

# Aguas aéreas

## Ovidio y Mallarmé

David Huerta

Hay dos maneras de transformarse, de mutar: volverse algo o alguien diferente, o convertirse uno en uno mismo, es decir: cambiarse o mutarse lo mismo en lo mismo. La primera es la manera de Ovidio; la segunda, la manera de Mallarmé.

Una es fundamentalmente parte de la cultura más venerable, como es obvio: Ovidio es un poeta antiguo, es decir, clásico; Mallarmé es un poeta moderno. Las transformaciones en algo diverso están en las *Metamorfosis*, uno de los libros más divertidos y luminosos jamás compuestos; las transformaciones en lo mismo están en un solo verso de Mallarmé, el famoso enunciado por medio del cual el poeta francés nos presenta a Edgar Poe en su devenir eterno:

*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change.*

“De manera tal, así (como lo digo yo, Stéphane Mallarmé, en mi poema), él mismo en sí mismo se metamorfoseará finalmente; es decir: en Edgar Allan Poe *himself*. En tal manera lo transformará o lo cambiará la eternidad, paradójicamente, después de su muerte, pues no hay una forma o un espíritu más sublime para Poe: él mismo contiene y preserva, más allá, quevedianamente, de la muerte, su esencia inmutable”. No hace falta sino extender en términos políticos estas nociones para hallarnos en el territorio del llamado *gatopardismo*, la frase de la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: “Que todo cambie para que todo siga igual”.

El conde Drácula se convierte en vampiro y en otros animales. Es un ser metamórfico. El doctor Jekyll y el señor Hyde se transforman uno en el otro, alternativamente: son los dos lados, las dos ver-



Paul Gauguin, retrato de Stéphane Mallarmé, 1891

tientes —el bien, el mal—, de un solo ser, y por ello no sería exagerado decirlo de esta manera: Hyde y Jekyll se transforman en ellos mismos, recayendo incesantemente en una u otra orilla. Son un caso particular de las dicotomías incesantes, continuas, dinámicas, de la existencia universal, en cuyo seno combaten todo el tiempo los valores y los contravalores.

El monstruo del doctor Frankenstein es la composición de un cuerpo vivo con partes de cadáveres, en una apoteosis en reversa del tópico clásico de los *dissecta membra*, los miembros esparcidos o separados —quizá violentamente— en la batalla o en el sacrificio. La frasecita siniestra no lo es tanto cuando vemos cómo los filólogos la utilizan para hablar de los fragmentos o la pedacería de obras literarias de la antigüedad. La leí en Leo Spitzer en el curso de su análisis del poema de Lope de Vega sobre la decapitación del general asirio Holofernes a manos de la heroína de la ciudad judía de Betulia, Judith (la “casta hebrea” opuesta al opresor: “el feroz tirano”).

El poema de Lope de Vega examinado genialmente por Spitzer describe la habitación del caudillo asirio después de la ejecución, consumada con perjuicio extremo

por Judith y una de sus sirvientas, acompañante necesaria para duplicar las fuerzas femeninas y también para poder escapar a salvo. Desde mi primera lectura, hace muchísimas décadas, me pareció una breve y deslumbrante obra maestra, por su poder de representación y por su oscura fuerza dramática; además, por el extraordinario movimiento de los puntos de vista, casi a la manera de una cámara cinematográfica movida con destreza. El segundo cuarteto nos pone ante una transformación. En el primer cuarteto, Lope describe el cuerpo exánime de Holofernes desde un ángulo; en el segundo cuarteto lo ve y lo examina desde otro ángulo:

Revuelto con el ansia el rojo velo  
del pabellón a la siniestra mano,  
descubre el espectáculo inhumano  
del tronco horrible, convertido en hielo.

La viuda virtuosa de Betulia cumple, como dirían los antropólogos, un tremendo rito de pasaje al ejecutar a Holofernes. De “casta hebrea” se convierte en heroína sublime de la República de Dios, de la ciudad solar, Betulia; por extensión, es la salvadora del pueblo elegido. Una nota marginal: Lope de Vega se cuida muy bien de no utilizar la palabra “judía” para hablar de Judith: prefiere “hebrea”. Nunca debemos olvidar esta dimensión de nuestra cultura literaria: la miseria moral de los siglos de oro.

La prosodia y la elección de las palabras no pueden ser más exactas, más acertadas. El cuerpo decapitado del tirano asirio (*dissecta membra*) forma ante los ojos del poeta y los ojos de la imaginación lectora un “espectáculo inhumano”, expresión de la crueldad de la tremenda muti-

lación, aun si ésta fue extremadamente heroica. Si el lector lo piensa por un breve instante, puede ver estremecido ese “tronco horrible convertido en hielo”: el cuerpo animado, lleno de movimiento y de dinamismos diversos, está ahora inmóvil y espeluznantemente frío. Además, está *incompleto*: le falta la cabeza, con todo ese cúmulo de imágenes y formulaciones tan cargado de simbolismos y significados adherido a la cabeza, lo capitular, lo capital.

El libro de Ovidio era conocido en los siglos de oro como “la Biblia de los poetas”: un auténtico *vademécum*, es decir, un objeto con el cual uno, si era poeta, iba a todas partes, sin desprenderse o alejarse nunca de él. En términos ásperamente modernos, las historias de las *Metamorfosis* se depositaban en el disco duro de las mentes poéticas para jamás irse de ahí. Eran parte de los sujetos fundamentales del trabajo, del oficio: un riquísimo y abundante repertorio mitopoético y narrativo. Y con esa imagen del disco duro no me refiero únicamente a la memoria de los poetas, sino a toda una serie de automatismos, de profundos rasgos intelectuales y artísticos: los poetas traían a Ovidio y sus fábulas en el propio sistema. Las metamorfosis formaban parte íntima del metabolismo artístico, no nada más poético, ciertamente: hay infinidad de cuadros maravillosos con imágenes pintadas de historias provenientes de Ovidio.

Desde luego, había muchos otros materiales importantes, además de las *Metamorfosis*, pero el ovidiano Libro de las Transformaciones (o Metamorfoseos) era uno de los pilares o cimientos de las tareas artísticas y prácticamente nadie —entre los poetas, los espectadores y los lectores— podía darse el lujo de pasarlo por alto. Y eso hemos hecho de unos cuantos siglos a esta parte. Nadie recuerda los relatos, mitos, fábulas, cuentos, estampas, parábolas y apólogos compilados y compuestos o rehechos por Publio Ovidio Nasón; nadie entiende las alusiones o las recreaciones ovidianas de los poemas clásicos de los siglos de oro. Apenas algunas palabras, cuyo significado todo el mundo conoce, evocan la obra: eco, narciso, por ejemplo.

Un ejemplo de lo anterior son las penosas explicaciones de Octavio Paz en torno de un verso suyo (“volvió a ser árbol la columna Dafne”): “La sexualidad es un retorno al mundo natural y por eso la estrofa termina con una línea *más bien enigmática* [cursivas mías]: volvió a ser árbol la columna Dafne”. Inmediatamente después de esto, Paz informa a sus lectores modernos: “La ninfa fue convertida en laurel que, a su vez, se convirtió en escultura. Las columnas de los templos representaban a los árboles del bosque primigenio. La ninfa-columna vuelve a ser árbol”. Todo esto es *más bien enigmático*, para decirlo como lo hace Paz. Es una pena. Las citas pacianas provienen de “Reflejos, réplicas”, un texto de 1996 subtítulo “Diálogos con Francisco de Quevedo”. Desde luego, Paz estaba perfectamente al tanto de la riqueza ovidiana y de su gravitación en la poesía de los siglos de oro; también estaba perfectamente al tanto de la muy extendida ignorancia de sus lectores del siglo XX.

Los *metamorfoseos* forman una tradición literaria secreta y manifiesta al mismo tiempo, con algunas gotas de derivas filosofantes, pecadillos veniales de los escritores. Un ejemplo, o dos, muy a la mano: las observaciones de Jorge Luis Borges acerca de Walt Whitman. Dice Borges: hay dos Whitman y uno es o era la persona civil, concreta, de un ciudadano de los Estados Unidos, alguien sin mucho relieve (si alguno tenía); otro Whitman fue el poeta de dimensiones épicas, de *ta-maño mitológico*, protagonista giganteo de *Leaves of Grass*: el otro, el mismo. Se trata de una mezcla o interpenetración de los dos principios de la transformación: la manera de Ovidio, la manera de Mallarmé. El nombre queda igual en el metamorfoseo pero la sustancia cambia; sobre todo, la sustancia expresiva, el poder discursivo: en el primer Whitman está ausente o poco menos, en el segundo es abundantísima, victorhuguesa, diluvial; pero la alusión a Hugo tiene un límite: allí donde el potente romanticismo del grandioso poeta francés llega a sus límites, allí mismo comienza la aventura poética de Whitman, maestro de los dos maestros latinoamericanos: Neruda, Borges. No

olvidemos las observaciones y los testimonios de José Martí sobre el visionario de *Leaves of Grass*.

He puesto cerca uno de otro a Mallarmé y a Whitman. A más de cuatro les parecerá una contigüidad inaceptable: no pueden concebir dos poetas más diferentes. Yo no sé si son tan diferentes: hay un Whitman hermético, el de las alusiones homosexuales subterráneas; hay un Mallarmé tribal, sumergido en el mar de las pulsiones sociales, como ha mostrado Roberto Calasso en sus conferencias inglesas. Quizá para el Espíritu son indistinguibles; en los precipicios del tiempo se confunden sin término, reverberan dentro de un vórtice de la misma energía, una fuerza cósmica siempre diferente.

¿Y Borges? No hemos acabado de leer su “Borges y yo”, delirio o alucinación de una transformación paradójicamente estática: yo soy yo y soy otro en el mismo momento y en el mismo lugar, sin espejo ni movimiento, en un frenesí de inmovilidad. Eso dice el texto, brevísimo y abismal. Eso dice, entre muchas otras cosas. Muy fácil sería describirlo como una ilustración de las personalidades pobres y escindidas de los hombres modernos; pero para mí, al menos, es una derivación de las imaginaciones de Stevenson —tan admirado por Borges— en la fábula de Jekyll y Hyde.

¿Y cuál podría ser la razón de esa asombrosa lectura inagotable de “Borges y yo” y su poder metamórfico? Se trata de un texto de una compacidad diamantina, irradiante, y singularmente mudable; apenas hay un lector insensible a su extraño poder de seducción: no conozco a nadie ajeno a esa fascinante extrañeza de Borges y “Borges”: una vez más, el otro, el mismo. El texto se transforma sin cesar, nosotros cambiamos, envejecemos; entendemos las palabras y su secuencia de otras maneras. “Borges y yo” es también “El texto y nosotros”.

Estas divagaciones ovidianas y mallarmeanas tienen como punto de partida una conversación sostenida, a principios de 2017, con una querida amiga, la periodista Sonia Sierra. Por eso ella es la dedicataria de estos renglones. **U**