

Ovidio y sus imágenes: estéticas de la modernidad¹

Francisco García Jurado
pacogj@ucm.es
Universidad Complutense

1. Introducción y cuestiones previas

La línea de investigación que venimos formulando en términos de “Literatura Antigua y Estéticas de la Modernidad” (LAEM) tiene como propósito considerar en los estudios de Recepción un aspecto clave a la hora de definir las relecturas de los antiguos en un nuevo contexto cultural: las implicaciones específicas que las modernas estéticas tienen en tal relectura. Si bien el clasicismo es la estética prototípica para la apreciación de la literatura y el arte antiguos, no por ello cabe desdeñar otras formas de expresión acaso menos esperables, pero igualmente válidas y estimulantes. En este sentido, la relación que el arte romántico establece en general con lo antiguo, o la mantenida por las vanguardias de comienzos del siglo XX, sin olvidar tampoco la lábil y abigarrada posmodernidad, son aspectos que, además, nos muestran cómo cada época reinterpreta desde sus claves ideológicas las manifestaciones de tiempos pretéritos. Tal planteamiento, donde combinamos el diálogo entre lo antiguo y lo moderno a partir de sutiles relaciones entre textos e imágenes, nos brinda unas claves hermenéuticas realmente útiles para poder apreciar cómo la modernidad recrea e incluso reinventa el pasado. La múltiple recepción de lo antiguo desde diversas estéticas se convierte, de esta forma, en la clave interpretativa de nuestro estudio².

Ovidio, debido a la variedad de lecturas que nos ofrece a partir de su obra amorosa, sus metamorfosis mitológicas o su poesía del exilio, es probablemente el autor clásico que más relecturas ha recibido desde las estéticas de la modernidad. Plantean Fernández Corte y Cantó Llorca en su introducción a las *Metamorfosis* de Ovidio el interesante problema de cómo esta obra dejó de ser la gran inspiradora del arte mitológico tras el clasicismo³. El interés por Ovidio a partir de las nuevas formas estéticas que vinieron después ya está dentro de otras claves alejadas de la visión global de su obra mitológica como materia compartida por los artistas. El interés por Ovidio disminuye, es verdad, pero también se especializa en aspectos tales como su condición de poeta exiliado o la elección deliberada de ciertos temas tratados en sus obras. Por tanto, en estas nuevas relecturas cuenta, y mucho, la recreación de sus textos, pero también la propia biografía del poeta, como en el caso de la recreación llevada a cabo por Pushkin, que inaugura probablemente la imagen romántica de Ovidio en la literatura

¹ Este texto recoge la versión provisional de la conferencia preparada para el curso “La elocuencia de la imagen en dos universos visuales: el del poeta en su mundo y el del lector en la tradición” (Universidad de Cádiz, dos de abril de 2014), organizado por el prof. dr. Antonio Serrano Cueto, a quien ya desde estas líneas le quedamos profundamente agradecidos por la confianza depositada.

² “La calidad de una historia de la literatura fundada en la estética de la recepción dependerá del grado en que sea capaz de tomar parte activa en la continua totalización del pasado por medio de la experiencia estética.” (Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, 2000, p. 160).

³ “[...] creemos que hay una razón de fondo para no seguir exhaustivamente a Ovidio en los siglos XIX y XX: el autor quedó relegado casi exclusivamente al ámbito de los estudios filológicos y perdió pie con la literatura de creación porque ésta tomó otros derroteros estéticos.” (José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, “Introducción” a Ovidio, *Metamorfosis. Libros I-V*, Traducción, introducción y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, Madrid, 2008, p. 157-158).

moderna. Por ello, es pertinente que, a la hora de estudiar las propias evocaciones de Ovidio, distingamos entre la **persona del poeta y su obra**. Tal binarismo resulta de una gran productividad a la hora de recrear a Ovidio por parte de los autores y artistas modernos. La distinción no supone obstáculo alguno para que, *a posteriori*, podamos relacionar ambos aspectos, como cuando Ovidio aparece inserto en su propia creación literaria, como si de un personaje ficticio se tratara. De igual forma, dentro de lo que es la evocación de la persona, es posible diferenciar entre su recreación como **personaje de carne y hueso** y la propia **representación de su lectura**, donde el poeta queda encarnado físicamente en los libros por él escritos. Esta diferenciación entre el autor y sus libros es ya algo que el mismo Ovidio había hecho cuando al comienzo de los *Tristes* declaraba que su “librillo” iría a Roma, pero no él:

Parve (nec invideo) sine me, liber, ibis in urbem:
ei mihi, quod domino non licet ire tuo! (Ov. *Tr.* 1, 1, 1-2)

“¡Sin mí, pequeño libro (y no por esto te desprecio), irás a la ciudad,
ay de mí, porque no le está permitido a tu dueño!”

El poeta comienza la composición refiriéndose expresamente a su libro, lo que en realidad no deja de ser una forma de encarnarse en él (y, de esta forma, poder llegar de una manera u otra a la urbe soñada). En otras elegías será el mismo libro quien hable a su lector. Algo parecido le ocurre al Virgilio que recrea Dante cuando aquél se queda ante las puertas del paraíso. A pesar de la imposibilidad de que su persona siga acompañando a Dante, también el recorrido por el Paraíso está inspirado por la obra virgiliana e incluso aparece un personaje de la *Eneida* salvado para la eternidad, Rifeo, a quien el propio Virgilio había declarado el más justo de los troyanos.

Así pues, los autores modernos recrearán diversos aspectos relativos al poeta Ovidio, bien encarnándolo en un personaje de carne y hueso, bien en la forma de uno de sus libros, o recrearán aspectos varios de los contenidos de su obra, tales como las artes amatorias, mitos diversos recogidos en las *Metamorfosis* o impresiones de su exilio. Tendríamos, por tanto, tres aspectos susceptibles de evocación, como puede verse en el cuadro siguiente:

Persona-Autor	Obra
Ovidio como personaje (El poeta como persona de carne y hueso)	Amatoria Metamorfosis Exilio
Ovidio como lectura (Representación de su lectura: el autor frente al lector)	

La necesidad de recrear físicamente la figura del poeta obedece a una constante literaria que viene favorecida por la aversión al anonimato, o a que la obra quede desprovista de un autor con el que se pueda, cuando menos de forma imaginaria, conversar. Como es sabido, conservamos recreaciones diversas de la persona de Ovidio, como la de la conocida representación de la *Crónica de Nuremberg*, donde el poeta aparece vestido como un personaje del siglo XV:



Xilografía de Ovidio en la *Crónica de Nuremberg*, 1493

Por otro lado, la propia representación literaria de los libros ovidianos da cuenta de un aspecto tan obvio que a veces pasa desapercibido ante nosotros: su lectura. Cabría preguntarse, asimismo, por qué es importante representar el acto mismo de leer a Ovidio. A lo largo de este trabajo revisaremos algunos textos e imágenes donde es posible analizar este peculiar fenómeno que convierte al lector y no tanto el escritor en el protagonista. Finalmente, la inspiración más o menos concreta en algunos de los textos del poeta nos lleva a estudiar cómo ciertos pasajes han pasado a formar parte de curiosas recreaciones modernas que jamás dejan de asombrarnos. Es el caso de la *tristissima noctis imago* con la que el poeta evoca la última noche pasada en Roma, antes de partir al exilio. Como veremos, tal *imago* se convierte en un paisaje sublime de Turner, en el icono de Buster Keaton en la nieve, o en un lector que lee a Ovidio al amanecer.

Una manera muy plástica de entender esta actualización estética de Ovidio es a partir del análisis de las imágenes modernas ligadas a su persona y obra. Por ello, a esta especial atención por distinguir entre el autor, el lector y los textos cabe ahora añadir el fructífero diálogo que se plantea entre las palabras y las imágenes al hilo de las diversas relecturas. Conviene distinguir entre lo que es una **imagen inspirada** frente a una **imagen asociada**. Si bien la imagen inspirada cobra vida a partir de la recreación de la figura del poeta, del acto de su lectura o del contenido extraído de sus textos, la imagen asociada puede ser algo bien preexistente, bien contemporáneo a una determinada vivencia, lectura o recuerdo ligado a Ovidio. Por tanto, es pertinente que a la hora de vincular las imágenes con el poeta respetemos las distinciones ya señaladas (personaje, representación de su lectura, obras). Veremos a lo largo de este trabajo lo productivas que llegan a ser tales distinciones a través de la recreación del personaje ovidiano (poeta, albatros, mariposa), la representación de su lectura (lecturas lascivas, escolares y reflexivas), o el recurso relativo a algún aspecto de su obra (mitos como los de Tiresias, Ícaro y Narciso).

Vamos a plantear un recorrido histórico basado en diversas visiones de Ovidio desde ciertas estéticas de la modernidad. Tales estéticas han ido configurando lecturas distintas sobre el mismo autor, caracterizándolo en cada momento según las claves propias de cada época. De esta forma, podemos hablar propiamente de un Ovidio moderno, visto desde las estéticas del romanticismo y la decadencia de fin de siglo (2),

conmoverán a Octavio; sumido en el olvido
pasarás la vejez [...]"

En lo que sí disiente Pushkin con respecto a Ovidio es en su percepción del paisaje, pues el primero lo describe como algo mucho más apacible que aquel que percibió el romano. Finalmente, Pushkin pasa a hablar de su propia condición vital, de su circunstancia y de su fama, en clara identificación con Ovidio:

“Ay, yo, cantor perdido entre la muchedumbre, 85
seré desconocido para los venideros
y víctima sombría, se extinguirá mi débil
genio, con la penosa vida y rumor efímero [...]"

Resulta curioso que Pushkin eligiera dos grandes poetas latinos, Horacio y Ovidio, para que pasaran a formar parte del imaginario de la incipiente poesía rusa. No obstante, mientras Horacio está más vinculado a una poética clasicista, Ovidio conecta mejor con la estética romántica. De hecho, puede observarse sin demasiada dificultad que hay una diferencia esencial en las evocaciones: mientras de Horacio se toma fundamentalmente un verso (el ya citado *exegi monumentum aere perennius*), Ovidio es recreado en calidad de personaje de carne y hueso con el que es posible identificarse. Es precisamente a través de su persona como Ovidio pasó a formar parte de los imaginarios románticos y simbolistas, convertido mayormente en símbolo del exilio. La propia representación pictórica de Pushkin entre riscos, en absoluta soledad junto a un mar embravecido, bien puede servirnos de ejemplo para valorar la importancia de la imagen del poeta en este momento:



I. K. Aivazovsky y I. E. Repin, “Pushkin's Farewell to the sea”
(The All-Russian Museum of A. S. Pushkin, Saint-Petersburg)

No debemos olvidar que desde el punto de vista estético tales visiones, tanto la del poeta antiguo como del moderno, están presididas por el componente estético de la sublimidad, que se propone ir más allá del deleite ante la mera belleza para llegar a la conmoción. Soledad, acantilados, escenas terroríficas, entre otras muchas, van creando una nueva forma de entender los sentimientos al tiempo que seleccionan un nuevo

canon literario de la Antigüedad. Si bien Edmund Burke, como el gran referente teórico de esta estética, no habla apenas de Ovidio en su conocido libro *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*⁶, algunos aspectos relativos al poeta, en especial la soledad de su exilio o la partida de Roma, se vuelven especialmente adecuados para ser revisados desde tal sublimidad. Centrémonos ahora en los versos quizá más conocidos y repetidos de los *Tristes* de Ovidio, aquellos donde el poeta recuerda entre lágrimas la última noche que pasó en Roma. Nos referimos al comienzo de la tercera elegía del libro primero:

Cum subit illius tristissima noctis imago,
qua mihi supremum tempus in urbe fuit,
cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
labitur ex oculis nunc quoque gutta meis. (Ov. *Tr.* 1, 3, 1-4)

“Cuando acude a mi recuerdo la imagen tristísima de aquella noche que fue para mí la última ocasión de ver Roma, cuando regreso a aquella noche, en que tantas cosas queridas dejé, todavía ahora resbala de mis ojos una lágrima.”

Esta indeleble *imago tristissima* se convierte, de la mano del pintor William Turner en pura sublimidad, cuando la plasma en una evocadora puesta de sol que recuerda las obras de Claudio de Lorena⁷. En ese ambiente inundado de belleza romana casi irreal, no exenta de las evocaciones de la decadencia y la ruina de Edward Gibbon, es donde Turner sitúa unas pequeñas figuras entre las que debemos intuir a Ovidio afrontando el momento aciago de su marcha al exilio⁸:



J. M. W. Turner, “Ancient Italy - Ovid Banished from Rome” (1838)
National Gallery, London

⁶ Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, 2005.

⁷ AA.VV. *Turner y los maestros*, Madrid, 2010. Se trata del catálogo de la exposición que con el mismo título se celebró en el Museo del Prado (22 de junio - 19 de septiembre de 2010).

⁸ Sobre este cuadro en cuestión, véase Eric Shanes, *The life and Masterworks of J.M.W. Turner*, New York, 2012, p. 211.

Tales presupuestos estéticos permiten ver cómo se relee la figura de Ovidio desde una estética moderna, la sublimidad, y cómo a partir de aquí encontraremos una sucesión de estéticas. De esta forma, Paul Verlaine convierte a Ovidio en presa de la melancolía, o del “spleen” literario que inmortalizó Baudelaire.

Debemos reparar en una singular paradoja: algunos autores antiguos pasan al imaginario moderno y terminan convirtiéndose en parte intrínseca de las nuevas corrientes estéticas. Horacio es tan inherente a la estética neoclásica como Ovidio a la romántica. De esta forma, Ovidio, el autor del libro titulado *Tristia*, puede terminar sufriendo esa peculiar enfermedad de los artistas finiseculares y estetas, el “spleen” de Baudelaire. Entre la tristeza ovidiana y la melancolía de Baudelaire hay un sutil camino. Así lo vemos en el retrato que de Ovidio hace el poeta Verlaine, y que en España fue traducido brillantemente por otro poeta, Manuel Machado. Ahora, desde Moscú nos trasladamos al París finisecular para referirnos al libro titulado *Fiestas galantes*, publicado precisamente en la ciudad del Sena el año de 1869. En este libro encontramos un singular poema titulado “Pensamiento de la tarde”, dentro de la breve sección que lleva el título general de “Parábolas”, y que no es otra cosa que un poema dedicado a Ovidio. Así suena el poema, en la versión machadiana:

“Echado en la marchita hierba del destierro,
bajo los tejos y los pinos que el granizo platea,
ya errante, como las sombras que suscita
la fantasía, por el horror del paisaje escita,
mientras alrededor, pastores de rebaños fabulosos, 5
se asustan los bárbaros de ojos azules,
el poeta del Arte de Amar, el tierno Ovidio
abraza el horizonte con ávida mirada
y contempla mar inmensa, tristemente.

El cabello crecido y gris que le atormenta 10
formando sombras va sobre su frente plegada
el traje desgarrado entrega la carne al frío, cómplice
de la acritud de su entrecejo fruncido y de su mirada fatigada,
la barba espesa, inculta y casi blanca.

Todos estos testigos de un duelo expiatorio 15
dicen siniestra y lamentable historia
de un amor excesivo, áspera envidia y de furor
y algo de responsabilidad de Emperador.
Ovidio tétrico piensa en Roma, y luego otra vez,
en Roma, que su gloria ilusoria decora. 20

¡Ay, Jesús!, me habéis muy justamente oscurecido:
mas si Ovidio no soy, al menos soy esto.”⁹

En este poema encontramos, probablemente, la encarnación más pura de un Ovidio simbolista, convertido ya en un verdadero imaginario poético. Ziolkowsky apunta en su libro *Ovid and the moderns*¹⁰ que es necesario poner en relación el poema

⁹ P. Verlaine, *Fiestas galantes*. Trad. de M. Machado, Sevilla, 2007, p. 182. Hemos corregido la puntuación, adaptándola en lo posible al original francés.

¹⁰ T. Ziolkowski, *Ovid and the moderns*, Ithaca, 2005, p. 110. Javier Espino, “Verlaine evoca a Ovidio: su persona y su voz”, en J. Luque *et alii* (eds.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*, Jaén-Granada, 2000, pp. 1267-1278.

con un cuadro de Delacroix conservado en la National Gallery de Londres, “Ovidio entre los escitas”, pintado en 1859¹¹:



Eugène Delacroix, “Ovid among the Scythians” (1859)
National Gallery, London

En este sentido, queda clara la relación (tan propia de la literatura francesa finisecular) entre literatura y pintura. Parece que Delacroix quiso verter en imágenes el texto ovidiano sobre el destierro, y Verlaine emprende el sugerente camino de regreso al texto desde el cuadro de Delacroix. Es notable, asimismo, lo que debe este poema al que había escrito Pushkin acerca de Ovidio desterrado, y en el que luego se inspiraría también el mismo Ossip Mandelstam para componer su libro *Tristia*. Queda otro aspecto que resulta, simplemente, un rasgo de genialidad: el final de poema, a modo de una “voz poética” entre Ovidio y Verlaine, que preludia al propio Ovidio de Mandelstam. Robert Browning inventó el monólogo dramático, cuyas características ha desentrañado magistralmente Jaime Siles¹². Esta poesía en primera persona, tan parecida a un monólogo del teatro, ni pertenece exactamente al autor ni tampoco a la persona evocada. Se trata, simplemente, de una voz. Estos versos finales preconizan, a su vez, al Ovidio cristiano que Vintila Horia plasmará en su novela *Dios ha nacido en el exilio*, pero también evocan la conversión del propio Verlaine, identificado con Ovidio por medio de esta voz. La voz poética que configura el llamado monólogo dramático fue adquiriendo carta propia de naturaleza en la poesía de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Entre los poetas que adoptan esta forma de crear, destacan Ezra Pound, que asume la voz del poeta latino Propertio, y Ossip Mandelstam, que hará lo propio con Ovidio.

¹¹ El cuadro estuvo expuesto en Madrid, durante la exposición dedicada a Delacroix en CaixaFórum, entre octubre de 2011 y enero de 2012.

¹² Jaime Siles, *Poética y poesía*, Madrid, 2007.

su cerebro deja paso a un pensamiento a medio formar:
“Bueno, ahora ya está: y me alegro de que haya pasado”.
Cuando hermosa mujer desciende a la locura y
da vueltas otra vez por su cuarto, sola,
se alisa el pelo con una mano automática
y pone un disco en el gramófono.”¹³

255

La elección de Tiresias no es ajena a su condición de figura mitológica transgresora (así lo vemos en la novela titulada *Brideshead revisited*, escrita por Evelyn Waugh, cuando los versos de Eliot son recitados por un homosexual en Oxford). Por su parte, el personaje hermafrodita de la novela *Orlando*, escrita por Virginia Woolf, no es ajeno a esta doble cualidad sexual de Tiresias. Es significativo que esta recreación de Eliot se vea, asimismo, apoyada dentro de las notas finales que aparecen en el libro por la incorporación de la propia versión ovidiana del mito (en latín):

“Tiresias, aunque simple espectador y no realmente un 'personaje', es sin embargo el personaje más importante del poema, que une todo lo demás. Igual que el mercader tuerto vendedor de grosellas, se funde en el Marinero Fenicio, y éste no es del todo distinto de Ferdinando, Príncipe de Nápoles, así también todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que ve Tiresias, en efecto, es la sustancia del poema. Todo el pasaje es de gran interés antropológico:

«...Cum Iunone iocos et 'maior vestra profecto est
Quam, quae contingit maribus', dixisse, 'voluptas.'
Illa negat; placuit quae sit sententia docti
Quaerere Tiresiae: venus huic erat utraque nota
Nam duo magnorum viridi coeuntia silva
Corpora serpentum baculi violaverat ictu
Deque viro factus, mirabile, femina septem
Egerat autumnos; octavo rursus eosdem
Vidit et 'est vestrae si tanta potentia plagae'
Dixit 'ut auctoris sortem in contraria mutet
Nunc quoque vos feriam!' percussis anguibus isdem
Forma prior rediit genetivaque venit imago
Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa
Dicta Iovis firmat; gravius Saturnia iusto
Nec pro materia fertur doluisse sui que
Iudicis aeterna damnavit lumina nocte
At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam
Facta dei fecisse deo) pro lumine adempto
Scire futura dedit poenamque levavit honore»¹⁴

¹³ T.S. Eliot, *Asesinato en la catedral. Los cuatro cuartetos. La tierra baldía*. Trad. Fernando Gutiérrez – José María Valverde, Barcelona, 1985, pp. 138-140.

¹⁴ T.S. Eliot, *Asesinato...*, pp. 151-152. Se trata de *Met.* 3, 315-333. La traducción es la siguiente: “Y bromeaba relajadamente con Juno, también libre de cuidados, diciendo: «Vuestro placer es sin duda mayor que el que corresponde a los machos». Ella lo niega. Deciden averiguar cuál es la opinión del sabio Tiresias; él conocía las dos caras del amor, pues había golpeado con su báculo los cuerpos de dos grandes serpientes mientras copulaban en un verde bosque, y a continuación, ¡asombroso!, se transformó de varón en hembra y así pasó siete otoños, al octavo las vio de nuevo y les dijo: «Si el poder del golpe que habéis sufrido es tan grande que transforma el sexo del agresor en el contrario, ahora os golpearé otra vez». Tras golpear a las serpientes volvió a su forma anterior y reapareció su imagen original. Así pues, asumiendo el papel de árbitro del jocoso litigio, confirma las palabras de Júpiter; dicen que la Saturnia se ofendió más gravemente de lo razonable, de manera desproporcionada para el tema, y condenó los ojos del juez a la noche eterna. Pero el padre omnipotente (pues a ningún dios le está permitido dejar sin efecto las acciones de un dios), a cambio de la luz que le había sido arrebatada, le concedió conocer el futuro y suavizó su futuro con este honor.” (trad. de Fernández Corte y Cantó Llorca [Ovidio, *Metamorfosis...*, pp. 338-339]).

Nos ha parecido muy sugerente poner en relación, si bien no totalmente contemporánea, esta lectura ovidiana que hace T.S. Eliot con un cuadro clave del pintor que, a pesar de sus no siempre buenas relaciones con el grupo de Bloomsbury, fue acaso el artista plástico más visible de este grupo donde no proliferaron ciertamente los pintores. Nos referimos a Wyndham Lewis, uno de los representantes más conspicuos del movimiento artístico llamado vorticismismo, y el curioso cuadro donde dos personajes con miradas lascivas están leyendo a Ovidio, probablemente su *Ars amatoria*¹⁵:



Percy Wyndham Lewis, “A Reading of Ovid (Tyros)” (1920)

Wyndham Lewis coloca a dos de sus peculiares personajes, que él denomina “Tyros”, en actitud de leer lascivamente una edición concreta del *Ars amatoria* de Ovidio, acaso un ejemplar concreto del siglo XVII que el mismo Lewis cita en su libro *The apes of god*. Ovidio, por tanto, aparece representado dentro de esta obra pictórica en calidad de libro, y nada nos sugeriría que se lo está leyendo si no fuera por el mismo título del cuadro y, de manera indirecta, las expresiones de los propios lectores, que parecen sentirse sorprendidos por la irrupción del espectador. La vinculación entre el texto de T.S. Eliot que hemos citado más arriba y este cuadro tiene que ver, básicamente, con la presencia de la sexualidad (la bisexualidad de Tiresias y la sexualidad lasciva de los lectores representados en el cuadro). Eliot publica *The waste land* en 1922, en la mítica editorial Faber and Faber, cuya sede aún se recuerda gracias a una placa en un rincón de la londinense Russell Square. Al ser el poema posterior al cuadro no nos es posible imaginar que, acaso, tales personajes pudieran estar leyendo a Ovidio tal como lo refleja y cita T.S. Eliot. No deja de ser significativo, a su vez, que asistiéramos a una representación de la lectura de Ovidio donde los lectores cobran todo el protagonismo de la escena.

Del Támesis pasamos hasta el río Neva de San Petersburgo para acercarnos hasta la figura del Ovidio exiliado con la que se identifica otro de los poetas que son padres de la modernidad: el acmeísta Osip Mandelstam. Ya en otro lugar hemos destacado el deliberado uso de la técnica del monólogo dramático (que tanto debe a

¹⁵ AA.VV., *Wyndham Lewis (1882-1957)*, Fundación Juan March, 5 de febrero a 16 de mayo de 2010, Madrid, 2010, p. 194.

Robert Browning) según la cual no sabemos si es Ovidio o el propio Mandelstam quien adopta la voz¹⁶. Nacido en Varsovia, Mandelstam es, ante todo, un poeta de San Petersburgo, donde conoció lo mejor y lo peor de una época. Mi colega Jesús García Gabaldón me había dado a conocer su libro *Tristia* (poco más tarde llegué también los *Cuadernos de Voronezh*) y necesitaba comprender, en el mismo contexto vital donde vivió aquel poeta desterrado de comienzos del siglo XX, por qué se había sentido un nuevo Ovidio. Naturalmente, entre los textos fundamentales que sustentan la poesía ovidiana de Mandelstam está, además de la del antiguo poeta latino, el poema de Pushkin que ya hemos comentado más arriba. Muchas veces sentí la curiosidad de saber por qué Mandelstam llamaba Atenas a San Petersburgo. Así pues, llegué a San Petersburgo y crucé el Neva hasta la Isla Vasilevski, presidida por un edificio con aspecto de templo griego donde se encuentra la bolsa. De allí parten aquellas calles, en especial la Avenida (“Perspectiva”) Bolshoi, que constituyeron el mundo vital de Mandelstam. Ante todo, en Petersburgo sentí la voz de un poeta esencial, como pueda ser la de nuestro Juan Ramón. Mandelstam soñó con Ovidio y ya sabemos que hasta dio a uno de sus libros el título de *Tristia*. Esto hace posible que la imagen ovidiana de la tristeza pase a confundirse con uno de los libros imprescindibles para la poesía del siglo XX. Mandelstam vio en el destierro de Ovidio el paradigma de los exilios. Particularmente, el poeta se identificó en un primer momento con Ovidio al ver el mar Negro y sentirse, como aquél, un “poeta frente al imperio”. La actitud ante un dictador (otrora Augusto, en aquel otro momento Stalin) identifica claramente al poeta moderno con el clásico, de la misma forma que otros poetas contemporáneos de Mandelstam, como el italiano Lauro de Bosis en su tragedia *Ícaro*, también recurrieron a la literatura de la Antigüedad para denunciar el despotismo. Mandelstam, identificado con el poeta latino, previó su propio exilio y articuló una intensa reflexión acerca de lo que él llama enigmáticamente la “ciencia de la despedida”. Mandelstam se muestra, al igual que otros poetas de su generación, como un autor culturalista, de ahí que la cultura clásica y universal aflore orgullosa en sus versos. La inequívoca referencia a Ovidio que supone poner a su propio libro el título de *Tristia* queda explícita, asimismo, en el poema que se abre con este mismo título. El poema en cuestión fue escrito en 1918 y comienza de la manera siguiente:

“Estudí la ciencia de la despedida
en las calvas quejas de la noche.
Rumian los bueyes y la espera se alarga,
la última hora de las vigiliás de la ciudad.
Sigo el rito de esta noche del gallo,
cuando, tras llevar una penosa carga,
los ojos llorosos miraron a lo lejos,
y lágrimas de mujer se mezclaron con el canto de las musas.”¹⁷

Si el libro titulado *Tristia* sólo supone el comienzo de la identificación de Mandelstam con el poeta romano a manera de premonición, la primera parte de los *Cuadernos de Voronezh*, escritos ya como experiencia de un exilio real sufrido en la década de los años treinta, son el resultado de una suerte de vivencia equivalente a la obra ovidiana del exilio, si bien desde unas claves poéticas propias y profundamente

¹⁶ Francisco García Jurado, “Las personas de Ovidio: Osip Mandelstam, Gonzalo Rojas y Antonio Tabucchi. Encuentros complejos entre autores antiguos y modernos”, *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition* (Salerno Editrice, Roma) 29, 2006, pp. 66-89.

¹⁷ Osip Mandelstam, *Tristia otros poemas*. Prólogo de Joseph Brodsky. Traducción, notas y epílogo de Jesús García Gabaldón, Tarragona, 2000, pp. 71-73.

modernas. Naturalmente, ya no cabe una mera imitación ovidiana por parte de Mandelstam, sino una expresión de su experiencia vertida a un lenguaje moderno donde se implican otras voces de la historia literaria, como la de Dante, Gólgol o Pushkin, sin que falte, naturalmente, la del propio Ovidio, según vemos en estos versos:

“Privándome del mar, del vuelo y del correr,
y dando al pie el apoyo de una tierra herida,
¿qué habéis logrado? Excelente cálculo:
no podréis arrancar mis labios trémulos.
Mayo de 1935”¹⁸

Los versos del poeta latino, muy cercanos, no podían ser otros que estos que cito a continuación en su versión original y castellana:

en ego, cum caream patria vobisque domoque,
raptaque sint, adimi quae potuere mihi,
ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque;
Caesar in hoc potuit iuris habere nihil. (Ov. *Tr.* 3, 7, 45-48)

“heme aquí, aunque privado de mi patria, de vosotros y de mi casa,
y aunque se me ha arrebatado todo cuanto quitarme se pudo,
sigo acompañado, sin embargo, de mi ingenio y de él disfruto;
ningún derecho pudo el César tener sobre él.”

Este breve poema de Mandelstam, según expone García Gabaldón, no sólo constituye una referencia a los *Tristia* de Ovidio, sino también a los del propio Mandelstam. La primera persona del poema ha logrado fundir magistralmente las dos voces poéticas: la máscara del poeta latino, pero también la propia voz que el poeta ruso ha creado a partir de sí mismo. Mandelstam ha logrado identificarse tanto con la figura como con el texto de Ovidio y ha creado su propia tradición poética moderna, paradójicamente, a partir del propio poeta latino. Las imágenes y la luz en Mandelstam constituyen una cuestión de por sí sumamente compleja¹⁹. No obstante, El dramatismo del cuadro “Boyarina Morozova”, de Vasili Súrikov (y, como contrapunto, la tranquilidad que inspiran las vistas de Roma realizadas por este mismo pintor) bien puede ilustrar esta particular visión ovidiana de Mandelstam. Su amiga, la poeta Anna Ajmátova, se sintió precisamente como la monja Boyarina Morozova (1632-1675), según la pinta dramáticamente Súrikov en el momento en que es transportada a la fuerza en un trineo para ser confinada:

“...Después de haber abofeteado a Aleksei Tolstói, Mandesltam regresó inmediatamente a Moscú y desde allí telefoneaba cada día a Ajmátova suplicándole que viniese. Ella dudaba y él se enfadaba. Una vez ya dispuesta y con el billete en la mano, se quedó pensativa junto a la ventana. «¿Estás rezando para que pase de ti este cáliz?», le preguntó Punin, su marido, hombre irritable y brillante. Fue él quien, paseando un día con Ajmátova por las salas del Museo Tretriakov, le dijo de pronto: «Veamos ahora cómo te llevarán al patíbulo». Y así nació la poesía: «Y luego, al anochecer, la carreta se hundirá en la nieve... ¿Qué loco Súrikov describirá mi último suspiro?». Pero no tuvo que recorrer ese camino. «Te reservan para el final», decía Punin, y un tic contraía su rostro. Mas al final se olvidaron de ella y no la

¹⁸ Osip Mandelstam, *Cuadernos de Voronezh*. Prólogo de Anna Ajmátova. Traducción y epílogo de Jesús García Gabaldón, Tarragona, 1999, p. 40.

¹⁹ Resultan fundamentales los estudios de Jesús Ángel Espinós, “El imaginario griego en el poemario *Tristia* de Ósip Mandelstam”, *Atene & Roma* 7, 2013, pp. 119-138 y “The realm of Hades and its symbols in Mandelstam’s *Tristia*: a transparent path to redemption”, *Russian Literature* (en prensa).

detuvieron, pero se pasó toda la vida despidiendo a sus amigos en su último viaje, incluido el propio Punin.”²⁰

El cuadro de Súrikov expresa con gran dramatismo, propio de la pintura histórica de su época, de la que tan buenos exponentes pueden encontrarse en la propia Galería Tretiakov, este momento, donde la muchedumbre acentúa la soledad del personaje central:



Surikov, Vasily Ivanovich, “Boyarina Morozova” (1887)
Galería Tetriakov, Moscú

El mismo Mandelstam compuso un poema que se inspira, precisamente, en este cuadro²¹:

“En trineo, tendidos en un lecho de paja,
apenas abrigados con una aciaga lona,
desde el Monte de los Gorriones a la iglesia
recorrimos la inmensa Moscú.

Y en Uglich juegan los niños a las tabas
y huele a pan recién hecho.
Por las calles me llevan sin gorra
y arden en la capilla tres cirios.

No ardían tres cirios, sino tres encuentros:
uno, bendecido por Dios mismo.
El cuarto no tendrá lugar: Roma queda lejos,
y a él Roma nunca le gustó.

²⁰ Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza. Memorias*. Prólogo de Joseph Brodsky Traducción del ruso de Lydia Kúper, Barcelona, 2012, p. 25.

²¹ “The somber tones of public humiliation, death, and mourning that Surikov had conveyed with colour and line were condensed by Mandelstam in the highly alliterative *rogzhei rokovoi* (fateful sackcloth), with all the melancholy and sinisteress that these two veteran words of human misfortune connote. The poem thus opens thematically in the «martyrdom» key, and stylistically in the key of native, hard-core Russia.” (Gregory Freindin, *A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and his mythologies of self-presentation*, Berkeley and Los Angeles, 1987, pp. 109-110).

Se hundían los trineos en charcos de fango,
y el pueblo regresaba del paseo.
Enjutos campesinos y ariscas ancianas
piafaban ante la puerta de la ciudad.

Una bandada de pájaros eclipsó la húmeda lejanía
y se hincharon las manos unidas.
Llevan al hijo del zar, su cuerpo pavorosamente
se entumece
y a la paja rojiza prendieron fuego.”²²

4. “Futurismo” y antifascismo: Ícaro aviador

Como es sabido, Marinetti publica en 1909 su famoso manifiesto futurista, germen de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Entre otras cosas, la adoración por las máquinas y las ciudades modernas irrumpe en la temática artística de la época y replantea sus relaciones con lo antiguo. La estética aeronáutica, de la que aquí vamos a seleccionar dos manifestaciones artísticas, una literaria (la tragedia *Icaro* compuesta por Lauro de Bosis) y la plástica (“Spiralata” de Tato), buscará en Ovidio el mito más adecuado para sus fines estéticos: el vuelo de Ícaro, gracias a la laboriosidad de su padre Dédalo. Ovidio, recrea este mito en más de una ocasión dentro de su obra, pero debemos recordar fundamentalmente el episodio de sus *Metamorfosis* (Ov. *Met.* 8, 283-258). Ambos personaje mitológicos se encuentran recluidos en el laberíntico palacio de Knosos, bajo el poder del rey Minos, poderosa imagen del minotauro, icono de la soledad y el poder. Lauro de Bosis es un poeta italiano cuya vida es, acaso, tan relevante como su obra. En un primer momento se sintió fascinado por el fascismo, pero pronto se convenció de sus sombras, lo que le hizo pasar a la resistencia. Entre otras cosas, aprendió a volar para poder lanzar pasquines contra Mussolini desde el cielo, y terminó muriendo al caer su avioneta. Una de sus obras más significativas, si bien poco conocida en España, es su tragedia *Ícaro*, que en 1933 mereció la traducción y cuidada edición del filólogo Gilbert Murray. En la tragedia, Minos no es otro que una transposición del dictador Mussolini, e Ícaro se convierte en todo un sueño de libertad, un nuevo Prometeo, pero también, y ahí está lo sorprendente, en un poeta²³. Así lo vemos cuando, en el segundo acto de la obra, Fedra, hija de Minos y Pasífae, pregunta a Ícaro qué composición ha preparado para el certamen en honor a Prometeo:

“FEDRA
Mañana, aedo Ícaro, es el certamen
de Prometeo. Minos te pregunta
si para celebrar el día del Titán
tienes preparado el himno y si quieres ser el primero
en abrir la carrera en honor a Prometeo.

ÍCARO
Hija
del rey del Mar, para el día de Prometeo

²² Mandelstam, *Tristia*, pp. 36-37.

²³ La obra presenta una serie de licencias significativas con respecto al mito clásico, como señala Rudd: “The Work, which recalls the form of a Greek tragedy, contains a number of original variations. Icarus’ flight, for instance, is a solo effort, and his fall is described in a messenger-type speech.” (Niall Rudd, “Daedalus and Icarus (ii). From the Renaissance to the present day, en Charles Martindale (ed.), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge, 1990, pp. 51-52).

Ícaro elevará un himno más alado
que un canto, no de sílabas resonantes,
mas hecho del batir de alas y de tal ardor
que se llevará del mundo a quien lo cante,
y en honor del Titán elevará
no la llama humeante de las antorchas,
sino el divino fuego que en el corazón
del hombre brilla y que Prometeo enciende.
Mañana, Fedra, esta llama llevaré
Desde la tierra al cielo.”²⁴

Llama la atención esta representación de Ícaro como poeta o aedo, pero no un simple poeta de palabras, sino del batir de alas que representa el ansia de volar (después veremos cómo Tabucchi, en su recreación onírica de Ovidio, quizá haya pensando en este pasaje). Precisamente, este *Ars volandi* es lo que nos plantea el pintor futurista Guglielmo Sansoni (Tato) cuando nos muestra una avioneta haciendo cabriolas sobre el Coliseo:



Tato (Guglielmo Sansoni), “Sobrevolando en espiral el Coliseo (Spiralata)”, 1930

Resulta muy interesante observar cómo las cabriolas circulares del avión crean una suerte de espiral que prolonga la figura geométrica del Coliseo romano, ahora visto desde una inusitada perspectiva aérea, al tiempo que la modernidad de la máquina voladora plantea un curioso contrapunto con respecto a la antigüedad del imponente edificio romano, ahora disminuido por la distancia. Otros cuadros futuristas también nos muestran vistas de un monumento romano, como los de Alfredo Gauro Ambrossi y su “Viaje sobre la Arena de Verona” (1932) o Renato di Bosso y su obra “Sobrevolando en espiral sobre la Arena de Verona” (1935)²⁵, pero la obra de Tato se caracteriza por incluir la avioneta en el propio cuadro.

²⁴ Traducción de F. García Jurado a partir de la siguiente edición: Lauro de Bosis. *Icaro, with a translation from the Italian by Ruth Draper and a Preface by Gilbert Murray*. New York, 1933, pp. 88-89.

²⁵ Tanto el cuadro de Tato como los otros dos citados pueden verse en AA.VV., *Aerea. Cielos futuristas. 3 de marzo – 24 de abril, 2005*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid, 2005, pp. 43, 68 y 107. Puede verse de nuevo el cuadro “Spiralata” en la exposición “Italian Futurism 1909-1944.

5. “Surrealismos”: la *imago* tristísima. Alberti, Búster Keaton, Gonzalo Rojas y Matta

Las metamorfosis constituyen una materia abonada para los sueños y el surrealismo. Aloys Zötl (1803-1887) fue un tintorero austriaco que, sin pretenderlo, se convirtió en precursor de las metamorfosis surrealistas cuando comenzó a pintar, inspirado en Ovidio y la *Historia natural* de Buffon, animales imposibles²⁶. André Breton vio en este artista un digno precursor del movimiento artístico que tantas metamorfosis modernas generaría²⁷. En otro orden de cosas, Ziolkowsky comienza su transcendental estudio *Ovid and the moderns* con la especial atención que el pintor Giorgio de Chirico prestó a la solitaria Ariadna (Ov., *Met.* 8, 155-182), tal como había sido plasmada en una famosa escultura helenística (en Madrid se puede disfrutar de la magnífica versión conservada en el Prado, procedente de la colección de Cristina de Suecia²⁸). Además de la Ariadna de Chirico, “La metamorfosis de Narciso” de Salvador Dalí (poema y cuadro) constituye otro de los iconos básicos para establecer esta alejada y, al mismo tiempo, natural relación entre los mitos antiguos y una estética de la vanguardia.

Sin embargo, nosotros vamos a centrarnos en una relación asociativa y tangencial entre Ovidio y el surrealismo, precisamente el recuerdo de su aprendizaje escolar por parte de algunos autores modernos, especialmente Rafael Alberti. Para ello, es oportuno que primero recordemos una de las lecturas más patéticas de Ovidio que nos ha dejado la literatura, y que no es otra que la que Ramón Pérez de Ayala nos narra en su novela autobiográfica *A.M.D.G.*, publicada en 1910. Aquí nos encontramos con un terrible retrato de la enseñanza de los jesuitas y una sorprendente contextualización de un texto latino de Ovidio:

“El padre Mur perseguía la oportunidad de satisfacer su venganza en Bertuco, el cual en cierta ocasión, había repelido coléricamente las asiduidades cariciosas y pegajosas del jesuita. [...] Entre las muchas artimañas y máculas ladinas con que Mur cazaba a los enredadores, una de ellas consistía en volverles la espalda, con lo cual ellos, juzgándose libres por el momento, verificaban sin disimulo su travesura; mas, siendo luenga la nariz de Mur, y descansando las gafas en lo más avanzado del apéndice nasal, bastábale subir, como al desgaire, la mano hasta el rostro, poniéndola detrás de los vidrios para tener un espejo en donde se retrataba todo lo que detrás de él acontecía. [...] Mur, en aquel punto, hacía espejo de sus gafas; pero no supo interpretar los movimientos del niño en derecho sentido, sino que dio por averiguado que le hacía burla y muecas de odio con todo desembarazo y desvergüenza. [...] -¡Lame la tierra! -rugió Mur, con voz estrangulada de ira y torpe fruición.

El paso continuo de centenares de pies había desgastado el ladrillo, formando un polvo terroso y sucio. De otra parte, las fauces de Bertuco estaban resacas. Así que por las tres veces que puso la lengua sobre el suelo convirtiéndose en un objeto extraño y asqueroso, como petrificado, que le ocasionaba fuertes torturas y le impedía hablar. -¡No puedo más...! -articuló con esfuerzo.

Mur le puso el tosco zapato sobre la nuca. El niño, en una convulsión, quedóse rígido, yacente, bañado el rostro en sangre.

-Marchaos ahora mismo de aquí. Y como digáis algo a alguien os hago lo mismo a vosotros.

Reconstructing the universe” que el Museo Guggenheim de Nueva York ha organizado entre el 21 de febrero y el 1 de septiembre de 2014.

²⁶ “The Bestiarium of Aloys Zötl (1831-1887)” en <http://publicdomainreview.org/collections/the-bestiarium-of-alloys-zotl-1831-1887/> (consultado el 18 de marzo de 2014).

²⁷ Helena Celdrán, “Cuando un tintorero austriaco inventó el surrealismo sin querer”, 20 minutos, 18 de septiembre de 2010, disponible en la dirección electrónica <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2012/09/18/alloys-zotl-bestiarium/> (consultado el 18 de marzo de 2014).

²⁸ Stephan F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado. Volumen II. Escultura mitológica*, Madrid, 2004, pp. 392-397.

Los niños huyeron, aterrorizados. Y en estando a solas, el jesuita arrastró el cuerpo de Bertuco hasta un grifo que hay contigo a los lugares excusados, y chapuzándole la cabeza le devolvió el sentido.

-Lávate bien esas narices. Cuidado con que nadie entienda nada de esto, porque te arranco el alma negra que tienes, canalla. Hoy no te confiesas, porque eres un sacrílego, ni cenas. Te pondrás en el centro del refectorio, en donde todos vean tu cara maldita de criminal, y no probarás bocado hasta que me repitas de memoria la elegía triste de Ovidio. Por la noche, no cerrarás la puerta de la camarilla; te pones de rodillas en el umbral hasta que yo vaya. ¡Ea! Ya estás listo. Al estudio.

A la hora de la cena, convergiendo a él las miradas de todos los alumnos que le abochornaban, procuró desentenderse de todo y aprender cuanto antes la elegía. Su cabeza estaba débil y dolorida; las mallas de la memoria, tan sueltas que dejaban escapar los versos a ella confiados. Al final de la cena sabía tan sólo una pequeña parte:

Cum subit illius tristissima noctis imago,
qua mihi supremum tempus in urbe fuit,
cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
labitur ex oculis nunc quoque gutta meis

Nada más.”²⁹

Estamos ante un profesor dotado de “lengua nariz” (Quevedo) y dominado por la cólera, a quien el autor se refiere bien como “el padre Mur” o simplemente “Mur”. Las convenciones del retrato del licenciado Cabra, tan quevedescas, siguen realmente vivas, mezcladas con lo meramente autobiográfico. El pasaje destaca por su extraordinaria violencia de acusados tintes dramáticos. Resulta sorprendente la colocación de un emotivo pasaje ovidiano, citado precisamente en latín, que supone un verdadero contrapunto lírico a una escena repleta de dolor y violencia. En realidad se trataba de uno de los textos ovidianos que había que aprenderse de memoria en los colegios de los jesuitas. Ovidio, expurgado, no podía ser otro que el del exilio. Ciertamente, al igual que Ovidio recuerda su última noche en Roma, antes de partir al exilio, ésta será también la última noche del niño Bertuco en el colegio de los jesuitas. Rafael Alberti, por su parte, también nos ofrece sus recuerdos escolares, esta vez tamizados por el surrealismo, en la recopilación de poemas agrupada bajo el título de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Tales recuerdos guardan muchas similitudes con la novela *A.M.D.G.* y con *El retrato del artista adolescente* de Joyce, que Dámaso Alonso traduce y publica en 1926. En este sentido, tenemos un precioso poema extraído de *Yo era un tonto (...)*, el titulado “Noticiero de un colegial melancólico”, donde podemos encontrar este precioso recuerdo de su aprendizaje del latín:

“NOMINATIVO: la nieve
GENITIVO: de la nieve
DATIVO: a o para la nieve
ACUSATIVO: a la nieve
VOCATIVO ¡oh la nieve!
ABLATIVO con la nieve
de la nieve
en la nieve
por la nieve
sin la nieve
sobre la nieve
tras la nieve

La luna tras la nieve

²⁹ Ramón Pérez de Ayala, *A.M.D.G. La vida en los colegios de jesuitas*. Edición de Andrés Amorós, Madrid, 1995 quinta edición, pp. 335-338.

Y estos pronombres personales extraviados por el río
Y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles.
BUSTER KEATON³⁰

La aparición final del adjetivo “tristísima”, así como el frío que evoca la palabra “nieve”, tantas veces repetida, vuelve a darnos idea del infeliz recuerdo que tiene Alberti de sus recuerdos escolares. El adjetivo en grado superlativo está seguramente dándonos la pauta de un aprendizaje memorístico del pasaje ovidiano que también hemos podido leer en el recuerdo de Pérez de Ayala: *imago tristissima*. Por otra parte, la alusión al actor Buster Keaton, a quien el poeta intenta poner como máscara de sus propios recuerdos, ofrece una curiosa nota contemporánea a la composición del poema. Los ecos del aprendizaje memorístico de la declinación (Alberti utiliza equivocadamente el término “conjugación”) sirven para conferir una estructura singular al poema. Uno de los aspectos más sorprendentes del poema es la imprevista asociación que se hace entre el cine mudo y el recuerdo ovidiano. El semblante triste tan característico del actor Buster Keaton en la nieve (“The Frozen North” [1922]) encarna esta vez la *imago tristissima* ovidiana:



Buster Keaton, “The Frozen North” (1922)

Se trata, en definitiva, de uno de los mejores ejemplos de imagen asociada que podemos encontrar. La unión de los recuerdos escolares con la propia pasión por el cine convierte a Buster Keaton en una imprevista imagen ovidiana.

Ahora pasamos a un Ovidio posterior en el tiempo, pero no menos surrealista, el del poeta chileno Gonzalo Rojas. La poesía del poeta chileno es resultado de un original cruce de lenguajes poéticos donde cabe destacar el surrealismo de Breton y la ascendencia del creacionismo de su compatriota Vicente Huidobro, sin olvidar tampoco la sombra de otros grandes poetas como César Vallejo o el mismo Ezra Pound. Pero a ello hay que unir un buen conocimiento directo de la obra de los poetas latinos, como Catulo y Ovidio. Tales condiciones proporcionan al poeta una original forma de fusión entre el horizonte de la literatura antigua y el horizonte literario moderno que llegan a su máxima expresión en su *Diálogo con Ovidio*, título de un libro y del poema que lo abre. Gonzalo Rojas se refiere al poeta Ovidio en segunda persona, sobre todo mediante vocativos. La fórmula recuerda a menudo la de la carta poética, género que han

³⁰ Rafael Alberti, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Edición de C. Brian Morris, Madrid, 1996, p.180.

ensayado tanto el viejo poeta romano como el chileno. El poema de Rojas contiene la cita de los dos primeros versos de la consabida elegía tercera del libro primero de *Tristia*:³¹

“DIÁLOGO CON OVIDIO

*Cum subit illius tristissima noctis imago
quae mihi supremum tempus in Urbe fuit...*

Leo en romano viejo cada amanecer
a mi Ovidio intacto, *ei mihi*,
ay de mí palomas,
cuervas más bien, pájaras
aeronáuticas, ya entrado 5
el año del laúd del que no sé
pero sé aciago.”

Ovidio, la asociación mental imprevista y la contradicción lógica, características de todo el poema, ya están presentes en la primera estrofa. Rojas abre la composición declarando su lectura del poeta al amanecer (costumbre que practicaba realmente, convertida ya en motivo dentro de su poesía), al que califica de “intacto”, frente a un mundo adulterado. La cita latina, que puede tener mucho de evocación escolar, nos sitúa en principio ante el poeta del exilio, algo que corroboran también las dos palabras latinas del segundo verso, “*ei mihi*”, pues pertenecen a la elegía primera que abre *Tristia*, ya citada al comienzo de nuestro trabajo:

Parve (nec invideo) sine me, liber, ibis in urbem:
ei mihi, quod domino non licet ire tuo! (Ov. *Tr.* 1,1,1-2)

Sin embargo, la primera asociación de ideas tras el lamento (“palomas”) parece tener carácter de recuerdo erótico, y va a derivar hacia imágenes poéticas propias del surrealismo y el futurismo (“pájaras aeronáuticas”) e ideas vinculadas a la biografía íntima del autor, como el “año del laúd” (sabemos que este instrumento es el preferido del poeta). La contradicción (“no sé pero sé aciago”) irá articulando el poema (“se ve pero no se ve” vv. 19-20, “no es lo que es o lo que no es” vv. 26-27). A continuación, a partir de una imagen poética reconocible en otro lugar de su obra (“mármol ardiente”), se ordena escribir en el frío mármol el contradictorio epitafio de un poeta que no nació pero ardió (¿el Ovidio de *Amores*?):

“Escriban,
limpio en el mármol: aquí yace
uno que no nació pero ardió 10
y ardió por los ardidios.”

En la siguiente estrofa podremos leer el primero de los superlativos del poema (“remotísimo”), tan caros al poeta, y un audaz contrapunto entre lo estático del universo y el movimiento de una muchacha. A ello se unen apuntes autobiográficos del propio Gonzalo Rojas que relacionan su experiencia amorosa con el Ovidio que canta al amor, todo ello contado con brillantes audacias sintácticas:

“Todo anda bien, el universo

³¹ Todos los poemas que vamos a citar están sacados del libro de Gonzalo Rojas titulado *Antología poética. Selección de Gonzalo Rojas y Fabienne Bradu. Presentación de Fabienne Bradu*, Madrid, Fondo de Cultura Económica y Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2004.

anda bien, las estrellas
 están pegadas a ese techo
 remotísimo, mismo este árbol 15
 parado ahí en sus raíces que esta casa
 hueca de aire, misma la obsesión
 de la muchacha flexible que me fue locura
 a los dieciséis, la que aparentemente no se ve
 pero se ve, morenía 20
 y turquesa y piernas largas que va ahí
 corriendo por esa playa vertiginosa donde no hay nadie
 sino una muchacha velocísima encima de
 la arena del ventarrón, corriendo.”

Pero pronto regresa al poeta del destierro con la reiterada queja en latín, y la descripción de la caótica actualidad:

“*Ei mihi*: pero el horror 25
 Ovidio mío no es lo que es o
 lo que no es sino el desparramo
 de la gente, los corrales
 enloquecidos de los Metros fuera de madre de
 Nínive a New York a la siga 30
 de la usura como dijo Pound, el riquero
 contra el pobrerío del planeta, la dispersión
 de los dioses, todo el uranio
 de los bombarderos contra Júpiter, sin hablar
 de la servidumbre del seso 35
 a cuanta altanería, llámese
 computación o parodia,
 todo anda bien
 en la Urbe, todo y todo.”

Si bien se termina diciendo que en la “Urbe”, “todo anda bien”, en la estrofa siguiente se incurre deliberadamente en una nueva contradicción al negar la existencia de la propia “Urbe”. A continuación leemos una suerte de diálogo paralelo³² con el cuerpo de Ovidio, en especial a su nariz, en claro juego con el apodo del poeta, Nasón:

“Pero no hay Urbe, hay 40
 estrépito y semáforos hasta las galaxias, pero no
 hay Urbe, falta
 el placer de ser sin miedo al
 pecado del psicoanálisis, el páramo
 de los rascacielos es mísera opulencia, el mismo amor 45
 que amaste pestilencia seca del rencor, y
 ya en el orden del cuerpo ¿dónde está el cuerpo?,
 la nariz que fuiste ¿dónde?, y tú sabes de nariz, ¿la oreja
 de oír dónde?, ¿el ojo

³² Este tipo de diálogo con el propio cuerpo es también un asunto que puede encontrarse en otros poemas de Gonzalo Rojas, como en «El alumbrado»: «Acostumbraba el hombre hablar con su cuerpo, ojear / su ojo, orejear diamantino / su oreja, naricear / cartílago adentro el plazo de su / aire, y así ojeando orejando la / no persona que anda en el crecimiento / de sus días últimos, acostumbra / callar.». Asimismo, la referencia a la nariz nos trae el recuerdo de un poema titulado “Sátira a Ovidio”, que Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) dedicó al vate de Sulmona: “Te compadecen unos, otros ríen / Otros exclaman, ¡Oh collón! bien hecho; / Y tus jeringadas importunas / A náuseas me provocan. Por tu vida, / ¿Qué conseguiste, narigudo vate? / Desprecio general. ¿No aciertas cómo, / Siendo feliz transformador de tantas, / Nunca tu suerte transformar pudiste? / Yo sí; porque ser hombre no supiste.” (disponible en http://bib.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_10/fuertes.pdf -consultado el 18 de marzo de 2014).

El final del poema subraya la distancia entre Ovidio (“ahí”) y el autor (“aquí”) y se reitera la negación de la Urbe, así como de todo el imperio, sin más permanencia que la del río “Tibre”.³³ La alusión al “púer”, en perfecta pronunciación acorde con la prosodia latina, puede tener que ver con el final de la égloga cuarta de Virgilio (*incipit, parve puer, risu cognoscere matrem...*). El poema termina casi como comenzó, con la lectura al alba:

	[...] No hay visiones	50
a lo Blake sino hoyo negro, Publio Ovidio, ¿me oyes, estás ahí en la dimensión del otro exilio más allá del Ponto, en la <i>imago</i> <i>tristissima</i> de aquella noche, o		55
simplemente no hay Urbe allá, mi romano, nunca hubo Urbe ni imperio con todas las águilas? ¿Sólo el Tibre* quedó? Aquí andamos		60
como podemos: hazte púer otra vez para que nos entiendan el respiro del ritmo. Ya no hablamos en portentoso como entonces latín fragante sino en bárbaro-fonón. Piénsalo, Te estoy leyendo al alba.”		65

*Léase *Tibre*, conforme dijo Quevedo para aludir al Tíber, o *Tevere* en italiano.

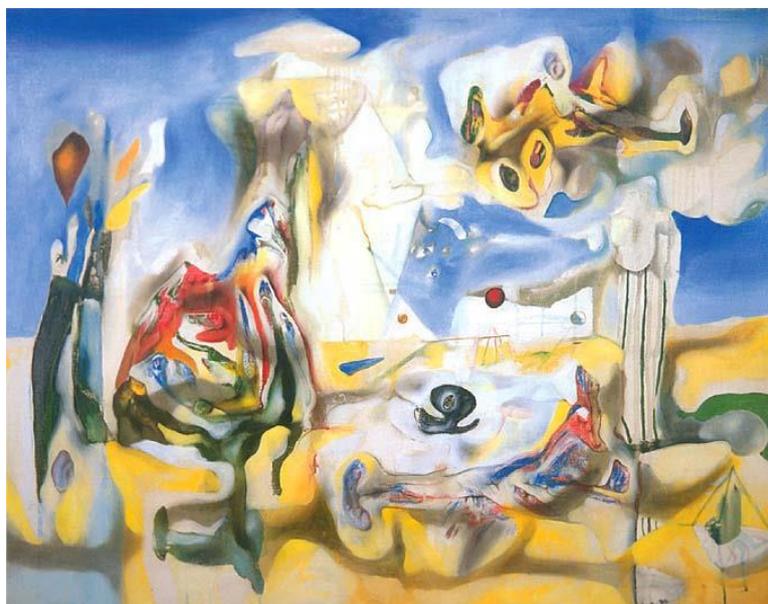
Destacan a lo largo del poema algunas alusiones explícitas a poetas modernos, como Quevedo (en nota, a propósito de “Tibre”), William Blake (acerca de lo visionario), o Pound, figura clave en la poética de Gonzalo Rojas, y a quien dedica, al menos, dos de sus poemas. Asimismo, se hace un recorrido sutil al menos por dos de las facetas de la obra ovidiana, la amorosa y la del exilio. Ya para terminar este comentario, es destacable la sutil ligazón de los ecos de sus lecturas latinas con los ecos de sus lecturas surrealistas. El uso deliberado de los superlativos (“remotísimo”, “velocísima”) está en perfecta sintonía con la cita explícita de la “*imago tristissima*” ovidiana, dado que en él se identifica el verso ovidiano con la poética del propio Rojas, que ha sido capaz, en otro lugar, de ligar incluso el latín de Catulo con la música de jazz («Leo en un mismo aire a mi Catulo y oigo a Louis Armstrong, lo reoigo / en la improvisación del cielo, vuelan los ángeles / en el latín augusto de Roma con las trompetas libérrimas, lentísimas [...]»).

El pintor que mejor ilustra este Ovidio no es otro que el propio ilustrador de los libros de Gonzalo Rojas, precisamente el surrealista chileno Roberto Matta. Formado en las vanguardias europeas, Matta mantuvo relación con artistas de la talla de Salvador Dalí, René Magritte y André Breton. No es casual que sus obras, formadas a partir de colores brillantes e imágenes no descriptivas, sino, más bien, formas que nacen de la más pura imaginación³⁴, hayan ilustrado de manera consciente las ediciones poéticas de Gonzalo Rojas. Así lo vemos en la edición de su poesía completa (*Íntegra*), publicada

³³ Paradójica permanencia, frente a toda una tradición, iniciada por Heráclito, según la cual el río es símbolo de cambio.

³⁴ Héctor Loaiza, “Roberto Matta, artista de las metamorfosis”, Resonancias.org 123 Domingo 16 | Marzo de 2014, disponible en la dirección electrónica <http://www.resonancias.org/content/read/36/nos-ha-dejado-roberto-matta-un-gran-artista-latinoamericano-del-siglo-xx-por-hector-loaiza/> (consultado el 18 de marzo de 2014).

por el Fondo de Cultura Económica, o en la edición de *Diálogo con Ovidio*. Un excelente ejemplo de este tipo de obras nos lo ofrece la serie de “Morfologías psicológicas (1938-1939)”:



Roberto Matta, “Morfología psicológica” (1938)

Resulta muy interesante observar cómo la pintura no figurativa permite que la forma cobre una libertad inusitada, a la vez que un protagonismo absoluto. Se trata, ciertamente, de una pintura dinámica y colorida.

6. “Posmodernidad”: entre el albatros y Narciso. Villena, Pérez Villalta, Tabucchi y Dalí

La estética de aquello que hemos venido en llamar, no sin demasiada brillantez, la “posmodernidad”, se caracteriza por un abigarramiento de las imágenes y las formas dentro de un contexto artístico donde, en cualquier caso, queda excluida la ingenuidad³⁵. Como bien indicó Umberto Eco en una de las apostillas a su novela *El nombre de la rosa*, la actitud posmoderna es como querer decir “te amo desesperadamente” a una mujer muy culta que sabe perfectamente (y, además, sabe que nosotros lo sabemos) que tales palabras son tópicos propios de la novela rosa. No sin intención y buen acierto, Ziolkowski comienza el capítulo de su libro sobre Ovidio dedicado a este período con la obra de Christoph Ransmayr titulada *El último mundo* (Barcelona, 1989), donde un personaje llamado Cota va en busca de su compatriota, el poeta Ovidio, que ya se encuentra exiliado en Tomis. En realidad, Ovidio, en calidad de personaje de carne y hueso, no aparece jamás en la novela, sino, simplemente, su rastro. La novela, a la manera de las obras de Umberto Eco, está repleta de elementos culturalistas, y no carece, asimismo, de buscados anacronismos, como la aparición de autobuses o del cine. El Ovidio posmoderno es el resultado de una amalgama innumerable de imágenes construidas o asociadas a él a lo largo del tiempo, como veremos a continuación. Una de las mejores semblanzas sobre el poeta, de manera particular sobre sus *Metamorfosis*,

³⁵ Sigue siendo una buena introducción a las claves de este período el libro de Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Barcelona, 1993.

nos la ofrece Italo Calvino dentro de su obra *Por qué leer los clásicos*. En particular, Calvino atribuye rasgos generales a la composición, como la levedad, la acumulación o la rapidez, tan cercana a una narración cinematográfica, y no menos significativo es el rasgo de la repetición, por lo que su texto termina refiriéndose, precisamente, al mito de Eco y Narciso (Ov. *Met.* 3, 339-402) (la repetición auditiva y visual, respectivamente):

“Las historias pueden parecerse, nunca repetirse. No por nada la más desgarradora es la del desventurado amor de la ninfa Eco (libro II [*sic*]), condenada a la repetición de los sonidos, por el joven Narciso, condenado a la contemplación de la propia imagen repetida en el líquido espejo. Ovidio atraviesa corriendo este bosque de historias amorosas, todas análogas y todas diferentes, seguido por la voz de Eco que repercute entre todas las rocas: «*Coëamus! Coëamus! Coëamus!*»³⁶

El mito de Narciso, de igual forma que ocurre con el de Ícaro dentro de la estética del futurismo, se vuelve un mito querido por la posmodernidad, perdida entre reflejos y verdades, si bien pretende legitimarse frente a sus supuestos reflejos. Guillermo Pérez Villalta fue lector de las *Metamorfosis* de Ovidio durante la movida madrileña y su obra mitológica, donde desde el punto de vista estético se conjugan y funden estilos como el manierismo y el surrealismo de Chirico, nos ofrece buenas muestras de tales lecturas mitológicas³⁷. Detengámonos, precisamente, en su recreación del mito de Narciso, plasmada en un cuadro que se titula “Las lágrimas de Narciso” (2006). Si las morfologías de Matta eran “psicológicas”, las de Pérez Villalta resultan alucinatorias y psicodélicas³⁸. Es muy interesante, por lo que revela de la propia textualidad de Ovidio, que el cuadro se centre precisamente en el momento en que Narciso derrama sus lágrimas sobre la cristalina superficie del agua y emborriona su propia imagen:

Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem
et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto
reddita forma lacu est. Quam cum vidisset abire,
“quo refugis? remane, nec me, crudelis, amantem
desere!” clamavit: “liceat, quod tangere non est,
adspicere et misero praeberere alimenta furori.”
(Ov. *Met.* 3, 472-477)

“Así dijo y a su mismo rostro se volvió enloquecido,
mas con sus lágrimas agitó el agua, y oscura forma
le fue devuelta desde el lago trémulo. Tras verla partir,
«¿A dónde te vas?, quédate, y no me abandones, cruel,
de amor herido», gritó a su imagen: «que al menos contemplarte pueda,
ya que a tu caricia no alcanzo, y así alimento este mísero delirio.»”

Este es el preciso momento que nos relata con sus imágenes Pérez Villalta:

³⁶ Italo Calvino, “Ovidio y la contigüidad universal”, en *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, 1995, pp. 34-44, esp. p. 44.

³⁷ Guillermo Pérez Villalta, *Las metamorfosis y otras mitologías*, Málaga, 2011. Se trata del catálogo que recoge la exposición celebrada en Málaga con el mismo título en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga entre los días 17 de junio y 9 de octubre de 2011.

³⁸ Véase Enrique Quevedo Aragón, “«Las lágrimas de Narciso» de Guillermo Pérez Villalta”, *Revista Estudio* 2/4, 2011, pp. 87-91



Guillermo Pérez Villalta. “Las lágrimas de Narciso” (2006)

Buen exponente de la literatura posmoderna, el poeta y crítico Luis Antonio de Villena, autor, asimismo, de un poema titulado “Publius Naso”, explica y actualiza y el mito de Narciso:

“En el mito de Narciso (en griego Narkissos) confluyen dos leyendas, con cierto trasfondo homófilo, y al menos una de ellas -según los estudiosos- surgida en época helenística. Narciso era hijo del dios fluvial Cefiso y de la náyade Liríope. Según una versión más extendida, Narciso es un muchacho muy hermoso que atrae tanto a chicos como a chicas. Todos y todas caen rendidos ante él, pero Narciso pasa de largo. Entre sus rechazadas está la ninfa Eco. Némesis, apiadada de ella, castiga a Narciso (por tal desdén) a amarse poderosa e insaciablemente a sí mismo. Al inclinarse para beber en una fuente o río, este joven hermoso que vive feliz en los campos, contempla su propia imagen en el agua y se enamora inmediatamente de sí mismo. Intenta besarse pero el beso deshace la imagen y nada satisface, todo es vano, por lo que cada vez más consumido y desesperado de su propio ardor, Narciso se cae o se tira a la fuente o estanque y se convierte en una flor que, desde entonces, llevará su nombre: el narciso.

Según otros la variante beocia del mito podría ser más antigua. Narciso vivía en Tespias y rechazaba todas las aproximaciones masculinas que su beldad provocaba. Uno de esos enamorados, Aminas, se suicida clavándose la espada que el mismo Narciso, con desdén, le había enviado. Eros, irritado por este suicidio de amor, induce a Narciso al mismo camino. Desesperado por no poder poseer su propia belleza, Narciso se mata, arrojándose a la fuente o río que reflejaba su imagen. Para los tespios, la flor del narciso, habría nacido de la sangre de Narciso al suicidarse. Para protegerse del narcisismo había que rogar a Eros. El mito (en la Antigüedad) está narrado en las “Metamorfosis” de Ovidio, en las “Églogas” de Servio y en las “Dionisíacas” de Nono de Panópolis. Oscar Wilde trazó en un pequeño poema en prosa (“El discípulo”) la imagen contraria de Narciso. El “riachuelo de sus arrobamientos” se apena al conocer la muerte de Narciso, porque, en verdad, el Narciso era él: “Amaba yo a Narciso porque, cuando se inclinaba en mi orilla y dejaba reposar sus ojos sobre mí, en el espejo de sus ojos veía yo reflejada mi propia belleza.”

Para unos el mito de Narciso tiene un evidente componente homoerótico: Muchos homosexuales (guapos, sobre todo) comienzan con el amor a sí mismos. Para otros, Narciso representa simplemente el egoísmo del bello que rechaza tanto el amor como la amistad. Su moraleja sería que todo el que desprecie al amor, de amor morirá. Y desde luego conviene tener en cuenta que en la antigua interpretación de los sueños, haber visto tu imagen reflejada en el agua, era una evidente premonición de muerte. La cultura moderna (según los discípulos de Freud) está absolutamente teñida de narcisismo, pero su antiguo sentido trágico parece haberse

perdido –al menos en muchos casos- en función de otro sentido lúdico y autocomplaciente. Los jóvenes modelos masculinos que inundan la moda y la publicidad de hoy ¿no hacen continuo narcisismo con la cámara? Algunos medios de comunicación han aireado que la casa lujosa y madrileña del jugador de fútbol Cristiano Ronaldo (un muchacho claramente exhibicionista) está llena de espejos. La gente le dice que es guapo y a él le gusta saberlo y comprobarlo. En muy pocos partidos deja de quitarse la camiseta –por uno u otro motivo- para enseñar su casi lampiño torso... La belleza masculina y joven de hoy –tan cotizada- es casi toda narcisista. El río o la fuente se han sustituido por la cámara y la revista o el periódico.

Hay imágenes de Narciso desde la Antigüedad romana (por ejemplo en las pinturas de Pompeya) pero su efigie llena buena parte de la gran pintura del Renacimiento y del Barroco. Ya hemos dicho que los modelos actuales (para fotos o libros, a menudo destinados a un público gay) son Narcisos casi todos. Es muy notable el cuadro de Nicolás Poussin “Eco y Narciso” (hacia 1630) que representa a un joven y esbelto Narciso casi desnudo, moribundo, bajo la mirada de Eco y de un Cupido. Desde Caravaggio a Dalí tenemos diferentes Narcisos, destacando –a mi gusto- el del prerrafaelita J.W. Waterhouse de 1903. La literatura, por supuesto, no es menos rica en Narcisos con muy diversas interpretaciones, desde la sátira lúdica y teatral de “El Narciso en su opinión” de Guillén de Castro o “El lindo Don Diego” de Agustín Moreto (sobre un caso de narcisismo) hasta el Narciso narrativo de Max Aub (1927) o tantos Narcisos más en la poesía moderna –por no hablar de las fábulas renacentistas, tal la de Hernando de Acuña- desde Rilke o Valéry, hasta Lorca o Guillén, por no citar poetas aún más cercanos entre los que podría autocitar me y no dejar de recordar el “Narciso” de Pablo García Baena en su libro “Junio” (1957). Como ejemplo de tantísimo narcisismo (he sido enumerativamente muy sucinto) citemos el inicio del “Narciso” albertiano –en tres partes- perteneciente a “Cal y canto” (1929): “No en atamor ni estanque, nardo mío,/de metal gualda y perejil crestado,/ ni en el florero corredor del río. (...) Lo inmutable, marmóreo y verdadero:/ desnudo siempre tú, sobre las aras/ de las ondas, besando al marinero.”

Narciso está en buena parte del erotismo glamuroso contemporáneo, pero entre abundantísima bibliografía, quien desee saber más, puede acudir al tomo de Bettini y Pellizer “Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi”. Milán, 2003.

Aparte de esto, es bueno recordar que el muchacho bello que se gusta a sí mismo fue una imagen casi icónica del decadentismo entresiglos, tan prendado de la masculinidad joven y el lado decadente de la autocomplacencia y el rechazo...³⁹

Por su parte, el escritor italiano Antonio Tabucchi (1943-2012) recrea, desde los esquemas de las vidas imaginarias de Marcel Schwob, el sueño de Ovidio convertido en gigantesca mariposa. Además de la propia estética de la “vida imaginaria” de Schwob, en este relato convergen el horror kafkiano y la imagen del albatros de Baudelaire. Tabucchi publicó en 1992 un breve y sutil libro titulado *Sogni di sogni*. A través de diversas lecturas, Tabucchi desarrolló un libro que debe inscribirse en la herencia simbolista de la “vida imaginaria”, microgénero que, Borges mediante, configuró el autor francés Marcel Schwob a finales del siglo XIX. Schwob comparte, como Robert Browning con su monólogo dramático, el honor literario de haber trascendido a su tiempo gracias a la creación de biografías singulares dotadas de pequeños detalles que no suelen ser significativos para lo que entendemos como Historia. El recurso de los datos sutiles, a menudo fantásticos, para construir la vida de alguien real supone todo un desafío a las biografías oficiales, construidas, sobre todo, a partir de la propia historia externa de los personajes o autores. Borges declaró casi al final de su vida cuánto debía a Schwob su *Historia universal de la infamia*. A través de Borges fue como Antonio Tabucchi llegó a Schwob, quien, frente a la historia oficial de la literatura, articuló hábilmente vidas imaginarias de autores latinos como Lucrecio o Petronio. El sueño de Ovidio supone la representación poética de una metamorfosis cargada de simbolismo y fatalidad. El relato

³⁹ Luis Antonio de Villena, *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*, Madrid, 2011, s.v. “Narciso”.

narra el sueño visionario de un Ovidio desterrado y transformado en mariposa, que es una síntesis tanto de los deseos de perdón que expresa en su obra sobre el destierro como de las metamorfosis cantadas por él mismo. No obstante, creemos que es la metamorfosis kafkiana, la metamorfosis por excelencia del siglo XX, la que viene a convertirse en el verdadero referente de la transformación sufrida por el poeta:⁴⁰

“En Tomi, a orillas del Mar Negro, una noche del 16 de enero del año 18 después de Cristo, una noche gélida y tempestuosa, Publio Ovidio Nasón, poeta y cortesano, soñó que se había convertido en un poeta amado por el emperador. Y como tal, por milagro de los dioses, se había transformado en una inmensa mariposa.

Era una enorme mariposa, tan grande como un hombre, de majestuosas alas azules y amarillas. Y sus ojos, unos desmesurados ojos esféricos de mariposa, abarcaban todo el horizonte.”

Ovidio, confundido con su propia obra, sueña que se ha transformado en una gigantesca mariposa, hecho sobrenatural y visionario. La transformación de larva en crisálida, una de las tratadas en las *Metamorfosis* de Ovidio (*Met.* 15, 372-374), se encuentra en el discurso de Pitágoras (*quaeque solent canis frondes intexere filis / agrestes tineae [res observata colonis] / ferali mutant cum papilione figuram*⁴¹). De su simbolismo como figuración del alma que abandona el cuerpo da cuenta el adjetivo “fúnebre” (*feralis*) que aparece en el verso 374.⁴² No sabemos si Tabucchi pensaba en este texto ovidiano al escribir su sueño. No obstante, si esto fuera cierto, se abriría una sugerente posibilidad de interpretación, al encontrarnos ante una referencia indirecta de un pasaje ovidiano referido precisamente a Pitágoras, exiliado voluntario en Crotone (*Met.* 15, 55). Por lo tanto, nos encontraríamos ante un relato iniciático en el que Ovidio, como poeta neopitagórico, habría experimentado una trasmigración, aunque fatal, en el cuerpo de una mariposa⁴³. Por último, la confusión entre la vida del poeta (en concreto, su exilio) y su relato (la metamorfosis) es también un rasgo muy pertinente que debe remitirse a la propia estética simbolista de Schwob. Es significativo el hecho de que haya estudiosos que sostengan que el destierro no fue más que una invención literaria del propio poeta,⁴⁴ lo que pondría este dato de su biografía en el mismo plano imaginario en el que está el filtro de amor del poeta del *De rerum natura*. En el párrafo siguiente, podemos comprobar que Tabucchi parte de la imagen más mundana del poeta, aunque luego, al final de relato, asistiremos a una metamorfosis interna:

“Lo habían subido sobre una carroza de oro, preparada especialmente para él, y tres parejas de caballos blancos lo estaban llevando hacia Roma. Intentaba mantenerse en pie, pero sus débiles patas no lograban sostener el peso de las alas, de manera que se veía obligado a reclinarse sobre los cojines de vez en cuando, con las patas agitándose en el aire. En las patas llevaba alhajas y brazaletes orientales que mostraba con satisfacción a la multitud vitoreante.”

⁴⁰ *Sueño de sueños, seguido de Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Trad. de Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira, Barcelona, 1996, pp.19-21.

⁴¹ En traducción de Antonio Ruiz de Elvira: «y las larvas de los campos que suelen entretejer las hojas con sus blancos hilos (cosa familiar para los labradores) canjean su figura por la de la fúnebre mariposa.»

⁴² Cf. Ovidio, *Metamorfosis, tomo III*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, Madrid, CSIC, 1994⁴, p. 182. A partir de la propuesta de John F. Müller (*Tabucchi's Dream of Ovid, Literary Imagination: Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, 3, 2001, pp. 237-247), Ziolkowski (*Ovid and the moderns...*, p. 183 y n. 43) sugiere una interpretación de carácter erótico (Cupido) y de ilícita pasión sexual.

⁴³ Por lo demás, al tratar del sueño de Apuleyo, Tabucchi volverá de nuevo a otra de las metamorfosis por excelencia de la literatura latina.

⁴⁴ Así lo cree Fitton Brown (*The unreality of Ovid's Tomitan exile, Liverpool Classical Monthly* 10, 1985, pp.19-22).

Llama la atención la incapacidad del poeta para mantenerse en pie sobre sus patas, cargado como está por el peso de las alas (anticipamos que la imagen está seguramente inspirada en la descripción que hace Baudelaire del ave marina llamada albatros). A la dificultad para caminar se une, esta vez, la de hablar y cantar:

“Cuando llegaron a las puertas de Roma, Ovidio se levantó de los almohadones con gran esfuerzo, ayudándose con sus patas puntiagudas, rodeó su cabeza con una corona de laurel.

La multitud estaba extasiada y muchos se postraban porque creían que era una divinidad de Asia. Entonces Ovidio quiso advertirles que era Ovidio, y empezó a hablar. Pero de su boca salió un extraño zumbido, un zumbido agudísimo e insoportable que obligó a la multitud a taparse los oídos con las manos.

¿No oís mi canto?, gritaba Ovidio, ¡éste es el canto del poeta Ovidio, aquel que os enseñó el arte de amar, que habló de cortesanas y de cosméticos, de milagros y de metamorfosis!”

Cada vez se va perfilando con más nitidez el recuerdo de la metamorfosis narrada por Kafka:⁴⁵

“Pero su voz era un zumbido uniforme y la multitud se apartaba delante de los caballos. Finalmente, llegaron al palacio imperial y Ovidio, sosteniéndose torpemente sobre sus patas, subió la escalinata que lo conducía frente al César.

El emperador lo esperaba sentado en su trono y bebía una jarra de vino. Escuchemos qué has compuesto para mí, dijo el César.

Ovidio había compuesto un breve poema de ágiles versos afectados y placenteros para que alegraran al César. Pero ¿cómo decirlos, pensó, si su voz era tan sólo el zumbido de un insecto? Y entonces pensó en comunicar sus versos al César mediante gestos y empezó a agitar suavemente sus majestuosas alas coloreadas en una danza maravillosa y exótica. Las cortinas del palacio se agitaron, un molesto viento barrió las habitaciones y el César, con irritación, estrelló la jarra contra el suelo. El César era un hombre rudo, al que le gustaba la frugalidad y la virilidad. No podía soportar que aquel insecto indecente ejecutara delante de él aquella danza afeminada. Llamó con unas palmadas a los pretorianos y éstos acudieron.”

No tenemos constancia de que Tabucchi tuviera *in mente* el pasaje de la tragedia *Icaro* donde Lauro de Bossis nos presentaba al personaje con la intención de crear un poema alado y sin palabras, pero no deja de resultar una feliz coincidencia. El final del relato, cargado de crueldad y patetismo, contiene la mutilación del poeta-mariposa, consciente ya de su inminente final (hay posiblemente ciertas reminiscencias del Evangelio en esa multitud enfurecida ante el palacio). Se ha producido la transformación más profunda de Ovidio, de “poeta y cortesano”, como lo presenta Tabucchi al comienzo de su relato, a la imagen visionaria de un insecto mutilado que ha comprendido, al fin, su destino:

“Soldados, dijo el César, cortadle las alas. Los pretorianos desenvainaron la espada y con pericia, como si podaran un árbol, cortaron las alas de Ovidio. Las alas cayeron al suelo como si fueran suaves plumas y Ovidio comprendió que su vida finalizaba en aquel momento. Movido por una fuerza que sentía era su destino, tomó impulso y balanceándose sobre sus atroces patas salió de nuevo a la balconada del palacio. A sus pies había una multitud enfurecida que reclamaba sus restos, una multitud ávida que lo aguardaba con las manos furiosas.

Y entonces Ovidio, tambaleándose, bajó la escalera de palacio.”

⁴⁵ “Gregorio se horrorizó al oír en cambio la suya propia (*sc.* la voz), que era la de siempre, pero mezclada con un penoso y estridente silbido, en el cual las palabras, al principio claras, se confundían luego y sonaban de forma tal que uno no estaba seguro de haberlas oído.” (Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. de Julio Izquierdo, Barcelona, 1982, p. 14).



Salvador Dalí, "Metamorfosis de ángeles en mariposas" (1973)
 Museo de Bellas Artes de Asturias

7. Algunas conclusiones

Frente a las lecturas históricas y distanciadas de los textos antiguos, aquellas que pretenden leer el texto "tal como se concibió", las diferentes estéticas de la modernidad han ido configurando, por así decirlo, variadas visiones de esa misma Antigüedad, seleccionando aquello que a cada estética más le interesa, tanto entre los autores como entre los temas. Si a los neoclásicos les interesaban los versos de Horacio o las metamorfosis ovidianas en su conjunto, los románticos buscarán en la persona de Ovidio al héroe exiliado y solitario, al tiempo que sus metamorfosis pierden el protagonismo inspirador en la historia del arte. Sólo algunos mitos perduran al convertirse en verdaderos iconos de la modernidad, como el mito de Tiresias, el de Ícaro o el de Narciso. Por otro lado, el propio protagonismo que va adquiriendo la recepción de los autores antiguos en la modernidad confiere un lugar cada vez más importante a los propios lectores de Ovidio, que se representan a sí mismos leyéndolo lascivamente, memorizándolo entre lágrimas, o recitándolo al amanecer. Ovidio, pues, se disemina entre su persona, sus lectores y algunos de sus mitos más rompedores. Los diferentes movimientos estéticos que hemos recorrido en este trabajo pueden verse ahora resumidos en el cuadro siguiente:

ESTÉTICA	TEXTO	IMAGEN	OBJETO EVOCADO	MITO
Romanticismo (Sublimidad)	Pushkin	Turner	Persona de Ovidio	
Decadencia	Verlaine	Delacroix	Persona de Ovidio	

psicoanálisis. La primera edición del poema se publicó el 25 de junio de 1937 en Editions Surréalistes de París, de José Corti, y la galería de Julien Levy editó al mismo tiempo la versión inglesa en Nueva York. El óleo, y el poema en el prólogo del cual Dalí nos da instrucciones para ver e interpretar el cuadro, nos remite a la mitología y la literatura, el autorretrato, la doble imagen y el método paranoicocrítico, la putrefacción, el paraíso intrauterino, el amor entendido en términos surrealistas, el amor heterosexual y homosexual y, obviamente, a Gala."

(Spleen)				
Modernismo	T.S.Eliot	Lewis (Vorticismo)	Mito / Lectura	Tiresias
Acmeísmo	Mandelstam	Surikov (imagen asociada)	Persona de Ovidio	
Futurismo	Lauro de Bosis	Tato	Mito	Ícaro
Surrealismo	Alberti	Buster Keaton (imagen asociada)	Lectura	
	Gonzalo Rojas	Matta	Lectura	
Posmodernidad	Villena	Pérez Villalta	Mito	Narciso
	Tabucchi	Dalí	Persona de Ovidio	

Para muchos, especialmente para aquellos que vean en Ovidio un poeta del siglo I, tales lecturas les parecerán excesivas e incluso violentas. Proyectarse en el futuro implica precisamente la transformación, la metamorfosis inevitable del tiempo, y es probable que Ovidio, lector-receptor de una literatura helenística que cobra nuevos sentidos en su propia obra, no hubiera visto con tan malos ojos estas imprevistas mudanzas.

Madrid, a 31 de marzo de 2014

Francisco García Jurado
pacogj@ucm.es
 Universidad Complutense