

**AUTORES:** FRANCISCO GARCÍA JURADO

**TÍTULO:** “Las personas de Ovidio: Osip Mandelstam, Gonzalo Rojas y Antonio Tabucchi. Encuentros complejos entre autores antiguos y modernos”

**REF.** *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition*. Salerno Editrice, Roma, 29, 2006, 66-89 **CLAVE:** A

LAS PERSONAS DE OVIDIO: OSIP MANDELSTAM,  
GONZALO ROJAS Y ANTONIO TABUCCHI.  
ENCUENTROS COMPLEJOS ENTRE AUTORES ANTIGUOS Y MODERNOS<sup>1</sup>

*Ille ego qui fuerim...*  
Ov. Tr. IV 10 1

0. Encuentros complejos entre autores modernos y antiguos poetas. *Persona*, interlocutor o vida imaginaria

Cuando a finales del siglo XVIII Federico Augusto Wolf publicó su programa de Historia de la literatura latina, en realidad el primer programa moderno de una literatura, lo dividió, significativamente, en dos partes. Una de ellas trataba acerca de la historia de la literatura latina como tal, en calidad de expresión de un pueblo. La otra se centraba en los aspectos biográficos de los diferentes autores que la componen.<sup>2</sup> Este segundo punto de vista de la historia literaria, menos filosófico y más vital, es el que en realidad ha suscitado mayor interés, pues son algunos autores y sus vidas las que han hecho universales ciertos aspectos de la literatura a la que pertenecen. Poetas como Lucrecio, Virgilio u Ovidio, y aspectos como la locura, la muerte o el exilio, respectivamente, han suscitado un interés curioso a lo largo de la historia. No es posible, en la práctica, desligar la vida y la obra de algunos autores. El interés por la biografía de Ovidio, poeta de las metamorfosis, del amor ilícito y del exilio, es parejo al de su obra. Particularmente, la figura de Ovidio en el destierro ha recibido una considerable atención literaria en la literatura del siglo XX. Hace tiempo, en un trabajo sobre el destierro del poeta,<sup>3</sup> el historiador Jérôme Carcopino nos ofrecía una sugerente observación acerca de la importancia que la novela titulada *Dios ha nacido en el exilio*, de Vintila Horia, había tenido a la hora de cambiar la imagen tradicional del antiguo poeta. Carcopino disculpaba incluso el riesgo de un posible anacronismo ante el hecho de que una recreación literaria tal pudiera modificar la tradicional consideración de poeta cortesano y diletante del autor latino.<sup>4</sup> De esta forma, la vida y la obra de Ovidio se han fundido magistralmente para

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación UCM PR1/06-14430-A “Encuentros metaliterarios entre la literatura grecolatina y los autores del siglo XX: diseño razonado de un *corpus*”, desarrollado durante el año 2006. Agradezco a María José Barrios su atenta lectura del original.

<sup>2</sup> Gian Franco Gianotti explica de la siguiente manera la división entre “historia interna” e “historia externa” que establece Wolf: «La prima non è la storia delle opere o degli autori, ma di quanto –contenuto nelle opere– permette di ricostruire origini e progressi delle lettere latine (...). Di contro, la *storia esterna* raccoglie la vita e presenta le opere degli scrittori, raggruppandoli età per età secondo i generi di appartenenza (...)» (Gian Franco Giannotti, *Per una storia delle storie della letteratura latina*, «Aufidus», V 1988, pp. 58-59).

<sup>3</sup> Jérôme Carcopino, *El destierro de Ovidio, poeta neopitagórico*, en *Contactos entre la historia y la literatura romanas* (trad. de Victorio Peral Domínguez, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 51-52): “La notable novela de Vintila Horia, *Dios ha nacido en el exilio*, ha revelado entre nosotros a la mayoría de sus lectores un Ovidio que no esperaban.”

<sup>4</sup> Hay otra novela posterior que ha hecho uso de la imagen de Ovidio en el destierro, si bien desde un

inspirar un rico acervo de obras literarias modernas. Theodore Ziolkowski ha publicado en 2004 un monumental estudio dedicado, precisamente, a esta respuesta no sólo literaria, sino también en otras artes, desde 1912 a 2002.<sup>5</sup> El propósito del presente trabajo, mucho más modesto, es analizar cómo desde ciertos lenguajes literarios modernos algunos autores se han acercado a la figura de Ovidio. La figura del poeta romano se ha articulado de tal manera que hasta podemos trazar lo que vamos a llamar una “gramática ovidiana”, ya que nuestro trabajo va a centrarse, precisamente, en el tratamiento del poeta en primera, segunda y tercera persona.

### 1. Hacia la articulación de una gramática literaria: “yo”, “tú” y “él”

Tres autores diversos y alejados tanto en el tiempo como en el espacio nos van a servir para articular esta gramática ovidiana. El poeta polaco-ruso Osip Mandelstam (1891-1938), el poeta chileno Gonzalo Rojas (1917), y el narrador italiano Antonio Tabucchi (1943). Los tres tienen en común el hecho de haber dedicado algunos de sus textos a Ovidio, si bien desde diferentes actitudes personales y estéticas. Cabe preguntarse, no obstante, por qué elegimos a estos autores, precisamente, y no a otros. La elección de estos tres autores y su estudio conjunto permiten articular ciertos datos atendiendo a una particular estructura donde podemos observar la aparición de Ovidio desde la primera, la segunda y la tercera persona. Este hecho, a su vez, se corresponde con el uso de diferentes recursos poéticos que se inscriben, asimismo, en unas estéticas más o menos determinadas:

Para el uso del “yo”, Mandelstam recurre a una técnica que en muchos sentidos recuerda al “monólogo dramático” o “*persona*”. La paternidad de este recurso se debe, en la segunda mitad del siglo XIX, al poeta inglés Robert Browning, si bien pueden plantearse dudas con respecto a la radical modernidad de esta figura de la que luego hablaremos. El recurso del monólogo dramático se actualiza, ya a comienzos del siglo XX, gracias a Ezra Pound, que, entre otras posibles, habla a través de la voz de un poeta latino en su «Homenaje a Sexto Propertio»,<sup>6</sup> poema sólo unos años anterior a *Tristia*, de Mandelstam. Mandelstam, por lo demás, parece ensayar un lenguaje poético parecido al de Pound en su recreación de la voz de Ovidio, si bien inscrito dentro de una corriente estética, heredera de la poesía simbolista y de clara vocación clasicista, el llamado acmeísmo, definido por el propio Mandelstam como «la nostalgia de la cultura universal».<sup>7</sup>

---

lenguaje literario que juega deliberadamente con la innovación formal y el anacronismo. Nos referimos a la novela del escritor austriaco Christoph Ransmayr titulada *El último mundo. Novela, con un repertorio ovidiano. Traducción del alemán por Pilar Giralt Gorina* (Barcelona, Seix Barral, 1988).

<sup>5</sup> Theodore Ziolkowski, *Ovid and the moderns*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004. Ya había llevado a cabo un trabajo semejante con Virgilio que hoy día es de referencia.

<sup>6</sup> Túa Blesa resume perfectamente las características del monólogo dramático: «Al prologar los *Selected Poems* (1928) de Pound, T.S. Eliot se refería al poema *Homage to Sextus Propertius* con estas palabras: «No se trata de una traducción, sino de una paráfrasis, o más apropiadamente (para el lector formado) de una *persona*». Tal término no era nuevo en la obra poundiana, sino que él mismo lo había utilizado años antes situándolo como título a uno de sus libros, *Personae* (1909). Esta voz latina, cuyo significado es «máscara», ha venido sirviendo para nombrar uno de los hallazgos clave de la poesía moderna, el de la creación no ya de un discurso, sino de una voz que dice tal discurso, desplazando así a la del propio autor; logro que se debe a Robert Browning, de quien Pound fue un atento lector y admirador.» (Túa Blesa, reseña al libro de Ezra Pound, *Personae. Los poemas breves*, Madrid, Hiperión, 1999, en «ABC CULTURAL», 11 de marzo de 2000).

<sup>7</sup> Como reacción a la eslavofilia y luego al rechazo soviético a las influencias foráneas (Ziolkowski, op. cit., p. 68).

La aparición de la segunda persona, que encontraremos en Gonzalo Rojas, recurre a una forma de diálogo ficticio encaminada, al igual que la “*persona*”, a la extensión del yo. Puede ser identificable con la figura del “tú-testaferro”, de la que ha hablado Jaime Siles inspirado en Carlos Bousoño.<sup>8</sup> La modernidad de este recurso también es discutible, al igual que en el caso anterior, y a este respecto es oportuno señalar que la propia *Epistula ex Ponto* I 3 de Ovidio ya presenta un diálogo de estas características o, desde un punto de vista más complejo, el *Carmen* VIII de Catulo.<sup>9</sup> Asimismo, el recurso debe inscribirse, en el caso de Gonzalo Rojas, dentro de un lenguaje poético de lejana inspiración surrealista.

La tercera persona, que bien pudiera parecer el recurso menos marcado, tiene que ver, en la prosa de Antonio Tabucchi, con la llamada “vida imaginaria”, cuya creación se debe a un raro autor simbolista, Marcel Schwob. La “vida imaginaria” se caracteriza por su referencia a personajes reales frente al carácter ficticio de sus biografías. Se trata de una suerte de microgénero nacido al calor de la estética simbolista, aunque ha demostrado su capacidad de trascender esta corriente estética y convertirse, como ha ocurrido con el uso del “monólogo dramático”, en un hallazgo literario que se ha vuelto patrimonio de diversos autores y épocas. De hecho, Schwob, sobre todo, ha pasado a la historia de la literatura como precursor de Borges, dado que, en realidad, es una de las “fuentes” no declaradas de su *Historia universal de la infamia*. Antonio Tabucchi es uno de los autores que han continuado esta peculiar forma narrativa, como podremos ver en la recreación de un sueño del poeta Ovidio,<sup>10</sup> pero donde van a confluír también otras lecturas, como la de Kafka y Baudelaire.

Se da, pues, una interesante reunión de recursos poéticos y narrativos, el “monólogo dramático”, el “tú-testaferro” y la “vida imaginaria”, que se inscriben dentro de corrientes estéticas con voluntad vanguardista o, al menos, de modernidad: acmeísmo, surrealismo y simbolismo. Tales hechos complejos dan cuenta, pues, de una peculiar gramática merced a la cual Ovidio aparece en distintas perspectivas como persona: yo, tú y él. Este sencillo criterio articulará nuestra exposición.

## 2. YO. Osip Mandelstam. Ovidio como máscara

Nacido en Varsovia, pero poeta, ante todo, de San Petersburgo, donde conoció lo mejor y lo peor de una época,<sup>11</sup> Mandelstam vio, como otros muchos autores modernos,

---

<sup>8</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, tomo I, pp. 320-321 y Jaime Siles, *Teatro y poesía: el c. VIII de Catulo*, en *Curso de teatro clásico*, Teruel, Universidad de Zaragoza, 1986, p. 110, n. 49.

<sup>9</sup> Muy bien estudiado desde este punto de vista por Jaime Siles, art. cit., pp. 93-113.

<sup>10</sup> Francisco García Jurado, *Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi: el caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina*, «Variaciones Borges», XVIII 2004, pp. 115-135.

<sup>11</sup> Lo mejor, sin lugar a dudas, fue el esplendor cultural petersburgués de comienzos del siglo XX, y concretamente la conformación del grupo acmeísta, con nombres como Nikolai Gumiliov o Anna Ajmátova, clasicistas a su manera y conscientes de la historia literaria que les precedía. Lo peor, las nuevas circunstancias históricas que les sobrevinieron a partir de 1917, donde los mundos personales de estos poetas no tenían cabida. A pesar de todo, aún puede intuirse la atmósfera poética de aquel tiempo en algunas calles y casas petersburguesas.

que en el destierro de Ovidio estaba el paradigma de los exilios.<sup>12</sup> 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».<sup>13</sup> La actitud ante un dictador (antes Augusto, luego Stalin) identifica claramente al poeta moderno con el clásico, de la misma forma que otros poetas contemporáneos a Mandelstam, como Lauro de Bosis en su tragedia *Ícaro*, también recurrieron a la literatura de la Antigüedad para denunciar el despotismo.<sup>14</sup> Mandelstam, identificado con el poeta latino, previó su propio exilio y articuló una reflexión acerca de lo que él llama la «ciencia de la despedida». En lo que no deja de ser un rasgo propio de otros poetas modernos, Mandelstam elegirá el mismo título latino que Ovidio para uno de sus libros más leídos, *Tristia*. El título sirve también para abrir este poema concreto, escrito en 1918:<sup>15</sup>

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.  
 5 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.

Si bien el lenguaje empleado por Mandelstam es de una gran originalidad, no por ello dejan de entrecruzarse versos ovidianos, en especial de la elegía tercera del libro primero de *Tristia*, la que comienza con el verso *cum subit illius tristissima noctis imago* («cuando acude a mi memoria la imagen tristísima de aquella noche...»), poema imprescindible en cualquier antología escolar de la literatura latina.<sup>16</sup> En este sentido, el verso cuarto de Mandelstam («la última hora de las vigilias de la ciudad») está muy cercano al ovidiano *quae mihi supremum tempus in Urbe fuit* (Ov. *Tr.* I 3 2 «...que marcó el final de mi vida en Roma») o las «lágrimas de mujer» del verso 8 recuerdan las reiteradas referencias a las lágrimas en el poema de Ovidio, como *labitur ex oculis nunc quoque gutta meis* (Ov. *Tr.* I 3 4 «se derrama de mis ojos ahora también una lágrima») o *uxor amans flentem flens acrius ipsa tenebat* (Ov. *Tr.* I 3 17 «mi amante

<sup>12</sup> Decía Claudio Guillén al respecto que «Ovidio ha sido el paradigma de la respuesta del escritor ante el destierro y quien convierte el exilio en tema literario. También esta modalidad ovidiana se relaciona con el tratamiento del tema en la antigua literatura china, en la que el exilio es visto como peregrinación y búsqueda de un camino de regreso.» (Claudio Guillén, *Introducción a la literatura comparada*, «Boletín informativo. Fundación Juan March», XCI Marzo de 1980, p. 29). Por lo demás, Claudio Guillén separa claramente dos formas bien distintas de la vivencia del exilio: una “literatura del exilio”, en la que el autor habla de su experiencia en ese exilio, y una “literatura de contra-exilio”, en la que el escritor se aísla de las nuevas condiciones que le ha tocado vivir. Ovidio sería el perfecto ejemplo de esta segunda actitud (Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 31).

<sup>13</sup> Así lo ve uno de sus más autorizados estudiosos, el también poeta Joseph Brodsky: «Hacia los años veinte, los temas romanos van substituyendo las referencias griegas y bíblicas, en gran medida como resultado de la creciente identificación del poeta con el predicamento arquetípico de “un poeta contra el imperio”» (Joseph Brodsky, Prólogo a Osip Mandelstam, *Tristia y otros poemas. Prólogo de Joseph Brodsky. Traducción, notas y epílogo de Jesús García Gabaldón*, Tarragona, Igitur, 2000, p. 14). Véase también lo que dice Ziolkowski (op. cit., p. 69) a propósito de su libro *Piedra*.

<sup>14</sup> Editada en italiano con versión inglesa por la Universidad de Oxford y publicada en Nueva York en 1933, con un prefacio de Gilbert Murray.

<sup>15</sup> Osip Mandelstam, op. cit., pp. 71-73. Mi compañero Jesús García Gabaldón, de la Universidad Complutense, me dio a conocer al poeta y es quien, al margen de otras traducciones, debe considerarse como el decisivo introductor de Mandelstam en la lengua castellana.

<sup>16</sup> Sólo por enumerar algunos autores que aluden a este verso, podemos citar a Goethe al final de su *Viaje a Italia* o Ramón Pérez de Ayala, en su novela *A.M.D.G.*.

esposa, deshecha en lágrimas, me retenía al tiempo que yo también lloraba»<sup>17</sup> No obstante, no podemos plantear estas remembranzas en términos de meros ecos encaminados únicamente a constatar la obviedad de que el poema ovidiano constituye una importante fuente de inspiración. No, el proceso es bastante más complejo, pues supone, entre otras cosas, una elaboración hermenéutica de recuperación de una vida ajena y pasada que ahora se va a mezclar con nuevas sensaciones y experiencias.<sup>18</sup> A continuación, el poema nos ofrece imágenes poéticas de gran belleza, como el canto del gallo y la llama sobre la Acrópolis, la aurora que significa una nueva vida o la actitud perezosa y cotidiana de un buey:

- 10           ¿Quién puede saber al oír la palabra “despedida”  
               qué separación nos aguarda?  
               ¿Qué nos anuncia el canto del gallo  
               cuando la llama arde en la Acrópolis?  
               Y en la aurora de una nueva vida,  
               cuando en el zaguán perezosamente rumia el buey,  
 15           ¿por qué el gallo, heraldo de la vida nueva,  
               en la muralla de la ciudad agita sus alas?

Otros autores han intentado rastrear las correspondencias más o menos lejanas de cada una de estas imágenes con la obra de Ovidio, si bien entendemos que merece la pena no desvirtuarlas y que deben percibirse en sí mismas, como un todo. Desde ese punto de vista, Ovidio explora y dramatiza la tragedia de su última noche en Roma, mientras que Mandelstam confiere a esta noche una dimensión simbólica y trascendente que anuncia una vida nueva. Pese a la diferencia esencial, ambos poetas saben encontrar el contrapunto interno a su tensión en la quietud cotidiana de la noche. Ovidio lo expresa mediante el descanso de los hombres y los perros (*iamque quiescebant voces hominumque canumque Ov. Tr. I 3 27* «y ya descansaban en silencio los hombres y los perros»), mientras que Mandelstam alude al lento rumiar del buey (v. 14). De hecho Mandelstam seguirá aludiendo en la estrofa siguiente tanto a la continuidad como a la repetición de las cosas:

- Y yo amo el hilo de la costumbre:  
               se desliza la canoa, susurra el huso.  
 20           Mira, a nuestro encuentro, como pluma de cisne,  
               vuela ya, descalza, Delia.  
               ¡Oh, mísera trama de nuestra vida,  
               donde es tan pobre el lenguaje de la alegría!  
               Todo pasó antes, todo se repetirá de nuevo.  
               Y sólo es dulce el instante del reconocimiento.

La puntual y enigmática referencia a Delia que hace Mandelstam nos remite al texto de otra elegía, igualmente la tercera del libro primero, pero esta vez del poeta elegíaco Tibulo. El verso 20, «vuela ya, descalza, Delia», es casi el mismo que el siguiente verso latino: *obvia nudato, Delia, curre pede* (Tib. I 3 91).<sup>19</sup> El estrecho paralelo del verso ruso y del latino se debe al conocimiento que el poeta tuvo de la

<sup>17</sup> Christoph Ransmayr también se inspira en estos mismos versos al hablar del último día de Nasón en Roma: «Escamas de ceniza caían por las ventanas abiertas, y en el pasillo de la casa, sentada entre bultos de equipaje y la muestra de luz que el sol del atardecer dejaba en el suelo de mármol, lloraba una mujer. Era el último día de Nasón en Roma.» (Christoph Ransmayr, op. cit., p. 14).

<sup>18</sup> Este proceso hermenéutico, explicable desde los presupuestos de Dilthey para la comprensión descriptiva de vidas pasadas, explicaría también, por ejemplo, el acercamiento que el autor austriaco Hermann Broch hace de la propia muerte de Virgilio en su conocida novela.

<sup>19</sup> En traducción de Juan Luis Arcaz: «sal a mi encuentro, Delia, con pie desnudo».

elegía de Tibulo gracias a una traducción del poeta Constantín Batiushkov.<sup>20</sup> No obstante, Ziolkowski abre una vía de interpretación más compleja al afirmar que esta referencia a Delia pasaría de manera más inmediata por Pushkin,<sup>21</sup> no en vano traductor de los clásicos y autor de un importante poema titulado «A Ovidio».<sup>22</sup> Esta circunstancia abre una doble referencia tanto a la tradición poética clásica como a la rusa. De la misma forma, el cuarto verso de la última estrofa (v. 28) también aludiría a Pushkin, concretamente a su *Eugenio Onegin*, mientras que el propio final del poema recuerda mucho a otro del mismo Mandelstam que lleva por título «Casandra». Casandra, la profetisa troyana condenada por Apolo a no ser creída en sus predicciones, es la figura en la que el poeta encarna a su amiga Anna Ajmátova.

- 25      Que así sea: una figura transparente  
yace inmaculada en el plato,  
como la piel tersa de una ardilla.  
Una muchacha, inclinada hacia la cera, la contempla.  
No nos toca adivinar la suerte del Erebo.
- 30      Para las mujeres es cera lo que para los hombres es cobre.  
A nosotros sólo en las batallas nos habla el destino,  
y a ellas, les es dado morir leyendo el futuro.

En definitiva, con su poema *Tristia*, Mandelstam mira a Ovidio desde una poética propia, vinculada estrechamente con un lenguaje innovador, a menudo crítico, que recuerda a poetas como Pound y Eliot. No nos parece, pues, que Mandelstam sea ajeno a la manifestación explícita de un modo de escribir poesía, el monólogo dramático, al que dio forma primigenia el poeta Robert Browning. Pintores o poetas antiguos son elegidos como máscara poética por un creador moderno para dramatizar con ella una intensa vivencia personal. Cabría reflexionar también acerca de la propia modernidad de este procedimiento poético, cuya relación con la literatura clásica,<sup>23</sup> si

<sup>20</sup> Como señala García Gabaldón en su edición de Mandelstam (op. cit., p. 168 y C. Cavanagh, *Osip Mandelstam & the Modernist Creation of Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 24).

<sup>21</sup> «The image of spinning that governs the third strophe exemplifies the theme of Nietzschean eternal recurrence and also, by allusion, introduces Pushkin, the author of early poems to Delia» (Ziolkowski, op. cit., p. 71).

<sup>22</sup> El poema, escrito en 1821, ha merecido un detenido estudio por parte de M. von Albrecht (*Der verbannte Ovid und die Einsamkeit des Dichters im frühen XIX. Jahrhundert. Zum Selbstverständnis Franz Grillparzers und Aleksandr Puskins*, «Arcadia» VI 1971, pp. 16-43, luego recogido en su libro *Rom: Spiegel Europas. Texte und Themen*, Tübingen, Stauffenberg, 1998<sup>2</sup>, pp. 433-469). De manera muy diferente a lo que luego hará Mandelstam, Pushkin se refiere a Ovidio en segunda persona, en abierta contraposición al “yo” de quien escribe: «Ovidio, vivo al lado de las riberas plácidas / a las cuales tus dioses paternos desterrados / trajiste en otro tiempo y dejaste tus cenizas (...) / Yo, eslavo riguroso, lágrimas no he vertido / aunque bien las comprendo (...)» (Alexandr Pushkin, *Antología lírica. Traducción, estudio preliminar y notas de Eduardo Alonso Luengo. Epílogo de Roman Jakobson*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 53).

<sup>23</sup> Jaime Siles, uno de los mejores poetas españoles y profesor de la Universidad de Valencia, se muestra absolutamente a favor de los orígenes grecolatinos de la fórmula poética que luego desarrolla conscientemente Browning: «Los estudiosos de la literatura más o menos moderna no acaban de entender ni la gramática ni la poética de Browning, porque ignoran la gran tradición clásica de los recursos empleados por él. Langbaum se acercó bastante, pero no todo lo suficiente. Y eso que él podía haberlo hecho porque en septiembre de 1956, había publicado en el *Journal of Esthetics and Art Criticism* un artículo significativamente titulado “Aristotle and Modern literature”, que todavía sigue siendo citado por Umberto Eco. Langbaum podía haber visto en el monólogo dramático de Browning un desarrollo lírico perfecto de lo que Aristóteles entendía por *mimesis* y nosotros traducimos por *ficción*. Ezra Pound y Yeats y Pessoa y Borges lo entendieron muchísimo mejor y se lo apropiaron como logro, cuando el recurso técnico ya estaba en el carmen VIII de Catulo, en la poesía efrástica de Ovidio y, antes, en Calímaco y, sobre todo, en la composición anular de la lírica griega arcaica que la tragedia heredaría. Browning hizo

bien problemática, es una posibilidad que termina cristalizando explícitamente en la propia poesía moderna de Pound, cuando elige voces como la de Safo o el poeta romano Propertio para sus máscaras. Respecto al poema de Mandelstam, deben apuntarse algunos elementos que pueden sugerir esta lectura en términos de monólogo dramático. Entre otras, el desarrollo de un soliloquio que convierte al lector en interlocutor, el poderoso componente metaliterario del poema, la propia traducción libre de textos preexistentes, o incluso, si bien lejanamente, el recurso a algunas acotaciones escénicas que encauzan las reflexiones para situarlas en un espacio e impedir, de esta forma, que resulten una mera elucubración. Al margen de sus diferencias, es importante hacer notar que Mandelstam comparte con poetas como Pound o Eliot la misma multiplicidad de voces.<sup>24</sup>

*Tristia* sólo supone el comienzo de esta identificación con el poeta romano. La primera parte de los *Cuadernos de Voronezh*, escritos ya como experiencia del exilio real, en la década de los años treinta, son el resultado de una suerte de vivencia equivalente a la obra del exilio ovidiana, si bien desde unas claves poéticas propias. En todo caso, no es esperable una imitación 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, a veces puntualmente, la del propio Ovidio:

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<sup>25</sup>

Los versos del poeta latino, muy cercanos, son éstos:

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.* III 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,<sup>26</sup> constituye una doble alusión tanto a los *Tristia* de Ovidio como a los del propio Mandelstam. La primera persona del poema ha fundido magistralmente las dos voces poéticas: la

---

una discutida traducción del *Agamenón* de Esquilo, en cuyos primeros 39 versos puede verse el patrón que para su modelo dramático siguió.» (Jaime Siles, *Idea, sensación, alma y sentido. Reseña a Robert Browning, La ciencia y el límite. Introducción, traducción y notas de Carlos Jiménez Arribas*, Barcelona, DVD, 2005, «ABCD» 23, diciembre de 2005). Sin embargo, el profesor Roland G. Mayer, del King's College de Londres, ofrece sólidos argumentos que cuestionan el uso al menos consciente y formalizado de este procedimiento poético en la Antigüedad: «My evidence, which spanned many centuries, suggested that the ancient notion of the literary persona was fundamentally different from ours.» (R.G. Mayer, *Persona[l] Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited*, «M.D.», L 2003, pp. 55-80).

<sup>24</sup> Clare Cavanagh, op. cit., pp. 22-23.

<sup>25</sup> Osip Mandelstam, *Cuadernos de Voronezh. Prólogo de Anna Ajmátova. Traducción y epílogo de Jesús García Gabaldón*, Tarragona, Igitur, 1999, p. 40.

<sup>26</sup> Epílogo a los ya citados *Cuadernos de Voronezh* (p. 177).

máscara del poeta latino, pero también la propia máscara que el poeta ruso ha creado a partir de sí mismo. Mandelstam ha logrado el encuentro complejo de su poesía con la figura y el texto de Ovidio y ha creado su propia tradición poética moderna, paradójicamente, a partir de Ovidio. Lo vemos con toda claridad en la referencia que un joven poeta español, José Luis Gómez Toré, hace, dentro de un poema titulado «Ovidio, borracho, escribe a Roma», al poeta ruso, donde ya no se pueden separar las máscaras de ambos poetas, pues ahora es Ovidio quien en un hábil ejercicio anacrónico se pone la máscara de Mandelstam:<sup>27</sup>

- No creas mis elogios.  
Usé para escribirlos  
un diccionario en blanco,  
la justa humillación  
5 con que visitó mi carne  
la mirada de lepra de una esclava.  
Vi Roma arder  
como arde la ofrenda  
perfecta ante los dioses  
10 y contemplé mis manos,  
que no son inocentes,  
y contemplé tu rostro  
y supe sólo entonces  
que no existe un dios de las cosechas.
- 15 Ahora sí que te nombro, padre Stalin,  
hijo de perra, padre  
de perros de arenisca  
que nunca moja el tiempo.  
Tú conservaste el cetro de los príncipes,  
20 quemaste la raíz de las palabras  
y nos robaste un siglo de manzanas y de lluvia
- (hay una arena, que tú no pronunciaste  
que hace cerrar  
los ojos del cronista,  
25 hay una insolencia nómada  
que no sabe albergarse en los palacios  
voraces del invierno).
- Quién escribió esta herida,  
¿dónde juntar de nuevo los pedazos  
30 de otra historia posible para temer y amar  
el relato que fue nuestra morada?
- Te estoy diciendo ahora,  
te nombro, padre Stalin,  
para borrar tu nombre  
35 y firmo como Mandelstam  
la ausencia de fronteras  
de mi tierra sin reyes,  
mi tierra, estos poemas  
que tiemblan como un cuerpo,  
40 ciudad aún despoblada,

---

<sup>27</sup> José Luis Gómez Toré *apud* P. Conde Parrado y Javier García Rodríguez (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Valladolid / Gijón, Cátedra Miguel Delibes / Llibros del Peixe, 2005. El poema se abre con una cita de Garcilaso: «Preso y forzado y solo en tierra ajena».



nieve que enciende todavía  
la raíz de mis ojos,  
que está ardiendo mañana en otros labios.

Un conocedor de la poesía moderna no puede, por tanto, ignorar la complejidad del encuentro que se da entre poetas antiguos y modernos en la poesía de Mandelstam. Como bien señala Victor Terras, el “clasicismo” de Mandelstam no es tanto una imitación de lo griego y lo romano, o de las formas retóricas de su poesía, como una manera elaborada de entender la cultura. Más que de un clasicismo servil, se trata de una representación de lo clásico a partir de una profunda elaboración, y sustentada por un variado culturalismo.<sup>28</sup>

### 3. TÚ. Gonzalo Rojas. Diálogo ficticio y tú-testaferro. Latín y surrealismo

Sólo un año tenía Gonzalo Rojas cuando Mandelstam compuso su poema «*Tristia*». La poesía del poeta chileno es también resultado de un original cruce de lenguajes poéticos donde cabe destacar el surrealismo de Bretón 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. Con Ovidio y Mandelstam vuelve a compartir también la experiencia autobiográfica del exilio. 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. Frente a la primera persona que hemos visto en Mandelstam, Gonzalo Rojas se refiere al poeta Ovidio en segunda, sobre todo mediante vocativos. La fórmula recuerda a menudo la de la carta poética, género que han ensayado tanto el viejo poeta romano como el chileno.<sup>29</sup> Asimismo, el tratamiento en segunda persona se asemeja, si bien de lejos, a algunos poemas de autores del XIX y el XX dedicados a autores clásicos, como Pushkin cuando escribe sobre Ovidio o el argentino Arturo Capdevila cuando dedica a Aulo Gelio un poema que ha pasado, como en el caso del poeta ruso, a las antologías de su literatura nacional.<sup>30</sup> No obstante, esta referencia a Ovidio en segunda persona implica una proyección del poeta moderno en el antiguo, como atestigua, sin ir más lejos, la fusión de sus lenguajes (veremos cómo Rojas integra en su propio discurso poético palabras y expresiones ovidianas). La transformación de Ovidio en una segunda persona como proyección del propio Gonzalo Rojas puede tener que ver, ya lo indicábamos antes, con el «desdoblamiento del yo del personaje poemático en

---

<sup>28</sup> Victor Terras, *Classical Motives in the Poetry of Ossip Mandel'stam*, «The Slavic and East European Journal», X 1966, pp. 251-267.

<sup>29</sup> A este respecto, puede consultarse el documentado trabajo de Cedomil Goil, *Cartas poéticas de Gonzalo Rojas*, «Estud. filol.» [online]. 2001, no.36 [citado 22 Septiembre 2006], pp. 21-34. Disponible en la dirección electrónica <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132001003600002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600002&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0071-1713.

<sup>30</sup> El poema de Capdevila se abre, igual que en el caso de Pushkin, con un vocativo: «Aulo Gelio, feliz bajo Elio Adriano, / autor preclaro de *Las noches áticas*, / que en plácidos inviernos escribiste, / seguro de tu dicha y de tu fama.» (Arturo Capdevila, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 109-111). Curiosamente, la calidad de composiciones antológicas que presentan tanto el poema «A Ovidio» de Pushkin como el «Aulo Gelio» de Capdevila ha abierto el conocimiento de ambos autores clásicos a los lectores modernos de las literaturas rusa y argentina. De igual manera pudo incidir Pushkin en el conocimiento que de Ovidio tenía Mandelstam como Capdevila lo hizo con respecto a Gelio en autores como Bioy Casares, Borges o Julio Cortázar.

un “tú” al que el poeta se dirige», en palabras de Carlos Bousoño.<sup>31</sup> El poema de Rojas contiene la cita de los dos primeros versos de la consabida elegía tercera del libro primero de *Tristia*.<sup>32</sup>

#### 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  
5 aeronáuticas, ya entrado  
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 practica 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*:

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

Sin embargo, la primera asociación de ideas tras el lamento (“palomas”<sup>33</sup>) 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”<sup>34</sup>), se ordena escribir en el frío mármol el contradictorio epitafio de un poeta que no nació pero ardió (¿el Ovidio de *Amores*?):

<sup>31</sup> Véase Carlos Bousoño, op. cit., pp. 319-320. Según el autor, este hallazgo se remonta a Baudelaire para el caso, al menos, de la poesía francesa.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> Posiblemente una alusión erótica, como podemos ver de manera más explícita en el poema titulado «Enigma de la deseosa»: «Muchacha imperfecta busca hombre imperfecto / de 32, exige lectura / de Ovidio, ofrece: a) dos pechos de paloma, / b) toda su piel liviana / para los besos, c) mirada / verde pura para desafiar el infortunio / de las tormentas; / no va a las casas / ni tiene teléfono acepta / imantación por pensamiento. No es Venus; / tiene la voracidad de Venus.»

<sup>34</sup> En su poema titulado «Las hermosas»: «Eléctricas, desnudas en el mármol ardiente que pasa de la piel a los vestidos, (...)». Esta suerte de oxímoron entre lo frío y lo ardiente puede encontrarse, a su vez, en el poema de inspiración barroca titulado «Si ha de triunfar el fuego sobre la forma fría».

Escriban,  
limpio en el mármol: aquí yace

10 uno que no nació pero ardió  
y ardió por los ardidos.

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  
anda bien, las estrellas  
están pegadas a ese techo

15 remotísimo, mismo este árbol  
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

20 pero se ve, morenía  
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:

25 *Ei mihi*: pero el horror  
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

30 Nínive a New York a la siga  
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

35 de la servidumbre del seso  
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 paralelo<sup>35</sup> con el cuerpo de Ovidio, en especial a su nariz, en claro juego con el apodo del poeta, Nasón:

40 Pero no hay Urbe, hay  
estrépito y semáforos hasta las galaxias, pero no  
hay Urbe, falta

---

<sup>35</sup> 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 orejeando la / no persona que anda en el crecimiento / de sus días últimos, acostumbra / callar.»

el placer de ser sin miedo al  
 pecado del psicoanálisis, el páramo  
 45 de los rascacielos es mísera opulencia, el mismo amor  
 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  
 50 de ver y de transver? (...)

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”.<sup>36</sup> 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:

50 (...) 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*  
 55 *tristissima* de aquella noche, o  
 simplemente no hay Urbe allá, mi romano, nunca  
 hubo Urbe ni  
 imperio con  
 todas las águilas? ¿Sólo el Tibre\*  
 60 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,  
 65 Te estoy leyendo al alba.”

\*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 reigo / en la improvisación del cielo, vuelan los ángeles / en el latín augusto de Roma con las trompetas libérrimas, lentísimas (...)»). Este tipo de asociaciones imprevistas y estimulantes nos recuerda un curioso poema de Rafael Alberti que es recuerdo del repaso de la declinación latina (él la llama “conjugación”) en un colegio de jesuitas y, a la vez, fruto de su etapa surrealista:<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Paradójica permanencia, frente a toda una tradición, iniciada por Heráclito, según la cual el río es símbolo de cambio.

<sup>37</sup> 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, Cátedra, 1996, p.180.

	NOMINATIVO:	la nieve
	GENITIVO:	de la nieve
	DATIVO:	a o para la nieve
	ACUSATIVO:	a la nieve
5	VOCATIVO	¡oh la nieve!
	ABLATIVO	con la nieve
		de la nieve
		en la nieve
		por la nieve
10		sin la nieve
		sobre la nieve
		tras la nieve
	La luna tras la nieve	
	Y estos pronombres personales extraviados por el río	
15	Y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles	

#### BUSTER KEATON

No hay límites, pues observamos cómo la estética moderna, en este caso el surrealismo y el cine mudo, encarnado en la referencia final al cómico Buster Keaton, se combinan sorprendentemente con la latinidad. La “conjugación tristísima” de Alberti puede corresponderse, de igual manera, con la «*imago tristissima*» ovidiana, tomada, precisamente, del mismo recuerdo escolar: la lectura del poema ovidiano.

De esta forma, se percibe cómo Gonzalo Rojas ensaya una suerte de imprecación a Ovidio que denomina diálogo, cercano a la carta, pero muy diferente de las llamadas en segunda persona, como puede encontrarse, por ejemplo, en el poema «A Ovidio», de Pushkin. La fusión de los versos latinos con las audacias poéticas de Rojas, reflejo, a su vez, de viejas vanguardias artísticas, convierte esta composición en una pieza de gran originalidad que trata de tender un puente entre la distancia del tiempo y del espacio.

#### 4. ÉL. Antonio Tabucchi. Entre Marcel Schwob y Baudelaire. Melancolía y vida imaginaria

Antonio Tabucchi (1943), profesor de literatura especialista en Pessoa y buen lector de Borges, 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. De hecho, en el prefacio a su libro titulado *Vies imaginaires*, publicado en 1896, deja muy clara la oposición entre la “ciencia histórica”, entonces ya muy consolidada, y el “arte”, que es donde habrían de inscribirse tales vidas.<sup>38</sup> 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

<sup>38</sup> «La ciencia histórica nos deja en la incertidumbre por lo que al individuo se refiere. Tan sólo nos revela aquellos puntos que la relacionan con los hechos y acciones de orden general. (...) El arte es todo lo contrario de las ideas generales; sólo describe lo individual, sólo propende a lo único.» (Marcel Schwob, prefacio a las *Vidas imaginarias*, en *Espicilegio, Mimos, Vidas imaginarias. Traducciones de Elena del Amo y Ricardo Baeza*, Madrid, Siruela, 1997, p.133).

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.<sup>39</sup> Tabucchi, al igual que el simbolista francés, recrea, esta vez en forma de sueños, las vidas de «Dedalo, architetto e aviatore», «Publio Ovidio Nasone, poeta e cortigiano», «Lucio Apuleio, scrittore e mago», «Cecco Angiolieri, poeta e bestemmiatore», «François Villon, poeta e malfattore», «François Rabelais, scrittore e frate smesso», «Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, pittore e uomo iracondo», «Francisco di Goya y Lucientes, pittore e visionario», «Samuel Taylor Colerige, poeta e oppiomane», «Giacomo Leopardi, poeta e lunatico», «Carlo Collodi, scrittore e censore teatrale», «Robert Louis Stevenson, scrittore e viaggiatore», «Arthur Rimbaud, poeta e vagabondo», «Anton Çechov, scrittore e medico», «Achille-Claude Debussy, musicista e esteta», «Henri de Toulouse-Lautrec, pittore e uomo infelice», «Fernando Pessoa, poeta e fingitore», «Valdímír Majakovskij, poeta e rivoluzionario», «Federico García Lorca, poeta e antifascista», y «Sigmund Freud, interprete dei sogni altrui». Hay muchas coincidencias entre la obra de Tabucchi y la de Schwob, entre las que destaca, significativamente, la recreación común de la vida de Cecco Angiolieri. La elección de dos sueños pertenecientes a autores latinos sirve, en nuestra opinión, de ligazón directa con la obra de Schwob, estableciendo una suerte de simetría consciente entre ambos: Lucrecio y Petronio en Schwob, Ovidio y Apuleyo en Tabucchi. Este hecho, en nuestra opinión, no es casual, más aún si tenemos en cuenta otros paralelismos de estructura y estilo.<sup>40</sup> La elección de Lucrecio por parte de Schwob y de Ovidio por parte de Tabucchi parece responder, asimismo, a las claves del género, pues la vida imaginaria de Lucrecio es una alegoría de la locura que lleva a comprender los elementos mínimos que componen la realidad, y la vida de Ovidio supone la representación poética de una metamorfosis cargada de simbolismo y fatalidad. El relato 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.<sup>41</sup>

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.* xv 372-374), se encuentra en el discurso de Pitágoras (*quaeque solent canis frondes intexere filis / agrestes*

<sup>39</sup> Francisco García Jurado, art. cit., pp. 115-135.

<sup>40</sup> Debemos detener nuestra atención, sobre todo, en los sueños de Villón y Stevenson, los dos autores más admirados por Schwob, y que en Tabucchi aparecen seguramente como homenaje a aquél. Sobre Villón, Schwob escribió un estudio decisivo para redescubrir al poeta en los tiempos modernos, publicado, junto a otro estudio sobre Stevenson, en *Spicilège* (1896).

<sup>41</sup> *Sueño 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.*

*tineae [res observata colonis] / ferali mutant cum papilione figuram*<sup>42</sup>). De su simbolismo como figuración del alma que abandona el cuerpo da cuenta el adjetivo “fúnebre” (*feralis*) que aparece en el verso 374.<sup>43</sup> 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<sup>44</sup>, exiliado voluntario en Crotona (*Met.* xv 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 mariposa<sup>45</sup>. 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,<sup>46</sup> 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.

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!

---

<sup>42</sup> 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.»

<sup>43</sup> Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, tomo III. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, Madrid, CSIC, 1994<sup>4</sup>, 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», III 2001, pp. 237-247), Ziolkowski (op. cit., p. 183 y n. 43) sugiere una interpretación de carácter erótico (Cupido) y de ilícita pasión sexual.

<sup>44</sup> Como también es posible que para el sueño de «Dedalo, architetto e aviatore», haya podido inspirarse en *Ov. Ars* II 21-96 y *Met.* VIII 183-235. De esta forma, podría abrirse la posibilidad metaliteraria e inexplorada de ver qué personajes de las “vidas” de Schwob o de los “sueños” de Tabucchi aparecen, asimismo, en las obras de autores cuyas vidas o sueños también se recrean (Empédocles en Lucrecio, Dédalo en Ovidio y Lucrecio en Ovidio, en este caso si consideramos las obras de Schwob y Tabucchi conjuntamente).

<sup>45</sup> Por lo demás, al tratar del sueño de Apuleyo, Tabucchi volverá de nuevo a otra de las metamorfosis por excelencia de la literatura latina.

<sup>46</sup> Así lo cree Fitton Brown (*The unreality of Ovid's Tomitan exile*, «Liverpool Classical Monthly», X 1985, pp.19-22).

Cada vez se va perfilando con más nitidez el recuerdo de la metamorfosis narrada por Kafka.<sup>47</sup>

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.

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.

Pero las imágenes literarias precedentes no terminan aquí. Es muy posible que esta humillación de Ovidio esté recordando una poderosa imagen tomada de otro de los grandes poetas que fundan la modernidad, Baudelaire. El poeta francés describe en toda su crueldad la imagen del albatros caído en manos de los marineros como símbolo de todos los poetas:

Por distraerse, a veces, suelen los marineros  
dar caza a los albatros, grandes aves del mar,  
que siguen, indolentes compañeros de viaje,  
al navío surcando los amargos abismos.

5 Apenas los arrojan sobre las tablas húmedas,  
estos reyes celestes, torpes y avergonzados,  
dejan penosamente arrastrando las alas,  
sus grandes alas blancas semejantes a remos.

10 Este alado viajero, ¡qué inútil y qué débil!  
Él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!

---

<sup>47</sup> «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, Orbis, 1982, p. 14).



¡Este quema su pico, sádico, con la pipa,  
aquél, mima cojeando al planeador inválido!

15 El Poeta es igual a este señor del nublo,  
que habita la tormenta y ríe del balletero.  
Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío,  
sus alas de gigante le impiden caminar.<sup>48</sup>

El relato de Tabucchi resume, pues, diferentes imágenes literarias modernas que funde, asimismo, con la propia poética ovidiana. Frente al recurso de la “*persona*” que veíamos en Mandelstam, o el diálogo ficticio de Gonzalo Rojas, el recurso al sueño, heredero de la “vida imaginaria” de Schwob, supone otra manera de acercarse al poeta antiguo, en especial a través de sus anhelos más íntimos, aquellos que expresa en sus cartas desde el Ponto, como éstos que cierran nuestro epígrafe:

Perstat enim fortuna tenax, votisque malignum  
opponit nostris insidiosa pedem (Ov. *Pont.* IV 6 7-8)

«Se empecina, tenaz, la fortuna, y a mis deseos  
con insidias les interpone su maligno pie.»

## 5. Conclusiones

La historia de la literatura, a cuya primera configuración propiamente moderna aludíamos al comienzo de este artículo, es algo mucho más complejo en su infinitud de relaciones que lo que nos cuentan metódicamente los manuales que articulan su discurso. Las visiones de Ovidio que hemos estudiado pueden sugerir una pálida muestra de lo que decimos. El recurso gramatical del uso de diferentes personas, en su esquematismo, refleja ya el intento por acercarse al poeta desde una diversidad considerable de lecturas modernas. La primera persona supone, ante todo, un ejercicio hermenéutico de comprensión descriptiva y el desarrollo de un recurso poético de gran arraigo, la *persona* o “monólogo dramático”. El recurso al “tú”, propio de la carta, ahora convertido en falso diálogo, convierte a Ovidio en un testigo mudo que está en la otra dimensión del tiempo y supone una proyección del poeta moderno, que recurre a un lenguaje poético de reminiscencias surrealistas. La tercera persona, en apariencia el recurso menos marcado, o el que hace al poeta supuestamente más lejano, hereda de Schwob y su vida imaginaria un espíritu crítico con respeto al frío biografismo de la historia literaria, donde sólo cuenta de la persona aquello que es relevante para explicar grandes hechos. La “vida imaginaria”, en todo caso, supone una indagación hermenéutica sobre el poeta diferente a la que hemos visto con respecto a su encarnación en primera persona o a su proyección como un “tú”: ahora se trata de reconstruir el anhelo del poeta desde algo, en apariencia, menos trascendente: un sueño. Todos los recursos tienen en común, por lo demás, un poderoso componente metaliterario, donde se trazan relaciones imprevistas entre autores antiguos y modernos que van mucho más allá de los meros ecos estudiados por los llamados “estudios de fuentes”. En el caso que nos ocupa, no ha sido nuestro propósito encontrar los ecos de la poesía de Ovidio en la creación de Mandelstam, Rojas y Tabucchi, sino de valorar la representación literaria y hermenéutica que estos poetas hacen de la figura del poeta latino a partir de sus múltiples lecturas antiguas y modernas. Es importante, a este

---

<sup>48</sup> Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Barcelona, Orbis-Origen, 1982, p. 18.

respecto, constatar dos hechos: ninguno de estos autores imita a Ovidio, aunque se identifican con él, y, de seguir alguna tradición literaria se trata de diversas tradiciones modernas. La conciencia de la Tradición Clásica convive con la nueva conciencia de la Tradición Moderna, y cabe una productiva interacción entre ambas. A esta relación múltiple entre los autores antiguos y modernos que va más allá de los consabidos modelos de influencia o imitación y cuyas relaciones imprevistas dan lugar a una suerte de contrahistoria de la literatura es a la que denominamos “encuentros complejos”. Cerramos este estudio con tres preguntas inquietantes: ¿realmente la persona de Ovidio termina en el propio poeta histórico y real que fue?, ¿no renace, como creería Pushkin o Mandelstam, en cada poeta que lo evoca? Y, finalmente, ¿qué podemos aprender de Ovidio a través de esos prismas insospechados que brinda la creación moderna?

Francisco García Jurado  
[pacogj@filol.ucm.es](mailto:pacogj@filol.ucm.es)  
Universidad Complutense