ha dejado barruntar ya ampliamente su intención de suicidarse, anticipando desde hace cien versos su deseo de morir, el ruego de que lo maten los suyos, la primera parte —lirica— de su celeberrimo “adiós a la vida” que redondeará elegíacamente mucho más allá (vv. 856-865), ya inmediatamente antes de arrojarse sobre su espada, es posible que se piense que, realmente, aquel “sentirse ser para la muerte” ya acompañado del otro ingrediente típico, exigible para poder parangonar con razón su actitud con la del existencialista: la angustia vital.

La raíz, esta vez, ya no sería endeble, sino robusta. Sin embargo, con sinceridad, corre peligro de no ser auténtica, sino entreverada con las propias desde una planta ajena. Es cierto que en la cita de *Áyax* puede atisbarse una ráfaga de angustia vital. Pero sólo una ráfaga, también ciertamente. Ráfaga ocasional y ceñida a circunstancias determinadas, por más que su formulación en la parte citada pueda haber parecido general. Esta apariencia se difumina hasta casi desvanecerse si se atiende a las condiciones con que ha sido presentada. *Áyax* ha hecho preceder su amargo reproche, efectivamente, de este encuadre (vv. 472-473):

“Vergonzoso es para un hombre de pro anhelar larga vida
si ésta no ofrece variación alguna en sus males”.

Sólo entonces, cuando el discurrir de los días no hace sino añadir anodidamente desgracia a desgracia, tiene efecto la angustia por la vida. Cuáles sean estas desgracias, lo hará explícito el propio héroe en los versos (477-480) que siguen a aquella formulación:

“No se me da un ardite por todo hombre
que se lisonjea con tan vanas ilusiones.
¡O vivir con gloria o con gloria morir:
esto debe hacer todo bien nacido!...”

Con el cambio de decoración, bien parece haber cambiado incluso el sentido de la escena: ahora, lo que podía presentar aspecto de sentencia generalizada para la humanidad entera, se circunscribe sólo al hombre abrumado por desgracias, y males o desgracias, a su vez, se identifican con el oprobio; al menos, la “falta de

gloria” es mencionada como el mal por antonomasia para el de buena cuna, y el “con gloria morir” tiene resonancias más bien estoicas que existencialistas, en lo que atañe a la motivación —y calificación— del suicidio: no es tenido como remedio para el hastío del vivir, sino contra el oprobio de una vida innoble. Zanja la duda en favor de que ésta sería interpretación mucho más aproximada el entronque de estas máximas con la línea argumental de la tragedia misma: Áyax trama el suicidio desde que, vuelto a la razón, se hace consciente de que será en lo sucesivo objeto de la irrisión general, después que —enloquecido por la diosa Atenea, que así logra salvar a sus protegidos— ha torturado y matado reses del campamento creyendo que eran sus reyes, de quienes quería vengarse.

Análogo riesgo de que la vinculación no resultara convincente se correría si —ya más cerca de nosotros en el tiempo y en el espacio, como que dentro de la latinidad y en el mismo siglo que acabaría en el cambio de la era— se pretendiera establecerla con Lucrecio. Aunque no fuese con su poema concretamente, sino con la actitud vital que le habría llevado a escribirlo. El peligro está en que la llamada “cuestión lucreciana” sigue abierta, y sólo una parte de sus estudiosos los que lo interpretan de manera tal, que sería congruente esa actitud con la angustiada del existencialista. Pero ¿y si tuvieran razón los contrarios? Por lo menos, lo que no cabe negarles es que las apariencias los favorecen, y que la “carga de la prueba” gravitaría precisamente sobre quien quisiera defender la conexión.

En efecto, el poema de Lucrecio, en su contenido estricto, parece todo lo contrario de la obra de un angustiado. Al revés, su autor declara que la intención con que lo ha escrito ha sido cabalmente la de liberar a sus semejantes del temor a la muerte, mediante la doctrina epicúrea negadora de la existencia de un más allá torturador. Es la alegría proselitista del converso: Lucrecio ha encontrado a Epicuro, al que ensalza repetidamente (prólogos de los cantos I, III y VI) como liberador, porque había enseñado a superar la angustia por lo que los hombres creían que les aguardaba después de la muerte. En su alborozo de neófito, Lucrecio dice escribir para acercar a los demás mortales la buena nueva consoladora participándoles las lecciones de su maestro.

Sólo que en otra reiteración, aún más famosa, esta visión superficial unitaria parece quebrarse. Lucrecio se justifica de haber poetizado la doctrina epicúrea —en flagrante contradicción a la prohibición del sabio, que había vedado la poesía— dos veces y casi con las mismas palabras: hacia el final del canto I (vv. 926-950) y en el prólogo al IV. La forma poética es como la miel con que los médicos permiten untar el borde de la copa con que propinan a los niños la pócima desabrida que habrá de sanarles: “con engaño, pero sin daño”. Ahora bien, ya sólo el mero apurar la metáfora permitiría sospechar que, si a la dulzura de la miel se opone el mal sabor de la pócima, al encanto de la poesía debe corresponder también el desagrado de la doctrina. Pero no hace falta ni apurar ni sospechar: el mismo pasaje reconoce explícitamente “que nuestra doctrina por lo común parece en exceso amarga a a quien no la ha tratado, y el vulgo se echa atrás y se estremece ante ella”. Y todo el maravilloso final del canto III es un hacerse eco de las quejas humanas ante el ser para la muerte, que Lucrecio trata de acallar, epicureísmo en mano, con el argumento de que ninguna de estas amarguras sentirá el muerto, porque el no existir le libraré en absoluto de toda capacidad de sensación.

Precisamente de esta maravilla que son los versos en que se plasma el dolor humano por tener que morir ha podido inferirse que al autor no le era ajena la misma angustia vital. Y una parte de sus críticos vienen sosteniendo que el poema mismo —todo él, interpretado, según vimos antes, “como producto de una vivencia”— es la obra de una actitud de Lucrecio, que ha querido no sólo rozar con sus labios, sino ingerir con plenitud la voz poética para endulzarse también a sí mismo la amargura de un vivir que no puede durar. En esta hipótesis, él habría sentido también que lo que hace infeliz al humano, no es sólo el temor a un más allá con torturas inacabables, sino también lo acabable de los goces del más acá. Para el primer motivo, puede ser válido consuelo el convencimiento de que no haya vida ultraterrena; pero al segundo, claro está que no lo mitiga en absoluto. ¿Y es, siquiera, suficiente mitigación la de que no haya ya sensaciones de tortura, sino ni tan sólo capacidad de sensación de la ausencia del goce? Lucrecio escribió que sí; pero ¿llegó a vivir este “sí”? Apa-

sionante cuestión, relacionada con las no menos apasionantes y nada claras de la realidad de su suicidio y de los motivos que a él le empujaron. Cuestión difícil, tal vez irresoluble, pero al menos no resuelta, y que, mientras no se solucione, impide francamente señalar a su poema como uno de los grandes predecesores de la literatura existencial.

En cambio, todos los requisitos exigibles, y en un grado de seguridad satisfactorio, se encuentran en la poesía horaciana. A primera vista podría parecer exactamente todo lo contrario: ¡Horacio! Justamente Horacio, ¿angustiado? ¿No es el de la descansada vida, la del que huye del mundanal ruido, según la inmortal versión que de su *Beatus ille* dio fray Luis de León? La verdad es que la visión que nos dan ésta y otras imitaciones horacianas de fray Luis, lo mismo que las de Costa i Llobera y otros horacianistas modernos, no siempre configuran un retrato de parecido cabal. Tomaron líneas maestras de la fisonomía del poeta, rasgos atractivos de un rostro señero de recia personalidad: la vida sin ambición, la conducta ecuánime, la dorada medianía; pero no siempre reflejaron a la vez los pequeños rictus que matizan contrastivamente la serenidad de una frente y de una mirada que tratan de ser persuasivas e incluso ilusionadoras. Así, por corto que sea este elemento matizador en el *Beatus ille*, lo cierto es que basta para cambiar el sentido de la pieza y, sobre todo, la interpretación de la actitud de Horacio que de ella quepa sacar. Son solamente los cuatro versos finales; pero esta coda es la afilada punta que convierte la idílica descripción anterior en un aguijón mordaz, en una sátira acerada contra el prestamista Alfio, digna de que todo el conjunto se haya escrito en el ritmo típico de la invectiva, el yambo, como realmente lo está (a diferencia de fray Luis, que —clásico también él y, por tanto, devoto de la acomodación de fondo y forma— ha vestido su imitación del característico ropaje lírico, al no tomar más que aquella parte de ensalzamiento idílico y constituir, por tanto, con ella una auténtica oda a la vida del campo, salida de su más profunda intimidad y, por ello, no puesta en boca de ningún otro). En cambio, en la composición horaciana, no es el poeta, sino el denostado Alfio quien entona el canto de las delicias de la vida rural, pura y sencilla, para —a renglón seguido— no sólo continuar enfrascado

en el ajeteo de la ciudad, sino precisamente en el afán de estrujar más las posibilidades rentables de su capital según la coyuntura mejor de las fechas en que lo entregue en préstamo.

Por otro lado, claro está que, quien ha sabido describir tan primorosamente el tranquilo encanto de las actividades campesinas y del ambiente en que se desenvuelven, no es el alma metalizada del prestamista, sino la exquisitamente poética de Horacio. Pero ello no exige que las vivencias que él tiene de esta vida campestre, simple y retirada, sean precisamente tranquilas. No: él se ha descrito a sí mismo, en una confesión muy terminante, como muy distante de la tranquilidad: “veleidoso, cuando estoy en Roma quiero marcharme cuanto antes a Tívoli; cuando llego a Tívoli, ya se me tarda el regresar a Roma”.³ Aunque en otra confesión se haya caracterizado como secuaz de Epicuro, “Epicuri de grege porcum”⁴ (un cerdo más en la manada de Epicuro), ¡cuán lejos de haber alcanzado la ataraxia, la imperturbabilidad que, como meta del sabio, señalaba el maestro a sus adeptos!

Ni siquiera a un nivel mucho más vulgar, lejos de este grado supremo de la sabiduría ya imperturbable, resulta Horacio lo que esperaríamos de un epicúreo: ante la piedra de toque característica de la escuela —la actitud frente al placer, tomado como bien supremo— no se comporta como si le dejaran verdaderamente satisfecho los goces de la vida. En este aspecto, una contrastación con otra alma exquisitamente poética y lírica, la de Catulo, resulta instructiva por demás. La satisfacción de Catulo ante el placer conseguido (el poema 5º, por ejemplo) se dispara hasta la euforia. Su alegría es primaria y natural; su postura rehuye toda inquietud: lo que pueda venir después ¿qué importa? Ahora, ahora él tiene a Lesbia, y no se le antoja nada más que apurar el goce del momento; que ha de morir —y, en consecuencia, que aquello se le ha de acabar— da la impresión no sólo de que no le inquieta, sino de que ni le preocupa siquiera: más bien, de que le sirve de accicate de un gozo mayor. Muy cierto que Catulo también sufrió, y que sus vivencias dolorosas han dado lugar a algunos de los poemas más justamente célebres de su libro. Pero nuevamente su

³ *Epist.*, I, 8, 12.

⁴ *Epist.*, I, 4, 16.

actitud vuelve a ser simple y primaria, sin recovecos: él sufre sencillamente cuando no goza, cuando la vida le priva de lo que era su gusto, sea en lo amoroso (erótico: Lesbía; o familiar: su hermano), sea en lo literario, sea en lo político. (Política es, en efecto —el ver a tantos ineptos y a tantos granujas con mando— la razón que le hace preguntarse: “¿Por qué, Catulo, no te mueres ya de una vez?”)⁵ La muerte como final de las desgracias de la vida. Pero también sentida como mero final en cuanto a los goces: en aquel poema de los besos, avistada, como motivo para vivirlos con mayor intensidad, a modo de noche inacabable, en la que no hay más que sueño: “una vez que se apague nuestro breve día, nos tocará dormir una noche eterna”.⁶ Noche continua, sueño: ausencia de toda sensación para siempre. Catulo no ha hecho profesión explícita de epicureísmo; pero su visión del después de la vida difícilmente pudo expresarse, dentro de un lenguaje poético, de modo más ortodoxamente epicúreo.

Distante, en cambio, también muy distante Horacio de esta ortodoxia al nivel del epicureísmo corriente, como lo había estado al de la ataraxia, propia del grado supremo de la sabiduría. Frente a la euforia de Catulo, la horaciana angustia. Puede que se replique inmediatamente: “¿Angustiado, Horacio? ¿No es el del *carpe diem*”, el que aconseja a Leucónoe, a Torcuato, a Póstumo que aprovechen lo que cada día depara?” Sí, pero ¡de qué modo! Frente al optimista “¡vivamos!” catulismo a Lesbía, sin cuento y sin medida (si los hay “los borraremos y volveremos a empezar de nuevo”),⁷ el cálculo infinitesimal de Horacio, su “apurar” día a día, “sin que Leucónoe pueda fiarse jamás en absoluto del de mañana”:⁸ en cada partícula del goce, el agridulce de que puede ser el último. Frente al sueño en noche eterna de Catulo —por tanto, con cesación de todo goce, sí, pero también de todo deseo—, el subconsciente horaciano no para de evocar, en torno a sus consejos a gozar de la vida, los sinsabores y torturas que la mitología griega había situado en su más allá. A mayor abundamiento y para mejor comprobación, será oportuno verificar que tales evocaciones ocurren

⁵ LII, 1 y 4.

⁶ V, 5-6.

⁷ Cfr. V, 11.

⁸ Cfr. *Odas*, I, 11, 4.

también como ideas fijas fuera de los contextos donde tal vez se las esperaría naturalmente, porque se tratara de guerras o crímenes, deslealtades o traiciones. Si fuera sólo así, no extrañarían. Lo que ahora intriga y da qué pensar es hallarlas hasta en lo diametralmente opuesto. Una comparación entre dos odas distantes en el tiempo, la I 4 y la IV 7, obra de juventud la primera, de alrededor de los 50 años la segunda, pero coincidentes en la temática —la “vuelta de la primavera”—, resulta particularmente aleccionadora, porque revela persistencia de la idea a lo largo del conjunto de la lírica horaciana e incluso donde menos el argumento parecería propenso a suscitarla. En aquella se nos amenaza con el recuerdo de las noches que seguirán a estos radiantes días, con el de las sombras de los muertos, con el de la casa de Plutón, el dios subterráneo. En ésta se aconseja a Torcuato que no crea que todo va a durar: pasa el año y la hora arrebató el día; también él —como todos, incluso el piadoso Eneas, el opulento Tulio y el buen Anco— caerá en el mundo del polvo y de las sombras, del que ni Diana logró salvar a su devoto Hipólito, ni el héroe Teseo librar a su entrañable Pirítoo.

Por descontado que estas alusiones reiterativas a unos tormentos de ultratumba no obligan a admitir, para la validez del argumento, que correspondieran a una efectiva creencia del poeta en un más allá. Si tal creencia fuese necesaria para dicha validez, ya desde ahora el razonamiento quedaría fuertemente en entredicho. Pues lo más probable es que Horacio fuese sincero cuando se confiesa bastante descreído, devoto de los dioses sólo en escasa medida y ocasional; probablemente, todas o las más de estas reminiscencias no son sino motivos literarios, producto de la vinculación de la lírica docta latina con el ambiente mitológico en que se hallaba inmersa la griega que le servía de modelo. Vano sería intentar aprovecharlas sin más, en un propósito de probar que el pretendido epicureísmo de Horacio no era ortodoxo, de una forma —burda de puro simplista— como la siguiente: “para Epicuro no había vida humana más que en este mundo y, además, los dioses no se ocupaban de ella; es así que en Horacio se habla de otra existencia y de unos tormentos a que los dioses someten allí a los que fueron malvados, luego no se trata de un epicúreo cabal”.

Pero no es nada vano observar que, precisamente por no corresponder a una creencia reflexiva y convicta, la aparición de estos motivos literarios en cuanto tales nada más, aun reducidos a meros clichés, puede desvelar alguna característica subconsciente del autor si se presenta debidamente tipificada. Y he aquí la tipificación: todas las veces que Horacio apela a este mundo intratelúrico de la mitología, hace referencia únicamente a los castigos; se diría que en su cerebro nada ha quedado de los suaves goces de los Campos Elíseos, amenas praderas y bosques deliciosos.⁹ El pensar en la muerte sólo le evoca —de lo que otros han escrito que hay después de ella— los matices negros, los sentimientos de dolor, las torturas. (Si acaso para él mismo hay un consuelo, no es de la felicidad mitológica, sino el que cabrá llamar “prerrenacentista”: la supervivencia —pero no allá, sino entre los hombres que queden aquí— de su fama y de sus obras: “No moriré todo yo, una gran parte de mí escapará a Libitina”, ha escrito en la oda III 30, epílogo de la primera colección.)

Todavía algo muy personal y característico de Horacio puede venir a coronar la comprobación de que el pensamiento de la muerte no es nada parecido no ya a una liberación, pero ni siquiera a un neutralizante volver a la nada, sino que proyecta su sombra angustiadora sobre los paisajes de la vida en que los vivos colores del placer mejor se combinarían con una claridad radiante. Se trata de uno de los procedimientos de estilo más celebrados en su poesía y, sobre todo, en la lírica: la adjetivación. Horacio es maestro prácticamente insuperado, y aun difícilmente imitable, en el arte del calificar. (Uno de los escollos más graves que tienen que sortear sus traductores y sus imitadores ha sido, desde siempre, el maravilloso juego de sus adjetivos, calculados, pulidos: labor de orfebrería en que no se sabe si admirar más la sorprendente novedad de cada pieza o la nitidez de su matización o la exactitud del engarce.) Nos hallamos a una distancia inmensa del arte formulario de Homero, con sus epítetos casi rituales, lo mismo para las divinidades, que para los hombres y las cosas, tan adecuado a aquella visión objetiva del mundo que antes ponderábamos. En el arte horaciano, cada adjetivo es la mesuradísima pincelada de tono

⁹ Cfr., en efecto —y en cambio—, Virg. *Eneida*, VI, 638.

afinadísimo que destaca en cada centímetro del cuadro, dentro de un conjunto que así da la impresión de matizado a no poder más. Desde luego, no cabría pretender para todo adjetivo horaciano una originalidad absoluta; los hay también imitados. Pero es común reconocer —y admirar— que una de las facetas donde su originalidad raya a mayor altura es, precisamente, en la calificación.

Pues bien: en este rasgo de estilo tan celebrado y personal se manifiesta también —con las máximas garantías de autenticidad, por tanto—, la subconsciente angustia ante la muerte. La oda a Póstumo puede constituir un ejemplo conspicuo, entre otros que servirían para lo mismo,¹⁰ por su profusa variedad. Ya de entrada, en la estrofa inicial, los años se escurren *huidizos*, la vejez es *inminente*, *indomable* la muerte. Inmediatamente Plutón se presenta como *inmisericorde*; la onda de la laguna Estigia, la que tendremos que atravesar *todos*, es *triste*; *negro* y *cenagoso* el río Cocito que la desagua; *infame*, entre otros condenados célebres (y hay que entenderlo así, por tanto: *de mala fama*, que no *sin fama*, pues su notoriedad en la mitología clásica era patente), el linaje de las Danaides. Se dirá, tal vez, que ello no hace sino doblar lo que ya vimos que era una constante en Horacio: no aludir al mundo subterráneo más que como lugar de torturas. Sí, pero con la agravante de que es un doblar que no simplemente presenta otra faceta de lo mismo, sino que verdaderamente duplica: aquella mención se refería solamente a los condenados por su maldad; esta visión tétrica alcanza explícitamente a *todos* los mortales: justamente Póstumo, el destinatario de la oda, es presentado también explícitamente con típicos rasgos de *piedad*. Parece justo, por tanto, no tomar todos estos matices de sólo lobreguez como adjetivos que vienen a sumarse a la sustantividad de los tormentos poco menos que como epítetos ya esperados: el aplicarse de manera única y general a todo el ambiente los independiza de la relación que pudieran tener con los castigos, de modo que no vienen a ser un sumando más que se les añade, sino un factor que los multiplica, cuando no un exponente que los potencia.

¹⁰ Cfr., p. ej. y especialmente (además de las ya citadas *Odas*, I, 4 y IV, 17): I, 28, 7-20; II, 3, 17-28 y 18, 17-40; III, 2, 14-16 y 24, 4-8; cfr. también *Epod.* XIII 15-16 y *Epist.* II 3, 63.

Sí: intensa ha de ser la negrura de la angustia que evoca del subconsciente horaciano el pensamiento de la muerte, cuando también su característico y potente procedimiento de la adjetivación funciona en idéntico sentido al aplicarse a las cosas de la vida misma, cuando las presenta transidas de la sensación de que habrá que dejarlas. Pintor, entonces, de paleta fría, Horacio matiza pálidamente los tonos: incluso el que atribuye a la esposa es sólo el de “complaciente” —nada de “apasionada” ni de “enamorada” siquiera—; los cipreses que acompañarán a Póstumo hasta la tumba no se ven como “fieles”, sino como “odiosos”; los demás árboles de su tierra y mansión habrán tenido en él un dueño “interino”. Maravillosa depuración poética de una visión del mundo mediterráneo en aras de la angustia vital: en esta especie de la anticipación de un “adiós a la vida” que presta a su aconsejado, ha prescindido de toda referencia al mundo animal que podía rodearle, y se ha ceñido a la mención de los vegetales. Con ello consigue plenamente la completa adecuación de esta *brevidad* del dominio de Póstumo, y más todavía al explicitarla precisamente con el arbolado: los árboles característicamente mediterráneos, mucho más longevos que el hombre; algunos —el olivo, por ejemplo—, símbolos antonomásticos de la vida centenaria. En cambio, silencio sobre los animales domésticos, cuya vida —muy inferior en promedio a la humana— no le habría permitido el recurso a la sensación de *interinidad*: bien pudieran no haber conocido otro dueño que a Póstumo varios de los bueyes de sus labranzas, o de las acémilas de sus cargas, o el caballo de sus viajes o los perros de su caza.

Una sola excepción: el único tono cálido de la escena viene dado en la estrofa final por la pareja de adjetivos aplicados a los vinos de Cécubo, que Póstumo viene guardando con cien llaves: caldo “soberbio”, “mejor que el de la mesa de los pontífices”. Excepción que no hay por qué pretender que confirme la regla; sencillamente, la contrasta. (La maestría lírica de Horacio es sentida por él como total en su extensión; si se confiesa inferior a Píndaro,¹¹ es en arrebatos y profundidad, pero no porque le queden temas a que no pueda atreverse.) Los entusiásticos encomios de la reserva de vinos de Póstumo se prodigan con tal calor, que ya no puede

¹¹ *Odas*, IV, 2.

quedar duda de que, si el resto del paisaje era frío, no se debía a incapacidad del pintor para manejar una paleta ardiente. No: ha echado mano de los tonos cálidos precisamente cuando le han podido servir para llevar el clímax terminal las razones con que intenta convencer a su amigo. Hemos visto que, para sí mismo, se dejaba, al menos, el consuelo de anticiparse en vida la sensación de la gloria que su obra le seguiría granjeando aun después de su muerte. A Póstumo no le concede ni esto siquiera, y remata la serie de argumentos objetando contra la posible satisfacción que tal vez sentiría el cosechero, pensando que su abstinencia servía para que luego se le tuviera por creador de un vino añejo de nombradía. No habrá tal: la reserva será inmediatamente agotada por el heredero, despilfarrada incluso, sin preocuparse de que se vierta por el suelo, hasta dejarlo manchado, aquel céculo excepcional. El colmo, para el lector, es que Horacio no lo reprocha. Nuevamente la maravilla de un solo adjetivo, tozudamente rebelde a la traducción, encierra el juicio de Horacio: con descorcharlo, con apurarlo, con derrocharlo hasta por el pavimento, el heredero se hace *más digno* de aquel caldo que el vinatero que, abstemio, lo crió. Notémoslo bien: sólo “más digno”. Cabe todavía la congruencia del poeta de la “dorada medianía” consigo mismo: entre los dos extremos, la avaricia y el despilfarro, podemos pensar aún que lo completamente digno estaba en el uso mesurado. Pero de lo que no hay duda es de que, en la apreciación horaciana, se hace más digno de un gusto quien lo agota, incluso con parte desaprovechada, que quien lo aplaza —aun con posibilidades de mejorarlo—, ante la tremenda posibilidad de que, en el entretanto, se cruce el instante mortal.

Habría cabido, indudablemente, ante esta caducidad insegura de la vida, que convierte en existencialmente cadudas también las cosas que en la vida rodean al hombre —¿qué importa que le sobrevivan, si ya no las vive él?— todo un rosario de actitudes: desde la epicúrea ortodoxa —también y tan bien expresada por Horacio mismo unos versos antes de aquellos en que veíamos que se declaraba miembro de esta escuela (vv. 13-14 de la epístola a Tibulo):¹²

¹² *Epist.*, I, 4.

“hazte cuenta de que cada día es el último que ves amanecer:
¡enhorabuena la hora que se le añade sin esperarla!—

hasta la sobrenatural de la mística cristiana, también hecha exquisita poesía vivencial, desde el anónimo

“Ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta conmigo,
porque el placer de contigo / no me torne a dar la vida”,

hasta la “llama de amor viva”, de san Juan, pasando por la “hermana Muerte” del franciscano *Cántico de las criaturas*.

No: Horacio no pudo —humana, históricamente— llegar a ver en la muerte ni una hermana ni una alegría. Tampoco —lo que sí le fue histórica y filosóficamente posible con el epicureísmo que decía (y, tal vez, ingenuamente, creía) profesar— logró mirarla imperturbable, con la ataraxia del sabio, como un acontecimiento aseptico, neutral, que, si acaba con los goces, libera también de los males. Nuevamente en uno de sus adjetivos tan característicos vamos a encontrar la rúbrica de lo que hemos ido comprobando que fue su visión: *pallida Mors*.¹³ Horacio ha proyectado en el aspecto que le ofrecía la muerte la lividez de su angustia vital. La podemos suponer tanto más intensa, cuanto más exquisita conocemos su sensibilidad humana, su capacidad de gozar, cuanto más antonomásticamente lo designamos como el *poeta* del “*carpe diem*”. Auténtico y paradigmático precedente literario de quienes en nuestros días se han planteado —ya con manifestación expresa y no sólo con revelaciones subconscientes— la índole trágica de su sentimiento de vivir.¹⁴

¹³ *Odas*, I, 4, 13.

¹⁴ Admisión del planteamiento del “ser para la muerte” ahora también en E. Otón Sobrino, *Horacio y su poesía de la muerte*, “Estudios clásicos” 77 (1976) 49-71, si bien intentando encajar dentro del epicureísmo profesado por Horacio —admitido como efectivo—, una tal actitud de acuerdo con E. Castorina, *La poesía d’Orazio*, Roma, 1965, pp. 91-134.