

Viajes por una historia imaginaria de la literatura grecolatina en el siglo XX¹

Francisco García Jurado
pacogj@filol.ucm.es
Universidad Complutense

El siglo XX ha desubicado a los autores grecolatinos en muchos sentidos, y uno de ellos es el literal. De esta forma los autores antiguos reaparecen en lugares insospechados de una geografía moderna y real: Virgilio en Harvard, Esquilo en Albania, Suetonio en La Habana, o Píndaro en Atlanta. Haremos un viaje imaginario por las nuevas lecturas de los clásicos a partir de cuatro grandes mitos en torno a la literatura: el mito del autor y su obra, el mito del texto, el mito de la crítica y el del lector.

INTRODUCCIÓN: HISTORIAS NO ACADÉMICAS DE LA LITERATURA

Nos sigue pareciendo un hecho mágico que unos libros, los modernos, nos puedan hablar acerca de otros libros, precisamente los antiguos. Esto convierte a la literatura en estimulante juego y en biblioteca viva, capaz de contar incluso la historia de sí misma como tal literatura, si bien de una manera bastante lejana a la de las historias de la literatura que se encuentran en los libros académicos. Nuestras lecturas, de hecho, son algo bien distinto a la linealidad que a menudo trazan tales historias literarias, parecidas más bien a grandes autopistas que atraviesan la selva². Nosotros, por el contrario, somos capaces de asociar obras muy diferentes entre sí, lejanas en el espacio y el tiempo, y podemos articular una visión radicalmente nueva de la propia historia de la literatura. Así pues, frente al criterio eminentemente positivista que domina buena parte de la historiografía literaria, especialmente la de los siglos XIX y XX, la historia no académica que vamos a proponer aquí se caracteriza por sus criterios intuitivos de relación, frente a las historias oficiales, organizadas normalmente a partir del doble criterio de los géneros y los períodos literarios. Muy al contrario de lo que encontramos en los manuales, nuestra forma de organizar mentalmente las lecturas realizadas a lo largo de nuestra vida no tiene forma de manual, como algunos podrían pensar (y cuánta culpa tiene esta creencia en el hecho de que tantas clases de literatura sean recordadas al cabo de los años como algo tedioso), sino que presentan, más bien, el aspecto de una “antología inminente”, en palabras de Alfonso Reyes. Por lo tanto, nosotros como lectores y posibles autores, somos los portadores de unos textos que, una vez leídos y soñados, terminan formando parte de nuestra vida en asociaciones completamente imprevistas. Si bien no somos sus dueños (como pretenden los partidarios más extremos de la llamada “estética de la recepción”), tales textos nos pertenecen y nos convierten en sus transmisores, los que hacemos posible que aquéllos vuelvan a la vida cada vez que los recordamos o evocamos. La alquimia que los sentidos del texto van conformando en nuestra mente, ligados a nuestras experiencias vitales, es, en definitiva, la que va a conferir su significado más profundo y vital, al menos para nosotros. Hay, por tanto, una posibilidad, cada vez menos remota, de que

¹ Este texto recoge la conferencia impartida en Caixa Forum el día 25 de octubre de 2010, dentro del ciclo “Imágenes modernas del mundo antiguo” organizado por la Delegación de Madrid de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Por lo demás, este trabajo se inserta dentro del Grupo de Investigación UCM “Historiografía de la literatura grecolatina en España”. Publicado en E. Fernández de Mier & J. Cortés Marín (eds.), *Imágenes modernas del Mundo Antiguo. Reconstrucción, representación y manipulación de la antigüedad grecolatina en el mundo moderno*, Madrid, Delegación de Madrid de la SEEC, pp. 13-44.

² Escuchamos esta metáfora a José Carlos Mainer en la presentación de uno de sus últimos libros.

sea la propia literatura quien cuente la historia de sí misma, de una manera mucho más imaginativa que la que se relata en las historias oficiales. Que muchos autores dejen a lo largo de sus obras testimonios diversos de sus lecturas supone una ocasión magnífica para poder rastrear, a su vez, esta forma imprevista de historia literaria a la que nos referimos. En muchos casos, esta insospechada historia de la literatura generada en la experiencia de un lector-autor ha supuesto por sí misma una avanzadilla notable con respecto a las interpretaciones académicas. Por ejemplo, el escritor austriaco Hermann Broch³ indaga desde dentro de su propia circunstancia vital acerca de las razones por las que el poeta Virgilio quiso quemar su *Eneida* poco antes de morir, y lleva a cabo esta indagación al margen de los datos que han aportado tradicionalmente la llamadas *Vitae Vergilianae*⁴. Esta comprensión de Virgilio en términos estrictamente hermenéuticos ha llamado la posterior atención de académicos, especialmente los de la llamada “Escuela de Harvard”⁵. De esta forma, la creación literaria ha ido significativamente por delante de la propia actividad filológica.

Por nuestra parte, vamos a llevar a cabo un viaje real e imaginario por algunas de las intensas lecturas que los escritores modernos han hecho de los autores grecolatinos, desubicándolos y confiriéndoles una nueva vida en contextos y circunstancias completamente nuevos. Hay que fijar un criterio para este recorrido, de manera que no se convierta en una mera enumeración de datos o una simple miscelánea, por agradable e imprevista que ésta pudiera resultar. Recurriremos, no obstante, a lo que, en nuestra opinión, son los cuatro grandes mitos⁶ sobre la literatura y sus circunstancias, a saber:

- El mito del autor y su obra (“mito biográfico”)
- El mito del texto (“mito filológico”)
- El mito de la crítica (“mito de lo clásico”)
- El mito del lector y la relectura (“mito de Pierre Menard”)

El primer mito parte de una realidad que todos consideramos natural (cabe pensar que quien escribe una obra literaria no es otro que un escritor), aunque no siempre se cumpla, pues el esquema del autor y su correspondiente obra a menudo se ve truncado por la ausencia de uno de los dos elementos, dando lugar a obras sin autor y, lo que es quizá más interesante, a autores sin obra. El mito del autor y su obra se podría resumir en una formulación más simple como el “mito biográfico”. El segundo mito tiene que ver, ante todo, con la realidad material de la literatura: la existencia de unos

³ Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*. Versión de J. M. Ripalda sobre traducción de A. Gregori, Madrid, Alianza, 1995.

⁴ Véase, a este respecto, el lúcido trabajo de José Luis Vidal titulado “Por qué Virgilio quería quemar la *Eneida*..., si es que quería”, publicado en *HVMANITAS in honorem Antonio Fontán*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 479-484.

⁵ Se trata de críticos como Adam Parry. Véase, a este respecto, el capítulo titulado “Más allá de Virgilio”, en el libro de Cesáreo Bandera, *El juego sagrado. Lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*, Sevilla, Universidad, 1997, p. 115.

⁶ El uso del término “mito” que hacemos en este punto se acerca al que Roland Barthes emplea en su obra *Mitológicas* (México, Siglo XXI, 1980, p. 8), cuando por “mito” entiende, sobre todo, la confusión creada al interpretar hechos que son producto de la historia como meras circunstancias naturales. Esta noción de mito intenta, por tanto, desvelar ciertas falsas evidencias. Entiéndase, pues, que el uso que aquí hacemos de la palabra “mito” tiene un sentido muy general, pensando en aquellas supuestas certezas que, a pesar de referirse a una realidad no siempre probable, son aceptadas comúnmente. Jorge Luis Borges preferiría sin lugar a dudas hablar de “supersticiones”. Sobre los mitos, su definición y su concepto puede consultarse Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Traducción Francesca Babí i Poca, Domingo Cía Lamana, Barcelona, Herder, 1998 y Luis Cencillo, *Los mitos, sus mundos y su verdad*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1998.

textos y las diferentes representaciones de esa textualidad, como puede ser el uso de las citas de textos ajenos en nuevos contextos. Bien podría denominarse como el “mito filológico”, por el carácter reverencial que todavía sigue mostrando el ámbito de lo escrito. Como luego veremos, Platón lo denomina el mito de Theuth. El tercer mito tiene que ver con lo que, en palabras del crítico literario Miguel García Posada, vendría a constituir el “vicio crítico”⁷ de juzgar los escritos que leemos, tratando de separar lo que queremos que perdure frente a lo que nos parece meramente efímero; los cánones literarios serían consecuencia de este ejercicio crítico. De esta forma, al igual que en las religiones existen libros sagrados, en el ámbito profano contamos con libros clásicos, y cabría hablar, en este sentido, del “mito de lo clásico”⁸. El cuarto mito, finalmente, viene a ser complementario del primero y cierra el ciclo, pues tiene que ver con el destinatario natural de la propia literatura, aquel que la lee y le confiere su última razón de existir: el lector. Este mito podría denominarse perfectamente como el “mito de Pierre Menard”, en recuerdo del genial lector-autor del *Quijote* recreado en una impar ficción borgesiana.

Los autores griegos y latinos han sido objeto constante de estas mitologías, y no con menos intensidad en la dilatada literatura escrita a lo largo del siglo XX. Encontramos variadas recreaciones de sus personas dentro de las modernas ficciones; asimismo, sus textos aparecen citados o incluso reinventados de manera inesperada. Por lo demás, no pocos autores del siglo XX se aventuran en la crítica de los textos de la Antigüedad con mayor o menor fortuna, de manera que cabría incluso hacer una historia de tales juicios de valor, muy ligados a las propias estéticas de la modernidad. Finalmente, hay lectores modernos que hasta se han apropiado de los viejos textos con la pretensión de hacerlos también suyos, como es el caso paradigmático de Jorge Luis Borges y la *Eneida* de Virgilio. Vamos a ver, por tanto, cómo los viejos autores, sus libros y sus textos se recontextualizan y se desubican a medida que pasamos revista a los cuatro mitos de la literatura.

EL AUTOR Y SU OBRA, O EL “MITO BIOGRÁFICO”

El inacabable y siempre asombroso Jorge Luis Borges sostuvo la posibilidad de que pudiera existir una literatura sin autores. Nosotros, acostumbrados al esquema biográfico, basado en el binomio del autor y su obra⁹, consideramos el anonimato como una anomalía y, aún más, algo que molesta, pues al impedirnos saber quién escribió una obra no tenemos posibilidad de imaginar al autor. Todavía hay quien no perdona que Homero se difuminara en la voz colectiva del pueblo griego, y hay filólogos que buscan incansablemente paternidades a las obras anónimas, como si éstas, huérfanas de su autor, no estuvieran al mismo nivel que las obras legítimas. En realidad, nuestra querencia por el binomio del autor-obra obedece a razones bastante humanas: necesitamos leer imaginando al autor, y así poder dialogar con él, al menos mentalmente. El caso prototípico de esta necesidad de diálogo nos lo ofrece Michel de Montaigne, que continúa charlando en sus ensayos con su amigo muerto, La Boétie, y,

⁷ Aludimos de esta manera al ameno libro titulado *El vicio crítico*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

⁸ Hemos estudiado la historia del término “clásico”, desde su primera ocurrencia en el ámbito literario (Aulo Gelio) hasta su más moderna reformulación (Italo Calvino), en Francisco García Jurado, “La ciudad invisible de los clásicos. Entre Aulo Gelio e Italo Calvino”, *Nova Tellus* 28, 2010, pp. 271-300.

⁹ Gian Franco Gianotti ha revisado brillantemente este asunto, que considera una de las razones por las cuales la historia de literatura romana se convirtió en paradigma de las demás historias de la literatura: el “binomio autore/opera” (Cf. Gian Franco Gianotti, “La storiografia letteraria: il paradigma della letteratura latina”, en AA.VV., *Cultura europea e tradizione latina*, Trieste, Edizione Univ. di Trieste, 2003, pp. 65-87, especialmente p. 85).

además, se representa a sí mismo al comienzo de su obra más popular para que sus lectores, a su vez, puedan imaginarlo y continuar el diálogo con él mismo, convertido conscientemente en tema de sus escritos¹⁰. Ya unos siglos antes, un precursor de Montaigne, Aulo Gelio, se había representado también a sí mismo en el mismo título de su obra miscelánea, *Noches áticas*, para referirse a las circunstancias en que compiló sus notas, de manera que el lector pudiera imaginarlo estudiando durante la noche mientras lo leía. De esta forma, ni los *Ensayos* ni las *Noches áticas* serían las mismas en caso de ser obras huérfanas de su autor¹¹. Sin embargo, es interesante observar qué ocurre cuando se quiebra el binomio autor-obra, en especial en lo relativo a dos interesantes modalidades literarias que merecerían un estudio independiente y detenido: nos referimos a las ficciones sobre la OBRA SIN AUTOR (piénsese en el recurrente motivo del manuscrito encontrado), o sobre el AUTOR SIN OBRA. Esta segunda circunstancia va desde lo real a lo meramente verosímil. Hay un extraordinario cuento de Clarín que lleva como título un nombre propio romano: “Vario”. Vario fue un reconocido poeta de la época de Augusto que ha pasado a la posteridad con su obra completamente perdida, con la excepción de un par de versos. Clarín recrea la figura de Vario en el foro, orgulloso de su fama. En una suerte de viaje imaginario ulterior, Vario recibe un mensaje terrible por parte de unas sirenas. Éstas le dicen que su obra se perderá para siempre, y que todos sus esfuerzos literarios habrán sido en vano. Hay muchos autores antiguos que han pasado a los modernos manuales de literatura privados de sus obras, reducidas en el mejor de los casos a unos escuetos títulos. Estos autores han quedado privados de sus preciados frutos literarios, si bien han sido autores reales alguna vez. Cuando estudiamos este cuento de Clarín nos atrevimos a compararlo con otro texto de estética latina escrito por Marcel Schwob¹², concretamente su vida imaginaria del poeta Lucrecio. Quedamos sorprendidos al comprobar cuántas semejanzas se daban entre ambos cuentos. Una de las más notables era que Schwob también planteaba el asunto del autor sin obra en la figura de Lucrecio. En la ficción, Lucrecio moría imaginando o entreviendo tan sólo la magna obra por la que hoy le conocemos, el *De rerum natura*. En este caso, la vida singular y repleta de elementos visionarios, de amor y de muerte, se convertía en la gran obra del autor. Este mito que convierte la vida de un escritor en su gran obra tiene claros referentes bohemios y decadentes. En España, Alejandro Sawa, a pesar de ser el autor de un raro libro titulado *Iluminaciones en la sombra*¹³, ha pasado a nuestro imaginario como personaje de Valle-Inclán, el Max Estrella de *Luces de Bohemia*. El hecho de convertirse en un famoso autor sin obra va, por tanto, mucho más allá de la mera circunstancia en la estética bohemia. Es, cuando menos, una manera de creación irreplicable e inenarrable con la materia más cercana a nosotros: nuestra propia existencia. La posibilidad de un autor sin obra, ya por accidente, ya como una actitud vital, resulta realmente estimulante.

Habida cuenta de lo dicho, cabe preguntarse cuáles son las maneras a las que recurren los autores modernos para recrear la persona y la obra de los antiguos. Permítasenos sugerir tres que, si bien no son las únicas, resultan, sin embargo,

¹⁰ Peter Burke, “Montaigne y el arte del diálogo”, *ABCD las letras y las artes* 865, 30 de agosto de 2008.

¹¹ Hemos planteado esta relación entre Montaigne y Gelio al hilo de la “oralidad” de sus obras en Francisco García Jurado, “La oralidad escrita del saber: Aulo Gelio y Michel de Montaigne”, *Studia Philologica Valentina* 9 (n.s.), 2010, pp. 71-83.

¹² Véase a este respecto M^a José Barrios Castro y Francisco García Jurado, “Clarín, Schwob, et l’esthétique du conte latin”, *Spicilege. Cahiers Marcel Schwob* 2, 2009, pp. 63-79.

¹³ Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*. Prólogo de Rubén Darío. Presentación de Andrés Trapiello, Madrid, Josef K, editor, 2004.

esenciales para poder construir una historia no académica de la literatura. Estas tres modalidades responden, y no casualmente, a nuestras tres personas gramaticales:

- Recreación de una voz poética como supuesto YO
- Recreación de un diálogo ficticio para convertir al autor en un TÚ
- Recreación de una vida imaginaria que convierte al autor en ÉL/ELLA

-YO. Recreación de una voz poética

La aparición de un autor antiguo en primera persona implica necesariamente la recreación de su voz. Curiosamente, esta modalidad de recreación ha dado lugar a un productivo recurso poético llamado “monólogo dramático” o “persona poética”, a la manera de un personaje teatral que representa no ya un papel dramático, sino una lírica dramatización. El poeta Robert Browning pasa por ser el creador de esta modalidad poética que, no obstante, ya puede rastrearse en los antiguos autores griegos y latinos, dramaturgos y poetas¹⁴. Precisamente, uno de los grandes poetas elegíacos latinos, Sexto Propercio, representante egregio del ciclo amoroso, es recreado como voz poética en la obra del poeta norteamericano Ezra Pound, uno de los fundadores de la poesía del siglo XX, en un poema de título bien descriptivo, “Homenaje a Sexto Propercio”. Está compuesto durante la etapa londinense de Pound y fue publicado el año de 1919 en la revista *Poetry*:

Sombras de Calímaco, fantasmas de Filetas de Cos,
es por vuestra arboleda por donde yo querría caminar,
yo, el primero en llegar de la fuente clara
trayendo a Italia las orgías griegas
y a Italia la danza (...)¹⁵

Los versos transcritos son, naturalmente, de Pound (“Shades of Callimachus...”), pero no dejan de recoger, aunque de manera imperfecta¹⁶, los versos de la primera elegía del libro tercero escritos por el propio Propercio¹⁷. El poeta latino, por su parte, invoca a sus dos grandes inspiradores, dos grandes poetas helenísticos de la escuela alejandrina: Calímaco y Filetas de Cos. Se configura así una consciente tradición de poesía alusiva, aquella cuyo referente está en la propia literatura, y que se extiende desde Pound a Calímaco. Por lo demás, la profunda estela properciana en la poesía contemporánea ha dejado otros dignos continuadores del monólogo dramático. En Barcelona, el poeta y escritor catalán Joan Perucho también recrea la primera persona de Propercio cuando éste evoca, precisamente, a su amada Cintia una vez fallecida:

Llevabas la sortija calcinada en el dedo,

¹⁴ “Y la poesía -la poesía lírica moderna, que cumple la misma función que la tragedia en la Antigüedad- formula y tematiza los conflictos del yo.” (Jaime Siles, “El yo es un producto del lenguaje”, en *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2007, p. 35).

¹⁵ Ezra Pound, *Personae. Los poemas breves*. Edición revisada, al cuidado de Lea Baechler y A. Walton Linz, Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1999, p. 401.

¹⁶ No exento de ironía, Gilbert Highet (*The Classical Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1949, p. 700) se hizo eco de esta peculiar versión de Pound, como también se hace eco del poema sobre Safo que comentaremos más adelante.

¹⁷ Reproducimos el comienzo de la elegía en su versión original latina, donde vemos cómo el término latino *manes* ha sido traducido en la versión de Pound como “shades”: *Callimachi manes et Coi sacra Philitae, / in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus. / Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos / Itala per Graios orgia ferre choros. (...)*.

fragmentos de barro en el rostro
amorado, y rota la seda de tu vestido
cuando sentí el peso de tu cadera
junto a mí, muy cerca de mi sueño.
Intentaste hablar nuevamente, y tus ojos
reflejaron los días llenos de amor
por las cosas y por nuestros encuentros.
Ha surgido así la cabaña del prado y el camino
cerca del riachuelo de aguas heladas
y la habitación donde moriste en la sombra.
Un viento ha helado mi corazón. Nada vuelve otra vez.
Escucho la nocturna voz de tu silencio
y veo cómo sales sin abrir ni cerrar
la puerta, y atraviesas la cerca.¹⁸

En este caso, Perucho alude a la elegía séptima del libro cuarto, una de las más sentidas del ciclo amoroso properciano, pues en ella se recrea una suerte de aparición fantasmal de Cintia. Otra voz poética de la Antigüedad, la de Ovidio a punto de partir hacia el exilio, puede encontrarse evocada en los versos “modernistas” del poeta polaco-ruso Ossip Mandelstam¹⁹. Este adopta para uno de sus libros más conocidos, *Tristia*, el mismo título que el poeta latino destinó como título genérico para algunas de sus elegías escritas durante el exilio: “Los tristes”. *Tristia* da nombre, asimismo, al poema central, escrito en Petersburgo el año de 1918, y cuyo comienzo vamos a reproducir aquí:

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 vigilias 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. (...) ²⁰

La radical modernidad del lenguaje no impide que podamos entrever los versos ovidianos, sobre todo los de la elegía tercera del libro primero de *Tristia*, que comienza con el famoso verso *cum subit illius tristissima noctis imago* (“cuando acude a mi memoria la imagen tristísima de aquella noche...”). De esta forma, el verso cuarto de Mandelstam (“la última hora de las vigilias de la ciudad”) recuerda sin problemas al ovidiano *quae mihi supremum tempus in Urbe fuit* (Ov. Tr. 1,3,2 “(la noche) que marcó el final de mi vida en Roma”) y las “lágrimas de mujer” del verso octavo podrían unirse a las frecuentes referencias a las lágrimas que hay en el poema latino, como *labitur ex oculis nunc quoque gutta meis* (Ov. Tr. 1,3,4 “se derrama de mis ojos ahora también una lágrima”) o *uxor amans flentem flens acrius ipsa tenebat* (Ov. Tr. 1,3,17 “mi amante esposa, deshecha en lágrimas, me retenía al tiempo que yo también lloraba”).

-TÚ. Recreación de un diálogo ficticio

¹⁸ Juan Perucho, “Cinc poemes inèdits/Cinco poemas inéditos”, en *Pasajes* 5, 1986, pp. 52-53.

¹⁹ 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* 29, 2006, pp. 66-89.

²⁰ Ossip Mandelstam, *Tristia y otros poemas*. Prólogo de Joseph Brodsky. Traducción, notas y epílogo de Jesús García Gabaldón, Tarragona, Igitur, 2000, pp. 71-73.

La necesidad de conversar con un autor, por remoto que éste sea, puede dar lugar a un diálogo ficticio, como ocurre, por ejemplo, con el mismo Ovidio en los versos del poeta chileno Gonzalo Rojas, desde una peculiar estética surrealista que recuerda a André Bretón o a su propio compatriota Vicente Huidobro. Es el mismo Rojas quien titula a su obra *Diálogo con Ovidio*, publicado en México el año 2000, y confiere el mismo título al poema central de su libro, del que aquí reproducimos tan sólo el final (versos 51 a 65), donde se evoca la urbe perdida:

(...) No hay visiones
a lo Blake sino hoyo
negro, Publio
Ovidio, ¿me oyes, estás ahí en
la dimensión del otro exilio más allá del Ponto, en la *imago*
tristissima de aquella noche, o
simplemente no hay Urbe allá, mi romano, nunca
hubo Urbe ni
imperio con
todas las águilas? ¿Sólo el Tibre*
quedó? Aquí andamos
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.²¹

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

Entre las referencias explícitas a poetas modernos como Quevedo o William Blake, pueden encontrarse, una vez más, la evocación del exilio ovidiano y la curiosa aparición de las mismas palabras del poeta romano, la *imago tristissima* de la elegía tercera del libro primero, que ahora hace propias Gonzalo Rojas. Dentro de esta poética del “tú”, podemos volver otra vez a Propercio en un soneto del poeta madrileño Luis Alberto de Cuenca que lleva el título “Pasión, muerte y resurrección de Propercio de Asís”:

Sombras, Propercio, sombras, gavilanes
oscuros, imprecisos, niebla pura,
cincha, brida y espuela. No profanes
el mástil del amor, la arboladura

del deseo, la ofrenda de los manes,
con la triste verdad de tu locura,
cosmética, veneno, miel, divanes,
y el perfume letal de la lectura.

Conocerás un puente de cuchillos,
la brisa del instante, el terciopelo
remoto como el torso de una diosa.

Sudor frío de muerte, tenues brillos
de Cintia envuelta en luminoso velo,

²¹ Gonzalo Rojas, *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, pp. 74-75.

y, al fin, la permanencia de la rosa.²²

En su necesaria brevedad, este soneto recoge las esencias poéticas del poeta latino, a quien se evoca mediante un claro vocativo inicial, situado en medio de la misma palabra, “sombras” (quizá las “shades” con que abre Pound su poema), que se repite dos veces, y que en buena medida evoca y anticipa ya la propia sombra de Cintia, referida precisamente al final del poema.

Observemos cómo el hecho de que se elija una persona gramatical u otra para presentar al poeta antiguo constituye un hecho deliberado por parte del autor moderno, pues la literatura tiene poco de casual. Tanto la manera de recrear la voz del poeta en primera persona como la de interpelarlo a la manera de un “tú” imaginario son formas conscientes y deliberadas. La tercera persona, que vamos a analizar a continuación, presenta otras características.

-ÉL. Vida imaginaria

Frente a la voz poética y el diálogo, la tercera persona, menos marcada que las anteriores, aleja de nosotros al autor antiguo²³. Aparecen así los relatos biográficos, a menudo ficticios, donde generalmente el antiguo escritor y quienes le rodean se convierten en personajes de la propia ficción literaria creada por el primero, de manera que ya se vuelve imposible distinguir qué es biografía y qué es invención. Son, en este sentido, paradigmáticas las vidas imaginarias de Empédocles, Eróstrato, Crates, Séptima, Lucrecio, Clodia y Petronio que recrea el escritor francés Marcel Schwob a finales del XIX. A Schwob debemos la discreta paternidad de una singular forma de narración biográfica y ficticia que ha tenido ilustres seguidores, como Jorge Luis Borges cuando escribe su *Historia universal de la infamia*, o Antonio Tabucchi en su obra titulada *Sueños de sueños* (1992). De ambos podemos recordar, asimismo, algunas notables recreaciones biográficas de autores antiguos, como la de Homero, en el caso de Borges, o la de Ovidio, que nos ofrece Tabucchi a la manera de un sueño visionario²⁴. Borges juega con la etimología de la palabra “poeta”, que en griego tiene que ver con el verbo “hacer”, para dar título a una de sus prosas inmortales, la titulada “El hacedor”, que abre el libro que lleva el mismo título (1960) y que esta vez nos lleva hasta el mismo Buenos Aires. Vamos a leer simplemente el final del relato:

Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la hora que descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra.²⁵

²² Luis Alberto de Cuenca, *Poesía. 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento, 1990, p. 26.

²³ Resulta imposible, al referirse a estos pormenores, no acordarse de un gran ensayo de Émile Benveniste titulado “Estructura de las relaciones de persona en el verbo” (*Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 161-171).

²⁴ Hoy día es Roberto Bolaño quien ofrece la representación más difundida de este curioso tipo de relato metaliterario en obras como la *Historia de la literatura nazi en América*. Véase a este respecto Cristian Crusat, “La tradición de la vida imaginaria. Marcel Schwob y Roberto Bolaño”, *Revista de Occidente* 332, 2009, pp. 87-114.

²⁵ Jorge Luis Borges, “El hacedor”, en *El hacedor*, dentro de *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 160.

El poeta-hacedor, Homero, asiste a la revelación de su obra, de manera parecida a como Lucrecio, en la ficción de Schwob, comprendía las razones últimas de la naturaleza (la esencia de su poema *De rerum natura*) poco antes de morir envenenado por una hechicera africana:

Por esto fue que habiendo vuelto a la alta y sombría casa de los ancestros, se acercó a la bella africana, quien cocía un brebaje en un recipiente de metal en un brasero. Porque ella también había pensado, por su parte, y sus pensamientos se habían remontado a la fuente misteriosa de su sonrisa. Lucrecio miró el brebaje todavía hirviendo. Éste se aclaró poco a poco y se volvió parecido a un cielo turbio y verde. Y la bella africana sacudió la frente y levantó un dedo. Entonces Lucrecio bebió el filtro. E inmediatamente después su razón desapareció, y olvidó todas las palabras griegas del rollo de papiro. Y por primera vez, al volverse loco, conoció el amor; y a la noche, por haber sido envenenado, conoció la muerte.²⁶

Precisamente, esa misma atmósfera visionaria evocada por Schwob en un París finisecular es la que el italiano Tabucchi recrea a partir de la imagen de un Ovidio exiliado que sueña con haberse convertido en gigantesca mariposa, hecho que conlleva una extraordinaria fuerza poética y metaliteraria. En este sueño afloran las propias metamorfosis cantadas por el poeta latino, que ahora, sin embargo, ya no podemos entender sin pensar en la moderna *Metamorfosis* de Kafka. Asimismo, la visión de un Ovidio convertido en mariposa y con las alas cortadas nos hace pensar también en la melancólica imagen poética del poema “Albatros” de Baudelaire, donde un enorme pájaro mutilado, alegoría del poeta caído en desgracia, cojea torpe y humillado sobre la proa de un barco. Este es el final del sueño de Ovidio, escrito por un escritor que enseña literatura en la Universidad de Siena, en la misma tierra italiana a la que el poeta romano jamás pudo volver:

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.²⁷

Algunas de las vidas imaginarias relativas a autores antiguos (Homero, Lucrecio, Ovidio...) plantean esta inquietante relación entre la inspiración artística y la muerte.

EL TEXTO Y LA CITA, O EL “MITO FILOLÓGICO”

El uso de un texto ajeno en un nuevo contexto supone, en principio, una forma de lectura y selección previa que puede terminar convirtiéndose en un verdadero acto de creación y hasta de pura invención. Los autores anglosajones del relato gótico fueron contumaces cultivadores de este recurso, hasta el punto de articular una suerte de poética²⁸. Edgar Allan Poe, buen exponente de esta moderna tradición, nos ofrece al

²⁶ Marcel Schwob, “Lucrecio”, en *Vidas imaginarias*. Trad. de Julio Pérez Millán, Barcelona, Orbis, 1987, pp. 45-49.

²⁷ Antonio Tabucchi, *Sueños de sueños, seguido de Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Trad. de Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 19-21.

²⁸ Véase Francisco García Jurado, “Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas”, *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos* 26, 2008, pp. 169-204 y la tesis doctoral de Ana González-Rivas Fernández, *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*, Madrid, Universidad Complutense, mayo de 2010.

comienzo de su cuento titulado “La carta robada” una enigmática cita escrita en latín y atribuida a Séneca:

Nihil sapientiae odiosius acumine nimio (Séneca)

Por lo que hemos podido averiguar²⁹, esta cita que opone el juicio o sabiduría (*sapientia*) al exceso de agudeza (*acumen nimium*) es una creación literaria del autor norteamericano, no en vano excelente latinista. Cualquier búsqueda del texto originario del filósofo cordobés resulta infructuosa, al igual que la propia búsqueda de la carta robada en el mismo relato, pues, como dice el propio texto latino, “Nada es más odioso para la sabiduría que la excesiva agudeza”. Nuestra resistencia a creer que este texto latino es, en verdad, una creación literaria de Poe surge ante la pretensión, a menudo vana, de que las citas textuales deben ser no sólo verdaderas, sino, además, fieles a su texto originario. Estamos, fundamentalmente, ante un mito de carácter filológico, fruto de una arraigada cultura en torno a lo escrito, que tanta desconfianza despertaba en Sócrates, y que su discípulo Platón reflejó mediante el mito de Tot (Theuth), mito que siglos después volvió a recrear García Márquez en *Cien años de soledad*. En este apartado, precisamente, vamos a hablar de los textos que adoptan a menudo la forma de citas, falsas o verdaderas, o incluso de supuestos fragmentos, como hace el poeta Ezra Pound cuando inventa esta vez un papiro que contiene parte de un poema perdido de Safo:

Papyrus

Spring
Too long
Gongula³⁰

El poema, cuyo título se refiere a un imaginario soporte material de escritura, puede ser leído en clave de mínimo monólogo dramático, pero, ante todo, es interesante por convertir un hecho accidental, la condición fragmentaria de un papiro, en una forma de estética, a la manera de lo que el propio romanticismo hizo con las ruinas grecorromanas³¹. Pocos años antes, Marcel Schwob había recreado también unos “nuevos” mimos del poeta Herondas, a propósito del descubrimiento real de sus papiros en el desierto³². Resultaría interesante hacer un acopio de los textos grecolatinos inventados por la literatura moderna, pues es ahí donde podemos percibir mejor el sentido profundo de una literatura imaginaria. Al margen de su verdad o falsedad, conviene precisar que ahora estamos hablando de textos parciales, incluso pretendidamente fragmentarios, y no tanto de libros completos. Se trata de una precisión importante, pues aunque a veces puedan coincidir ambos aspectos (un libro está compuesto, naturalmente, por unos textos más o menos extensos), en muchos casos el texto no tiene por qué corresponderse necesariamente con una obra completa, sino, más bien, con un pasaje que ha sido previamente seleccionado. La pertinencia de hablar sobre textos y no acerca de libros es importante cuando se compila, pongamos por caso,

²⁹ María José Barrios Castro y Francisco García Jurado, “*Nihil sapientiae odiosius acumine nimio*. Séneca como máscara de Edgar Allan Poe”, Jenaro Costas Rodríguez (coord.), *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*. Volumen I, Madrid, UNED, 2005, pp. 409-417.

³⁰ Ezra Pound, *Personae. Los poemas breves...*, p. 230.

³¹ María José Barrios Castro, “Un fragmento ficticio de Safo en Ezra Pound: ¿pseudocita o monólogo dramático?”, *CFC (G)* 2009, 19 pp. 233-244.

³² Francisco García Jurado, *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, Madrid, ELR, 2008, pp. 91-97.

una antología. Precisamente, Alfonso Reyes dice que “las antologías recopilan piezas más pequeñas, son más manejables”³³, hecho que confiere una visión diferente sobre la propia historia de la literatura. En realidad, la historia no académica de la literatura grecolatina en los autores modernos que aquí proponemos tiene esta naturaleza antológica, nutrida fundamentalmente de textos y no tanto de libros. Se trata de una antología inminente, como le gustaría denominarla al propio Alfonso Reyes, a menudo soterrada en las modernas ficciones. Como venimos diciendo, la creación literaria ha ido desarrollando toda una poética de la cita y el fragmento, donde pueden encontrarse modalidades diversas. Si bien la cita puede ser real o ficticia (así lo hemos visto en la supuesta cita tomada de Séneca en Poe, o en el fragmento imaginario de Safo recreado por Pound), incluso cuando responde a un texto previo existente puede aparecer conscientemente modificada con respecto a la fuente originaria. Esto es lo que hace de manera reiterada Jorge Luis Borges cuando recrea ciertos versos de Virgilio, como *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.* 2, 255) (literalmente: “por medio de los amistosos silencios de la tácita luna”). Este verso se convierte en una cita conscientemente errónea en su recreación moderna:

La amistad silenciosa de la luna
(cito mal a Virgilio) te acompaña.³⁴

El consciente error da cuenta del carácter creador, poético, que tiene el uso de las citas en la obra de Borges³⁵. Cuando el error se hace consciente se vuelve, asimismo, intencional. Pero el texto antiguo no solamente se refiere a su texto originario, sino que ha de entablar una nueva relación con el nuevo contexto en el que se inserta. De esta forma, las citas antiguas pueden establecer un ameno diálogo con el texto moderno, como ocurre precisamente en la obra *Viajes con Herodoto*, del periodista polaco Ryszard [Kapuściński](#), quien representa a sus lectores en clave de tragedia griega la lectura que hace del viejo historiador durante una larga estancia en China como periodista:

Ahora se produce una escena que parece sacada de una tragedia griega: el campo de batalla está cubierto de cadáveres de soldados de los dos ejércitos. A él acude Tomiris con un odre vacío. Va de un soldado a otro, drenando sangre de las recientes heridas, para llenarlo. La reina debe de estar manchada, incluso chorreando sangre humana. Hace mucho calor, así que con la mano ensangrentada se seca el rostro. Ahora también su rostro está manchado de sangre. Otea el horizonte en busca del cuero de Ciro. *Luego que lo encontró, le cortó la cabeza y la metió dentro del odre, insultándole con estas palabras: Me has hundido aunque sigo con vida y a pesar de que yo soy tu vencedora, pues perdiste a mi hijo cogiéndole con engaño. Pero yo te saciaré de sangre cumpliendo mi palabra.*

Así se acaba esta batalla.

Así muere Ciro.

Se queda desierto un escenario sobre el cual sólo permanece con vida Tomiris, desesperada y llena de odio.³⁶

³³ Alfonso Reyes, “Teoría de la antología”, *Obras completas XIV. La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 137-141.

³⁴ Jorge Luis Borges, “La cifra”, en *La cifra*, dentro de *Obras completas III*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 339.

³⁵ Francisco García Jurado, “«Todas las cosas que merecen lágrimas». Borges, traductor de Virgilio”, *Studi Spanichi* 35, 2010, pp. 291-309 y Javier Gil Lascorz, “Poética de la cita: Virgilio, Juvenal, Tácito y Agustín como texto interior en Borges”, *CFC (L)* 2008, 28, pp. 33-48.

³⁶ Ryszard [Kapuściński](#), *Viajes con Heródoto*. Traducción del polaco de Agata Orzeszek, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 114.

El autor moderno, famoso periodista que se hace acompañar en sus viajes por un volumen de Heródoto (no es casual que sea Heródoto, pues este historiador fue también un gran viajero), amplifica y dramatiza el final del primero de los nueve libros que componen su *Historia*, el que lleva precisamente el nombre de la musa Clío. En su relato, el autor moderno inserta el pasaje que lleva el número 114 de las ediciones del historiador griego. Nótese cómo en este caso la diferencia entre el texto del autor moderno y el de Heródoto viene marcada por la letra cursiva que hace resaltar el de éste último, sin otras marcas gráficas, como podrían ser las comillas. En otros casos, asistimos a una suerte de doble presentación del mismo texto antiguo, primero en su versión original, al comienzo de la obra, o de alguno de los capítulos, y ya después integrado completamente en el texto moderno. Así lo encontramos en el uso que Marguerite Yourcenar hace de los versos escritos por el propio emperador Adriano y que ella misma reproduce en latín al comienzo de su evocadora novela escrita en los Estados Unidos, aunque publicada en París el año de 1951, mientras la autora sueña con la Villa Adriana en Tívoli, tan cerca de Roma:

Animula vagula, blandula,
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut solis, dabis iocos...

P. AELIUS HADRIANUS, Imp.

Al final de la novela, nos encontraremos con los versos traducidos e insertados en la prosa de la autora, esta vez sin mayor demarcación que el posible recuerdo de los versos precedentes:

Mínima alma mía, tierna y flotante, huésped y compañera de mi cuerpo, descenderás a esos parajes pálidos, rígidos y desnudos, donde habrás de renunciar a los juegos de antaño. Todavía un instante miremos juntos las riberas familiares, los objetos que sin duda no volveremos a ver... Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos...³⁷

A cuenta de lo dicho en este apartado, no se puede pensar como regla general que las citas griegas y latinas que aparecen en los textos modernos constituyan meros adornos o vanas referencias eruditas. Quizá el mayor problema está en la indiferencia o las dificultades que el lector moderno tiene para desentrañar sus sentidos ocultos.

LA CRÍTICA, O EL “MITO DE LO CLÁSICO”

Alfonso Reyes recurre a expresiones tan gráficas como “bifurcación entre la literatura y su contraste”, o “duplicidad del espíritu”, para referirse a la actividad incansable de la crítica:

Pero ¿qué es la crítica? Esta bifurcación entre la literatura y su contraste parece consecuencia de cierta esencial duplicidad del espíritu, al que todo se le representa como un tránsito entre dos extremos, como un trasladarse de un lado a otro. Los sofistas averiguarían que todo tiene su contrario. El justo medio de Aristóteles adquiere así un sentido dinámico.³⁸

³⁷ Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*. Trad. de Julio Cortázar, Barcelona, Edhasa, 1984, p. 236.

³⁸ Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, en *Obras completas de Alfonso Reyes XIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 17.

La crítica genera, por tanto, nuevos textos que se refieren, precisamente, a un texto previo, a la manera de un contrapunto. La formación helenística brindó a Gérard Genette el nombre de “metatextualidad” para referirse a esta relación entre un texto previo y su “contraste”, y que él mismo calificó de “relación crítica”³⁹. Los antiguos autores satíricos ya dieron forma a esta peculiar metaliteratura, o de nuevos textos cuyo referente son otros textos sobre los que se ejerce un juicio. Con los siglos, se fue creando una manera oficial de crítica, dispensadora de los cánones, que terminó volviéndose académica y hasta universitaria. Pero la crítica que nos interesa a nosotros es, precisamente, la que también reacciona contra esa crítica oficial, rescatando cánones y clásicos alternativos. Joris Karl Huysmans ocupa una posición clave en la conformación de esta, llamémosla, “crítica de la crítica”, cuando en su novela titulada *Al revés* invierte los cánones académicos de la literatura latina a finales del siglo XIX⁴⁰. Se trata de una novela de artista, verdadera “Biblia” del decadentismo, donde un aristócrata decide aislarse del mundo para crear su propia realidad mediante refinados artificios. Entre otras cosas, su biblioteca, poblada de autores latinos, confiere mayor relevancia a todo lo que había sido escrito a partir del siglo II después de Cristo. Quedaba así en un segundo plano la literatura del llamado Siglo de Augusto. Comienza con ello un revalorización de la llamada “Decadencia” latina, tan del gusto de los poetas finiseculares franceses. Se crea, por tanto, un hábil contrapunto entre lo clásico, sinónimo de clasicismo, y lo decadente, o la libertad estética. Virgilio, el gran poeta de Augusto, no quedó bien parado en este nuevo contexto estético, dada su condición de cantor de la naturaleza. Es por ello por lo que a comienzos del siglo XX algunos autores como Eça de Queiroz y nuestro Antonio Machado volvieron a Virgilio, aunque ya no como un poeta académico, sino como un compañero de viaje. No en vano, cuando Machado recopila entre 1919 y 1924 las notas que componen su cuaderno de *Los complementarios* habla en estos términos tan elogiosos y emotivos del poeta Virgilio, probablemente desde Baeza:

Virgilio. Si me obligaran a elegir un poeta, elegiría a Virgilio. ¿Por sus Églogas? No. ¿Por sus Geórgicas? No. ¿Por su Eneida? No.

1º Porque dio asilo en sus poemas a muchos versos bellos de otros poetas, sin tomarse el trabajo de desfigurarlos.

2º Porque quiso destruir su Eneida ¡tan maravillosa!

3º Por su gran amor a la naturaleza.

4º Por su gran amor a los libros.⁴¹

Como podemos leer en estas breves pero intensas notas, Machado no se decanta por ninguno de los géneros poéticos (épica, poesía pastoril y poesía didáctica) que cultiva Virgilio respectivamente en sus tres grandes obras (*Eneida*, *Bucólicas* y *Geórgicas*), sino por el poeta como tal, del que destaca su capacidad para dar cobijo a versos ajenos (frente a la muy decimonónica acusación de plagiarlo). También se refiere Machado, entre otras cosas, a la decisión de querer destruir su *Eneida*. Este era el asunto biográfico que, como recordábamos al comienzo del presente trabajo, abordaba Herman Broch desde la hermenéutica, hecho que daba lugar a una lectura original y diferente acerca de la muerte del propio Virgilio. Así es como la pensadora francesa Simone Weil

³⁹ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 13.

⁴⁰ Joris Karl Huysmans, *Al revés*. Prólogo de Vicente Blasco Ibáñez. Versión española de Germán Gómez de la Mata, Valencia, Prometeo, ca. 1919.

⁴¹ Antonio Machado, *Los Complementarios*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Taurus, 1971, p. 34 (transcripción) y 14/r. (cuaderno de Machado).

lee la *Iliada* en una clave absolutamente personal y contemporánea a sus propias circunstancias históricas, entre 1939 y 1940, como el poema de la fuerza:

El verdadero héroe, el verdadero tema, el centro de la *Iliada*, es la fuerza. La fuerza manejada por los hombres, la fuerza que somete a los hombres, la fuerza ante la que se retrae la carne de los hombres. El alma humana aparece sin cesar modificada por sus relaciones con la fuerza, arrastrada, cegada por la fuerza que sufre. Quienes habían soñado que la fuerza, gracias al progreso, pertenecía en adelante al pasado, han podido ver en este poema un documento; los que saben discernir la fuerza, hoy como antaño, en el centro de toda historia humana, encuentran ahí el más bello, el más puro de los espejos.⁴²

Sobrecoge la lucidez de Simone Weil, que recobra toda la actualidad de la *Iliada* en un momento donde está a punto de estallar una gran guerra que marcará un nuevo antes y después en la Historia. Weil señala la profunda diferencia que hay entre considerar la *Iliada* como un “documento” del pasado y saber encontrar en ella su trágica actualidad. También en esta misma línea de una personal interpretación, el escritor albanés Ismael Kadaré nos ofrece un interesante ensayo sobre el trágico Esquilo desde una novedosa perspectiva balcánica que desafía claramente la visión tradicional del autor griego, construida durante siglos de filología occidental. Su propuesta de unos orígenes balcánicos de la tragedia antigua, es decir, de una comunidad cultural y geográfica que engloba lugares como Albania y Grecia, se propone desde el propio escenario vital de las tragedias, no desde un despacho universitario de una universidad alemana o francesa. Este olvido de Occidente llevó, en su opinión, a crear un imaginario de la literatura griega del que quedó excluido uno de los núcleos adyacentes. Reproducimos sus propias palabras:

Son varias las circunstancias que han contribuido a fomentar esta concepción un tanto desvinculada de su propio territorio a propósito del más extraordinario tesoro espiritual de nuestro continente.

Entre los motivos principales figura sin lugar a dudas el puente latino-romano a través del cual se transmitió la literatura griega a la herencia europea. Fueron los romanos quienes, después de entusiasmarse, de dejarse conquistar por ella (lo que indudablemente constituye un mérito suyo), la editaron, la reeditaron, la tradujeron y exploraron ampliamente.

Es precisamente ahí donde se produjo la primera de las mutilaciones sufridas por esa literatura. A pesar de la benignidad romana para con el arte griego, no se debe perder de vista ni un solo instante que los romanos eran invasores, y además de los más groseros y contumaces que haya conocido la historia. En su condición de tales, jamás se encontraron en disposición de concebir los hondos pozos de donde emergían los preceptos y mensajes de un pueblo, los que establecen y programan su arte. Arrogantes y desdeñosos ante los pueblos sometidos, menos aún podían comprender los romanos las influencias recíprocas entre los distintos pueblos balcánicos y muy en especial el intercambio de sus tesoros espirituales.

Desgraciadamente, los condicionamientos, las investigaciones y las tesis latinas sobre la literatura griega antigua adquirieron cierto estatuto de oficialidad en el mundo europeo. Las mencionadas tesis de mantuvieron tras la caída de Roma y bastantes de ellas sobreviven todavía, con independencia de sus refinamientos formales...

El desarrollo, por una parte, de los países europeos occidentales y el atraso, por otra, de los países balcánicos, que cayeron bajo sucesivos y oscuros dominios, acrecentaron todavía más el menosprecio de las metrópolis hacia el territorio que había engendrado una vez fascinantes obras maestras. El desprecio romano sería sustituido por el desprecio común de los grandes Estados occidentales, los cuales, pese a los reiterados llamamientos de Byron o Shelley, Goethe o Hölderlin, bien pronto olvidaron a quién le debían sus raíces culturales.⁴³

⁴² Simone Weil, “La *Iliada* o el poema de la fuerza” (trad. de Agustín López y María Tabuyo), en *La fuente griega*, Madrid, Trotta, 2005, p. 15.

⁴³ Ismael Kadaré, *Esquilo, el gran perdedor*. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde y Aría Rocés, Madrid, Siruela, 2006, pp. 165-167. Sobre este libro puede leerse una atinada y completa reseña de Marta González González en *Minerva. Revista de Filología clásica* 19, 2006, pp. 350-354.

El texto de Kadaré puede explicarse sin violencia desde los presupuestos orientalistas de Edward Said⁴⁴, si bien el primero no habla estrictamente de Oriente, sino de una región de Europa durante la Antigüedad. Curiosamente, para Said fue precisamente Esquilo el primer “orientalista” conocido gracias a su tragedia *Los persas*, donde representa un Oriente idealizado, al intentar recrear aquello que los persas (los otros, los enemigos) pudieron sentir al ser derrotados por los propios griegos. Naturalmente, para los especialistas en la materia es muy posible que las tesis de Kadaré, o las del mismo Said, no sean más que reflexiones marginales o erráticas. Pero cabe preguntarse, al igual que ocurre con la lectura de Virgilio que nos ofrecía Hermann Broch, si tales planteamientos no podrían terminar acaso en el respetable ámbito de las futuras investigaciones sobre Esquilo.

No es posible terminar este apartado sin referirnos a uno de los ensayos más importantes e influyentes dedicados a los clásicos a finales de la segunda mitad del pasado siglo. Nos referimos a la recopilación de estudios que bajo el título de *Por qué leer los clásicos* nos permite acceder a algunas interesantes lecturas personales del escritor italiano Italo Calvino⁴⁵. La *Odisea* de Homero, la *Anábasis* de Jenofonte, las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Historia natural* de Plinio el Viejo son los cuatro libros que Calvino selecciona de la literatura de la Antigüedad clásica, dentro de una variopinta relación de obras inmortales que llegan hasta Cesare Pavese. Sorprende, ciertamente, que en la selección de autores grecolatinos encontremos obras acaso inusitadas a este respecto y que echemos muy en falta otros clásicos esperables, como sería el mismo Virgilio, al menos desde la perspectiva de críticos modernos como T.S. Eliot. Sin embargo, es importante señalar que Calvino no establece un canon de lecturas. Muy al contrario, nos propone un concepto de clásico a la medida de cada lector, que es quien ha de construir su propia biblioteca. Frente a los clásicos convertidos en modelos a los que imitar, la idea de clásico que nos propone Calvino es mucho más acorde con la de los libros que nos acompañan a lo largo de nuestra vida. No en vano, el amor que desde Buenos Aires siente Adolfo Bioy Casares por un raro autor latino llamado Aulo Gelio es afín a esta idea de “clásico cotidiano”⁴⁶:

Pocos objetos materiales han de estar tan entrañablemente vinculados a nuestra vida como algunos libros. Los queremos por sus enseñanzas, porque nos dieron placer, porque estimularon

⁴⁴ Nos referimos, naturalmente, al famoso libro escrito por este profesor de Literatura comparada en la Universidad de Columbia: Edward Said, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2003. Conviene leer lo que nos cuenta al respecto: “Espero haber dejado claro que mi preocupación por la autoridad no presupone un análisis de lo que subyace en el texto orientalista, sino, por el contrario, un análisis de su superficie, de la exterioridad con relación a lo que describe. Creo que nunca se insistirá demasiado en esta idea. El orientalismo se fundamenta en la exterioridad, es decir en el hecho de que el orientalista, poeta o erudito, hace hablar a Oriente, lo describe, y ofrece abiertamente sus misterios a Occidente, porque Oriente solo le preocupa en tanto que causa primera de lo que expone. Lo que dice o escribe, en virtud de que está dicho o escrito, pretende indicar que el orientalista está fuera de Oriente tanto desde un punto de vista existencial como moral. El producto principal de esta exterioridad es, por supuesto, la representación: ya en la obra de Esquilo *Los persas*, Oriente deja de tener la categoría de un Otro lejano y a veces amenazante, para encarnarse en figuras relativamente familiares (en el caso de Esquilo, las mujeres asiáticas oprimidas). La inmediatez dramática de la representación en *Los persas* encubre el hecho de que el público observa una representación muy artificiosa de lo que un no oriental ha convertido en símbolo de todo Oriente. Mi análisis del texto orientalista, por tanto, hace hincapié en la evidencia –que de ningún modo es invisible– de que estas representaciones son *representaciones*, y no retratos «naturales» de Oriente.” (Said, *Orientalismo...*, pp. 44-45).

⁴⁵ Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Benítez, Barcelona, Tusquets, 1995.

⁴⁶ Francisco García Jurado, “Clásicos cotidianos, o libros que invitan a vivir”, en *Modernos y antiguos. Ocho estudios de literatura comparada*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2010.

nuestra inteligencia, o nuestra imaginación, o nuestras ganas de vivir. Como en la relación con seres humanos, el sentimiento se extiende también al aspecto físico. Mi afecto por las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, dos tomitos de la vieja Biblioteca Clásica, abarca el formato y la encuadernación en pasta española.⁴⁷

No en vano, otros grandes autores argentinos, como Arturo Capdevila, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar han recurrido a Gelio más allá de los estrechos límites de la imitación⁴⁸.

EL LECTOR, O EL “MITO DE PIERRE MENARD”

Una de las características que definen la crítica moderna es la progresiva importancia que ha ido adquiriendo el lector en el hecho literario. El paulatino reconocimiento de su papel no le confiere ya una mera función pasiva como mero destinatario, sino que llega a interpretarse su labor lectora en clave de labor creadora. A este respecto, el cuento borgesiano titulado “Pierre Menard, autor del Quijote” fue un verdadero precursor de las corrientes teóricas que hoy día conocemos como “Estética de la recepción”. Pierre Menard se propone volver a escribir el Quijote letra a letra, pero no como efecto de una mera copia. Borges dará a esta hazaña lectora el nombre de “obra subterránea”. El fin último es dar lugar a un texto que aparentemente presenta el mismo aspecto que el de partida, aunque su sentido resultante sea bien distinto. De esta forma (y aunque este ejemplo no esté tomado del cuento, sino deducido), si el mero comienzo de la obra (“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”) tenía para Cervantes connotaciones evidentemente locales y biográficas, para un francés como Menard esta referencia geográfica habría de ser necesariamente exótica, propia de un hispanista foráneo. El mero comienzo del Quijote (re)escrito por Pierre Menard ya sería, por tanto, esencialmente diferente en su propia apreciación de los lugares referidos. Pierre Menard se ha convertido, por tanto, en la gran metáfora del lector-creador, hacedor de nuevos sentidos para las obras. El efecto “Pierre Menard” acontece a menudo dentro de nuestra historia no académica de la literatura grecolatina en las letras modernas. Cuando Augusto Monterroso relee un epigrama del poeta Ausonio como un cuento breve, o cuando el propio Borges relee un pasaje de la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo en clave de relato fantástico, asistimos al prodigioso efecto de la lectura creativa, transformadora de sentidos. Tres aspectos son los que nos interesa destacar dentro de estas nuevas claves que marca la lectura:

- La propia representación de la lectura de obras antiguas por parte de autores modernos
- La desubicación de los autores antiguos cuando son leídos en lugares remotos
- La relectura de una obra antigua en clave de un nuevo género

-Representación de la lectura

Tan importante puede llegar a ser el acto de la lectura en sí mismo que hay autores que incluso la representan como motivo en su propia creación literaria. El mismo Goethe nos hace imaginar a su Werther leyendo plácidamente a Homero, como si se tratara de una figura perdida en un paisaje de Gaspar Friedrich. En este sentido, nos llamó la atención hace ya tiempo un hecho común que encontramos en dos impresionantes poemas del siglo XX: la lectura nocturna de ciertos pasajes homéricos.

⁴⁷ Adolfo Bioy Casares, “A propósito de El libro de Bolsillo de Alianza Editorial y sus primeros mil volúmenes”, en D. Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares, Universidad, 1991, p. 179.

⁴⁸ Francisco García Jurado, “La peculiar fortuna de Aulo Gelio en la moderna literatura argentina”, *Argos* 32, 2008-2009, pp. 45-63.

Hay episodios literarios que quedan en nuestra experiencia lectora y vital prendidos mucho más allá del momento en que los leímos. Es posible que no los recordemos tal cual eran, y hasta cabe la posibilidad de que se transformen en meras impresiones, despojados incluso de su textualidad, pero que pervivan en nuestra conciencia y se conviertan en parte inseparable de nosotros. Se trata de una lectura concebida como revelación y catarsis. Esto fue, precisamente, lo que hacen tanto el poeta Mandelstam, al que ya nos hemos referido al hablar sobre su libro *Tristia*, como el portugués Eugenio de Andrade cuando narran de qué manera leyeron durante la noche ciertos pasajes de la *Iliada*. El primero lo hace con el catálogo de las naves, en el canto segundo, y el otro con el episodio donde Príamo va a suplicar a Aquiles que le devuelva los restos de su hijo Héctor, en el canto vigésimocuarto⁴⁹. Insistimos en que ambos poemas conllevan no tanto la realidad textual de la *Iliada* como la impresión que ésta ha dejado en la conciencia de ambos poetas modernos. Que grandes poetas como los reseñados sean lectores de Homero no debería ser una circunstancia, sino casi una condición sin la cual no se puede ser un gran poeta. Desde Petersburgo, Mandelstam describe de esta manera su lectura insomne:

Insomnio. Homero, Izadas velas.
Leí la lista de las naves hasta la mitad:
alargadas larvas, el vuelo de las grullas,
que un día se alzaron sobre Hélade.

Como cría de grulla en tierra extraña
se esparce la espuma divina sobre la cabeza de los zares.
¿Hacia dónde navegáis? ¿Y quién, sino Helena
a Troya os llama, guerreros aqueos?

El mar y Homero, todo lo mueve el amor.
¿A quién he de escuchar? Homero calla,
y el negro mar, elocuente, rumorea
y con grave fragor se acerca a mi cama.⁵⁰

El poeta portugués Eugenio de Andrade escribe, por su parte, “A la sombra de Homero”, que reproducimos en la versión de Martín López-Vega:

Es mortal este agosto; su ardor
sube los escalones todos de la noche,
no me deja dormir.
Abro el libro siempre a mano en la súplica
de Príamo. Pero cuando
el impetuoso Aquiles ordena al viejo
rey que no le atormente más
el corazón, dejo de leer.
La mañana tardaba. ¿Cómo dormir
a la sombra atormentada
de un anciano en el umbral de la muerte?,
¿o con las lágrimas de Aquiles
en el alma, por el amigo
a quien acaba de enterrar?
¿Cómo dormir a las puertas de la vejez
con ese peso sobre el corazón?⁵¹

⁴⁹ Imprescindible nos parece el comentario que sobre este pasaje hace George Steiner en su obra *Errata. Examen de una vida*, Madrid, Siruela, 2009, pp. 31-32.

⁵⁰ Ossip Mandelstam, “Otros poemas”, en *Tristia y otros poemas...*, p. 119.

Más allá de la lectura de Homero, hay ciertas circunstancias comunes que sorprenden, en particular la de una lectura que se interrumpe y que viene motivada por el insomnio. En ambos casos, los poetas son conscientes tanto de la trascendencia como de la actualidad de lo que leen, de la misma manera que veíamos en Simone Weil. En el primer poema hay un negro mar que se acerca a la cama, en el otro es la sombra atormentada de un anciano. Los estilos de cada poeta son bien diferentes, como lo son también las circunstancias vitales e históricas en que cada uno escribe su poema concreto, pero Homero los une, y así se configura una relación entre tres poetas cuyos versos se entremezclan.

-Desubicación de los autores antiguos

Por otra parte, como venimos viendo desde el principio de esta exposición, no es un hecho baladí hacer notar que la experiencia del lector desubica a los autores antiguos, pues al parámetro de la distancia temporal debe unírsele el de la propia distancia física. Leer a un clásico griego o latino más allá de un océano puede convertirse también en una forma concreta de recepción. El lector, por tanto, puede “desubicar” mediante una lectura creativa lo que el autor “ubicó” de manera precisa. Como curioso contrapunto a este fenómeno, el clasicista Gilbert Highet se propuso durante su personal “Grand Tour” por Italia reubicar a los poetas latinos Catulo, Virgilio, Propertio, Horacio, Tibulo, Ovidio y Juvenal precisamente allí donde crearon sus universos literarios⁵². En nuestro caso, para ilustrar el fenómeno de la desubicación, vamos a leer dos curiosos ejemplos de relecturas clásicas hechas en el continente americano, concretamente la de Suetonio en el Caribe y la de Píndaro en los Estados Unidos. Un personaje central de la novela *Paradiso*, escrita por Lezama Lima, lee a Suetonio durante la noche cubana:

Como a las dos de la mañana, Cemí se despertó, la amalgama de la algaraza, la aparición inesperada de Fronesis y su acompañante Foción, y sobre todo las palabras de su madre, unido lo anterior al largo sueño producido por los polvos fumigatorios le producían un afán de volver, como en un reencuentro de su sueño con su circunstancia, a los libros que estaba leyendo. Había abandonado a Suetonio en el capítulo dedicado a Nerón⁵³, al que quería leer en el silencio de la medianoche. Recordó a Nerón al lado de su arpista favorito, haciéndolo tañer hasta el desfallecimiento⁵⁴. Sus ejercicios para conservar una voz que sólo existía en sus delirios, tales como acostarse sobre sus espaldas, cubriéndose el pecho con una hoja de plomo, absteniéndose de comer frutas⁵⁵. Su escuela de canto basada en el aforismo helénico: la música no es nada si se la

⁵¹ Martín López Vega, “Poemas de Eugenio de Andrade”, *Clarín: Revista de nueva literatura* 1, 1996, pp. 49-51.

⁵² Gilbert Highet, *Poets in a landscape. Preface by Michael C.J. Putnam*, Nueva York, New York Review Books, 2010 (publicado originariamente en Londres, Hamish Hamilton, 1957). Fue María José Barrios Castro quien supo encontrar la reedición del libro en la librería Blackwell de Oxford. Por ello le quedo agradecido.

⁵³ Se trata del libro que Suetonio dedica a Nerón dentro de *La vida de los doce césares* y, en todo caso, se trataría de uno de los capítulos que componen, precisamente, este libro.

⁵⁴ En traducción de David Castro de Castro (Suetonio, *Vida de los doce Césares*, Madrid, Alianza Editorial, 2010): “(...) tan pronto como obtuvo el poder imperial, mandó llamar a Terpnio, el citaredo más célebre de entonces, y, sentándose a su lado todos los días después de la cena mientras cantaba hasta muy entrada la noche, comenzó también él mismo a estudiar y practicar poco a poco (...)” (Suet. *Nero* 20, 1).

⁵⁵ “(...) llegando incluso a sostener una plancha de plomo sobre el pecho echado boca arriba y a purgarse con lavativas y vómitos y abstenerse de frutas y alimentos nocivos (...)” (Suet. *Nero* 20, 1).

tiene oculta. Inaugurando su temporada en Nápoles, no dejando de cantar mientras transcurría un terremoto⁵⁶ (...).⁵⁷

Estamos ante una exótica lectura de un historiador latino como Suetonio en pleno Caribe, quizá tan exótica como la que hemos imaginado más arriba que haría Pierre Menard con respecto al Quijote⁵⁸. Sin embargo, la lectura de un autor de la “Decadencia latina” no es ajena a una tradición literaria configurada a finales del siglo XIX en torno a la idea de “spleen”, o *taedium vitae*, que nos llevaría a autores como Huysmans u Oscar Wilde, no en vano lectores frecuentes de la estrafalaria vida del emperador Heliogábalo que es narrada en la *Historia Augusta*. Lezama Lima sería heredero literario de esa estética decadente que se plasma en el gusto por el *taedium vitae* de los emperadores romanos. Hablando también de desubicaciones, resulta un hecho verdaderamente notable que al nuevo Píndaro recreado por el poeta salmantino Juan Antonio González Iglesias en un poemario de título tan preciso como *Olimpicas* haya que situarlo durante los juegos celebrados en los Estados Unidos, concretamente durante las olimpiadas de Atlanta. Hay en sus recreaciones de jóvenes atletas mucho sentido de la corporeidad del arte, inspirada por Winckelmann, quien no en vano aparece referido en alguno de los poemas⁵⁹. Naturalmente, el sentido alegre y triunfal de los cantos de victoria atlética, los epinicios, es una constante en todos sus poemas, pero se declara como asunto explícito en el titulado “Contra derrota”, que termina con una clara referencia a la nueva ubicación de los cantos triunfales, tan lejanos a la Grecia originaria:

La derrota ya tiene suficientes
enamorado. Este
día feliz del centro del verano
le plantaremos cara.
Pidamos una tregua también para el lenguaje
durante quince días,
un rayo de luz clásica sobre todas las cosas
y que los agoreros no malogren
este precario triunfo de la naturaleza.
Que ninguno profane
estos cuerpos manchándolos de miedo,
de muerte o de miseria.
Yo celebro su gloria juntando estas palabras,
con una simple coca cola *classic*
y una lata de almendras naturales
de los valles de aquí, de California.⁶⁰

-Relectura en clave de un nuevo género

⁵⁶ “(...) repitiendo a menudo entre sus cortesanos el proverbio griego [que dice] «que la música oculta no suscita ninguna admiración». Hizo su primera presentación en Nápoles y no cesó de cantar ni siquiera cuando el teatro fue sacudido de improviso por un terremoto, hasta que no concluyó la melodía iniciada.” (Suet. *Nero* 20, 1-2).

⁵⁷ Lezama Lima, *Paradiso*. Edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1984, p. 382-383.

⁵⁸ Otro autor cubano, Alejo Carpentier, recrea nada menos que un “Mediterráneo Caribe”, como queriendo expresar así la reubicación del antiguo humanismo. Véase a este respecto Inmaculada López Calahorra, *Alejo Carpentier. Poética del Mediterraneo Caribe*, Madrid, Clásicos Dykinson, 2010.

⁵⁹ “El cuerpo joven es su propia perfección; «plenitud juvenil» lo llama Winckelmann” (José Ramón Arana, “El anticartesiano de Winckelmann”, en *Actas del IX Congreso español de Estudios clásicos. Volumen VII. Humanismo y Tradición clásica*, Madrid, Ediciones clásicas - Sociedad española de Estudios clásicos 1999, pp. 41-45).

⁶⁰ Juan Antonio González Iglesias, *Olimpicas*. Prólogo de Christian Law. Ilustraciones de Roberto González Fernández, Madrid, El Gaviero, 2005, p. 19.

Finalmente, queríamos hacer notar también las interesantes lecturas de las obras antiguas en la clave inesperada de un nuevo género literario. En el *Libro de los venenos*, compuesto por el poeta astur-leonés Antonio Gamoneda, no sabemos si estamos ante una obra poética con retazos de novela de bibliófilo o, más bien, ante la corrupción poética de un antiguo tratado científico: la *Materia médica* de Pedacio Discórides traducida por el médico humanista Andrés de Laguna y publicada en Amberes en 1555⁶¹. Gamoneda declara explícitamente su indiferencia ante la adscripción de la obra a un género determinado:

El lector de este *Libro de los venenos* tendrá que decidir por sí mismo la especie de la obra que tiene en sus manos. Puede resolver que consiste en un tratado científico enraizado en la antigüedad, acrecentado en tiempos renacentistas y nuevamente desarrollado en nuestros días con noticias relativas a virtudes, saludables o mortales, generadas por seres y materias de los tres reinos: probablemente no se habrá equivocado. Puede, de otra manera, sentir el cuerpo de un texto narrativo, más alguna divagación medianamente lírica, sobre los efectos de un repertorio de venenos. (...) Yo no puedo resolver por cuenta del afectuoso lector: estoy perfectamente instalado en la confusión, no me interesa poco ni mucho la clasificación en géneros de la escritura y lo único que he logrado distinguir (y gozar) como razón de mi trabajo es la energía poética del lenguaje (...), de modo que, convencido de que los llamados géneros no son otra cosa que poesía diversamente preparada, me retiro del problema.⁶²

Esta conversión de los viejos textos de ciencia en materia poética apenas requiere más que de una adecuada lectura, pues la sola pronunciación de las antiguas palabras referidas a venenos o enfermedades termina convirtiéndose en pura belleza.

Finalmente, queremos revisar la peculiar lectura que Borges hace de la obra épica latina por excelencia, la *Eneida*, en clave de elegía⁶³. A partir de un conocido verso virgiliano, *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (Virg. *Aen.* 1, 462), que podríamos traducir como “hay lágrimas para las cosas, y las desgracias mortales tocan la compasión”, Borges construye una impresionante paráfrasis en el poema “Elegía”:

Sin que nadie lo sepa, ni el espejo,
ha llorado unas lágrimas humanas.
No puede sospechar que conmemoran
todas las cosas que merecen lágrimas:
la hermosura de Helena, que no ha visto,
el río irreparable de los años,
la mano de Jesús en el madero
de Roma, la ceniza de Cartago,
el ruiseñor del húngaro y del persa,
la breve dicha y la ansiedad que aguarda,
de marfil y de música Virgilio,
que cantó los trabajos de la espada,
las configuraciones de las nubes
de cada nuevo y singular ocaso
y la mañana que será la tarde.
Del otro lado de la puerta un hombre

⁶¹ Francisco García Jurado, “Antiguos textos de ciencia convertidos en poesía: Dioscórides y Andrés de Laguna en *El libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda”, *EPOS* 13, 1997, pp. 379-395.

⁶² *Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés de Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*, Madrid, Siruela (La Biblioteca Sumergida), 1995, p. 11.

⁶³ Francisco García Jurado, “Encuentro entre géneros, o épicas biográficas”, en *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*, Madrid, ELR, 2006, pp. 113-121.

hecho de soledad, de amor, de tiempo,
acaba de llorar en Buenos Aires
todas las cosas.⁶⁴

La implícita adscripción borgesiana al genitivo objetivo (“lágrimas de las cosas” sería “llorar las cosas” y no “cosas que lloran”) alcanza su expresión más acabada en la paráfrasis “todas las cosas que merecen lágrimas”. El poema se articula a partir de la intensa enumeración de tales cosas, recurso literario muy propio de Borges que ahora sirve para desarrollar el carácter fuertemente sintético del verso. Entre otras, encontramos no casualmente a “Virgilio, que cantó los trabajos de la espada”.

CONCLUSIÓN: VIAJES POR UNA HISTORIA IMAGINARIA DE LA LITERATURA

Hemos llevado a cabo un largo viaje, desde Londres hasta Buenos Aires, pasando por lugares como la lejana China. A lo largo de este viaje se han recreado vidas de autores grecolatinos, se han vuelto a citar sus textos, se han comentado sus obras o, simplemente, se han leído desde nuevas claves.

Hubo autores de la Antigüedad que soñaron con una fama inmortal, pero no pudieron imaginar que iban a revivir en mundos que ya no comprenderían y lugares absolutamente desconocidos. Hemos visto cómo la persona de Propertio era evocada en Londres por Ezra Pound, al igual que luego Joan Perucho lo hará en Barcelona, y cómo nuevos poetas, en este caso Mandelstam, sueñan con Ovidio desde Petersburgo. Pero Ovidio también dialoga en México con Gonzalo Rojas, así como Propertio lo puede hacer en Madrid con Luis Alberto de Cuenca. Por su parte, Homero, doblemente inmortal, vive nuevas existencias en Buenos Aires gracias a Borges, de igual manera que Lucrecio lo hace en París desde la imaginación de Marcel Schwob, u Ovidio, aunque aún exiliado, regresa como un albatros a su querida Italia de la mano de Antonio Tabucchi.

Londres vuelve a ser el lugar donde Pound recrea la voz de Safo, ahora fragmentaria, como si de una reliquia papiréica se tratara. En Buenos Aires, por su parte, reaparecen las citas intencionalmente incorrectas de la *Eneida* virgiliana, frutos granados de una memoria tan creativa como la de Borges. China termina siendo, de manera natural, el último destino del viajero Heródoto gracias a un inquieto periodista polaco llamado Ryszard [Kapuściński](#). Entre el cosmopolitismo y el exilio, los versos del emperador Adriano resuenan todavía a caballo de París y los Estados Unidos por obra de Marguerite Yourcenar, y han abandonado de esta forma el reino de los especialistas para convertirse en patrimonio de los lectores cultos.

Más cerca de nosotros, en la placidez de Baeza, Antonio Machado declara con diáfana sinceridad su amor por Virgilio; años más tarde, en una Francia a punto de ser invadida por la barbarie del nazismo, Simone Weil extrae la terrible actualidad de la *Iliada* de Homero. Kadaré reclama desde la remota Albania el carácter balcánico de Esquilo, y mucho más lejos, en Buenos Aires, Bioy Casares elogia a Aulo Gelio como su clásico cotidiano y vital.

De nuevo, en Petersburgo, durante la noche, Mandelstam lee el catálogo homérico de las naves y, años más tarde, Eugenio de Andrade vive el insomnio portugués de Homero en la figura de Príamo. La cálida noche caribeña es el escenario donde Lezama Lima lee al decadente Suetonio, mientras González Iglesias se lleva a

⁶⁴ Jorge Luis Borges, “Elegía”, en *La cifra*, dentro de *Obras completas* III, Barcelona, Emecé, 1989, p. 309.

Píndaro hasta Atlanta. Las tierras españolas de León se convierten en el recio escenario para una nueva lectura de Dioscórides, precisamente la lectura poética que del antiguo texto científico hace Antonio Gamoneda. Finalmente, la épica virgiliana termina convirtiéndose en pura elegía cuando un hombre derrama lágrimas bonaerenses por todas cosas. Cesa aquí, de momento, nuestro viaje.