



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Posgrado en Letras
Especialidad en Letras Clásicas
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

**Lecturas de Virgilio en el contexto hispanoamericano del siglo XX.
Historiografía, traducción y recreación**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Doctor en Letras

PRESENTA:
Carlos Mariscal de Gante Centeno

TUTOR: Dr. Javier Espino Martín
Instituto de Investigaciones Filológicas

Ciudad de México, agosto, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Nos patriae fines et dulcia linquimus arva.

Nos patriam fugimus [...].

“Égloga I”, Virgilio

Alimento de hombres, hierro para varoniles
templanzas, donde también hay ocasión a las
caricias del sentimiento y también hay
lágrimas para los dolores; heroicidad de talla
humana; senda medida a nuestro paso. ¡Con
razón Virgilio parece, siempre y para los
hombres de todas las tierras, una voz de la
patria! Allí aprendemos que las naciones se
fundan con duelos y naufragios, y a veces,
desoyendo el llanto de Dido y pisando el
propio corazón. En las aventuras del héroe
que va de tumbo en tumbo salvando los
Penates sagrados, sé de muchos en nuestra
tierra que han creído ver la imagen de su
propia aventura, y dudo si nos atreveríamos
a llamar buen mexicano al que fuera capaz
de leer la *Eneida* sin conmoverse.

“Discurso por Virgilio”, Alfonso Reyes

The new years walk, restoring
Through a bright cloud of tears, the years, restoring
With a new verse the ancient rhyme. Redeem
The time. Redeem
The unread vision in the higher dream.
“Ash Wednesday”, T. S. Eliot

Índice

0.- AGRADECIMIENTOS.....	6
1. INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO.....	8
1.1.- JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
1.2.- OBJETO DE ESTUDIO	10
1.3.- CORPUS TEXTUAL	11
1.4.- OBJETIVOS	14
1.4.1.- GENERAL.....	14
1.4.2.- ESPECÍFICOS	15
1.5.- MARCO TEÓRICO	15
1.5.1.- CONCEPTOS TEÓRICOS FUNDAMENTALES DE LA “ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN”	24
1.5.1.1.- “HORIZONTE DE EXPECTATIVAS”	24
1.5.1.2.- “FUSIÓN DE HORIZONTES”	26
1.5.1.3.- “VACÍOS” Y “LUGARES DE INDETERMINACIÓN”	27
1.5.1.4.- “KONKRETISATION”	28
1.5.2.- MARCO TEÓRICO HISTORIOGRÁFICO. CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA “DOBLE HISTORIA” DE LOS MANUALES DE HISTORIA DE LA LITERATURA LATINA	30
1.5.3.- PRECISIONES CONCEPTUALES.....	33
1.5.3.1 CATEGORÍAS DEL “HORIZONTE DE EXPECTATIVAS”	34
1.5.3.1.1.- “HORIZONTE DE EXPECTATIVAS” ESTÉTICO	34
1.5.3.1.2.- “HORIZONTE DE EXPECTATIVAS” RELIGIOSO	35
1.5.3.1.3.- “HORIZONTE DE EXPECTATIVAS” POLÍTICO: “PATRIA” Y “NACIÓN”	36
1.5.3.2.- LA POLÉMICA <i>CIVILISATION</i> Y <i>KULTUR</i>	38
1.5.4.- LA TRADUCCIÓN COMO ACTO HERMENÉUTICO. LAS CATEGORÍAS <i>DOMESTICATING / FOREIGNIZING TRANSLATION</i>	42
1.6.- CITAS EN OTRAS LENGUAS. EDICIONES Y TRADUCCIONES DE VIRGILIO	47
2.- MANUALÍSTICA	49
2.1.- LA “ORIGINALIDAD” DE VIRGILIO DESDE EL EXILIO. LA “HISTORIA DE LA LITERATURA LATINA” DE AGUSTÍN MILLARES CARLO.....	49
3.- TRADUCCIONES	58
3.1.- EL <i>VIRGILIO EN VERSO CASTELLANO</i> DE AURELIO ESPINOSA PÓLIT. ENTRE LA RECUPERACIÓN DE LAS FIGURAS VIRGILIANAS Y LA CRISTIANIZACIÓN DE LOS POEMAS	58
3.2.- LAS TRADUCCIONES DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO, EL TRIUNFO DE LA LITERALIDAD Y LA APROXIMACIÓN DEL ESPAÑOL AL LATÍ.....	68

4.- RECREACIÓN LITERARIA Y RECEPCIÓN CRÍTICA	79
4.1.- ANTECEDENTES VIRGILIANOS EN MÉXICO Y EN AMÉRICA.....	79
4.2.- LA RECEPCIÓN DE VIRGILIO ENTRE EL ATENEO Y EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO	87
4.2.1.- EL DESCUBRIMIENTO DE LA PATRIA DE LÓPEZ VELARDE EN LA “SUAVE PATRIA”: LA IMPOSIBILIDAD DE LA ÉPICA PATRIÓTICA VIRGILIANA	87
4.2.2.- LA PROPUESTA DE UN VIRGILIO PARA EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO EN ALFONSO REYES	106
4.2.2.1.- LA MODERNIDAD DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN EL VIRGILIANISMO DE ALFONSO REYES: HUMANISMO, HISTORIA Y BIOGRAFÍA	106
4.2.2.2.- LA “CONCRETIZACIÓN” NACIONAL Y CIVILIZATORIA DE LA LECTURA VIRGILIANA DE ALFONSO REYES. EL “DISCURSO POR VIRGILIO” Y EL PARALELO ENEAS-CORTÉS	136
4.2.3.- VIRGILIO Y EL RECHAZO DEL “LATINISMO” DE JOSÉ VASCONCELOS: ESTÉTICA Y CRISTIANISMO FRENTE A LA ÉTICA DEL DEBER Y EL IMPERIALISMO	162
4.3.- ADVENTISMO VIRGILIANO COMO IDEOLOGÍA CONTRARREVOLUCIONARIA EN MÉXICO	195
4.3.1.- INTRODUCCIÓN AL ADVENTISMO. EL PRECEDENTE DEL COLOMBIANO MIGUEL ANTONIO CARO.....	195
4.3.2.- <i>VIRGILIO EL POETA Y SU MISIÓN PROVIDENCIAL</i> (1932). EL HOMENAJE DE AURELIO ESPINOSA PÓLIT EN SU BIMILENARIO	208
4.3.3.- VIRGILIO Y LA EDITORIAL JUS: <i>VIRGILIO, EL CLÁSICO DE OCCIDENTE</i> DE HÉCTOR GONZÁLEZ URIBE Y <i>VIRGILIO EN VERSO CASTELLANO</i> DE AURELIO ESPINOSA PÓLIT	220
4.4.- DIDO Y LA VOZ DE LAS MUJERES EN EL POEMA EN “LAMENTACIÓN DE DIDO” DE ROSARIO CASTELLANOS	245
4.5.- LA RECEPCIÓN VIRGILIANA A TRAVÉS DE LA FIGURA DE PALINURO.....	260
4.5.1.- LA NARRACIÓN DE LOS AVATARES DE PALINURO EN LA <i>ENEIDA</i>	260
4.5.2.- LA RECEPCIÓN DE LA FIGURA DE PALINURO COMO CRÍTICA DE LA MODERNIDAD EN <i>THE UNQUIET GRAVE</i> DE CYRIL CONNOLLY	270
4.5.3.- <i>PALINURO DE MÉXICO</i> DE FERNANDO DEL PASO. UN TIMONEL JOYCEANO Y SURREALISTA EN LAS PROTESTAS DE 1968	290
4.6.- LA ÉPICA DE LA <i>ENEIDA</i> COMO IDEOLOGÍA ANTIVIRGILIANA: FILOLOGÍA, ENSAYISMO Y RECREACIÓN POÉTICA	322
4.7.- RECEPCIONES ESTÉTICAS DE VIRGILIO EN EL SIGLO XX MEXICANO	342
4.7.1.- EL PRECURSOR: JORGE LUIS BORGES, HECHIZADO POR EL LATÍN, Y LA RECEPCIÓN ESTÉTICA DE VIRGILIO	342
4.7.2.- JOSÉ EMILIO PACHECO. DE LA DISOLUCIÓN DE LA HIPÁLAGE VIRGILIANA A SU RECUPERACIÓN EN UNA “POSESIÓN POR PÉRDIDA”	351
5- CONCLUSIONES	372
6.- BIBLIOGRAFÍA.....	382
6.1.- EDICIONES Y TRADUCCIONES DE OBRAS ANTIGUAS.....	382
6.2.- TEXTOS MODERNOS	384

6.3.- TEXTOS TEÓRICOS	388
6.4.- ARTÍCULOS, ESTUDIOS Y MONOGRAFÍAS.....	390

0.- Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido una realidad de no ser por la impagable ayuda y apoyo de muchas personas que, tal vez, sea imposible mencionar y recordar en estas líneas. Espero no olvidar a nadie y, en caso de hacerlo, vaya por adelantado mi agradecimiento general a todos ellos. En primer lugar, querría dar las gracias a las instituciones que me han apoyado académica y económicamente: al Posgrado en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y a todo su personal, al Instituto de Investigaciones Filológicas (IIF) de la propia universidad y a sus servicios bibliotecarios, en particular al personal de la “Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño”, que fue mi casa antes de que la pandemia de la Covid-19 me impidiese trabajar con sus fondos. Mención aparte merece el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), quien me seleccionó como becario en su programa de “Becas nacionales”, cuyo apoyo me ha permitido tener los ingresos apropiados para trabajar en mi investigación con la suficiente dedicación.

Asimismo, quiero agradecer aquí la concesión de una ayuda dentro del “Programa de Apoyo a Estudios de Posgrado” (PAEP) para poder realizar una estancia de investigación en la Universidad de Buenos Aires (UBA) bajo la dirección de la Dra. Marcela Alejandra Suárez. Asimismo, quiero dejar constancia de mi agradecimiento al personal de la “Biblioteca Nacional Mariano Moreno” de Buenos Aires por su ayuda en mis pesquisas durante aquella estancia.

Con respecto a las personas que me han guiado en este trabajo, quiero comenzar por el comité tutor de esta tesis: a mi asesor, el Dr. Javier Espino Martín, quien es desde hace unos cuantos años un verdadero maestro, al Dr. David García Pérez por sus consejos durante la redacción de esta tesis y su invitación a participar en algunos eventos que me han permitido presentar ciertos puntos de esta tesis y, por último, al Dr. José Quiñones Melgoza por su disposición a ayudarme en este trabajo.

Asimismo, quiero agradecer profundamente su dedicación al Dr. Francisco García Jurado, quien imaginó esta tesis antes de que escribiese una sola línea de ella, y a la Dra. Raquel Barragán Aroche, pues desde el primer momento se tomó mucho interés en comentar y corregir las distintas versiones de este trabajo.

En un ámbito más personal, también quiero dejar constancia de mi gratitud a Diego Barrera, por haberme acompañado durante casi todo el tiempo de redacción de esta tesis y haber aguantado con buen humor los vaivenes inevitables en esta clase de trabajos.

Y, *last but not least*, a mi familia: a mis padres, Carlos y Paloma, y a mi hermana, Cristina, sin cuyo apoyo y aliento constante nunca hubiera podido escribir una sola palabra de esta tesis que ahora ve la luz.

A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

1.- Introducción y marco teórico

1.1.- Justificación del trabajo y estado de la cuestión

Esta tesis doctoral tiene como objetivo el estudio de la recepción del poeta latino Virgilio en la literatura mexicana del siglo XX a partir de tres objetos de estudio: los manuales de literatura latina, las recreaciones literarias y las traducciones de Virgilio al español durante este período. Consideramos que un estudio de estas características es interesante por la variedad de lecturas y posibilidades de interpretación que ofrece desde distintos ámbitos del mundo intelectual y cultural mexicano (narrativa, poesía, ensayo, filología, traducción) y totalmente pertinente por la ausencia de un estudio de conjunto al respecto. Sí existen, en cambio, algunos trabajos puntuales sobre autores específicos como explicaremos a continuación. Por ello, nos hemos propuesto ofrecer un análisis de los textos representativos de las distintas posibilidades de lectura de Virgilio en el México del siglo pasado con el propósito de poder comprender los criterios y problemas con los que se abordan estas interpretaciones virgilianas.

Virgilio supone una clave fundamental en los estudios del ámbito de las Letras Clásicas. Hay una infinidad de estudios, generales o parciales, de Virgilio, cuya lectura completa sería inabarcable, pues éstos se han abordado desde diferentes perspectivas y métodos académicos. De ellos nos valdremos cuando sea pertinente por los textos tratados o por las líneas de trabajo que se nos ofrezcan en tales obras. En lo que respecta al siglo XX, contamos con algunos estudios específicos sobre la recepción de dicho autor en autores mexicanos y también nos serán de mucha ayuda los estudios de Tradición Clásica -más adelante volveremos sobre las diferencias entre Tradición y Recepción Clásica- publicados ya sobre la presencia del poeta latino Virgilio en autores de dicho período. Nuestra intención es poder trazar las grandes líneas de recepción de la figura y la obra de Virgilio en las letras mexicanas de dicho período, desde las que podamos valorar en qué medida las corrientes literarias y de pensamiento del siglo pasado, junto con su propia historia, dan lugar a algunas interesantes lecturas de los textos virgilianos.

Por tanto, no puede decirse que nuestro estudio parta de cero a la hora de abordar esta cuestión, si bien es cierto que no contamos con un estudio de conjunto sobre la lectura de Virgilio en todo el siglo XX hispanoamericano, en términos generales, ni tampoco acerca

de su particular recepción en México. Un trabajo de esta clase acerca de la relación de Virgilio con escritores mexicanos de cualquier época ha de partir del estudio de Joaquín Antonio Peñalosa (1960), “Virgilio en México”, donde el académico y sacerdote mexicano ofrece una compilación de las traducciones e imitaciones literarias de Virgilio que se han ido dando desde el siglo XVI. Si bien no recoge a todos los autores que componen nuestro *corpus*, nos pone en la pista de dos nombres fundamentales para este trabajo: Ramón López Velarde y Alfonso Reyes.

Existen, además, estudios parciales sobre autores concretos, como los de García Jurado acerca de la recepción estética de Virgilio de Jorge Luis Borges (2005, 2010 y 2015) o el estudio de Tarsicio Herrera Zapién (1984) *López Velarde y Sor Juana, feministas opuestos y cuatro ensayos sobre Horacio y Virgilio en México*, en cuya segunda parte encontramos algunas indagaciones sobre la recreación de pasajes de Virgilio y Horacio por parte de López Velarde, de quien menciona tan sólo dos ejemplos.

Hay, además, estudios de diferente índole sobre las mismas obras que analizaremos desde el punto de vista de la recepción de Virgilio y que nos serán muy útiles para entender los porqués de dicha lectura. Es el caso, por ejemplo, de los estudios sobre la novela de Fernando del Paso, *Palinuro de México*, escritos por Álvarez Lobato (2008), en torno a la lectura grotesca del personaje Palinuro, o el estudio de García Peña (1998) sobre los intertextos de esta novela. También es muy importante para comprender el punto de partida de estos textos escritos por lectores de Virgilio en el siglo XX hispanoamericano el ensayo de Gutiérrez (1890), “Virgilio en América”, editado como prólogo a la traducción de la *Eneida* por parte de Miguel Antonio Caro en su primer volumen. Es muy revelador la entrada de Laird (2012) en la *Virgil Encyclopedia* editada por Putnam y Ziolkowski sobre “América Latina” donde resume así la importancia de Virgilio en los países americanos desde la propia conquista: “Since then the poet’s legacy in Latin American literature and thought has been no less pervasive and enduring than in Europe” (Laird 2013: 729).

1.2.- Objeto de estudio

Nuestro estudio va a centrarse en tres ámbitos de la literatura mexicana del siglo XX: primero, la historiografía de la literatura latina en lo referente a Virgilio en México, concretamente dentro de los manuales de literatura latina, como exponentes de una recepción propia y genuina desde el ámbito de la manualística a partir de sus propios criterios hermenéuticos, como tendremos ocasión de exponer más adelante.

En segundo lugar, nos introduciremos en el ámbito literario, ensayo, novela y poesía, escrito en lengua española, de donde seleccionaremos aquellos textos que muestren una recepción consciente, esto es, una lectura productiva de Virgilio y sus textos. Dichas obras serán escogidas atendiendo a la singularidad de la lectura virgiliana que contengan y la relevancia de ésta.

Hemos de advertir, además, de que, dado que en ocasiones estas lecturas de los textos antiguos no lo son por vía directa, sino que el texto en español es deudor de una recepción previa en la misma u otra lengua, hablaremos también de “recepciones intermedias”. En tales ocasiones, estudiaremos, asimismo, el texto contemporáneo que actúa de intermediario entre el autor clásico y el moderno, para comprender mejor el escrito en lengua española, aunque no esté escrito en esta lengua.

Nuestro criterio de selección no está, por tanto, apegado sólo a la idea de la recepción de Virgilio en una literatura nacional, la mexicana, sino que, como reza su título, este trabajo ha de atender al contexto de las grandes corrientes literarias hispanoamericanas del siglo pasado y de las relaciones también con aquellos otros textos pertenecientes incluso a otras literaturas. Frente al tradicional sistema literario nacional, que concibe el estudio de la literatura producida en un país determinado como un conjunto aislado de los demás, adoptaremos una idea de sistemas literarios complejos, donde podrán encontrarse textos de naciones y lenguas diferentes que dialogan entre sí más allá de sus propias limitaciones geográficas o lingüísticas.

Asimismo, vamos a analizar una selección de las traducciones de Virgilio más relevantes que hayan marcado una manera de entender sus obras en las letras mexicanas, con el propósito de dilucidar cómo también la traducción supone, en cierto modo, una forma

clave de recepción del texto original. En ocasiones, además, es posible plantear una correlación entre las propias traducciones y la recepción que éstas puedan mostrar del texto traducido y su recepción literaria.

Todo ello lo haremos atendiendo al momento histórico en el que tales recepciones se han producido, intentando determinar hasta qué punto también la historia y el pensamiento de cada momento condiciona la lectura concreta que un autor moderno hace de un texto antiguo.

1.3.- Corpus textual

La selección de autores y obras de este trabajo, el *corpus* de nuestro análisis merece una atención específica en este apartado. Los límites cronológicos y la selección no son un aspecto sencillo ni menor, dado que, a nuestro juicio, deben seleccionarse aquellos que son representativos de una época o visión determinadas, ya sea ésta una visión estética, política o religiosa, siguiendo para ello el método de la “Estética de la Recepción”, por lo que articularemos nuestro trabajo en torno a conceptos fundamentales de esta metodología como los “horizontes de expectativas”, esto es, la distinta mentalidad de cada uno de los autores en esos ámbitos, o las diferentes relecturas modernas de los textos antiguos.

En primer lugar, respecto al apartado dedicado a la manualística hemos seleccionado el manual *Historia de la literatura latina* (1950) de Agustín Millares Carlo, dado que es propiamente el manual de literatura latina que se produjo en México en el siglo XX, por parte de quien fuera profesor de la UNAM y que apareció originalmente y se ha reeditado dentro de la colección “Breviarios” del Fondo de Cultura Económica (FCE) hasta nuestros días.

En un apartado específico, nos ocuparemos de las traducciones de Virgilio al español en el siglo XX mexicano, para el que hemos seleccionado nuestros objetos de estudio de acuerdo con dos criterios: el de la presentación de una estética novedosa y diferenciada del siglo XX, por un lado, y, por otro, que se trate de traducciones de la obra completa del poeta. Por ambas razones, autores todavía inmersos en ideas y polémicas propias del siglo anterior como Joaquín Arcadio Pagaza o Joaquín Demetrio Casasús, que publicaron

algunas versiones en los primeros años del siglo, sin embargo, no forman parte de este trabajo, pues sería menester reconstruir un ambiente literario diferente al que propiamente estudiamos aquí. Por ello, hemos seleccionado el *Virgilio en verso castellano* de Aurelio Espinosa Pólit, cuyas ideas comentamos en el capítulo específico de la parte III. Por otro lado, también incluimos dentro de este *corpus* de traducciones las de Rubén Bonifaz Nuño, atendiendo a las ideas sobre la traducción y la recepción que éstas suponen.

En cuanto al tercer apartado del cuerpo de este trabajo, éste está dedicado propiamente a las recreaciones literarias. El criterio para la delimitación de este corpus ha sido el de introducirnos en los intereses y problemáticas específicos del México del siglo XX. Para ello, hemos dejado al margen a autores que cronológicamente podrían entrar en nuestro trabajo, pero cuyas obras tratan problemáticas relativas bien a la estética del siglo XIX (por ejemplo, a los autores modernistas) o bien a polémicas histórico-políticas diferenciadas (las polémicas finiseculares entre liberales y conservadores de fin de siglo serían un buen ejemplo) de los avatares precisos del siglo XX. Por ello, los primeros autores estarán relacionados con la literatura inmediatamente anterior y contemporánea de la Revolución México y la polémica en torno a México y las ideas de “nación” o “patria” que corresponden a la concepción de cada autor.

De acuerdo a estos criterios, hemos seleccionado a los siguientes autores: Ramón López Velarde, dentro del amplísimo panorama de poetas que trataron de superar el modernismo rubeniano y presentar otras vías de producción poética, el poeta de Jerez merece ser el primero de los autores tratados dado que en su obra “La suave Patria” encontramos varios momentos donde se hace referencia a la Roma antigua, a Virgilio y a otros poetas latinos, en una relectura fundamental de la poesía virgiliana que no se encuentra en otros poetas contemporáneos con tanta fuerza e importancia histórica. El hecho de que él sea el primero viene marcado por dos razones importantes: su intento de superar el modernismo literario, pues su obra apunta ya hacia otra sensibilidad, y la polémica en torno a qué clase de idea de “patria” puede deducirse de la historia mexicana, asunto fundamental de su poema.

A continuación, hemos propuesto ocuparnos de Alfonso Reyes y los diferentes escritos donde reelabora pasajes, citas o personajes virgilianos conforme a diferentes “horizontes de expectativas” que irán cambiando con los años, a causa de sus propios avatares

biográficos y los sucesos acaecidos durante la Revolución Mexicana. Tal vez, la obra de Reyes sea la que mantiene con más persistencia a Virgilio como objeto de relectura y recepción contemporánea de entre los que estudiamos en la presente tesis doctoral.

José Vasconcelos es otra referencia obligada dentro de nuestro trabajo, dado que fue no sólo el amigo y en cierto sentido contrapunto de Reyes, sino que produjo una obra al servicio de la crítica al “sajonismo”, la mentalidad pragmática e imperialista de los vecinos estadounidenses, condicionante fundamental de su rechazo a la poesía virgiliana. Roma, su cultura y sus letras serían, para el autor oaxaqueño, los grandes precedentes de tal pensamiento, por lo que deben criticarse conforme a su “horizonte” contemporáneo. Virgilio, representante mayor de Roma, será objeto de tales críticas en varios momentos de su obra, por lo que hemos decidido ocuparnos de estos pasajes en un capítulo que, en cierta forma, representa la mayor crítica del latinismo y de Virgilio dentro del *corpus* seleccionado para nuestra tesis.

Por su parte, consideramos que las llamadas recepciones “religiosas” de Virgilio merecen un lugar destacado en un capítulo específico, ya que representan la continuidad con una de las primeras muestras de recepción virgiliana de la historia, a saber, la que trata de presentar a Virgilio como un profeta pagano de la llegada de Cristo. Por ello, hemos dedicado un capítulo monográfico al moderno “adventismo” virgiliano en México representado por los intelectuales reunidos en torno a la Editorial Jus. Las obras publicadas en México deben entenderse, a nuestro juicio, a partir del fundamental precedente de Miguel Antonio Caro en Colombia, por lo que dedicaremos un apartado específico a su fundamental recepción en calidad de “recepción intermedia”.

Asimismo, hemos incluido el poema “Lamentación de Dido” de Rosario Castellanos que supone una actualización de la historia virgiliana en clave de reivindicación feminista, coherente con la trayectoria estética y ensayística de la escritora mexicana que propone una revisión de la tradición literaria y filosófica precisamente en esta clave.

Por otro lado, hemos atendido a las recepciones agrupadas en torno a la recepción de la figura de Palinuro en la novela *Palinuro de México* de Fernando del Paso, dado que estamos ante una novela mayor de la narrativa en español del siglo XX construida a partir de la actualización de esta figura legendaria: si bien la novela presenta una deuda evidente

con la obra de Cyril Connolly, fundamental “recepción intermedia” para Del Paso, y en el ámbito de la técnica narrativa también con el *Ulysses* de James Joyce, su lectura de la *Eneida* es original y fruto de un “horizonte de expectativas” genuino y complejo.

Carlos Montemayor es otro importante ejemplo de recepción moderna de Virgilio en su poema “Las armas y el polvo”, donde el poeta se opone al mensaje político de la *Eneida*, por lo que es un ejemplo importante y novedoso de “recepción” virgiliana que, a su vez, parte de un homenaje estético al poeta romano.

José Emilio Pacheco es el representante mexicano de una lectura de Virgilio que recrea pasajes de su obra, singularmente de la *Eneida*, sin mencionar el componente ideológico o político de este poema, algo a lo que no se resistieron los demás recreadores mexicanos de Virgilio estudiados en este trabajo. Por ello, los poemas recogidos y analizados en este capítulo constituyen un ejemplo singular de esta recepción, que, a nuestro juicio, tiene una importante deuda con diferentes autores, de entre los que destacan el propio Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, quien claramente constituye una “recepción intermedia” en su propia lectura estética de Virgilio.

1.4.- Objetivos

1.4.1.- General

Nuestro objetivo primordial que atraviesa toda la tesis es presentar una exposición coherente, completa y sistemática de la evolución en las lecturas de Virgilio en el siglo XX mexicano, con las precisiones y delimitaciones teóricas que hemos concretado en el apartado previo. Para ello, tomaremos como referencia obras clave de este período, que permitan reconstruir los contextos y recepciones específicas que se fueron sucediendo en este tiempo. Con ello, a partir de la lectura y el estudio de estos textos fundamentales para cada momento y cada corriente estética o de pensamiento representada podremos exponer la evolución que experimentan tales lecturas del poeta de Mantua en este contexto.

1.4.2.- Específicos

El primero de los objetivos específicos tiene que ver con el establecimiento de los criterios a partir de los cuales los distintos lectores han recuperado a Virgilio, con intenciones diversas, dentro de los tres ámbitos de estudio ya delimitados: manualística, recreaciones literarias y traducciones.

En segundo lugar, nos proponemos establecer el inicio, desarrollo y diálogo establecido entre los autores que compartan una misma recepción del poeta latino, así como las particularidades que diferencian entre sí a cada uno de los grupos, de tal forma que puedan comprenderse tanto las lecturas compartidas por determinados escritores como los rasgos que los diferencian de los demás.

Por último, nos hemos marcado como objetivo de este trabajo poder dilucidar hasta donde sea posible el peso que Virgilio adquiere en este momento que hemos acotado: el México del siglo XX, con el objetivo de poder establecer en qué medida el poeta romano ha favorecido el desarrollo de corrientes estéticas, políticas o educativas, así como la comprensión del propio momento histórico en que vivieron cada uno de ellos.

1.5.- Marco teórico

El marco teórico en el que desarrollamos este trabajo es el de la llamada Recepción Clásica, dedicada a estudiar las lecturas que los autores modernos hacen de los clásicos y que ha gozado de una gran fortuna en los últimos años dentro de las más prestigiosas universidades americanas y europeas. Al hablar de Recepción Clásica hablamos, naturalmente, de la aplicación a la literatura grecolatina de los hallazgos teóricos del profesor Hans Robert Jauss y la llamada “Escuela de Constanza”, continuadora del primero.

Antes de referirnos a los aspectos fundamentales de estos estudios de recepción, hemos de hacer referencia también a los estudios de Tradición Clásica, previos en el tiempo a los anteriores y, en cierto modo, diferentes de estos. La disciplina conocida como Tradición Clásica recibe tal nombre, por primera vez en un estudio sobre Virgilio: *Virgilio nel Medioevo*, publicado en 1872 por Domenico Comparetti en dos volúmenes, el primero

de ellos dedicado a la tradición culta (el Virgilio poeta) y el segundo a la tradición popular (el Virgilio mago). Precisamente, es en esa obra donde aparece por primera vez la juntura “Tradición Clásica”, como ha estudiado Laguna Mariscal (2004) y de forma más reciente y completa García Jurado (2007; para el caso particular del mundo hispano puede consultarse García Jurado 2012)¹.

No será hasta 1949 cuando Gilbert Highet publique su *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, que sentó y conformó definitivamente la disciplina. Estas obras, aunque metodológicamente diferentes, definen, no obstante, toda una época y una forma de entender nuestros estudios, dado que pertenecen al llamado método histórico positivista: el que estudia la presencia de un texto clásico en otro moderno, sin cuestionar hasta qué punto el primero ha sido modificado por el segundo y cómo en cierta forma ya no es el mismo texto, ni la influencia que ejerce el texto antiguo en el moderno, como una suerte de especial fuerza vivificadora que eleva la calidad y el placer estético que posee el moderno. Highet supone ya un salto cualitativo con respecto al método de Comparetti, pues traza un estudio histórico, que pretende abarcar todas las etapas históricas de la literatura, en clave de historia literaria de las influencias².

Paralelamente a esta forma de entender los estudios de Tradición clásica y, en cierta forma, la propia Literatura Comparada, nace la llamada Estética de la Recepción (*Rezeptionsästhetik*) con los trabajos de Jauss, el más importante de los cuales y, en cierto modo, el que tiene carácter de manifiesto teórico es el texto de 1970, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*³, correspondiente a su lección de

¹ En este trabajo, García Jurado ha estudiado cómo tal juntura aparece en el contexto de ciertas oposiciones léxicas de carácter historiográfico y estético: “La acuñación de la juntura «Tradición Clásica», lejos de ser un hecho puntual o anecdótico, supone, sobre todo, la constatación de un estado de cosas desarrollado a lo largo de un siglo, desde finales del XVIII hasta las postrimerías del XIX. Para empezar, su configuración requería de un concepto previo, el de «literatura latina clásica», entendida ésta como el conjunto de autores que escriben en latín y reflejan el espíritu del Pueblo Romano antes del advenimiento del cristianismo. Asimismo, se requirió de la nueva lectura no sólo estética, sino también histórica, del antiguo adjetivo «clásico». Delimitado, pues, el concepto de literatura latina clásica, se crea la necesidad de estudiar tanto el «renacimiento» de tales letras clásicas en el mundo moderno como la propia extensión de las formas y motivos de la literatura grecolatina en las literaturas modernas. Todo ello terminó por configurar los llamados «estudios tradicionales», que requirieron del adjetivo «clásico» habida cuenta de su oposición a «lo moderno», «lo cristiano/romántico» y «lo popular»” (García Jurado 2007: 189).

² A este respecto son fundamentales los recientes trabajos de García Jurado 2015a y 2016, donde estudia, por un lado, los posibles acercamientos teóricos para el estudio de la relación entre autores clásicos y modernos y, además, las particularidades de los estudios de Recepción Clásica.

³ Citamos siguiendo la traducción española de esa obra (Jauss 1976).

cátedra de 1969 en la Universidad de Constanza. Con esta obra se abre una perspectiva nueva para los estudios literarios y, en particular, para aquellos que se ocupan de la relación entre la literatura grecolatina y las obras posteriores. Esta vertiente de la teoría de la literatura es heredera, en buena parte, de los postulados de la hermenéutica, de donde toman Jauss y los demás teóricos de la Recepción algunos de sus conceptos. Hans Georg Gadamer, precursor de esta corriente filosófica, entendía la tradición no como algo inmóvil y ya dado para siempre, sino como algo dúctil, variable y modificado en función de las condiciones en las que se leen los textos que la componen. Como señala Gadamer en un pasaje de su obra principal, *Verdad y método*:

En realidad, la tradición siempre es también un momento de la libertad y de la historia. Aun la tradición más auténtica y venerable no se realiza, naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo ya está dado, sino que necesita ser afirmada, asumida y cultivada. La tradición es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos. Sin embargo, la conservación es un acto de razón, aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí. Esta es la razón de que sean las innovaciones, los nuevos planes, lo que aparece como única acción y resultado de la razón. Pero esto es sólo aparente. Incluso cuando la vida sufre sus transformaciones más tumultuosas, como ocurre en los tiempos revolucionarios, en medio del aparente cambio de todas las cosas se conserva mucho más legado antiguo de lo que nadie creería, integrándose con lo nuevo en una nueva forma de validez (Gadamer 2012: 350).

A partir de estas y otras reflexiones de Gadamer, la escuela de teóricos de la Recepción ha proporcionado a sus estudiosos un amplio abanico de conceptos que parten de ciertos principios generales. En primer lugar, el giro copernicano de la Estética de la Recepción se produce por el énfasis puesto en el lector, el receptor en la estructura comunicativa de la literatura. Es el lector el que termina de construir la obra literaria, el que actualiza las palabras allí escritas y les da sentido. No se trata, por tanto, de un mero agente pasivo, ni reproductor de un mensaje esencial, permanente a lo largo de los siglos, dado que presupone, como señala García Jurado (2016: 173), “la categorización de la lectura como una forma propia del acto creativo”. Por ello, piensa Jauss, debe estudiarse la historia de

la literatura también como la historia de las lecturas que una obra ha suscitado en sus lectores de diferentes épocas y lugares:

En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida (Jauss 1976: 163).

Los textos poseen –a juicio de Jauss- una serie de “virtualidades” que sólo se actualizan en el acto de la lectura y que, en ocasiones, no han de aflorar en el público lector para el que una obra se ha escrito sino en el público de otras épocas posteriores:

La determinación es reversible: hay obras que, en el momento de su aparición, todavía no pueden referirse a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las expectativas literarias, que sólo paulatinamente puede ir formándose para ellas (Jauss 1976: 164).

Los estudios de Recepción, en el ámbito de la Filología Clásica, han terminado por confundirse, en muchas ocasiones, con los de Tradición Clásica, aunque existan diferencias cualitativas en su acercamiento a los textos. García Jurado en su *Teoría de la Tradición clásica* (2016) explica el panorama de las diversas aproximaciones que existen para estudiar la relación entre los textos clásicos grecolatinos y las literaturas modernas. En concreto, sobre la actual fusión entre Tradición y Recepción nos dice lo siguiente:

Es entonces cuando el uso de “recepción” adquiere ya un carácter metodológico preciso. En un principio, los conceptos de “tradición clásica” y “estética de la recepción” no llegaban a tocarse, dado que uno pertenecía al ámbito de los estudios clásicos y el otro al de la teoría de la literatura. Sin embargo, acabarán entrando en contacto a medida que los estudios sobre recepción van aplicándose paulatinamente al propio objeto de estudio de la tradición clásica, sobre todo al interés por los propios lectores de los clásicos. Tan importante puede llegar a ser este acto de la lectura como tal que hay autores que la representan como motivo en su propia creación literaria (García Jurado 2016: 173).

En suma, la perspectiva de la Recepción se compone de dos elementos fundamentales: el estudio del papel del lector como constructor del sentido último del texto en una

determinada época y el carácter sincrónico de esta lectura: el texto antiguo simultáneo, en pie de igualdad y determinado por el moderno. En este aspecto, Jauss es deudor, a nuestro juicio, de lo planteado en 1919 por T. S. Eliot, el autor de *The Waste Land*, en su ensayo fundamental: “La tradición y el talento individual”. De él nos quedaremos para nuestro proyecto con dos ideas fundamentales. En primer lugar, la de que la literatura es un sistema de relaciones que resulta por la aparición de nuevas obras, con la consiguiente modificación de los textos venideros y, también, de los pasados:

Los monumentos existentes forman un orden ideal entre sí que se ve modificado por la introducción de la obra de arte nueva (la realmente nueva) entre ellas. El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; pero para que siga existiendo orden tras la llegada de lo nuevo, *todo el conjunto*⁴ debe ser modificado, aunque sea de manera mínima; y así las relaciones, proporciones y valores de cada obra de arte se reajustan con respecto al conjunto; y éste halla su conformidad con lo antiguo y lo nuevo (Eliot 2004: 221-223).

Además, nos parece importante y pertinente para nuestro estudio el elogio de la tradición que entiende como evocadora de nuevos contextos y como acicate para el desarrollo de la originalidad del autor y su talento creador, si el poeta es capaz de hallar, con una lectura atenta y esforzada, la genialidad estética de toda la literatura occidental precedente (unas reflexiones publicadas, no lo olvidemos, en plena vanguardia):

La tradición reviste una significación mucho más amplia. No puede heredarse: si se desea, exige gran esfuerzo. Exige ante todo sentido histórico, algo que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que desee seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no sólo integrando a su propia generación en los propios huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero y dentro de ella, el conjunto de la literatura de su propio país posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo (Eliot 2004: 219-221).

Concluye Eliot su ensayo con la siguiente recomendación para el poeta contemporáneo:

⁴ La cursiva es del original del autor.

Pero es improbable que sepa lo que ha de acometer, si no vive en lo que no es el mero presente, sino la actualidad del pasado, si no es consciente, no de lo que ha muerto, sino de lo que está aún vivo (Eliot 2004: 239).

Jorge Luis Borges recoge buena parte de los postulados de Eliot, reelaborados desde perspectivas distintas en algunos de sus ensayos acerca de la tradición literaria. El primero en que encontramos un vínculo determinante con Eliot y los postulados de su ensayo de 1919 es el que Borges tituló “La eternidad y T.S. Eliot” (1933). Con este texto, Borges señalaba que el poeta angloamericano “ha requisado una Eternidad, pero de carácter estético” (Borges 2001: 50).

Borges se enrola, así, en posiciones eliotianas, como en la idea de la existencia simultánea de todas las obras literarias, la influencia del presente en el pasado, alterando el orden de dichas obras simultáneas, donde el progreso no es sino una “idea inestable”, que “hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo” (2001: *ibid.*). Asimismo, ataca lo que él denomina ‘clasicismo’ que, en realidad, deberíamos llamar mejor ‘neoclasicismo’, esto es, la posición crítica a la que “la prioridad le importa mucho más que la no perfección. Ha producido un monstruo peculiar -la antología histórica- donde se quieren conciliar vanamente el goce literario con la distribución precisa de glorias” (2001: 51). Frente a ambas, progreso y neoclasicismo, se alza una postura, la de Eliot y Borges, que defiende que Europa “es una mente que varía y que esa variación es un desarrollo que no pierde nada en su avance” (2001: 50). Otros de sus ensayos más relevantes sobre el problema del escritor moderno y la tradición son “Kafka y sus precursores” (1951) y “El escritor argentino y la tradición” (1953).

Charles Martindale, uno de los cultivadores contemporáneos de la Recepción Clásica como disciplina académica desde la Universidad de Bristol, menciona en su ensayo sobre Recepción, *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* (1993), una elocuente anécdota, ocurrida entre el filólogo Richard Bentley y el literato Alexander Pope, a cuenta de la traducción de la *Iliada* hecha por el segundo, que ilustra la particular perspectiva de la recepción clásica con respecto a las creaciones modernas, fruto de la lectura de los antiguos:

Bentley supposedly once remarked to Pope, of his version of the *Iliad*, that “it is a pretty poem, Mr Pope, but you must not call it Homer”. But that is to raise the

question, precisely, of what Homer 'is'. We could replay, on Pope's behalf, that he had found a collectively equivalent though different set of linguistic terms, concepts and relations to represent the Homeric world, within the language available to him, and that his frequent echoes of post-Homeric poems like *Paradise Lost* and Dryden's *Aeneid* were justified on the grounds that these works had helped to determine what Homer had come to 'mean', that there is no access to Homer outside the epic tradition within which his poems have been inscribed. For a historicist like Bentley Pope's *Iliad* was not Homer, but for a reception theorist the situation is very different. Pope's *Iliad* itself, together with its reception both admiring and hostile (including, of course, Bentley's critique) is part, and not an unimportant part, of the construction of 'Homer' (Martindale 1993: 90).

Con esta anécdota, Martindale busca mostrar cómo en la construcción de lo que sea "Homero" (o, en nuestro caso, "Virgilio") es necesario tener en cuenta qué ha supuesto este significante para los diferentes lectores de tiempos y lugares diversos. La indagación sobre ello carece de interés y pertinencia para los estudiosos acostumbrados a un método de estudio que podemos calificar como positivista *avant la lettre*, tal como sucede en el caso de Bentley, mencionado con anterioridad. Esta certeza lleva al propio Martindale a afirmar en otro trabajo, su introducción ("The classic of all Europe") al *Cambridge Companion to Virgil* que "all readings of the past texts, even those claiming 'historical accuracy', are representable as acts of appropriation" (1997: 6). La obra de Martindale es del mayor interés, además, por su preocupación por una enseñanza de la Recepción clásica que no se dedique a comparaciones entre aspectos de la Antigüedad y otros de la cultura contemporánea por el simple afán de sorprender o introducir lo moderno a toda costa. Para el profesor de Bristol, debe tenerse especial cuidado en atender a la aportación de las obras modernas escogidas para el diálogo con la Antigüedad, de forma que tales estudios se convierten en una disciplina deliberadamente humanista:

In a reformed classical pedagogy, reception would be integral; not an addition, or the dilution of ancient by modern, because the interest in the classical world is on the wane or we lack the skills of traditional classicists (that would merely be to admit defeat). So my challenge to anyone proposing a course built mainly round postclassical material would be this: show me how that material can initiate or inform a significant dialogue with antiquity (Martindale 2013: 177).

Por otro lado, dentro del ámbito de los estudios clásicos hispanos, la filóloga argentina María Rosa Lida de Malkiel reconoció la primacía del autor moderno como modificador de la tradición, tal como después afirmarían los estudios de Recepción en su minuciosa reseña crítica de *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature* (1949):

Evidentemente, lo decisivo en cada caso no es lo que Homero brinda, sino lo que el artista moderno busca. La “moraleja” de la historia del influjo grecorromano enseña, pues, que la Antigüedad clásica no vale como panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de las naturalezas privilegiadas, sin poder, claro está, convertir en privilegiadas a las naturalezas que no lo son (Lida de Malkiel 1975: 364).

De la reseña de Lida de Malkiel vamos a tomar también una idea interesante para nuestro estudio sobre Virgilio –similar a la de la Estética de la recepción, aunque previa, cronológicamente- como es la de que es el ánimo de la época el que condiciona la recepción (qué textos, autores o pasajes se toman) de los textos literarios:

El “influjo” –no nos engañe la metáfora- no es un fluido que mane de Homero y Virgilio con virtud de vivificar y ennoblecer cuanto toque: es un juego complejo en el cual, como muy bien demuestra el libro de Highet, tanto o más importantes que la belleza del arte clásico son las circunstancias de su acogida. [...] Aquí también, pues, es el estado de ánimo de la época, por así decirlo, lo que determina la fecundidad del influjo de la obra antigua, no sólo el carácter intrínseco de ésta (Lida de Malkiel 1975: 364-365).

Esta concepción sincrónica de la relación entre texto antiguo y creador moderno nos permite entender fenómenos literarios propios del siglo XX: la recuperación por parte del modernismo, tanto angloamericano como hispano, de tradiciones antiguas, grecorromanas, indias o chinas, que son vistas a ojos de los autores contemporáneos como profundamente modernas. Una paradoja sobre la que Octavio Paz reflexiona en su ensayo sobre la poesía moderna posromántica, *Los hijos del limo*:

Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es

un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo (Paz 2008: 14).

La recuperación de “lo antiquísimo” por parte de la poesía modernista lleva a Paz a hablar de la ruptura de la tradición, constante en la literatura reciente, como una “tradición de la ruptura”, específicamente suya: la literatura avanza a través de rupturas de lo inmediatamente anterior para fijarse en lo aún más lejano, manteniendo así una contradictoria y polémica continuidad de sentido. Un proceso que –según Paz- se acelera con la modernidad:

Doble y vertiginosa sensación: lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca... Puede concluirse de todo esto que la tradición moderna, y las ideas e imágenes contradictorias que suscita esta expresión, no son sino la consecuencia de un fenómeno aún más turbador: la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico (Paz 2008: 16).

Para concluir con este conjunto de textos teóricos que sitúan y alientan nuestra posterior indagación en la recepción virgiliana de la literatura mexicana del siglo XX, nos van a ser también muy útiles las reflexiones propuestas por la crítica literaria de George Steiner, comparatista, teórico de la cultura y defensor de la cultura europea desde un conocimiento vastísimo de sus cumbres literarias. Steiner defiende también el papel fundamental de la lectura individual de la obra de los autores y lectores posteriores en su *Gramáticas de la creación* (2001):

Todos los textos, todas las obras pictóricas o musicales acreditadas por su supervivencia o transmisión, abiertas a un renacer y a una renovación gracias a su recepción, poseen valores que las obras posteriores no podrían eclipsar ni anular. Ni la cronología histórica ni la sofisticación técnica convierten en obsoleto a un clásico (ésta es la propia definición de “clásico”). Modificarán, a veces profundamente, el modo en que se percibe o interpreta una obra anterior. [...] El lugar que ocupa una obra en la vida de la tradición cambiará. Pueden producirse períodos de eclipse u olvido. Los supremos actos de la imaginación [...] desaparecerán en el limbo [...] Pero si contienen suficiente fuerza vital e indisolubilidad, si las preguntas que nos proponen obstinadamente permanecen sin respuesta, tales obras resurgen con redoblada fuerza (Steiner 2011: 262).

Esta confrontación del lector con el texto clásico, en la que el texto clásico se ve modificado por los diferentes lectores que se acercan a él a través de los siglos, le lleva a Steiner a la idea, expresada en su autobiografía *Errata* (1998), de que no somos los lectores posteriores los que leemos a los clásicos, sino que son estos los que “nos leen”:

Un clásico de la literatura, de la música, de las artes, de la filosofía, es para mí una forma significativa que nos “lee”. Es ella quien nos lee, más de lo que nosotros la leemos, escuchamos o percibimos... El clásico nos interroga cada vez que lo abordamos. Desafía nuestros recursos, conciencia e intelecto, de mente y de cuerpo. El clásico nos preguntará, ¿has entendido? ¿has re-imaginado con seriedad? ¿Estás preparado para abordar las cuestiones, las potencialidades del ser transformado y enriquecido que he planteado? (Steiner 1997: 32).

En suma, nuestra perspectiva sobre la relación entre la literatura grecolatina y la moderna, al afrontar este trabajo, está determinada por todos los textos anteriores, cuyos autores, a lo largo del siglo pasado, se interrogaron sobre este particular y dieron como respuesta la perspectiva contraria a la que se había adoptado tradicionalmente: pasar, como dice García Jurado (2016: 15) a invertir la perspectiva, desde el concepto de influencia, que observa la “presencia” del autor antiguo en el moderno a la que observa las modificaciones que la lectura del creador moderno efectúa en el antiguo, para pasar a ser algo propio y, por tanto, diferente en cada lector.

A continuación, presentaremos una relación de los conceptos fundamentales de la “Historiografía literaria”, la “Estética de la recepción” y algunas propuestas tomadas de la “Teoría de la traducción”, que adoptaremos para analizar posteriormente los manuales, textos literarios y las traducciones.

1.5.1.- Conceptos teóricos fundamentales de la “Estética de la recepción”

1.5.1.1.- “Horizonte de expectativas”

Con el concepto “horizonte de expectativas”, Gadamer, fundador de la filosofía hermenéutica, y su discípulo, Jauss, querían referir tanto el conjunto de condicionantes

literarios y textuales (obras anteriores, influencias estéticas, ideológicas o filosóficas) como el caudal de experiencias vividas por el lector y que también pueden actuar como condicionantes de la lectura que éste haga de un determinado texto. De esta forma, el resultado de una recepción concreta no sólo viene condicionado por un determinado momento social o cultural, sino también por los propios hechos experimentados por el lector. Como señala Jauss:

La nueva obra literaria es acogida y juzgada tanto contra el fondo de otras formas artísticas como ante el fondo de la experiencia cotidiana de la vida. Su función social en el terreno ético, desde el punto de vista de la estética de la recepción, debe captarse igualmente en las modalidades de pregunta y respuesta, problema y solución, bajo las cuales penetra en la obra en el horizonte de su influencia histórica (Jauss 1976: 206).

A partir de la recuperación del término gadameriano de “horizonte de expectativas”, Jauss marcó una distinción en su aplicación al campo de la literatura. El profesor de Constanza distinguía entre el llamado “horizonte de expectativas” intraliterario, consistente precisamente en aquellos elementos literarios que están en la mente del lector, la comprensión previa del género, obras de otros autores, obras del mismo autor, etc., y el “horizonte de expectativas” extraliterario haría referencia a los condicionantes más biográficos del lector en el acto de la lectura. Es ésta una distinción que Jauss hizo con posterioridad a su *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* y que él mismo justificaba de la siguiente manera:

La distinción de horizonte de expectativas intraliterario y extraliterario reduce la desbordante tipología de funciones del lector (lector ideal, normal, ficticio, real, implícito, superlector, etc.) a la relación de lector implícito frente a (nombrémoslo de una vez) *explícito*. Lector *implícito* hace referencia, según W. Iser, “al carácter de acto de lectura prescrito en el texto”; o, con mayor precisión, “la función de lector inscrita en la novela”, que hay que entender como condición del posible efecto, y que, por lo tanto, orienta previamente la actualización del significado, pero no la determina. Como al horizonte de expectativas intraliterario se opone el del mundo, al lector implícito se opone el explícito; es decir, un lector diferenciado histórica, social y también biográficamente, que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes señalada. Separar la función explícita de

lector de la implícita, o –en otra terminología- separar el código de un tipo de lector determinado histórica y socialmente del código de la función de lector prescrita literariamente, es la irrenunciable exigencia de un análisis de la experiencia del lector practicado hermenéuticamente (Jauss 1987: 78).

1.5.1.2.- “Fusión de horizontes”

De la confluencia, e, incluso, el choque, entre los propios horizontes del lector y aquellos a partir de los cuales se ha escrito la obra se produce lo que la tradición hermenéutica denomina “fusión de horizontes”, donde el mensaje literario del texto leído se modifica por la subjetividad del lector, con respecto a sus experiencias y textos pasados, presentes y futuros:

La experiencia de la lectura puede librarle de adaptaciones, prejuicios y situaciones constrictivas de la práctica de la vida, obligándole a una nueva percepción de las cosas. El horizonte de expectativas de la literatura se distingue del horizonte de expectativas de la práctica histórica de la vida por el hecho de que no sólo conserva experiencias hechas, sino que también anticipa la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos a la experiencia futura (Jauss 1976: 204-205).

Esta “fusión de los horizontes” de autor y lector supone un hecho que ha de darse necesariamente para que la obra literaria pueda decirle algo al lector que se acerca a ella, fruto de lo cual puede darse una identificación con lo expuesto en la obra, una oposición, llegar a ser causa de una liberación en el lector, etc.:

El lector sólo puede *convertir en habla*⁵ un texto –es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra- en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también biográficas. El hecho de que incluso en este horizonte del mundo de la

⁵ Las cursivas son del autor.

vida han entrado de nuevo experiencias literarias apenas necesita aclaración. La fusión de los dos horizontes –el dado previamente por el texto, y el aportado por el lector- puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia (Jauss 1987: 77).

1.5.1.3.- “Vacíos” y “lugares de indeterminación”

“Vacíos” (*Leerstellen*) es el concepto utilizado por la Estética de la recepción, a partir de su formulación por parte de Wolfgang Iser, para referirse a aquellos espacios del significado de la obra escrita que no han sido reformulados o recuperados en su totalidad por el autor de esta. Esto puede deberse a múltiples razones, pero es uno de los elementos que facilitan esa actualización del texto antiguo por parte de sus lectores, dado que hay ámbitos en los que entra la obra antigua y que son ocupados por el lector, en función de su propio horizonte de expectativas. En base, precisamente, al “horizonte de expectativas”, el autor moderno añade en estos “vacíos” elementos de su propia estética, pensamiento o vivencias, que no estaban en el texto antiguo y que lo actualizan. El propio Wolfgang Iser explicó en su obra *Der Akt des Lesens (El acto de leer, 1976)* la importancia de estos “vacíos”:

Si el texto es un sistema de estas combinaciones, entonces debe ofrecer un espacio sistémico a quien deba realizar la combinación. Éste es dado por los pasajes vacíos que como determinados espacios en blanco marcan enclaves en el texto, y de esta manera se ofrecen así a ser ocupados por el lector. Pues caracteriza a los espacios vacíos de un sistema que puedan ser ocupados no por medio del propio sistema, sino por otro sistema. Cuando esto sucede, entonces, en el caso al que nos referimos, se inicia la actividad constitutiva, por cuyo medio estos enclaves se muestran como un elemento central de conexión de la interacción entre texto y lector. Los espacios vacíos regulan, por tanto, la actividad representadora del lector, y son reclamados conforme a las condiciones del texto (Iser 1987: 263-264).

Por lo tanto, los “vacíos” están presentes y, por tanto, pueden rastrearse en el sistema del “horizonte de expectativas” del autor leído que será modificado por el propio “horizonte”

del autor que lo ha leído y producido una lectura novedosa de él. Esta sería para Iser la forma específica en que una lengua tiene significado propio en la obra literaria.

1.5.1.4.- “*Konkretisation*”

Por “concretización” (*Konkretisation*) entendemos precisamente la forma actualizada del texto antiguo que genera el moderno con su lectura, el resultado de todo el proceso que venimos describiendo en este apartado. Según Iser, los textos tienen una “estructura apelativa” (Iser 1989a: 133) que sería la que facilitaría estas lecturas divergentes de un mismo texto. Según ello, en otro trabajo, titulado “El proceso de lectura”, el propio Iser distingue entre dos elementos: el polo artístico de la obra, es decir, el texto de dicha obra y el polo estético, esto es, la concreción de dicha obra en la lectura, condicionada por los elementos que hemos descrito antes:

El texto como tal ofrece diferentes “perspectivas esquemáticas” a través de las cuales parece el objeto de la obra, pero su verdadera actualización es un acto de “concreción”. De esta situación se deduce que: la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción. Puesto que la obra es más que el texto, ya que sólo adquiere vida en su concreción, y ésta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector (Iser 1989b: 149).

Estas apreciaciones son, precisamente, las que evidencian que la historia no lo es todo en lo que a la literatura se refiere. Naturalmente, puede estudiarse la literatura desde esa perspectiva, pero los cambios efectuados por el lector en el texto antiguo leído nos señalan que el texto no tiene sólo carácter de histórico, sino que su historia es actualizada, “concretizada”, en función de los condicionantes anteriores, como refiere también el propio Iser:

No puede negarse que los textos literarios poseen un sustrato histórico. Pero el modo en que se constituye y se hace partícipe no parece estar determinando de manera exclusivamente histórica. Por eso es posible que en la lectura de obras de épocas pasadas tengamos con frecuencia la sensación de movernos en esas circunstancias históricas como si estuviésemos inmersos en ellas o como si el pasado se hiciese nuevamente presente. Los condicionantes de esa impresión radican seguramente en el texto, pero seguramente no somos ajenos como lectores a su aparición. Actualizamos el texto mediante la lectura, pero evidentemente el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actualización, pues en diferentes épocas es entendido de manera algo distinta por diferentes lectores, aun cuando en la actualización de los textos predomina la impresión común según la cual el mundo abierto por ellos se hace siempre presente, por histórico que parezca ser (Iser 1989a: 134).

La “concretización”, por tanto, es el resultado final de esa “fusión de horizontes” que comentábamos al inicio de este capítulo, marcada por la distancia en los “horizontes de expectativas” de cada uno de los autores implicados. Como consecuencia de esta “fusión” y de la operación de llenado de los “vacíos” que el lector encuentra en el texto leído se genera dicha “concretización”. Este concepto, por tanto, es actualización misma del mensaje contenido en la obra literaria y ofrece una forma diferente del mensaje clásico para contextos modernos, mientras permite reconocer al autor clásico y su mensaje primigenio.

Dado que el término “concretización” es una traducción, casi transliteración, del alemán *Konkretisation* y no existe un término español que pueda recoger un significado complejo como el que acabamos de exponer en las líneas precedentes, vamos a referirnos a él con fórmulas en español como la propia “concretización”, pero también “concreción”, “acto de concretar” o “acto de concreción”. Tomamos tal decisión para desahogar la redacción de la tesis de un término algo ajeno a la naturaleza de la morfología y el léxico de la lengua española y aportar mayor variedad en la traducción de este término al español.

1.5.2.- Marco teórico historiográfico. Conceptos fundamentales de la “doble historia” de los manuales de Historia de la Literatura Latina

Dado que los manuales de literatura latina de los que nos vamos a ocupar en el primer capítulo constituyen un objeto de estudio bien diferenciado de las traducciones, por un lado, y de la recreación literaria, por otro, se impone la necesidad de atender en este punto a las particularidades metodológicas de la Historiografía de la Literatura Latina.

En primer lugar, creemos pertinente delimitar la perspectiva desde la que abordaremos el estudio de los manuales de literatura latina que ocuparán la sección III de este trabajo. Ésta parte de la convicción de que hay que estudiar los manuales naturalmente atendiendo a su estructura y contenido, qué dicen de los autores mencionados, y, de forma aún más significativa, al contexto en el que éstos ven la luz, dado que tal contexto nos hablará de los porqués y el sentido que cobran para los escritores o traductores de los manuales estudiados. En este punto, es muy pertinente, aunque crítica los conceptos de “historia interna” e historia externa”, la delimitación, que hace José Carlos Fernández Corte en su artículo sobre la génesis de la Historia de la Literatura Latina en España:

Las grandes líneas del contenido de un manual de historia de la literatura latina (HLL) a partir de Wolf, Bähr o Berhardy, con independencia de lo que digamos más adelante, no son, entonces, lo que nos parece ahora significativo, sino que son precisamente las distintas circunstancias, digamos históricas y ambientales, en que se alumbra este contenido lo que adquiere sentido para nosotros. Lo primero centra, concentra, y, sobre todo, familiariza: hablamos de una especie de objeto que, por encima de los países en que funciona y las lenguas en que se escribe, permanece casi idéntico. Lo segundo dispersa y desfamiliariza, ofreciendo otro sentido (¿alguien se atrevería a decir que es exterior, mientras que el primero sería interior?) al objeto «historia de la literatura latina» (Fernández Corte 2004: 97).

Por tanto, si bien los manuales de Historia de la Literatura Latina comparten un mismo período de estudio y *parecen* todos bastante similares entre sí, sin embargo, cuando uno atiende precisamente a aquello que los diferencia, las lenguas, los “ambientes” en que se publicaron o el momento histórico preciso en que vieron la luz, sufre ese proceso que

Fernández Corte llama “dispersión y desfamiliarización”, esto es, el hallazgo de la singularidad de dicho texto.

Entramos con ello, en los dos conceptos fundamentales de la Historiografía de la Literatura Latina: historia externa e historia interna. Estos dos conceptos beben del planteamiento del programa de curso de Friedrich August Wolf (1787), la primera formulación en clave moderna de una historia de la literatura. Francisco García Jurado y Bernd Marizzi (2009) han estudiado este texto fundamental para nuestra disciplina, con un comentario iluminador acerca de los planteamientos teóricos que pueden encontrarse en esta obra:

[...] dos formas complementarias de presentar la Literatura romana: de una parte, una historia interna, o un planteamiento razonado o filosófico del devenir histórico de esta literatura, y, de otra, una Historia externa, o una exposición de los datos biográficos y bibliográficos ordenada por géneros: Poesía, Historiografía, Elocuencia y Erudición. La primera parte responde a la combinación de lo que entendemos como cronología (desde José Justo Escalígero) e Historia crítica dieciochesca, además de una novedosa consideración de la Literatura romana en clave de literatura nacional. La segunda parte obedece a los principios de la Poética y de la Biografía. Se trata, en definitiva, de dos formas distintas, si bien complementarias, de exponer la literatura dentro del mismo programa. Wolf aplica dos criterios historiográficos esenciales al hecho de la Literatura latina que nos remiten, en última instancia, al propio desarrollo de la Filosofía de la Historia a lo largo del siglo XVIII (García Jurado y Marizzi 2009: 155-156).

A partir de estos conceptos fundamentales, el historiógrafo italiano Gian Franco Gianotti ofreció una nueva propuesta de estudio de la Historia de la Literatura Latina en un afamado artículo, donde recupera las categorías wolfianas:

[...] storia interna (innere Geschichte) e storia esterna (äussere Geschichte): la prima comprende- in ordine cronologico e in forma sintetica- l'insieme di dati e fatti che segnano origini, progressi e decadenza delle lettere di Roma, mentre la storia esterna presenta vita e opere degli scrittori, raggruppati per età secondo i generi di appartenenza (Gianotti (2006: 84).

Francisco García Jurado, en su recentísimo *Catálogo razonado de manuales hispanos de literatura clásica* (CRMHLC), nos ha ofrecido una clarificadora introducción donde reflexiona sobre la importancia de estos estudios y de la perspectiva que debe asumirse, en la línea de esta corriente de “*storia delle storie della letteratura latina*”, como la llama Gianotti. Apoyándose en la afirmación de Croce de que “toda historia es historia contemporánea” (*apud* García Jurado 2019: 11), García Jurado recupera a Wolf y la moderna historia de la literatura en clave nacional, cuyo estudio conforma un modelo fundamental para el análisis de los textos posteriores:

La Antigüedad, por tanto, no deja de ser también parte de nuestro propio presente, pues no debe olvidarse que este tipo de historia que se escribe en el presente para hablar sobre el pasado es, en cualquier caso, una narración concebida para el tiempo en que se escribe. Así pues, el moderno relato de las historias de las literaturas clásicas, la griega y la latina, no sería ajeno al fenómeno de constante reinención de la Antigüedad en los tiempos modernos, que es cuando se van a concebir tales historias [...]. El conjunto de historias de las literaturas clásicas escritas en los tiempos modernos a partir de Wolf constituye uno de los materiales imprescindibles para poder entender, ahora de manera concreta, cómo ha sido la propia historia de ese estudio particular, que es lo que denominamos «historiografía de la literatura», y que supone un valioso patrimonio educativo (García Jurado 2019: II-III).

Por ello, García Jurado propone en su CRMHLC hablar de una “doble historia” de estos manuales, es decir, la que estudian, por un lado, los manuales de literatura latina y, por otro, la propia del contexto en que ven la luz estos mismos manuales, según los criterios interpretativos que hemos podido leer anteriormente:

[...] una suerte de doble historia que convivía dentro de estas pequeñas obras, a saber, la propia historia o relato de una antigua literatura, por un lado, y una especie de historia subyacente y contemporánea a la elaboración de tales manuales, por otro. [...] Según lo dicho, nuestra historiografía encierra una historia concreta, la de los propios manuales, que, a su vez, contienen otra historia, la de la literatura clásica (García Jurado 2019: II-III).

En suma, para nuestro capítulo III, tomaremos las reflexiones y conceptos propuestos por la tradición historiográfica de los latinistas y helenistas dedicados a esta clase de trabajos.

Tales conceptos serán los consabidos de “historia externa” e “historia interna”, en la idea que propone García Jurado de que tales conceptos pueden aplicarse a los propios manuales. Como resultado de la perspectiva esbozada aquí, se conforma una “doble historia”, la de los autores, obras y épocas estudiados en el propio manual y una segunda, acaso más sutil, de los propios manuales como reflejo del “ambiente”, término que tomamos del trabajo de Fernández Corte, en que vieron la luz.

1.5.3.- Precisiones conceptuales

Debido a que nuestro análisis de las recreaciones literarias y las traducciones de Virgilio parte de los conceptos de la “Estética de la recepción” explicados en 1.4.1, nos parece pertinente definir previamente las grandes categorías de “horizonte de expectativas” que podremos encontrar en los autores y obras que serán objeto de nuestro análisis. Puesto que las razones por las que Virgilio fue recuperado en el siglo XX difieren según el “horizonte de expectativas” del autor que recibe la obra virgiliana, resulta necesario distinguir tales horizontes. Por nuestra parte, proponemos una división tripartita, conforme a las categorías primera, segunda y cuarta que hemos tenido ocasión de proponer en la entrada “Virgilianismo” del *Diccionario Hispánico de la Tradición y la Recepción Clásica* (DHTRC), de próxima aparición (Mariscal de Gante Centeno 2021b).

De esta forma, podremos distinguir si Virgilio fue recuperado por razones estéticas, por el aprecio de sus versos o una recuperación de otros elementos de su obra en estéticas modernas, o si por el contrario lo fue por razones que hemos llamado ideológicas, esto es, por una reelaboración del pensamiento que Virgilio expuso en sus poemas a partir de dos formas ideológicas más específicas: una religiosa, que desde muy pronto vio en Virgilio a un poeta cristiano que conectaba con parte de su propio pensamiento y visión del mundo, y otra estrictamente política en términos bien de patria, con un énfasis en lo sentimental y afectivo, bien de nación, lo que conlleva una recepción de la obra virgiliana que desemboca en una indagación sobre la comunidad política mexicana.

1.5.3.1 Categorías del “horizonte de expectativas”

1.5.3.1.1.- “Horizonte de expectativas” estético

Cuando hablamos de una recepción estética de Virgilio, naturalmente, estamos queriendo decir que en ese caso el “horizonte de expectativas” del autor que está actualizando a Virgilio lo hace fundamentalmente a partir de una estética moderna que transforma las palabras del poeta latino para otorgarles un nuevo sentido en tal composición. De esta forma, la reelaboración de pasajes virgilianos en el contexto de una estética del siglo XX convierte sutilmente a Virgilio, clásico entre los clásicos, en un moderno, pues sus versos adquieren un nuevo sentido merced a este acto. Con ello, los autores contemporáneos incluyen sus obras también en la larga cadena de lecturas y relecturas del poeta latino desde el propio tiempo de Virgilio.

De entre la inmensa bibliografía con que contamos, pueden verse dos recientes trabajos que dan cuenta de esta cadena: el largo trabajo de Putnam y Ziolkowski (2008) sobre los quince primeros siglos de tradición virgiliana o la monografía de García Jurado (2018), *Virgilio. Vida, mito e historia*. En este último trabajo, el autor constata cómo tras la competencia entre clásicos y románticos, o el menosprecio que sufre el poeta por parte de la literatura finisecular (Atherton 2006, Mariscal de Gante 2019) y la filología germánica (Conte 2007a y 2007b, Mariscal de Gante Centeno 2020a: 73-86), llegamos al siglo XX con un resurgir de un virgilianismo estético que el propio García Jurado (2018: 185) rastrea, por ejemplo, en la obra del escritor portugués Eça de Queiroz. Este autor, tras pasar por una estética decadente, experimenta un posterior interés en la estética bucólica de Virgilio, como puede apreciarse en su novela póstuma *A cidade e as serras* (1901).

En el caso del ámbito de la literatura en lengua española será el Modernismo inaugurado por Rubén Darío el que realice esta transición hacia un aprecio estético de la naturaleza y del ideal bucólico en composiciones como “Epístola a un labriego”, donde la simpatía por la naturaleza lleva al poeta a una recuperación del espíritu de las *Geórgicas*, y “Salutación del optimista”, que deriva en una suerte panhispanismo estético en ritmo dactílico. En el México del siglo XX, objeto de nuestro estudio, encontraremos diferentes “concretizaciones” de las lecturas modernas de *Bucólicas*, *Geórgicas* o la *Eneida*.

Por nuestra parte, nos dedicaremos en esta tesis a un estudio de las posibilidades de desarrollo de esta estética virgiliana en el ámbito cultural delimitado: el de la literatura mexicana del siglo XX, que se aparta ya en buena medida de estas polémicas finiseculares.

1.5.3.1.2.- “Horizonte de expectativas” religioso

La recepción religiosa, concretamente la cristiana, de Virgilio ha acompañado al poeta desde los escritos de los primeros padres de la Iglesia. Como puede verse en el ya mencionado trabajo de Putnam y Ziolkowski (2008: 487-503), tales lecturas tuvieron como sustento más sólido en un inicio la “Égloga IV”, donde se interpretó que ese *puer nascens* (Ec.4.8) del que habla el poema en realidad se estaba refiriendo a Jesucristo. Este tipo de lecturas fue propuesto por autores que van desde Lactancio a Dante pasando por San Agustín o San Jerónimo.

En el caso de la literatura del siglo XX, las lecturas cristianas de Virgilio van a recurrir con mayor frecuencia a una suerte de “hermenéutica psicológica”, es decir, a una indagación en la psicología de Virgilio a partir de pasajes de sus obras, biografías y exégetas posteriores. Más bien, se tratará de presentar a Virgilio como un pagano con intuiciones superiores, que es capaz de entrever la revolución espiritual que la expansión del monoteísmo cristiano supuso para la cultura europea. Esto es algo que, según esta clase de lectores, podría observarse en sus obras, a partir de pasajes concretos, y, sobre todo, en el salto cualitativo que supone la *Eneida* con respecto a los poemas anteriores, por su descubrimiento del *fatum* como divinidad única y superior (una suerte de monoteísmo) a las demás fuerzas que actúan en el poema épico virgiliano.

A este respecto, serán muy influyentes dos autores leídos con fruición entre los lectores cristianos de Virgilio en el mundo hispano: Theodor Haecker con su *Virgil. Vater des Abendlandes* (‘Virgilio, padre de Occidente’, 1931) y T. S. Eliot como autor de dos ensayos clave: *What is a Classic?* (‘¿Qué es un clásico?’, 1945) y “Virgil and the Christian World” (‘Virgilio y el mundo cristiano’, 1957).

1.5.3.1.3.- “Horizonte de expectativas” político: “patria” y “nación”

Este último “horizonte de expectativas” posible es fundamental para la recuperación de Virgilio en el siglo XX, ya que, como señala Theodore Ziolkowski (1993), las grandes sacudidas bélicas del siglo XX (él habla de las guerras mundiales, si bien en el caso de México puede hablarse del papel central que tuvo la Revolución en buena parte de los escritores estudiados en este trabajo) provocaron un retorno a Virgilio como paradigma y aliento de nuevas reflexiones en torno a la propia tierra, los orígenes y la posibilidad de construir una comunidad política.

Resulta asimismo pertinente establecer en este punto las diferencias encontradas en esta segunda categoría de la recepción ideológica de Virgilio, siendo conscientes de que en muchas ocasiones, en el uso cotidiano de las palabras, “patria” y “nación” pueden llegar a confundirse. Para arrojar luz acerca de los conceptos de “patria” y “nación”, vamos a tratar de proporcionar una definición específica de cada concepto que nos permita analizar y situar los textos que recurren a Virgilio para esta clase de reflexiones.

En primer lugar, el concepto de “patria” se refiere más bien a los lazos sentimentales, la infancia, la familia y la memoria de la propia vida. Por tanto, cuando una lectura virgiliana tenga un contenido patriótico, podremos observar cómo se centra en los vínculos afectivos entre los propios ciudadanos, sus orígenes, los momentos de su historia que hayan contribuido a cohesionar más a la ciudadanía o aquellos aspectos controvertidos que han marcado la historia posterior. Como señalan Héau-Lambert y Rajchenberg en su estudio sobre la delimitación geográfica y literaria de la construcción de la “patria” mexicana en el siglo XIX y XX, la cuestión de la “patria” tiene que ver con los imaginarios y las tradiciones de un pueblo que se identifica con sus ancestros en un lugar determinado:

El sentimiento de patria —el “lugar de los padres”, aquel donde se ha nacido—, es anterior al de nación. Este último constituye una extensión del primero, pero una extensión abstracta porque [...] resulta imposible que todos los miembros de una nación se conozcan alguna vez y mantengan relaciones cara a cara. El patriotismo es entonces anterior a la identidad nacional. Forjar ésta significa crear o inventar ancestros comunes y tradiciones unificadoras, pero también territorializar el espacio, marcarlo y tatuarlo de tal manera que el amor hacia el

lugar donde se ha nacido se transfiera al territorio más amplio de la nación, porque está surcado por símbolos que lo señalizan como parte de una historia común que fraterniza a hombres y mujeres que nunca se conocieron ni se conocerán jamás (Héau-Lambert y Rajchenberg 2008: 5).

Por el contrario, cuando hablamos de “nación” estamos hablando de un conjunto de personas que quiere constituirse en una “nación”, en una unidad política soberana. Como señala el historiador José Álvarez Junco (2005) en su trabajo “El nombre de la cosa. Debate sobre el término “nación” y otros conceptos relacionados”, la nación puede entenderse de tres formas: como una confusión del estado con la “nación”, como una confusión de la “patria” con la “nación”, siguiendo una idea de “nación cultural” a la manera del romanticismo que Álvarez Junco personifica en Herder (Álvarez Junco 2005: 23-26) o, por último, en una forma que nos parece más interesante y clara para nuestro trabajo: una concepción de la “nación” desde un enfoque voluntarista o subjetivo. Tal concepción descansa, según Álvarez Junco, en dos premisas fundamentales: la voluntad de construir una comunidad política y la conciencia de formar parte de un grupo conforme a caracteres compartidos, aunque estos nunca lleguen a explicitarse:

La nación aparece como conjunto humano que se distingue por su *voluntad* de construir una comunidad política. Es decir, que a los elementos objetivos referidos en la acepción anterior se añade aquí uno subjetivo, de acuerdo con la célebre propuesta de Ernest Renan en 1882, que subrayó, como rasgo fundamental de la nación, la importancia de los recuerdos comunes, los proyectos de futuro compartidos, el sentimiento de pertenencia al grupo, la voluntad de vivir juntos (el “plebiscito cotidiano”). [...] Este enfoque subjetivo parece mucho más interesante que cualquier enfoque objetivo de la nación como ente dotado de rasgos culturales nítidamente definibles. Más que por la posesión de esos rasgos, imposibles de establecer de forma indiscutida, una nación es un grupo humano que se caracteriza porque domina entre sus miembros la *conciencia* de poseer tales rasgos [...]. Que pueda argumentarse que tal conciencia es errónea en términos “objetivos” es algo que carece de importancia (Álvarez Junco 2005: 26-27, 29).

Como puede intuirse, el polo conceptual “patria” / “nación” esbozado aquí será muy productivo para comprender cómo Virgilio no sólo suscita varios “actos de concreción”

estetizantes o imitadoras de un determinado estilo, sino una reflexión sobre los propios lazos que unen a los ciudadanos de un mismo país sea con un acento más en lo sentimental o fabulador de la “patria” o en la construcción de una comunidad política, en forma de “nación”.

1.5.3.3 La polémica *civilisation* y *Kultur*

En ocasiones, como tendremos oportunidad de comprobar en nuestro trabajo, las lecturas de Virgilio, aun las más aparentemente estetizantes desprovistas de una postura ideológica, encubren también una determinada toma de posición dentro de un debate que en el mundo americano ha tenido una notable importancia y que a la fecha no puede considerarse en modo alguno cerrado. Tal polémica es la que denominaremos a partir de una oposición conceptual clave: “civilización” y “cultura”, que en este capítulo hemos denominado en francés y alemán respectivamente porque ambos conceptos se han desarrollado en contextos sociales y político-culturales muy determinados. Trataremos, a continuación, de fijar qué entendemos por cada uno de ellos.

Dado que ambos conceptos han dado en representar dos formas de entender la educación, la lectura y la sensibilidad que *grosso modo* se atribuyen a dos de las grandes naciones europeas, Francia y Alemania, y, además, somos conscientes de que tales términos no son ni unívocos ni han tenido el mismo significado para las gentes de aquellos lugares en siglos distintos, resulta pertinente que aclaremos, a la luz de recientes estudios al respecto, qué vamos a entender por tales conceptos tomándolos de su contexto preciso y tratando de relacionarlo con el contexto del México del siglo XX, que es el que nos interesa para nuestro trabajo.

El primero de ellos, *civilisation*, como hemos dicho, llegó a resumir las virtudes que la Francia ilustrada creyó haber legado al mundo, por lo que se erigió este concepto como una identificación de los grandes valores de refinamiento social e intelectual y de entronque con un pasado, el grecolatino, del que Francia se sentía la continuadora natural y pensaba que había llevado a su mejor forma. Como señala Goberna Falque en su monografía *Civilización. Historia de una idea* (1999), tal concepción nace en la Francia de las Luces de la pluma del marqués de Mirabeau en su obra *L'ami des hommes ou Traité*

de la population (1756), donde todavía, según Goberna Falque, se ve una cierta indeterminación semántica e incluso una formulación en plural que unas décadas después se enunciará sólo en singular. Como señala el propio autor, “designa un proceso de perfeccionamiento de las relaciones sociales, de los recursos materiales, y a este respecto enuncia un ‘valor’, determina lo que se llamará un ‘ideal’, el que se conjuga con el imperativo de la virtud y de razón” (Goberna Falque 1999: 33). Esta idea quedará fijada como un ideal enfrentado al del control religioso de las conciencias, con el que pugna por crear una suerte de expansión de este concepto fiado en sus virtudes aristocráticas, pero universalizables, para alejar a los hombres de sus instintos salvajes.

De forma paralela al de *civilisation*, se crea el segundo de los conceptos, *Kultur*. Muy curiosamente, su génesis se da también en torno a los finales del siglo XVIII en lo que todavía no era Alemania, en la literatura en lengua germana por parte de los grandes autores de la época. Siguiendo nuevamente el trabajo de Goberna Falque, “la *Kuktur* quedó ligada en esta época a las ideas de *Erziehung*, la educación, y de *Veredlung*, el refinamiento”. En este caso, tales significados de “educación” y “refinamiento” concebidos como propios de la *Kultur* nacen de la propia configuración del mundo germano para ensalzar los caracteres autóctonos, aquello que veían como originario y diferente de las demás naciones europeas, frente a lo compartido, como sucede en la *civilisation*. Ambos conceptos sufrirán una apropiación por parte de las nascentes ciencias positivas como la antropología o la etnografía, que les irán concediendo diferentes significados en función de cada disciplina o momento histórico. Este concepto, como estudia el propio Goberna Falque (1999: 1171-162), se acuñó de forma algo equívoca desde final del XVIII y durante todo el XIX, pero con una presencia constante en los escritos de autores de la talla de Goethe, Herder, Fichte o Nietzsche.

La polémica entre ambos términos que, repetimos, han tenido una génesis paralela, en ocasiones diferenciada, pero con mucha frecuencia coincidente en sus acepciones, tendrá lugar a inicios del siglo XX en los años previos y durante la propia I Guerra Mundial.

Ambos acabarán por representar a ambas naciones en la forma en que ellas se veían a sí mismas y habían tratado de desarrollar en su propia construcción nacional. A nuestro juicio, Norbert Elias en su obra *El proceso de la civilización* (1989) resume de forma muy clara cómo se cargan de sentidos muy específicos los conceptos en liza:

El concepto de “civilización” atenúa hasta cierto punto las diferencias nacionales entre los pueblos y acentúa lo que es común a todos los seres humanos o debiera de serlo desde el punto de vista de quienes hacen uso del concepto... Por el contrario, el concepto alemán de cultura pone especialmente de manifiesto la diferencias nacionales y las peculiaridades de los grupos (Elias 1989: 58).

Uno de los grandes nombres que tomó parte en esta polémica fue el del gran escritor alemán Thomas Mann. En un artículo de 1914 titulado “Gedanken im Kriege” (‘Pensamientos en la guerra’) presentaba la polémica de una forma bastante clara y objetiva a pesar de situarse él mismo del lado de la *Kultur* por su *Bildung* estética y filosófica:

Zivilisation y *Kultur* son unos contrarios, constituyen una de las diversas manifestaciones de la eterna contrariedad cósmica y del juego opuesto del Espíritu y la Naturaleza [...] La *Kultur* es cierre, estilo, forma, actitud, gusto, es una cierta organización del mundo, y poco importa que todo esto pueda ser arriesgado, bufón, salvaje, sangriento y aterrador. La *Kultur* puede incluir unos oráculos, la magia, la pederastia, unos sacrificios humanos, unos cultos orgiásticos, la inquisición, unos autos de fe, unas danzas rituales, brujería y todo tipo de crueldad. La *Zivilisation*, por su parte, es razón, luces, dulzura, decencia, escepticismo, esparcimiento, Espíritu (*Geist*) (*apud* Goberna Falque 2014: 232).

Por nuestra parte, nos limitamos a señalar estos aspectos de la polémica para que nos ayuden a dilucidar un significado de ambos términos que puedan aplicarse a la realidad del México del siglo XX, aunque somos perfectamente conscientes de que existen algunos estudiosos que consideran que tal polémica no es sino una suerte de “superestructura” para encubrir un choque entre dos nacionalismos no tan distantes como ellos mismos pretenden. En su trabajo más reciente, Goberna Falque (2004) plantea esta problemática que sitúa las diferencias entre ambos conceptos en la defensa de una cierta continuidad desde Grecia sin grandes interrupciones por parte de la *civilisation*, mientras la *Kultur* defiende la discontinuidad, la excepcionalidad de cada nación que rompería tal continuidad, además de recoger los postulados de Philippe Bénéton en su *Histoire de Mots: culture et civilisation* (1975) sobre la forma en que ambos representan dos variantes del nacionalismo europeo de su tiempo:

Dada esta evidencia, sería posible hablar, de un fondo común, una unidad subyacente a las diferentes ideas de la *civilisation*, y por ende, de una concepción francesa de la *civilisation* por oposición a la concepción alemana de la *Kultur*, cuyos principios son fundamentalmente otros. En lo que a los principios esenciales que sostienen la idea alemana de *Kultur* se refiere, Bénétón sostiene en primer lugar que mientras la idea francesa de *civilisation* estaría unida a la continuidad, al progreso por acumulación, la *Kultur* estaría vinculada al cambio, al progreso por sustitución. Bénétón se muestra convencido de que la concepción francesa y la concepción alemana se oponen básicamente en lo que a dos ideas esenciales se refiere: la continuidad o la discontinuidad de la historia, y la unidad o desigualdad del género humano: ‘Oposiciones fundamentales que están en el origen del antagonismo de dos nacionalismos’ (*apud* Goberna Falque 2004: 434).

¿Qué traslado puede hacerse de estos conceptos que estaban enfrentándose en los tiempos de la Gran Guerra europea al contexto cultural y político del México del siglo XX? La respuesta a nuestro juicio debe buscarse en las polémicas culturales que irán sucediéndose en los capítulos que tendremos ocasión de escribir en este trabajo. La polémica llegará a la relación de México con el legado europeo que le viene de la conquista española y que crea en ocasiones un sentimiento paradójico, dado que, si bien la lengua y la cultura oficial es la española, sin embargo, este proceso no fue inocuo. Para el acceso a la gran “civilización” europea heredera de Roma, que hace de él un país que entronca con esa continuidad ilustrada y aristocrática que denota el término, México, al mismo tiempo, ha debido relegar una “cultura” específica, su carácter autóctono, histórico y elemento de discontinuidad individualizadora que permanece de las lenguas, literaturas y tradiciones previas a la llegada de Hernán Cortés y sus hombres. Tal confrontación entre “cultura” y “civilización”, además, llevará a los autores estudiados a reflexionar en torno a las consecuencias contemporáneas de la conquista, su propia relación con el resto de América, España, Europa o los Estados Unidos.

1.5.4.- La traducción como acto hermenéutico. Las categorías

domesticating / foreignizing translation

Gracias a los estudios de Recepción Clásica y Literatura Comparada y a su aplicación a las relaciones entre los autores clásicos y modernos, la traducción ha dejado de ser vista desde una perspectiva meramente inocente y positivista, según la cual ésta es un mero traslado, más o menos cercano al original, ajeno a sus propias circunstancias de composición y a la subjetividad propia de su traductor. Según tal concepción, además, los estudios en torno a las traducciones de los clásicos deberán centrarse en conocer si el traslado del latín o el griego a las lenguas modernas recogen de forma más “literal” o “libre” el sentido de las palabras recogidas en el texto antiguo o de atender a si refleja mejor el mensaje poético en latín una traducción en prosa o en verso y, dentro de aquellas escritas en verso, si reproduce el ritmo original o efectúa alguna equivalencia con la métrica castellana. Todas estas son cuestiones que no son propiamente las que serán objeto de nuestro estudio, pero sí aparecerán como componentes determinantes del “horizonte de expectativas” estético de los traductores y, por lo tanto, determinarán sus “concretizaciones” de los versos virgilianos.

Por su parte, como hemos mencionado, los estudiosos de la traducción de Virgilio a otras lenguas antiguas, muy destacadamente el griego, o modernas, han desarrollado recientemente nuevas modalidades de indagación. Por ejemplo, desde el punto de vista de una crítica estética de la traducción de Virgilio, puede consultarse el trabajo de José Antonio Izquierdo (1994) a propósito de la “gongorización” de Virgilio, partiendo, por tanto, de los propios presupuestos estéticos del final del siglo XVII cuando ve la luz la traducción de la *Eneida* de Juan Francisco de Enciso y Monzón. Por otro lado, David Castro de Castro (2013) ha mostrado cómo una de las traducciones más exitosas en términos de difusión, la de Eugenio de Ochoa, responde a criterios propios de un notable novelista y periodista en su apuesta por la legibilidad y la traducción en prosa propios de su autor y de su tiempo. En 2018, por su parte, apareció en la colección *Classical Presences* de la OUP un volumen colectivo titulado *Virgil and his Translators*, editado por Susanna Braund y Zara Maritorosova Torlone, donde, a diferencia de cierta tradición asentada en algunos círculos académicos anglosajones, se presta atención a las

traducciones al español, gracias a capítulos dedicados a la traducción de Enrique de Villena y su deuda con la *Divina Comedia* (Armstrong 2018) o a la traducción de Gregorio Hernández de Velasco y su relación con la *Numancia* de Cervantes (Rupp 2018) o con *Cántico espiritual* o *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz (López Calahorro 2019).

Por nuestra parte, partiremos de algunos de los presupuestos de este último trabajo, de gran importancia para nuestros estudios, y de algunos otros enfoques teóricos más relacionados con la hermenéutica filosófica. Por ello, nos gustaría establecer un marco teórico compuesto por tres elementos para analizar las traducciones: los conceptos de la Estética de la recepción consignados en el apartado 1.5.1, reflexiones tomadas de la tradición comparatista, siguiendo a George Steiner y André Lefevere, y, finalmente, la tradición de la hermenéutica de la traducción de Friedrich Schleiermacher, padre de la hermenéutica, y su posterior institucionalización en el grupo de investigación del profesor Lawrence Venuti.

En el caso de las aportaciones fundamentales de George Steiner a la reflexión acerca de los estudios de traducción, debe tomarse como referencia su *After Babel. Aspects of Language and Translation* (1975; citamos siguiendo la traducción de Adolfo Castañón de 1995). Ya desde su primer capítulo (*Understanding as Translation*; “Entender es traducir”), Steiner formula una idea de la traducción como un elemento fundamental para la comprensión del pasado en cada una de sus etapas, situando a tales traducciones al mismo nivel que los monumentos o edificios, que uno debe aprender a “leer” como documentos que reflejan la identidad de una época. Asimismo, Steiner enfatiza la importancia de las traducciones de la Antigüedad (poniendo como ejemplo las de los filósofos griegos) para el devenir de la historia del pensamiento y la estética en el pensamiento europeo y americano:

El pasado tal y como lo conocemos es, en su mayor parte, una construcción verbal. La historia es un acto verbal, un uso selectivo de los tiempos pretéritos. Aun vestigios tan concretos como los edificios y monumentos históricos deben ser "leídos", es decir reubicados en un contexto de identificación verbal antes de que puedan cobrar presencia real. [...] Recordamos en el plano cultural e individual, a través de los medios convencionales que establecen el énfasis, los

cortes y las omisiones. [...] De Marsilio Ficino a Freud, la imagen de Grecia, el icono verbal compuesto a partir de las traducciones sucesivas de las letras, la historia y la filosofía griegas, ha orientado algunas de las corrientes fundamentales de la sensibilidad en Occidente. Pero no existen dos lecturas, dos traducciones idénticas, pues cada una se hace desde un ángulo único. El platonismo del Renacimiento no es el de Shelley, el Edipo de Hölderlin no es el Jedermann de Freud ni el chamán cojo de Lévi-Strauss (Steiner 1995: 46-47).

André Lefevere, por su parte, destaca la importante confluencia de intereses y métodos entre los estudios de traducción y los de Literatura comparada, dejando de lado lo que califica como “an almost fanatical devotion to the word”. Estos propician, gracias a la labor traductora de Ezra Pound y a las reflexiones teóricas de Walter Benjamin en *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), una visión del traductor como aquel que otorga vida a los textos traducidos, con cuya labor crea una imagen genuina y diferenciada de los textos traducidos. Los traductores, según esta concepción, otorgan nueva vida a las obras traducidas y deben estudiarse según un criterio diferente al de una búsqueda de ‘exactitud’ (*accuracy*) u ‘objetividad’ (*objectivity*):

The important point Pound and Benjamin make is that of the translator as giver of life. This endows the translator with a certain power: texts that are not translated do not live on. Translators could be seen to be mediators, as they always had been, but they were now again allowed to have an agenda that differed from the requirements of mere accuracy. [...] Translators could not only bestow life on the originals they translated, they could also decide what kind of life they would bestow on those originals and how they would try to inject them into the receiving literature. In other words, they did, and do create an image of the original for their time and their readership. So do the translations that languish in academic limbo, of course, even if they claim they do not, in the interest of accuracy or objectivity (Lefevere 1995: 7).

Por último, hemos considerado pertinente añadir un nuevo par conceptual (*domesticating / foreignizing translation*) que, a nuestro juicio, contribuye a iluminar las “concreciones” que los traductores de Virgilio ofrecen en sus versiones de los versos latinos. Naturalmente, a la hora de abordar estos objetos de estudio, las traducciones, las

oposiciones *Kultur / civilisation* o “nación” / “patria” no son tan pertinentes como en el caso de las recepciones literarias en sus diferentes posibilidades de “horizontes de expectativas”: estético, político y religioso.

Dado que tales “horizontes” continúan siendo pertinentes para el estudio de las traducciones de Virgilio, hemos considerado asimismo provechoso introducir estos conceptos (*domesticating / foreignizing translation*) asentados en los estudios de historia de la traducción, pues aportarán un complemento fértil para los propios conceptos de la Estética de la recepción. Para definirlos, debemos retrotraernos hasta los albores de los estudios de hermenéutica en el siglo XIX, particularmente de hermenéutica y traducción de la Biblia por parte de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), cuyo ensayo “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (‘Sobre los diferentes métodos de traducir’, 1813) ofrece algunas reflexiones que han sido fundamentales para asentar tales estudios en el siglo XX y que son, a nuestro juicio, especialmente relevantes para el estudio que aquí proponemos.

Las reflexiones que el filólogo alemán fijó en su trabajo nos permiten salir de la dicotomía traducción literal / libre y de una suerte de afán enmendador que anima algunos estudios de filología clásica, pues parecen querer juzgar al traductor exclusivamente desde un apego a la forma, la sintaxis o el léxico del autor clásico, sin proponer criterios teóricos que no busquen enjuiciar, sino tratar de comprender los porqués de tales versiones. Frente a tales prácticas, Schleiermacher plantea una dicotomía que todo traductor se ha planteado a propósito de su trabajo y que continúa siendo pertinente para su estudio, probablemente en mayor medida cuando se aborda la traducción de textos tan lejanos en el tiempo y tan distantes en lo que respecta a la sensibilidad estética y el pensamiento que los anima.

Tal dicotomía es la siguiente: o bien el traductor intenta por todos los medios que el lector moderno para el que realiza su traducción haga el camino hacia atrás en el tiempo para poder acercarse al texto traducido en la forma más cercana posible al original, a este modo de traducir lo llama “paráfrasis”, o, por el contrario, deserta de tal intento y trata de mover a su propio tiempo al autor traducido, con el objetivo de que el lector moderno encuentre que el texto traducido le habla en una lengua que le es familiar, procedimiento al que denomina “imitación”:

O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor. Ambos son tan por completo diferentes, que uno de ellos tiene que ser seguido con el mayor rigor, pues cualquier mezcla produce necesariamente un resultado muy insatisfactorio, y es de temer que el encuentro de escritor y lector falle del todo. [...] Porque, en el primer caso, el traductor se esfuerza por sustituir con su trabajo el conocimiento de la lengua original, del que el lector carece. La misma imagen, la misma impresión que él, con su conocimiento de la lengua original, ha logrado de la obra, trata de comunicarla a los lectores, moviéndolos, por consiguiente, hacia el lugar que él ocupa y que propiamente les es extraño. Pero si la traducción quiere hacer, por ejemplo, que el autor latino hable como, de haber sido alemán, habría hablado y escrito para alemanes, entonces sólo mueve al autor precisamente hasta el lugar del traductor, pues tampoco para este habla alemán el autor, sino latín; más bien lo mete directamente en el mundo de los lectores alemanes y lo hace semejante a ellos; y éste es precisamente el otro caso (Schleiermacher 2004: 251-252).

Estas reflexiones de Schleiermacher han inspirado algunas de las teorías del siglo XX al respecto del propio acto de la traducción y de las consecuencias exegéticas que pueden extraerse de él. Para nuestro estudio, es particularmente relevante la recuperación de las ideas del filólogo alemán por parte de la escuela fundada por Lawrence Venuti en los Estados Unidos, específicamente en torno al par conceptual *foreignizing / domesticating*, por el camino nuevo que abre para estudios que relacionen las traducciones con sus propios traductores y lectores en función del contexto y de la subjetividad propia de su tiempo que éstas recojan.

Venuti, como hemos mencionado, ha recuperado esta dicotomía en algunos de sus trabajos más recientes, con lo que puede comprobarse la fecundidad que siguen teniendo tales conceptos para los estudios contemporáneos. En concreto, en su obra *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Venuti sitúa las categorías derivadas de la propuesta de Schleiermacher como indispensables para el desarrollo de su propio estudio:

The terms “domestication” and “foreignization” indicate fundamentally ethical attitudes towards a foreign text and culture, ethical effects produced by the choice

of a text for translation and by the strategy devised to translate it, whereas terms like “fluency” and “resistancy” indicate fundamentally discursive features of translation strategies in relation to the reader’s cognitive processing. Both sets of terms demarcate a spectrum of textual and cultural effects that depend for their description and evaluation on the relation between a translation project and the hierarchical arrangement of values in the receiving situation at a particular historical moment. Those values must always be reconstructed, whether by the translator or by the translation scholar, and the reconstruction must start with patterns of linguistic usage, literary and cultural traditions, and translation practices that have become traditional or conventional because of repeated and widespread use over time. [...] Any application of them to a specific translation project, must be treated as culturally variable and historically contingent, dependent on acts of interpretation that are informed by archival research and textual analyses and, like every interpretation, are subject to challenge and revision on the basis of different critical methodologies and in response to developing cultural debates Venuti (2008: 19).

En suma, para nuestro estudio de las traducciones virgilianas en el México del siglo XX, vamos a tomar como puntos de referencia, en primer lugar, los conceptos propios de la “Estética de la Recepción” (“fusión de horizontes”, “horizontes de expectativas”, “vacíos,” “concretizaciones”), unidos a las reflexiones sobre el propio objeto de estudio de las traducciones por parte de dos comparatistas: Steiner (las traducciones como documentos culturales a la manera de los monumentos que crean diferentes “Antigüedades”) o Lefevere (el traductor como creador de una imagen del texto traducido, ajeno a las ideas de ‘exactitud’ y ‘objetividad’). Por último, serán muy útiles los conceptos de *foreignizing* y *domesticating* aplicados a las traducciones, en su génesis por parte de Schleiermacher en torno a los diferentes métodos de traducir (*die verschiedene Methoden des Übersetzens*) y su difusión en el ámbito de la moderna academia anglosajona.

1.5.- Citas en otras lenguas. Ediciones y traducciones de Virgilio

Para la presente tesis doctoral, vamos a seguir el criterio de citar los pasajes, tanto de bibliografía primaria (las obras virgilianas y los textos modernos de la literatura

hispanoamericana) como secundaria (artículos y monografías), en su lengua original, con una traducción que irá en nota al pie, con excepción de aquellos escritos en inglés. Por otro lado, los textos en latín y griego serán citados también en estas lenguas, junto con su traducción en nota por parte de reconocidos especialistas en esas obras.

Consideramos, además, pertinente consignar desde el principio, por el interés que esto tiene en nuestro trabajo, las ediciones y traducciones de Virgilio que manejaremos en la redacción de este trabajo. En primer lugar, para el texto latino, manejaremos la edición de los poemas virgilianos de R. A. B. Mynors en la colección Oxford Classical Texts (Virgilio 1963). Asimismo, para las citas de traducciones de obras virgilianas emplearemos la traducción de la *Eneida* de Javier de Echave-Sustaeta (2005), las *Bucólicas* de Vicente Cristóbal López (2000) y las *Geórgicas* de Hugo Francisco Bauzá (1989).

2.- Manualística

2.1.- La “originalidad” de Virgilio desde el exilio. La “Historia de la literatura latina” de Agustín Millares Carlo

El manual de literatura latina publicado en México que forma por sí solo este segundo apartado dedicado a la manualística es el que publicó Agustín Millares Carlo (1893-1980), filólogo español exiliado en México, con el título “Historia de la literatura latina” en la colección “Breviarios” del Fondo de Cultura Económica en 1950. La “doble historia” del manual de Millares Carlo nos llevaría, por un lado, a la “historia externa” de este trabajo, es decir, las circunstancias de su publicación, y a su propia “historia interna”, esto es, a lo que este manual cuenta de la historia de la literatura latina, en esta ocasión, en lo referente al poeta Virgilio al que estudiamos en este trabajo.

Comenzando por la “historia externa” de la publicación, a nuestro juicio, resultan fundamentales dos circunstancias: la propia biografía de su autor, Agustín Millares Carlo, y la editorial en que ésta vio luz, el Fondo de Cultura Económica (FCE). Puede decirse que la vida de Millares Carlo comparte intensidad y cosmopolitismo con su propia generación, dado que tuvo la oportunidad de formar parte de una corriente de renovación intelectual y académica de España que se truncó con el estallido de la Guerra Civil en 1936. Tal período, también llamado “Edad de Plata” de la cultura española, creó una vertiente académica en algunas instituciones impulsadas por ese espíritu de conformación de nuevas estructuras que permitiesen avanzar al país y formar a sus propios académicos a partir de los más modernos métodos de trabajo y modas académicas.

Así, Millares Carlo tuvo la oportunidad de estudiar en la Universidad Central de Madrid con maestros de la talla de Américo Castro y Ramón Menéndez Pidal, una formación que le permitió acceder a la cátedra de Latín del Ateneo de Madrid en 1915, posteriormente, a la propia cátedra de la Universidad Central de Madrid y a la Real Academia de la Historia en 1926 con un discurso sobre “Los códices visigóticos de la Catedral de Toledo”. Durante su etapa en Madrid, Millares Carlo destacó como paleógrafo, disciplina

de la que fue catedrático en la Universidad Central⁶, así como en la labor de archivero que desempeñó con brillantez como conservador del Archivo Municipal de Madrid desde 1923. En 1924 inició el que será su primer viaje a América, que tuvo algo de premonitorio, gracias a su invitación como miembro numerario de la Junta de Historia y Numismática y director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos, en sustitución, nada menos, de Américo Castro (Riesco Terrero 1994: 178).

La cercanía con tales instituciones universitarias y bibliotecarias le permitirá ser oyente y partícipe de algunas de las tertulias de la mítica Residencia de Estudiantes y ejercer como docente en el Instituto Escuela, dependiente de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE), dedicada a la creación de estructuras académicas y educativas para la mejora de sus propios cuadros educativos, donde se enmarca también el nacimiento de la propia Filología Clásica como disciplina académica (García Jurado 2008). Tales actividades nos muestran de nuevo a un sabio, especialista en Latín, Paleografía y Archivística, que además participa en instituciones fundamentales dedicadas al progreso científico y educativo en la España de las primeras décadas del siglo XX, así como a un intelectual atento a las nuevas tendencias literarias, según podemos inferir de su amistad con el poeta Pedro Salinas y una cierta cercanía con la política contemporánea, que lo llevó a acercarse a quien fuera presidente de la República, Manuel Azaña (Sagredo Fernández 1980: 15).

Como puede deducirse de este sucinto panorama, Agustín Millares Carlo hizo del conocimiento y la enseñanza del latín casi una forma de militancia, dado que siempre estuvo unido a instituciones educativas “de talante liberal”, como afirma su discípulo José Antonio Moreiro González:

Resulta curioso comprobar cómo la enseñanza de la disciplina más clásica, el Latín, va unida en la vida de Millares a las manifestaciones más evidentes de su ideología, tanto docente como política. Latín explicaba en el Ateneo, y en el Instituto Escuela, dependiente de la Junta para la Ampliación de Estudios, centros éstos que irradiaron a la sociedad su convencido republicanismo, y defendieron la transformación del sistema educativo español. Sin duda en ellos vivió Millares su mayor protagonismo de oposición al sistema

⁶ Para una información más pormenorizada de este período de la vida de Millares Carlo, puede verse Ruiz Ascencio (1994).

de la Restauración, realizando incluso allí las escasas participaciones políticas activas. La Residencia de Estudiantes supuso también el contacto con la Generación del 27, en especial a través de las tertulias a las que acudía siempre en compañía de Salinas. La Junta para la ampliación de Estudios vincula la docencia de Millares tanto con la Residencia de Estudiantes, como con el Instituto Escuela. Menéndez Pidal le acercó a ambas instituciones. En ellas se pretendía alcanzar una educación completa, mediante actividades prácticas y una mayor proximidad entre alumnos y profesores. El Instituto Escuela fue una experiencia piloto en la reforma general de la segunda enseñanza. A través de la integración en estas instituciones vemos cómo Millares compartió totalmente las ideas renovadoras del profesorado más progresista. Optó por una actividad docente desarrollada en paralelo a la investigación. Lo cual nos explica su pertenencia al Centro de Estudios Históricos, y su entrega a la elaboración de asequibles manuales y monografías en cada una de las disciplinas que impartió (Moreiro González 1994: 397).

Precisamente, debido a su cercanía con quienes finalmente perderían la guerra, Millares Carlo tuvo que abandonar España y partir hacia México, donde, gracias a la ayuda prestada por algunos miembros del gobierno republicano en el exilio, particularmente su presidente, Juan Negrín, pudo formar parte de las instituciones que el gobierno mexicano había creado *ex professo* para los exiliados, como la propia Casa de España, además de entrar a formar parte del claustro de profesores de la UNAM. Será durante sus años como profesor de la máxima casa de estudios mexicana cuando Millares Carlo trabaje en algunas obras de filología latina, tales como traducciones de Salustio (1945), Tito Livio (1955), Cornelio Nepote, una *Introducción al Estudio de la Lengua Latina* (1945) o la propia *Historia de la literatura latina* (1950).

Como ya habíamos anticipado, la redacción y publicación del manual que nos ocupa por parte de este filólogo español, de talante y tradición liberal, exiliado en México, constituye por sí sola una circunstancia fundamental de la “historia externa” de esta obra; el otro aspecto relevante de tal publicación es la editorial en que vio la luz esta obra: el Fondo de Cultura Económica. El FCE fue puesto en marcha en 1934 por parte de un grupo de profesores e importantes intelectuales como Daniel Cosío Villegas, Antonio Gómez Morin, Jesús Silva Herzog o Antonio Castro Leal, mayoritariamente economistas, quienes tomaron conciencia de la necesidad de contar con una editorial que publicara en español los volúmenes fundamentales que pudieran mejorar la calidad de su enseñanza y

presentar a sus alumnos una bibliografía moderna y fundamentada conforme a las últimas inquietudes intelectuales de su tiempo⁷.

El primer director de la institución fue el historiador y pensador liberal Daniel Cosío Villegas. Por su parte, la colección “Breviarios”, que acogió la publicación de la *Historia de la literatura latina* de Millares Carlo, trataba de producir una “biblioteca de consulta” que permitiera a sus lectores conocer los aspectos fundamentales de temas académicos básicos, pero escritos por especialistas de primera mano. Como recuerda Benedict (2020: 110-111), el primero de estos volúmenes fue la traducción al español de la *Historia de la literatura griega* (1948) del académico oxoniense Cecil Maurice Bowra por parte nada menos que de Alfonso Reyes. La idea, por tanto, era que la obra de Millares Carlo fuese una suerte de “continuación” de la traducción de Bowra para que los estudiantes y académicos mexicanos pudiesen disfrutar de dos volúmenes en su propia lengua breves, pero actualizados y escritos por dos especialistas de la mayor relevancia. Siguiendo nuevamente a Benedict (2020: 110), resulta muy esclarecedor prestar atención a la sobrecubierta de este primer ejemplar de “Breviarios” (Bowra 1948) para conocer el propósito de tal colección:

El FCE aspira a formar con ellos la base de una biblioteca que lleve la universidad al hogar, poniendo al alcance del hombre o la mujer no especializados los grandes temas del conocimiento moderno. Redactados por especialistas de crédito universal, cada uno de los Breviarios constituirá un tratado sumario y completo sobre la materia que anuncie su título; en su conjunto, cuidadosamente planeado, formarán esa biblioteca de consulta y orientación que la cultura de nuestro tiempo hace indispensable (Benedict 2020: 110).

Es precisamente en el ambiente de conformación de un *corpus* académico breve y actualizado para quienes no son especialistas en la materia, pero buscan conocer los conceptos fundamentales de una serie de disciplinas básicas, donde la *Historia de la*

⁷ “Sin embargo, entre 1929 y 1934, entre la Sección y la Escuela, los economistas convertidos en profesores padecían los obstáculos adicionales de que casi ningún estudiante lo era de “tiempo completo” (lo que significaba para Cosío una grave limitación según sus rigores sajones) y casi nadie conocía “ningún idioma extranjero, sobre todo el inglés, éste en que estaba escrito no menos del 80% de la literatura económica” (Díaz Arciniega 1996: 40).

literatura latina de Millares Carlo vino a cubrir una necesidad específica en lo que respecta a la literatura del Lacio.

En segundo lugar, hemos de ocuparnos de la llamada “historia interna” de este manual, esto es, atender a qué concepción del poeta romano Virgilio ofrece en la obra. En las páginas dedicadas por Millares Carlo a Virgilio encontramos, a nuestro juicio, un eco de la polémica decimonónica suscitada fundamentalmente en el ámbito germánico que había enfrentado a Virgilio con Homero, en favor de este último. A partir de tal concepción, Virgilio sería el representante de una fría literatura de escritorio, una épica secundaria con respecto a la primaria, que sería la homérica, y el ciclo troyano posterior, por lo que el romano no sería más que un adaptador de tales modelos al entorno latino⁸.

Estas posturas permearon tanto en el ámbito de la literatura y el arte como en el de propia crítica académica, precisamente porque tales prejuicios estaban fundados en el romanticismo que trataba de encontrar en el mundo griego a los “primeros”, a quienes fueron “originales” en la conformación de su propio ámbito cultural. Así, pensaban que detectando y siguiendo a quienes fueron los iniciadores de ese caudal antiguo, los escritores de aquel tiempo podrían conocer el impulso natural que había inspirado, en este caso, a Homero para crear el modelo insuperado de la épica antigua, tal como afirma Gian Biagio Conte en su *L'epica del sentimento*:

In the history of Virgilian studies one highly seductive critical myth operated in early German romanticism and shaped more than a century of classical philology, especially in Germany. This is the impassioned myth of the ‘primitive’, which understood poetry as the product of spontaneous energy and saw in Homer a veritable force of Nature. This, the myth invented by Winckelmann and preserved by Herder and Wilhelm von Humboldt, preached the *edle Einfalt und still Grösse* (noble simplicity and calm grandeur) of the Greeks, and simultaneously denied value to Virgil and to all Latin literature, since it was derivative and lacking in originality. The cost was immense, and it took much labour on the part of a few exceptional interpreters before we could reach a new and balanced appraisal

⁸ Para profundizar en las consecuencias estéticas y académicas de esta polémica, pueden consultarse las siguientes obras: Atherton (2006), Conte (2007a y 2007b), García Jurado (2018) y Mariscal de Gante Centeno (2019 y 2020a).

which finally allowed us to measure the differences between diverse culture and ages (Conte 2007a: 24).

Tales juicios tuvieron sus propios defensores en el ámbito de la filología clásica con clasicistas de la talla de Paul Jahn o Wilhelm Kroll (Conte 2007b: 172), hasta que en la propia filología clásica germana comenzaron a aparecer publicaciones de importantes especialistas que situaban a Virgilio en su propio contexto y proponían una forma nueva de concebir la idea de la “originalidad” en literatura. Friedrich Leo puede considerarse el precursor de esta perspectiva moderna, junto con Eduard Norden, quien en su comentario al libro VI de la *Eneida*⁹ propuso también una reestructuración de tales ideas. Sin embargo, el autor que llevó esta apuesta teórica a su forma más profunda y compleja fue Richard Heinze¹⁰ en su *Virgils epische Technik* (1903). En aquella obra, el profesor alemán trataba de rebatir el anacronismo que a su juicio se cometía al juzgar una obra, la virgiliana, con los criterios de “originalidad” de otra (el mito del autor y la originalidad románticos). Leamos un pasaje de esta obra fundamental:

Este libro no quiere emitir juicios, sino establecer hechos históricos. No se pregunta qué debía hacer Virgilio y qué podía, sino qué quería hacer; trata de comprender el desarrollo de la *Eneida*, en cuanto este desarrollo debe entenderse como resultado de la actividad artística del poeta, desarrollada a través de determinadas tendencias. [...] Con lo que nosotros llamamos originalidad, poco o

⁹ Eduard Norden reconocía en el prólogo de su comentario el propósito compartido entre ambos trabajos, que puede resumir en tratar de comprender qué tenía Virgilio entre manos cuando comenzó la escritura de la *Eneida*, qué buscaba y cómo trató de reformular los materiales previos para crear una gran obra novedosa y a la vez parte de esa tradición: “Heinze ha excluido el libro VI de su interpretación, con la vista puesta en la próxima aparición de mi comentario: así se complementan nuestros trabajos. Se complementan también en otro sentido: Heinze se ha centrado mucho en el análisis poético y su mirada está puesta en el conjunto; me parece que, además de en la exégesis objetiva, se ha interesado particularmente en el individuo, en el conocimiento de los pequeños materiales con los que el poeta había construido su significativo edificio. De esta forma, para mí, el análisis de la fuente, por una parte, y el elemento técnico y formal, por otra, son el interés principal: ¿qué tomó Virgilio de la tradición, qué añadió él mismo y cómo dispuso lo que había tomado prestado y lo suyo propio? Éstas son para mí las preguntas fundamentales” (*apud* Mariscal de Gante 2020a: 78-79).

¹⁰ En 1995, a los noventa años de la publicación de esta obra, el latinista Philip Hardie se ocupó de glosar su importancia para los estudios virgilianos del siglo XX, que él lleva hasta una reconsideración de la práctica de una mera “búsqueda de fuentes” (*Quellenforschung*), que puede resumirse en el siguiente pasaje: “Through a still exemplary marriage of a rigorous historical scholarship with a sensitive literary-critical intelligence, H. turned this approach on its head, and set out to look in the *Aeneid* for signs not of incompetence, but of the artistic intentions of the poet. Conscious artistry and a near (but not entirely) sovereign control over his materials emerge as the hallmarks of Virgil. H. embraces, and indeed celebrates, Virgil's indebtedness to the traditions, but where this is the beginning and end of the matter for the *Quellenforscher*, for H. it is merely the start: what matters is what Virgil does with his raw material” (Hardie 1995: 268).

nada tiene que ver la dependencia de la tradición, tal como la hemos descrito. La originalidad no reside tanto en el hallazgo libre de un tema nuevo —qué pocos maestros de la poesía serían considerados originales—, sino, la mayor parte de las veces, en la apropiación exitosa, esto es, la recreación, de una tradición (*apud* Mariscal de Gante 2020a: 80).

Millares Carlo parece escribir su capítulo sobre Virgilio a medio camino de este proceso de revalorización de la poesía virgiliana como una “apropiación exitosa”, siguiendo a Heinze, de la materia épica homérica. Si bien no concibe a Virgilio tan sólo como un epígono o imitador del “precursor” Homero, no termina por desligarse de la valoración crítica de la poesía del poeta romano enfrentada a la del griego, a partir de la que Virgilio debe juzgarse como un seguidor aventajado.

De esta forma, tras la exposición de los datos referentes a las fechas de nacimiento y muerte, composición de los poemas y un breve resumen tanto de los argumentos de cada una de las *Bucólicas*, como de los cuatro libros de las *Geórgicas* y cada uno de los doce libros de la *Eneida*, el autor dedica unas páginas finales a apuntar su visión de la poesía virgiliana. Hay que decir que en todos los capítulos señala el origen griego de cada uno de los géneros cultivados por el mantuano (los *Idilios* de Teócrito para las *Bucólicas*, *Los trabajos y los días* de Hesíodo, los *Pronósticos* de Arato o la *Historia de los animales* para las *Geórgicas* y, naturalmente, la *Iliada* y la *Odisea* para la *Eneida* [Millares Carlo 1995: 98, 104, 106]).

Las reflexiones críticas de Millares Carlo a propósito de la obra virgiliana parten de una alabanza de las *Geórgicas* como “su obra más perfecta y una de las maestras de la literatura latina”. Las razones para tal alabanza están fundadas en que Virgilio no se limitó a componer un poema *ad maiorem gloriam* de Mecenas, sino que supo tratar un tema “árido” con dulzura con el que supo transmitir un elogio de la vida campesina y de las maravillas del campo y, con ello, transmitir un pensamiento de paz civil tras las guerras intestinas:

Con su poema secundaba Virgilio un aspecto importante de la política de Augusto: reavivar en sus súbditos el amor a las tareas de la paz y, de modo especial, la afición por la agricultura. Nadie, por cierto, tan indicado para obra semejante como el dulce y delicado mantuano, que al sincero amor de la patria,

de su príncipe y de las tradiciones religiosas de Roma, aunaba un sentimiento de marcada simpatía hacia la tierra, los campesinos, las plantas y los animales. Poeta extraordinario, así en la inspiración, que aquí se manifiesta de modo especial en los episodios, como en el arte, difícil de superar, con que supo evitar la aridez inherente a la naturaleza del poema didáctico, Virgilio nos ha legado en las *Geórgicas* algo así como la epopeya de la vida campestre (Millares Carlo 1995: 104-105).

Asimismo, Millares Carlo manifiesta una opinión positiva acerca del libro IV de la *Eneida* que, a su juicio, sería suficiente para que Virgilio ocupe un lugar destacado entre los grandes literatos de la posteridad:

El libro IV bastaría por sí solo a inmortalizar el nombre del mantuano. Dido y Eneas son en el poema símbolo de dos pueblos, el romano y el cartaginés, destinados a enfrentarse en sangrienta lucha por obra del destino (Millares Carlo 1995: 109).

Sin embargo, a renglón seguido, Millares, que ha reconocido la maestría literaria de Virgilio en estas dos piezas poéticas (*Geórgicas* y el libro IV de la *Eneida*), no evita introducir la comparación con Homero, en detrimento del poeta romano. Para el académico español, Virgilio sería una suerte de discípulo aventajado, merecedor de atención y estudio, que a la postre no puede compararse con el maestro, cumbre inigualada de la poesía antigua, precisamente porque representa en grado sumo los criterios románticos con los que se juzga a ambos autores (“sencillez e inspiración primitivas y espontáneas”):

Y si bien en punto a sencillez e inspiración primitivas y espontáneas no alcanza a competir el poema virgiliano con la *Iliada* y la *Odisea*, es imposible ignorar el efecto profundo e inolvidable que en el espíritu de los lectores de todos los tiempos dejan pasajes como el suplicio de Laocoonte, el sueño de Eneas, la muerte de Príamo, y tantos otros animados cuadros, en los cuales se aúnan y armonizan la escena y el paisaje, el relato y la fuerza descriptiva (Millares Carlo 1995: 109).

Por tanto, podemos afirmar que el manual de “Historia de la literatura latina” que encontramos en el México del siglo XX, escrito por Agustín Millares Carlo, es un texto

que cumplió una función muy relevante dentro de su propia “historia externa”: la realidad del exilio de un brillante académico español que se propuso dotar a la academia mexicana y a todos los lectores interesados de una obra de referencia para conocer a los autores romanos. Tal obra, además, vio la luz dentro de una colección destacada del Fondo de Cultura Económica que fue “Breviarios”, donde convivió, como su necesaria continuidad, con la *Historia de la literatura griega* de C. M. Bowra, traducida por Alfonso Reyes.

Asimismo, dentro de la “historia interna” de este manual, resulta de la mayor relevancia que Millares Carlo se introduzca dentro de las polémicas en torno a la “originalidad” e “inspiración” propias de la crítica académica decimonónica, pues, aunque reconoce la calidad de la técnica poética virgiliana, continúa comparando al poeta de Mantua con Homero, en detrimento del primero. Tal posición, por tanto, supone un estadio intermedio en la corriente de revalorización de Virgilio en el siglo XX, más aún si se tiene en cuenta que las obras que reelaboran estos conceptos son de inicios del propio del siglo XX (1903, fecha en que vieron la luz el comentario de Norden y la monografía de Heinze).

3.- Traducciones

3.1.- El *Virgilio en verso castellano* de Aurelio Espinosa Pólit. Entre la recuperación de las figuras virgilianas y la cristianización de los poemas

Comenzaremos nuestro análisis de las traducciones virgilianas en el México del siglo XX por el sacerdote ecuatoriano Aurelio Espinosa Pólit, responsable de la traducción de algunos de los autores mayores de la literatura griega y latina al español durante el siglo XX. Tuvo una doble formación paralela como sacerdote católico en Granada y Barcelona (España), donde además desempeñó algunas tareas docentes de formación de sacerdotes, y como filólogo clásico en la Universidad de Cambridge, aunque no pudo terminar sus estudios allí por tener que dedicarse a laborales pastorales. Asimismo, por su trabajo fundamental como traductor formó parte de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y como miembro correspondiente de la de México, Colombia y España.

Es importante, por tanto, tener en cuenta la formación del propio Espinosa Pólit como sacerdote jesuita, tanto en este apartado dedicado a la traducción de Virgilio como posteriormente a la hora de estudiar su *Virgilio, el poeta y su misión providencial* (1932) y el prólogo a la propia traducción, pues la Compañía de Jesús como orden religiosa dedicada a la formación y educación concibió desde los tiempos de la *Ratio Studiorum* (1599) una educación al servicio de la Iglesia católica donde los clásicos tuvieron desde el comienzo un papel central. A propósito de la génesis de esta orden y su concepción de la educación cristiana a través de los clásicos, Espino Martín (2020a) en su *De la agudeza al gusto. Cicerón, entre el barroco y la cultura ilustrada* señala lo siguiente:

San Ignacio diseñó un proyecto tanto espiritual (según los *Ejercicios espirituales*, publicados en 1548), como educativo y programático (de acuerdo con las *Constituciones de la Compañía de Jesús*, redactadas en 1544, y aplicadas en 1554), con el propósito de revitalizar el mensaje católico ante la amenaza luterana y de reforzar la figura papal frente al individualismo protestante. [...] Lo que implicaba una “recristianización”, de modo que la enseñanza de la retórica y

los autores clásicos servirá para fomentar la moral, las virtudes y la responsabilidad cívica (Espino Martín 2020a: 49-50).

La obra como traductor de Espinosa Pólit, por tanto, debe enmarcarse también dentro de los límites de la propia Compañía de Jesús, cuyo espíritu cristianizante permanece en las distintas épocas en que sus estudiosos y docentes comentan a los autores antiguos. Por su parte, los autores clásicos que tradujo Espinosa Pólit son, por ejemplo, Horacio (1953) o Sófocles (1960), este último también en la Editorial Jus, de la que hablaremos en el apartado 4.3.3, al igual que la traducción que nos ocupa en este capítulo: su *Virgilio en verso castellano* (1961). En esta ocasión, nos ocuparemos de esta obra como objeto de estudio, pero centrando nuestro análisis en la traducción misma, anticipando en cierta forma lo que indagaremos más adelante a propósito de su “horizonte de expectativas” religioso.

Tal horizonte, naturalmente, está presente también en la propia traducción de Espinosa Pólit. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el “horizonte de expectativas” religioso se encuentra subordinado aquí al “horizonte” estético del propio traductor. Comenzando por este “horizonte” estético, hemos de decir que tiene, a nuestro juicio, dos componentes básicos: lograr una *domesticating translation* y reconstruir las figuras virgilianas, incluso aquellas que puedan resultar más extrañas o ajenas al español, con los recursos propios de la lengua de llegada.

Comenzando por el primer componente de su “horizonte de expectativas” estético (el de la *domesticating translation*), hemos de recordar que tal operación traductora consiste en traer al presente al autor traducido y tratar de trasladar la lengua del antiguo a las estructuras de la lengua de llegada, “dejando tranquilo” al lector, como afirmaba el propio Schleiermacher. Tal operación puede rastrearse en las propias opiniones de Espinosa Pólit acerca de la traducción de los textos clásicos al español y la necesidad de adecuar las estructuras latinas a otras equivalentes en esta lengua, presentes en algunas páginas del prólogo a su *Virgilio en verso castellano* y también en su ensayo *La traducción como obra de arte. La métrica latinizante* (Espinosa Pólit 1949).

Para lograr el primero de ellos, el traductor recuperó su crítica a la pretensión de poder verter los metros latinos, en este caso el hexámetro, en una estructura métrica similar en el español. Abandonando tal pretensión, el autor justifica su propio camino para trasladar

los versos virgilianos en una estructura fija y equivalente al propio hexámetro latino, verso por verso. Espinosa Pólit configura un sistema de equivalencia que consiste en trasladar dos hexámetros latinos (que pueden oscilar entre 13 y 17 sílabas) por tres endecasílabos castellanos, fórmula que según el traductor permite una aproximación más cercana a la propia estructura latina:

La principal dificultad residía en que ningún metro castellano, en absoluto ninguno, ni en sí ni en sus combinaciones estróficas, logra dar idea, ni aun remota, del ritmo, mejor dicho del variadísimo caudal de ritmos, que el hexámetro puede realizar. Tras largas vacilaciones y ensayos, y aleccionado por escarmientos propios y ajenos, renunciando desde luego a los supuestos hexámetros castellanos (de una exotiquez y de un sonsonete insoportables), renunciando a los alejandrinos (modernamente tan en auge, pero que, connaturales en francés, son de una lastimosa monotonía en castellano), renunciando a todo sistema estrófico de endecasílabos (por incompatible con un original corrido sin división fija ninguna), renunciando a toda rima de silvas o asonancia de romances (por el dejo de endeblez femenina con que desvirtúan la virilidad del texto) [...]. Como el hexámetro, fijo en el número de seis pies métricos, oscila en cuanto a las sílabas entre trece y diecisiete, con un término medio de quince, buena correspondencia es la de tres endecasílabos por cada dos hexámetros, que viene a producir una versión en casi el mismo número de sílabas que el original latino. Ésta es la regla que he seguido en esta nueva traducción, la más concisa de cuantas han visto la luz en verso castellano (Espinosa Pólit 1961: XIII-XIV).

Como hemos señalado, tales reflexiones encontraron un desarrollo por extenso en su ensayo sobre la “métrica latinizante”. Ya desde este trabajo previo a la publicación de su versión de Virgilio, el traductor expresaba su desconfianza hacia los intentos de reproducir los versos latinos (no sólo el hexámetro) en estructuras fijas que traten de reproducir los latinos. En base a tal certeza, establece que existen cuatro aspectos del texto que se va a traducir que quien se encargue de la traducción puede tratar de verter, donde, además, según se avanza en esta escala los posteriores implican a los anteriores: el sentido, la belleza, la música o la “poesía viva”. Su dificultad aumenta de manera creciente, siendo el sentido el menos arduo de trasladar y la propia poesía la que presenta un mayor nivel de dificultad en su traslado.

A propósito de los dos primeros, Espinosa Pólit señala que se trata de “lo que está dicho en una lengua” que “puede trasladarse a otra, o por medio de palabras que se corresponden satisfactoriamente, o al menos por circunlocuciones” (1949: 332), en el caso del “sentido”, mientras que la belleza es un nivel de significado más complejo, pues “se hacen precisas mayor discreción y finura” que “exigen por lo mismo más sutiles acomodaciones” (1949: 332). Cuando el traductor desea recuperar la “música” de la obra traducida, “hay que recurrir a arriesgadas transposiciones y compensaciones, pues la música es en sí intraducible” (1949: 332). Por último, la poesía propiamente “no se traduce; brota por creación, y sólo así; y si ha de pasar a la traducción no será sino por una nueva creación”. Por tanto, es esta última posibilidad la que presenta un desafío para el traductor e intérprete del texto traducido, que no tiene una solución clara ni sencilla, pero que el autor trata de resolver en su propia versión.

Tal necesidad, a nuestro juicio, expresa la conciencia del “vacío” que separa al traductor moderno del poeta traducido y que para el primero requiere una nueva “creación” en la lengua de llegada: el traductor debe salvarlo, porque el texto no es reproducible sin más en la lengua moderna, siempre se perderá algo: la decisión del traductor, nos dice Espinosa Pólit, consiste en decidir qué debe o puede perderse en beneficio del “espíritu” del poema que es esa “música” que el autor considera el más exigente y difícil nivel de la propia traducción, que, para Espinosa Pólit, como ha podido verse, consiste en “trasponer para un instrumento la música que se escribió para otro” (Espinosa Pólit 1949: 332), pues “la música es en sí intraducible” (ibid.). Por tanto, su decisión de trasponer el hexámetro en una forma métrica propia del español no es sólo un recurso traductor, sino que parte de toda una teoría de la imposibilidad de la traducción de la “música” de una lengua a otra. En el siguiente apartado, podrá verse cómo tales decisiones tienen consecuencias importantes en la traducción de Espinosa Pólit, especialmente en contraste con la versión de Rubén Bonifaz Nuño.

Este aspecto es el que Valentín García Yebra considera más relevante de la práctica traductora de Espinosa Pólit, que, a juicio del estudioso, encuentra en algunas ocasiones escollos insalvables que dan lugar a pasajes virgilianos que se encuentran vertidos de forma poco satisfactoria. Es el caso de la traducción de *Ecl.1. 40* (*quid facerem? Neque servitio me exire licebat*): “¿Qué había yo de hacer? ¿De servidumbre / cómo salir si no?”

(Espinosa Pólit 1961: 6). García Yebra, admirador de Espinosa Pólit hasta el punto de afirmar que si la *Eneida* desapareciese de nuestro mundo “quien la leyera [la versión de Espinosa Pólit] podría formarse una idea muy aproximada de la gran epopeya”, apunta, sin embargo, que tal versión pierde expresividad y naturalidad en la traducción del latín de Virgilio precisamente por las limitaciones métricas que se ha impuesto:

Ejemplo claro de traducción forzada por el verso. La frase interrogativa podía haberse traducido de una manera más sencilla y expresiva: “¿Qué hacer?” También es más expresiva la forma negativa del original que la nueva frase interrogativa de la traducción. Y “si no” no tiene más objeto que añadir dos sílabas al verso; no hay en el original nada que le corresponda. Puesto a usar la forma interrogativa, bastaba “¿De servidumbre cómo salir?” (García Yebra 1989: 185).

Por otro lado, dentro de las reflexiones previas de Espinosa Pólit, el filólogo se muestra perfectamente consciente de la polémica a la que hemos atendido previamente sobre cómo trasladar los textos literarios que ya había establecido Schleiermacher. Tal polémica, en los términos del latinista ecuatoriano, se desarrolla en torno a dos posibilidades de traducción: la de los que quieren dar gusto al lector que busca una versión del “poema exótico en lo que tiene formalmente de exótico” (primera de las posibilidades de Schleiermacher, dejar tranquilo al autor traducido) o de aquellos que buscan disfrutar tan sólo de lo que hay de “poesía” en aquel texto (segunda posibilidad de Schleiermacher, “dejar tranquilo al lector”). El traductor se refiere a estas posibilidades de la siguiente forma:

Porque los hay que desean captar el poema exótico en lo que tiene formalmente de exótico; para esto quieren la letra exacta de lo que materialmente dice el autor, quieren la transposición verbal de sus palabras, para, con ella, reconstruir y elaborar ellos la poesía. [...] Pero también hay lectores a quienes esta literalidad no interesa, que o nada entienden del idioma original o no se les da nada de él, lectores que van exclusivamente a la poesía. No serán éstos los más, pero son los que más derecho tienen a ser atendidos, así como son los más difíciles de satisfacer, y los que plantean el verdadero problema de la traducción poética (Espinosa Pólit 1949: 333-334).

Para terminar de perfilar el “horizonte de expectativas” estético de Espinosa Pólit, debe, a nuestro juicio, prestarse atención al traslado al español de una figura clave de la poética virgiliana y de su recepción en la literatura hispanoamericana (como podremos ver en los casos de Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco): la hipálage. En particular, la hipálage de *Aen.6.268-269: ibant obscuri sola sub nocte per umbram / porque domos Ditis vacuas et inania regna*. La versión de Espinosa Pólit (extendemos el pasaje para abarcar los tres hexámetros de la equivalencia propuesta por el traductor) es la que sigue:

Oscuros en la noche solitaria
cruzaban entre sombras la vacía
mansión de Dite, sus desiertos reinos.
(Espinosa Pólit 1961: 434).

Aquí, en palabras de Andrés Tabárez “la figura latina es reproducida fielmente” donde “muchos traductores se arredran” (Tabárez 2018: 11). Como puede verse, para la reproducción de dicha figura ha sido necesario el traslado del *ibant* virgiliano con un verbo transitivo (“cruzaban”), tal vez por la correspondencia métrica establecida por el traductor (tres endecasílabos por dos hexámetros), eliminando, además, el *-que* que une a los dos complementos circunstanciales *per umbram...perque domos [...] vacuas*. No obstante, la mera reproducción de la figura literaria es ya por sí misma un elemento fundamental que lo diferencia de otros traductores contemporáneos y previos de Virgilio al español (Eugenio de Ochoa o Miguel Antonio Caro) como hemos señalado en nuestro trabajo sobre esta hipálage y la de *Aen.2.255*: “Encontramos que es Espinosa Pólit quien traduce como tales ambas hipálages con más sistematicidad” (Mariscal de Gante Centeno 2020a: 105). Tendremos ocasión de volver sobre este pasaje en el siguiente apartado, comparándolo con la traducción de Bonifaz Nuño.

Por otro lado, como ya habíamos anticipado, el “horizonte de expectativas” estético de Espinosa Pólit convive y, en algunos pasajes, queda subordinado al “horizonte” religioso. Tal subordinación de “horizontes” se da en pasajes determinados de la traducción virgiliana del padre Espinosa Pólit donde las referencias paganas al *pater Iuppiter, sator, genitor* o a los *fata* que impulsan la acción de Eneas provocan una “fusión de horizontes” entre el paganismo del poeta romano y el cristianismo de su intérprete. Como señala

Tabárez (2018: 10), “no hay duda de que el traductor se excede un poco en esta entusiasta cristianización de la *Eneida*”.

Tal cristianización no sólo abarca estos términos presentes en la *Eneida*, sino que también se traslada a las demás obras. A nuestro juicio, no sólo la “Égloga IV” merece estudiarse desde esta perspectiva, sino algunos otros pasajes donde términos como *virgo* culminan en una sutil cristianización. Al respecto de esta égloga, debe partirse, naturalmente, de la afirmación de Espinosa Pólit en su *Virgilio, el poeta y su misión providencial* (1932) acerca de que la égloga virgiliana no es “mesiánica”¹¹, por lo que altera parcialmente las posiciones del cristianismo al respecto de esta composición virgiliana. Sin embargo, esto no impide ciertas licencias cristianizantes en la traducción. Veamos cómo vierte el comienzo de este poema en su versión de *Ec.4.1-4*:

La edad postrera
ya llegó del oráculo de Cumas:
nace entero el gran orden de los siglos;
vuelve la Virgen ya, vuelve el reinado
primero de Saturno, y al fin baja
estirpe nueva desde el alto cielo.
(Espinosa Pólit 1961: 23).

Puede observarse que Espinosa Pólit traduce *virgo* como ‘la Virgen’ en mayúsculas, lo cual, por sí mismo, no es una muestra de cristianización del texto virgiliano, pues como señala Cristóbal López en el estudio previo a su traducción:

En la antigua edad de oro los dioses en general convivían con los hombres; al llegar la raza de plata, sólo la Justicia siguió conviviendo con ellos, pero al hacerse aún más perversos (al llegar la raza de bronce), la Justicia emigró al cielo y pasó a ser la constelación de la Virgen [...]: como si el mito quisiera poner de relieve que la justicia es, desde entonces, un mero ideal inalcanzable para los hombres. De modo que el regreso de la Virgen en esta nueva edad de oro no es sino el regreso de la Justicia. Para la interpretación mesiánica de esta égloga que

¹¹ “La Égloga IV, por tanto, no es mesiánica en cuanto que directamente cante el nacimiento del Mesías y que Virgilio haya tenido verdadero conocimiento de la próxima Encarnación de Jesucristo, hijo de Dios; pero sí es mesiánica en cuanto nos ha conservado el recuerdo más vivo y sentido de la universal expectación del mundo, en sus inenarrables ansias de un Salvador” (Espinosa Pólit 1932: 384).

hicieron los exégetas cristianos la presencia de «la Virgen» constituía otro elemento más de apoyo (Cristóbal López 2000: 144).

Siguiendo tales presupuestos, no podríamos tomar la traducción de Espinosa Pólit como muestra de cristianización por sí sola. Sin embargo, existen otros momentos donde el sustantivo *virgo* empleado para referirse a deidades femeninas vuelve a traducirse como ‘virgen’, esta vez en minúscula. Su importancia, por tanto, como una “concreción” cristianizante, además, puede comprenderse mejor si se atiende a otras traducciones de la palabra latina en otros momentos de la traducción. Tomemos tan sólo algunos ejemplos. El primero de ellos, tomado del libro I de la *Eneida*, es particularmente elocuente, puesto que en él *virgo* designa a la diosa Venus, madre del protagonista, que se había camuflado y a quien su hijo interroga, tras haber descubierto tal engaño:

Nulla tuarum audita mihi neque uisa sororum.
O quam te memorem, uirgo? Namque haud tibi uoltus
mortalis, nec uox hominem sonat: O, dea certe.
(*Aen.*1.326-328)

Que en la traducción de Espinosa Pólit resulta de la siguiente forma:

"No, de tus hermanas
no vi ni oí a ninguna. —¡ Oh! ¿con qué nombre
llamarte, virgen, pues mortal no tienes
ni el rostro ni la voz?"
(Espinosa Pólit 1961: 216)

Como puede verse, en este pasaje donde Eneas ya es consciente de que la en apariencia inocente cazadora, no tiene rostro ni voz mortal (*nec [...] hominem sonat*), pues se trata de su madre Venus, sin embargo, aparece en minúscula y sin artículo que determine al sustantivo “virgen”.

Puede atenderse también a otro pasaje de la *Eneida*, donde Virgilio narra cómo Juno encomienda a Iris que se acerque a la flota troyana, mientras se están celebrando los funerales por la muerte del padre de Eneas, Anquises. La caracterización de la mensajera de los dioses como *virgo* es la siguiente:

Illa uiam celerans per mille coloribus arcum
nulli uisa cito decurrit tramite uirgo.
(*Aen.*5.609-610).

Espinosa Pólit traduce este pasaje de la siguiente forma:

La virgen mensajera a toda prisa
recorre el arco de los mil colores,
a todos invisible.
(Espinosa Pólit 1961: 403).

Nuevamente, encontramos que el sustantivo *virgo*, referido otra vez a una divinidad, no ha requerido de mayúsculas, ni referencia alguna a su origen divino, por lo que estamos ante otro ejemplo que permite reafirmar la importancia de que en un texto clave como es la “Égloga IV”, Espinosa Pólit haya optado por traducir *virgo* por “Virgen”, cuya traducción en minúscula en otros pasajes no provoca confusión con la Virgen cristiana, algo que, a nuestro juicio, deliberadamente sucede en otros momentos de su traducción.

Esta clase de detalles, nimios a primera vista, son aquellos que reflejan cómo, más allá del “horizonte de expectativas” estético con el que cada traductor se enfrenta al texto que va a traducir, puede también verse complementado con “horizontes de expectativas” de carácter más ideológico, sea esta ideología política o religiosa, como en el caso que nos ocupa. Tal ideología, además, viene condicionada por todo lo que tendremos ocasión de comentar en el apartado 4.3.3 y el hecho, nada casual, del contexto histórico y la Editorial Jus donde vio la luz la obra de Espinosa Pólit. Todos estos avatares históricos condicionan, al menos parcialmente, el mensaje traducido, pues, como señala el latinista Juan Antonio González Iglesias:

Cuando ellos [los clásicos] escribieron no formaban el corpus latino decantado por los siglos, ni esperaban verse en las colecciones de Gredos, ni de Cátedra ni de Akal. No eran pasado (González Iglesias 2010: 1145-1146).

En suma, podemos decir que Aurelio Espinosa Pólit es el responsable de una traducción completa de Virgilio que incursionó en algunas innovaciones y técnicas, métricas y estéticas (sus opiniones sobre la traducción rítmica y su intento de captar el “espíritu” de

la poesía) con un resultado muy notable y apreciado por la crítica contemporánea y posterior.

Estas ideas dan lugar a una serie de equivalencias y necesidades de traducción que, en términos generales, se vierten de forma ingeniosa y satisfactoria, si atendemos no sólo a nuestro criterio, sino a los estudios que se han ocupado de valorarla (Tabárez, García Yebra). Asimismo, su “horizonte de expectativas” estético ofrece una versión, por ejemplo, de la famosa hipálage del libro VI de la *Eneida* (*ibant obscuri sola sub nocte per umbram*) que respeta la posición de adjetivos y sustantivos, con lo que podemos detectar una notable voluntad de reproducción de tales imágenes. Todas estas versiones de pasajes virgilianos en español, a partir de una determinada concepción estética de la traducción son “concretizaciones” que tratan de rellenar los “vacíos” que separan las lenguas (latín, español) y metros (hexámetro, endecasílabo) de ambos autores.

Por último, debe mencionarse que el “horizonte de expectativas” estético del Espinosa Pólit traductor de Virgilio convive y en ocasiones se ve subordinado, a su propio “horizonte de expectativas” religioso, al que podremos atender más adelante a propósito del ensayo *Virgilio, el poeta y su misión providencial* y del prólogo a su traducción. En este caso, hemos tenido ocasión de observar cómo se produce la convivencia entre ambos “horizontes”: de la traducción de conceptos fundamentales para una concepción cristianizante de Virgilio como *pater, soter o fata* a aquel término al que hemos prestado mayor atención, la *virgo* de la *Ecl.4.6*, expresión de un interesante “vacío” en la lectura virgiliana del sacerdote ecuatoriano, que se resuelve con el “acto de concreción” al traducirlo como “la Virgen”, consciente de la repercusión de tal fórmula.

El hecho de que Espinosa Pólit traduzca con tanta frecuencia tales términos por algunos cercanos a la propia fe cristiana nos remite a un concepto fundamental de la Estética de la recepción: “correlatos de oraciones intencionales” (*Intentionale Satzkorrelate*). El concepto, desarrollado por el teórico de la Estética de la recepción Roman Ingarden y difundido también en la obra del propio Iser. Para su definición, podemos tomar el siguiente pasaje:

Cuando Ingarden habla de correlatos oracionales intencionales en literatura, las afirmaciones hechas o la información proporcionada están ya en cierto sentido cualificadas: la oración no se compone únicamente de una afirmación —lo cual,

después de todo, sería absurdo, pues solo se pueden hacer afirmaciones sobre cosas que existen—, sino que aspira a algo que sobrepasa lo que realmente dice (Iser *apud* Espino Martín 2020c: 44).

Esa “sintaxis oculta” (Espino Martín 2020c: 44) es la que nos permite comprender cómo el sacerdote jesuita formado en Cambridge trata de acercar a conceptos propios del cristianismo esos términos virgilianos que, inicialmente, no podían hacer referencia a la propia fe cristiana. Sin embargo, a pesar de que no tenían un significado cristiano, los términos poseen una naturaleza “potencial” que permite que la traducción de *deus*, *virgo*, *fata* o *soter* por “Dios”, “Virgen”, “Hado” o “Padre” (Tabárez 2018) respondan precisamente a esas virtualidades ocultas que posee el texto clásico. Tales virtualidades resultan en una “fusión de horizontes” con el propio “horizonte” estético-religioso del jesuita Espinosa Pólit.

Estos hechos permiten, además, hablar de una *domesticating translation*, es decir, de una traducción que trata de adaptar no sólo los metros y estructuras lingüísticas ajenos a los propios, sino también los “horizontes de expectativas” estético y religioso del autor traducido a los propios, dejando más tranquilo al lector moderno que al antiguo que ve alterados algunos de sus elementos constitutivos para permitir su reproducción en la lengua de llegada de una forma más cercana al propio lector, en este caso, el del lector de español de la segunda mitad del siglo XX en México.

3.2.- Las traducciones Rubén Bonifaz Nuño. El triunfo de la literalidad y la “aproximación” del español al latín

El otro gran traductor de Virgilio en el siglo XX mexicano fue Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013), abogado, clasicista, poeta o ensayista, entre otras ocupaciones. Dentro de ellas, merece destacarse su enorme labor filológica (tradujo a autores tanto latinos como griegos, además de algunos estudios sobre autores específicos) y de fundador de algunas instituciones académicas fundamentales para México, como tendremos ocasión de comentar. Este aspecto histórico y biográfico del traductor será fundamental, pues su apuesta por la “literalidad” debe mucho a su voluntad de fundar una escuela académica.

Sobre Bonifaz Nuño, el poeta español Luis Antonio de Villena escribió un obituario tras su muerte en 2013, cuyo inicio retraba al personaje que fue y sus intereses filológicos:

Hombre grandón, de abundante pelo blanco y ojos algo saltones, cansados, como avezados largamente al estudio y a la noche, el mexicano Rubén Bonifaz Nuño, nació en Córdoba –estado de Veracruz- en noviembre de 1923. Decano prácticamente de las letras mexicanas en este momento, Bonifaz Nuño murió ayer en la Ciudad de México con 89 años largos. Para muchos era un muy notable poeta (su primer libro, “La muerte del ángel” es de 1945) y para otros fue sobre todo un extraordinario filólogo, en cierto modo un sucesor del gran Alfonso Reyes, que creó una escuela y tradición del estudio de las lenguas clásicas en México, dedicándose a traducir y estudiar a los autores grecolatinos, en una magnífica colección bilingüe que no sé si continúa, la “*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*”. Yo pasé un par de tardes con él en México, precisamente hablando de los métodos de traducción del griego y del latín, que a Bonifaz Nuño (como aquí a Agustín García Calvo) le gustaban con cierta cercanía rítmica a los viejos hexámetros y pentámetros, sin olvidar la cualidad estilística del hipérbaton. El caso es que sus estudios intensos de latín y de griego antiguo empezaron en 1960, pues antes Bonifaz Nuño se había licenciado en Derecho por la UNAM, aunque nunca ejerció esa carrera (Villena 2013).

Específicamente, la importancia de Rubén Bonifaz Nuño para la historia de la traducción de los autores grecolatinos es fundamental en varios ámbitos: por la variedad de autores traducidos (de Píndaro a Julio César pasando por Homero, Catulo, Propercio y, por supuesto, Virgilio) y por haber desarrollado un método de traducción original y novedoso dentro de lo que se conoce como “traducción rítmica” de los autores clásicos, además de, naturalmente, los méritos que tienen que ver con su gestión al frente de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* en los años sesenta del siglo XX, cuando vieron la luz la mayor parte de estas traducciones¹².

¹² Para una historia actualizada de la colección puede verse Vargas Valencia (2019). En este trabajo, la autora resume así el trabajo de Bonifaz al frente de la colección: “En la década de los sesenta la colección fue dirigida por el filósofo Antonio Caso, seguido por el poeta y clasicista Rubén Bonifaz Nuño, quien en 1966 tuvo el tino de crear el Centro de Traductores de Lenguas Clásicas para nutrir los trabajos de la BSGRM. Bonifaz cambió ese nombre al de Centro de Estudios Clásicos cuando en 1973 fundó el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, uniendo este centro con los de Estudios Literarios, Lingüística

Bonifaz fue, además, un afamado poeta, cuya obra lírica se cuenta entre las más destacadas de su generación. Los intereses literarios a partir de los que se conforma la poética de Bonifaz no son *a priori* una continuación ni un complemento¹³ a su labor filológica y traductora, aunque puedan encontrarse algunos paralelos temáticos o un tratamiento de temas clásicos “actualizados” o “adaptados” a su poética.

El “horizonte de expectativas” estético con el que el Bonifaz traductor aborda su trabajo, por tanto, tiene sus propios componentes separados de los que conforman el “horizonte de expectativas” estético presente en su producción poética, que, a diferencia del caso de Espinosa Pólit, no convive en él con otros “horizontes” ideológicos, sino que, a nuestro juicio, las versiones virgilianas de Bonifaz son el resultado de un proceso de lectura estética, exégesis filológica y preocupación docente por la poesía latina y, en particular, por la obra del mantuano.

El “horizonte” estético de Bonifaz en sus traducciones puede resumirse en dos conceptos fundamentales: “traducción rítmica” y “literalidad”. En torno al primero, puede decirse que Bonifaz abrió con su traducción bilingüe de *Geórgicas* (1963), *Bucólicas* (1967) y *Eneida* (1972) una nueva vía para la recuperación en español de los ritmos antiguos, en este caso del hexámetro virgiliano (glosada, entre otras versiones de Bonifaz Nuño, por Tarsicio Herrera Zapién [1975: 237-240] en su ensayo *La métrica latinizante*). Su fórmula no busca un equivalente fijo en español, sino que, al igual que el propio hexámetro requiere de un número de sílabas de carácter variable, el “exámetro” de Bonifaz, llamado

Hispanica y Estudios Mayas, con la finalidad de propiciar un espacio en el que se conjuntaran, desde la filología, las tres grandes tradiciones de la cultura mexicana: la indígena, la hispánica y la clásica. La etapa de Rubén Bonifaz ha sido hasta ahora la más productiva en la historia de la Scriptorum. Con una producción de más de cien nuevos volúmenes, adquirió un impulso notable, la temática se amplió y abarcó varios géneros literarios” (Vargas Valencia 2019: 182).

¹³ El escritor y discípulo declarado de Bonifaz Nuño, Carlos Montemayor establece tres vías para la comprensión de la poesía de Bonifaz: “Tres caminos de acceso hay, creo, para penetrar en su poesía. El primero es el reconocimiento del combate, de la insistencia por apropiarnos de nuestra vida, a pesar del cansancio y la obsesión, bajo el vértigo en que los años parecen días consumiéndose como una fruta mordida, quieta y absorta en una mesa sin comensales. [...] El segundo camino es el lenguaje. [...], no es un lenguaje del que solamente pueda decirse engolosinado, sino un lenguaje combativo como todo solitario lo es con sus tesoros: el hombre a solas con el recuerdo amoroso o rencoroso [...]. El tercer camino se apoya en los anteriores y en la purificación paulatina de conceptos y de temas, y es otro aspecto importantísimo de su obra: el conocimiento de las viejas nociones alquímicas y hebraicas. Así pues, al lenguaje de la soledad, al paso de los años, a la pujanza del guerrero en pie y ciego en el campo de batalla, pero alumbrado por las hogueras bélicas de los crepúsculos y las albas, también hay que agregar en su poesía el amor por la vieja cábala hebrea, la alquimia, la conciencia que acecha como una hierba sagrada desde las plantas de nuestros pasos, de nuestra sangre de recuerdos, de poemas, de cosas” (Montemayor 1982: 4-5).

“bárbaro” por él mismo, también se moverá entre trece y diecisiete sílabas, como explicaba el propio traductor en el prólogo a su versión de las *Bucólicas*:

En lo que toca a la forma, he escogido el empleo de la transcripción bárbara del exámetro, consistente en versos de medida variable entre las trece y las diecisiete sílabas, con cesura móvil y con solamente dos acentos obligatorios: los que corresponden, si se consideran como grupo aparte las cinco sílabas finales de cada verso, a la primera y la penúltima de ellas en los versos graves (Bonifaz Nuño 1967: XLVIII).

El componente métrico, como ya hemos visto en el caso anterior del “Virgilio” de Espinosa Pólit, determina en muchas ocasiones la “acción de concretar” de los versos virgilianos en la traducción al español. El otro componente, como ya hemos mencionado, es el de la “literalidad”. En ese mismo prólogo a las *Bucólicas* (1967: XLVIII-XLIX), Bonifaz recupera algunas ideas esbozadas por extenso en el prólogo a las *Geórgicas*, cuyas palabras reproducimos a continuación a propósito del “servilismo” con que el traductor aborda su tarea:

He pretendido atenerme servilmente al original; en esto fundo mi única esperanza de galardón. No he querido inventar nada, nada he procurado explicar. He trabajado tan sólo por poner, frente a cada palabra latina, el espejo de una palabra española. He imitado en lo posible, dentro del espíritu de nuestra lengua, la construcción latina; he tratado de seguir el giro de las frases y la manera de la versificación latina, y lo seguí tanto como lo permitieron mis fuerzas (Bonifaz Nuño 1963: XXXVII).

Asimismo, en aquel mismo prólogo, Bonifaz reconocía que su método traductor estaba muy condicionado por ciertos tipos de público a la hora de componer sus traducciones: concedores de la lengua latina, aquellos que la desconocían y los estudiantes de latín, a quienes podrían resultarles más útiles tales versiones de la poesía virgiliana:

El que sepa latín y vea mi traducción, tal vez pueda divertirse al advertir las dificultades vencidas, si es que vencí alguna dificultad; el que el no conozca la lengua, podrá valerse de mi versión, lo digo con profunda humildad, para tener una imagen aproximada de las *Geórgicas*, fiel dentro del forzoso empobrecimiento que lleva consigo todo trabajo de esta clase. Por último, el

estudiante de latín, en quien acaso pensé cuando me afanaba en ella, podrá servirse de mi traducción con cierta facilidad, y me atrevo a esperar que, con cierto provecho, al confrontar los textos latino y español de esta edición bilingüe (Bonifaz Nuño 1963: XXXVII).

De esta forma, Bonifaz Nuño propuso su método traductor basado en la “literalidad”, que consiste en un atenimiento lo más estricto que sea posible al texto latino en su léxico, sintaxis y versificación en la idea de que el traductor no busca “inventar nada, ni explicar nada”, sino tan sólo “poner [...] el espejo de una palabra española”. Asimismo, es fundamental tener en cuenta que, como afirma el propio traductor, sus versiones tenían muy en mente al alumno de la UNAM (“en quien acaso pensé”), el receptor de sus esfuerzos académicos, y a las generaciones futuras de mexicanos que se formarían en tales escuelas.

Según un artículo posterior de 1995, podemos ver cómo Bonifaz Nuño, como recuerda su autora, Amparo Gaos, maestra del traductor y coeditora junto con él de la *Antología de la poesía latina* (1957), cuando llama a huir de la interpretación de la poesía clásica en su traducción moderna, se refiere a que el objetivo último de indagar en los “estados” transmitidos por el poeta debe hacerse siempre partiendo de las palabras originales que los formulan:

Tanto el autor como el traductor trabajan con palabras. Éstas son el medio único de expresión de estados humanos interiores, trátense de emociones o de pensamientos. Para indagar éstos [estados], pues, proporcionan el único camino legítimo. Pretender descubrirlos prescindiendo de sus significados, es darse a la pura invención, a menudo irresponsable (*apud* Gaos *et alii* 2006: 334-335).

Por tanto, las versiones de Bonifaz Nuño deben estudiarse como un servicio a los principios de “literalidad” y “traducción rítmica” de los poetas antiguos, como haremos en este capítulo. Para comprender las consecuencias de este método traductor, nos detendremos en alguno de los pasajes virgilianos más visitados por los literatos mexicanos estudiados en la parte IV de este trabajo y en los primeros versos de la “Égloga I”, confrontados con las versiones de Aurelio Espinosa Pólit, de forma que este apartado acerca de Bonifaz, también dialogue con la otra gran versión de Virgilio publicada en México.

El primer ejemplo virgiliano que nos parece muy elocuente es el de *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.*1.462), por la dificultad de verter al español el genitivo *rerum*, en función de qué consideración sintáctica se le otorgue, y la traducción del segundo hemistiquio. La versión de Bonifaz Nuño es la siguiente:

Hay lágrimas de las cosas, y lo mortal toca la mente.

(Bonifaz Nuño 1972: 14).

Véase, en comparación, cómo Espinosa Pólit desarrolló el segundo hemistiquio que, en su versión española, se extiende más de un verso:

Lágrimas hay por nuestras cosas, y almas

que ante la muerte y el dolor se inmutan.

(Espinosa Pólit 1961: 223).

En el contraste de estas dos versiones, puede verse con claridad cómo se oponen ambos “horizontes” estéticos: la “literalidad” de Bonifaz ofrece una traducción del verso en uno sólo en español, donde el genitivo *rerum* opera como posesivo del sustantivo *lacrimae* y la segunda parte del verso, que tiene una complejidad más semántica que sintáctica, se traduce de una forma totalmente correcta (el neutro plural *mortalia* por un neutro singular, ‘lo mortal’, en un forma ciertamente lacónica e imitativa de la *brevitas* latina).

En la versión de Espinosa Pólit, creemos ver un ejemplo de aquella traducción que rehúye Bonifaz: la de la interpretación del texto, determinada también en este caso por la propia equivalencia métrica que el traductor había establecido: traduce el genitivo *rerum* en una forma causal ‘por nuestras cosas’, en una versión que ocupa aproximadamente el mismo espacio que el pasaje latino, mientras el que se desarrolla de manera más amplia, interpretando el mensaje virgiliano, es el segundo hemistiquio, donde desaparecen tanto los sintagmas originales como los significados de cada palabra: sin embargo, el sentido no se ha perdido: de ‘lo mortal toca la mente’ a la idea de que las ‘almas’ (traducción de *mentem* en plural, que ahora actúa como sujeto) de los espectadores del templo de Juno en Cartago se sienten sobrecogidas ‘ante la muerte y el dolor’, traducción más analítica de *mortalia*.

Además, resulta del mayor interés detenernos en la figura fundamental de la que nos ocuparemos a propósito de los “horizontes” estéticos de Jorge Luis Borges y José Emilio

Pacheco por su consideración como una figura fundamentalmente moderna: la hipálage del libro VI (*ibant obscuri sola sub nocte per umbram / porque domos Ditis* [Aen.6.268-269]). En la versión de Bonifaz, los sintagmas virgilianos permanecen tal y como estaban originalmente, con algunas variaciones en su posición (comienza el verso español por *sola sub nocte*, pero trastrocando el papel destacado que tenía con la anteposición del adjetivo *sola*):

Bajo la solitaria noche, por la sombra, iban oscuros,
y por las casas de Dite vacías y los reinos inanes.
(Bonifaz Nuño 1972: 124-127).

Como puede verse, Bonifaz prima en esta traducción el criterio de traducción rítmica conforme a los criterios ya mencionados (razón por la que ‘iban oscuros’, parte fundamental situada en posición inicial de la hipálage latina va en posición final del verso para ocupar la cláusula del hexámetro castellano). Siguiendo también el principio de “literalidad”, Bonifaz traduce *per* por la preposición ‘por’, obviando el matiz propio y pertinente para esta escena descrita por Virgilio de ‘entre’/ ‘a través de’.

Por su parte, Espinosa Pólit traslada el pasaje manteniendo también la hipálage, pero de una forma muy diferente: el primer adjetivo (*obscuri*) queda situado en primer lugar en el verso, por lo que el traductor le confiere una fuerza si cabe mayor en español; el otro adjetivo (*sola*) se traduce por uno en español con el que comparte raíz (‘solitaria’ en vez de ‘sola’, al igual que en Bonifaz) y opera un cambio sintáctico de mayor relevancia: *ibant*, verbo que en el pasaje virgiliano se situaba en posición inicial pasa al segundo verso (recuérdese la equivalencia de tres endecasílabos castellanos por dos hexámetros latinos) aquí pasa al inicio del segundo hexámetro, con la novedad de que se traduce por una forma transitiva (‘cruzaban’) con una preposición *per* que se desdobra aquí por una española ‘entre’ y desaparece al convertir Espinosa Pólit *domos vacuas e inania regna* en complementos directos de aquel verbo, con el último sintagma en aposición:

Oscuros en la noche solitaria
cruzaban entre sombras la vacía
mansión de Dite, sus desiertos reinos.
(Espinosa Pólit 1961: 434).

Por último, resulta muy iluminador atender a otro pasaje fundamental de la obra virgiliana en este análisis contrastivo de ambas traducciones: los primeros versos de la “Égloga I”. En primer lugar, hemos de atender al texto latino del pasaje:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris auena;
nos patriae finis et dulcia linquimus arua.
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida siluas.
(*Ecl.*1.1-5).

Por su parte, Bonifaz traslada este pasaje al español de la siguiente manera:

Títiro, tú, acostándote al amparo de un haya extendida,
silvestre musa ensayas en la tenue zampona;
nosotros los patrios fines y las dulces siembras dejamos.
Nosotros huimos la patria. Tú, Títiro, lento en la sombra,
a resonar: “Amarilis hermosa”, a las selvas enseñas.
(Bonifaz Nuño 1967: 2).

De esta versión, merece reseñarse la traducción de *recubans* como un gerundio en español (‘acostándote’), así como la elección de una palabra como ‘amparo’ por *tegmen* (‘copa’, ‘cubierta’), yendo algo más allá de la mera “literalidad” reivindicada por el traductor, componente esencial de su “horizonte de expectativas” estético. Además, resultan muy esclarecedores los vv. 3-4, dado que en ellos detectamos una mayor observancia de tal principio, pues, por ejemplo, el adjetivo ‘patrios’ traduce el *patriae* del latín y ‘huimos la patria’ muestra una construcción transitiva de un verbo que, en principio, es intransitivo. En este último caso, tal preferencia fuerza la sintaxis en favor de la “literalidad” y también del esquema rítmico propuesto en detrimento de otras fórmulas posibles que no se alejarían demasiado del *fugimus* latino: por ejemplo, ‘rehuimos’ o ‘huimos de’.

Por su parte, la traducción del mismo pasaje en el endecasílabo de Espinosa Pólit es la que sigue:

Tendido al pie de tu haya de ancha sombra,
tú, Títiro, en el leve caramillo
ensayas tus tonadas campesinas.

Nosotros, de la patria en los linderos,
adiós decimos a sus dulces campos,
nosotros, de la patria fugitivos. . .
tú, tendido a la sombra, al eco enseñas,
oh Tíiro, a que el bosque te repita:
¡Amarilis hermosa!...
(Espinosa Pólit 1961: 3).

El contraste entre ambas versiones, a nuestro juicio, es evidente. La búsqueda de la “belleza” y la “música” del texto original, su “horizonte” estético, obliga al traductor a buscar palabras, sintagmas e imágenes similares a las virgilianas que, incluso, llegan a conceder un mayor lirismo y dramatismo a los pasajes. Véase, en primer lugar, la introducción de un posesivo ‘tu’ acompañando al ‘haya de ancha sombra’ (*patulae...fagi*) y reforzando el contraste entre el disfrute de la tierra de Tíiro y el abandono del propio hogar de Melibeo. Además, el v. 3 (*nos patriae finis et dulcia linquimus arua*) queda desdoblado en la traducción de Espinosa Pólit en dos partes (naturalmente influyen también las necesidades del verso), vertiendo el primer complemento directo (*patriae finis*) por un circunstancial de lugar, con un mayor peso silábico (‘de la patria en los linderos’) con lo que consigue una mayor atención al hecho de que Melibeo ya está fuera de su terruño.

Asimismo, en esta línea de “dramatización” de lo que de por sí es un hecho dramático (el exilio forzado de la propia tierra), puede verse en la traducción de *linquimus* (‘dejamos’, ‘abandonamos’) por una locución como “decimos adiós”, convirtiendo el simple abandono de la tierra en una sentida despedida. En el pasaje posterior, *nos patriam fugimus*, que vimos cómo Bonifaz traducía como “huimos la patria”, sin embargo, aquí el verbo *fugere* pasa a ser un sustantivo, atributo de una oración nominal, “de la patria fugitivos”, con lo que, a nuestro juicio, se produce una nueva “dramatización” del pasaje virgiliano: no es sólo que Melibeo se vea obligado a huir de su casa, sino que él mismo ha pasado a convertirse en un “fugitivo”, elemento constituyente ahora de su propio ser.

En último lugar, la traducción de *lentus* como “tendido” trata de construir una imagen relacionada con la virgiliana, interpretando la actitud despreocupada de Tíiro como una evidencia de que está “tendido”. Éste es el mismo término con el que reproduce el

recubans que, sin embargo, en latín no tenía relación ni etimológica ni semántica con el propio *lentus*, con lo que además Espinosa Pólit ofrece una suerte de *Ringkomposition* que -repetimos- no aparece *stricto sensu* en el original virgiliano, en una voluntad poética que fuerza el original latino.

Por todo lo expuesto hasta aquí, estamos en disposición de resumir brevemente las características fundamentales de la recepción del Bonifaz Nuño traductor de Virgilio: en primer lugar, merece destacarse el hecho de que el latinista de la UNAM se atiene en exclusiva a un “horizonte de expectativas” estético a la hora de verter el texto virgiliano en lengua española, abandonando cualquier ideología interpretativa de las palabras del mantuano. Además, tal “horizonte” estético está fundamentado en dos principios: la “traducción rítmica”, esto es, el intento de reproducir en “exámetros castellanos” la estructura rítmica del original latino y la “literalidad”, es decir, el acomodo de la traducción en la mayor medida posible (léxico, sintaxis, semántica) al original latino, de tal forma que el lector para el que se traduce en mayor medida es para el “estudiante de latín”.

A partir de estos dos principios estéticos, Bonifaz Nuño ofrece una traducción marcada por el principio de crear una *foreignzing translation* en los términos señalados en la introducción de esta tesis, por su decidida apuesta por seguir el texto a costa de perder fluidez y poeticidad en la lengua de llegada, forzando con ello al lector moderno a comprender estructuras ajenas y términos acaso menos habituales en el verso castellano, además de un ritmo como el hexamétrico en principio bastante ajeno al lector de poesía en lengua española. La traducción, con su voluntad de mantener el texto traducido en lo que tiene de antiguo y diferente, además, requiere de un acercamiento al texto latino para su comprensión cabal y, tal vez, un disfrute de la poesía virgiliana. Por ello, es fundamental su presentación en una edición bilingüe.

En nuestro capítulo, hemos tenido ocasión de atender también a algunas “concretizaciones” del texto latino de Virgilio en la traducción de Rubén Bonifaz Nuño, donde se puede constatar cómo Bonifaz rellena los “vacíos” que separan ambos “horizontes de expectativas”, tratando de reproducir fielmente los poemas latinos conforme a sus propias ideas. Tal “literalidad” hace que el texto latino quede subordinado al aprendizaje y lectura de la poesía virgiliana, en detrimento de la propia “belleza” y

“musicalidad” del poema que, por el contrario, guiaron la versión de Espinosa Pólit, con cuya versión hemos confrontado algunos pasajes de la obra del mantuano (*Aen.*1.462; *Aen.*6.268-269 y *Ecl.*1.1-5) donde ambas traducciones muestran a la perfección su propia concepción de la labor traductora. La versión de Bonifaz, como ha podido verse, refleja una clara apuesta por una traducción *foreignizing*, esto es, tratando de reflejar el texto traducido en lo que tiene de ajeno y exótico, mientras que Espinosa Pólit es representante de una *domesticating translation* por su reelaboración y reinterpretación de la poesía virgiliana en una lengua ajena con el objetivo de que la poesía latina consiga leerse como poesía en español a partir de la construcción de nuevas imágenes y sensaciones.

4.- Recreación literaria y recepción crítica

4.1.- Antecedentes virgilianos en México y en América

Virgilio, en tanto cumbre del paganismo y autor señero de la tradición occidental, ha estado presente en la cultura literaria hispanoamericana desde los mismos inicios de la independencia de sus propias repúblicas. El poeta, que había llegado a América con la conquista, merced a su presencia constante durante siglos dentro del canon escolar europeo, permanecerá como figura destacada de la tradición literaria en los territorios conquistados y, posteriormente, en los nacientes estados independientes.

Nuestro estudio atenderá en la parte que aquí comienza a las distintas obras de la literatura mexicana del siglo XX que ofrezcan una recepción de la obra y la figura del escritor latino, dentro de su propio contexto cultural. Como introducción a este periodo, consideramos importante hacer una muy breve referencia a algunas de las vías de lectura del poeta de Mantua desde la conquista de México hasta el propio siglo XX, objeto propiamente de nuestro estudio.

En toda Hispanoamérica, la tradición virgiliana cobró una importante fuerza gracias a la práctica de la recreación de pasajes de los poemas a partir de la propia historia de España y su misión sagrada en la conquista¹⁴. Según señala Laird (2010b: 218), poco después de la conquista de México, Fray Bernardino de Sahagún supervisó la composición de la *Historia General de las cosas de Nueva España* (1563-1577), gracias a la que puede atestigüarse el conocimiento de la *Eneida* en su recreación literaria de las deidades paganas. A partir de esta obra y gracias a la labor del Colegio de la Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco, se inicia una tradición que contará con diferentes cultivadores en la que se escribe acerca de la historia de México, su conquista y su geografía a partir de la poética virgiliana en sus tres obras (*Bucólicas*, *Geórgicas*, *Eneida*). Tales obras, además, se crearán en un espacio privilegiado donde la tradición virgiliana se aborda desde tradiciones y formas que beben de la literatura latina, española y de lenguas indígenas, como el náhuatl, gracias a la educación de esa élite de *latinos indios* (Laird 2010b: 219).

¹⁴ A este respecto, merece destacarse que la Dra. Erika Valdivieso (2020) ha defendido su tesis doctoral en la Universidad de Brown, Estados Unidos, donde ofrece un panorama de la “imitación virgiliana” en América Latina precisamente durante el período colonial.

Durante el siglo XVII, entre otras composiciones, debe atenderse a la obra de Bernardo de Balbuena (1568-1627), por su continuidad con la recreación de pasajes y obras de los clásicos, particularmente en el *Bernardo* (1624) como recientemente ha estudiado Goñi Echeverría (2019), pero, sobre todo, por su desarrollo de lo que puede entenderse como identidad criolla, precedente fundamental de los problemas identitarios sobre la “nación” o la “patria” en el siglo XIX, tiempo de la independencia de México y que, bajo otras formas diferentes, llegará hasta el propio siglo XX. Balbuena tenía claro, siguiendo a Calderón de Puelles (2001: 259), que el criollismo literario, encomiástico de las virtudes de México como muestra la *Grandeza mexicana* (1604) del propio Balbuena, sin embargo, exalta las virtudes de las tierras de ultramar como elogio en última instancia de la propia metrópoli española:

En este orden de intereses, Balbuena podía tener dos cartas de presentación. O se declaraba criollo, hijo de conquistadores que todavía tenían muchas tierras por México o dejaba relucir su origen español, pues allí había nacido. [...] No obstante, la grandeza de México es, sin lugar a duda, la de España y Balbuena hijo de esta última porque no concibe una separación en el imperio entre la Península y América (Calderón de Puelles 2001: 259-260).

Entre la producción literaria seguidora de la tradición virgiliana, podemos destacar que vio la luz en 1670 un centón virgiliano titulado *Centonicum Virgilianum Monimentum*, a mayor gloria de la Virgen de Guadalupe a la que se solicitaba apoyo y protección (Laird 2010b: 221-222). La fuerza de los versos virgilianos aprendidos en la enseñanza media y universitaria propiciaron su permanencia en las obras de diferentes autores en esta época virreinal, como ha estudiado Herrera Zapién (2012). Entre los textos recogidos en su estudio, el investigador señala algunos paralelos textuales en los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz (Herrera Zapién 2012: 154-155, 157) en distintos villancicos y endechas.

Por su parte, la tradición de encomio a la virgen de Guadalupe y la narración de la historia de Juan Diego continuarán en el siglo XVIII también con la *Guadalupe* (1724) de Villerías y Roelas, considerado el poema latino más extenso de los escritos en el virreinato de la Nueva España. En esta obra, puede observarse una continuidad no sólo en la alabanza a la Virgen como guía en la conquista y justificación de la labor divina de expansión por todo el orbe, sino también los acostumbrados paralelos entre deidades

grecolatinas y aztecas con atributos del Dios cristiano para el que todas las anteriores serían una preparación. Tales pasajes están entretreídos por imitaciones y reelaboraciones de pasajes virgilianos, además de algunos horacianos y otros tomados de autores renacentistas como Giovanni Pontano (Laird 2010b: 224-231).

A finales del siglo XVIII, Rafael Landívar (1731-1793), sacerdote jesuita nacido en la actual Guatemala, escribió su *Rusticatio mexicana* (publicada en una primera versión de diez libros en 1781 y en una segunda compuesta por quince libros y un apéndice en 1782), que vio la luz respectivamente en las ciudades italianas de Módena y Bolonia, donde se encontraba Landívar exiliado tras la expulsión de los jesuitas por el rey español Carlos III en 1767. Landívar proyectó la composición de su obra como unas nuevas *Geórgicas* en latín que celebrasen la riqueza del paisaje de México y Guatemala. Es ésta una obra deudora de una estética neoclásica, en el sentido de imitación del estilo geórgico, el propósito y el sentimiento hacia el campo de los versos virgilianos. La recepción que el lector encuentra en la obra de Landívar consiste, pues, en la apropiación del proyecto virgiliano de loa a Italia y a sus campos. Desde el proemio, Landívar transmite a su lector su peculiar proyecto estético:

Que otro en arcanas figuras oculte el sentido,
en cuyas recónditas cuevas ninguno adentrarse
osó, ni enredar su cerebro en ingrata labor;
que insuffle sentido a los brutos, y frases muy bellas,
que llene los campos de lanzas, de tumbas la tierra,
y a todos los reinos con huestes armadas someta.
A mí, por amor a mi tierra natal, me colma de gozo
visitar de mi patria las siempre floridas campiñas,
y admirar rodeado de amigos diversos en un abarquilla
los lagos Mexicas, do Cloris florece con huertos amenos.
(Landívar 2012: 71).

La estética geórgica de Landívar, compuesta al servicio del proyecto político y religioso de la Compañía de Jesús, como ha estudiado Marcela A. Suárez (1995, 2003 y 2012)¹⁵,

¹⁵ En su estudio, Suárez resume tanto el público para quien compuso Landívar su *Rusticatio* como la mentalidad y los aspectos virgilianos de los que se sirve Landívar: “La actitud del jesuita respecto de los enunciarios (el europeo y la *iuuentus* novohispana) y del mensaje didáctico se traduce en conocimiento y valorización de lo propio, aspectos ambos que se convierten en rasgos esenciales y originales de su obra. A

desemboca, en el apéndice de la segunda redacción de la *Rusticatio*, en una encendida defensa de la fe cristiana por encima del paganismo, a propósito del canto a la cruz de la ciudad de Tepic, capital del actual estado mexicano de Nayarit. Es ésta, por tanto, una declaración de fidelidad al Dios cristiano como prevención para que no “pueda mi canto profano violar lo sagrado”:

Mas a fin de que mi torpe contagio no enturbie mi mente,
ni pueda mi canto profano violar lo sagrado,
desde ahora, marchando, alejaos Aonias hermanas;
que sus fuentes Castalias, su cítara y versos el vate
de Delfos destierre, y respete mandado silencio.
Tú sola del Padre Supremo Sapiencia Infinita,
que próspera pones en juego el destino de todos los orbes,
rigiendo con tu voluntad los confines del mundo,
Asiste propicia entre tanto resuena tremente mi plectro
y pregonas la cierta señal de tu célebre triunfo.
(Landívar 2012: 310).

Como epígono de Landívar, debe mencionarse también a Joaquín Arcadio Pagaza (1839-1918), sacerdote, humanista, traductor él mismo de Virgilio y de la propia obra de Landívar. Además de esta labor traductora y erudita, Pagaza, quien llegará a ser obispo de Xalapa, fue él mismo poeta, creador de un conjunto de poemas que también muestran una recepción propia y genuina de Virgilio en la estela del virgilianismo que nos ofrece Landívar, así como traductor en distintas versiones de la obra virgiliana.

Dentro de la producción literaria de tradición virgiliana sobre la historia mexicana destaca el trabajo de otro jesuita, Francisco Xavier Clavijero, quien publicó su *Antigua historia de México* (1780). En ese mismo año, se publica el *Poema heroico* de Diego José Abad, un “retablo barroco del jesuitismo dieciochesco” según Calderón de Puelles (2015: 69), que recurre en muchas ocasiones a paralelos con Virgilio, donde el Dios Trino Creador

esto se suma, también, el hecho de que el poema hace gala del ideario pedagógico de la Compañía. En síntesis, el análisis de ciertos pasajes y de algunas marcas genéricas esenciales pone de manifiesto que el didactismo landivariano se nutre de la tradición clásica y la imitación creativa, y revela un carácter identitario y claramente ideológico, fundado en los ideales y prácticas de la *Ratio studiorum*, en el *ethos* del esfuerzo y la emulación, y en una actitud comprometida y transformadora en defensa de la identidad cultural” (Suárez 2012: 202).

es el héroe de la nueva épica de esa “literatura jesuita del expulso” (Calderón de Puelles 2015: 93).

Con el siglo XIX, encontramos un virgilianismo de celebración de la independencia en cuyo marco destaca la estrecha relación de magisterio que mantuvieron durante una época Simón Bolívar, el político y militar que favoreció la independencia de muchos de estos países, y Andrés Bello (1781-1865), el gran intelectual liberal venezolano, a cuenta de las enseñanzas de Bello a Bolívar en calidad de preceptor, una relación que ha estudiado Cussen (1998), donde las enseñanzas virgilianas desempeñan un papel fundamental¹⁶. En los poemas publicados por el propio Bello, durante los inicios mismos de la independencia, se aprecia su interés por recuperar para el futuro de América la tradición europea, particularmente en sus orígenes grecolatinos, en concreto en el poema “Alocución a la Poesía” (1823), donde precisamente el autor reclama a la Musa que cruce el Atlántico y se dirija a América, para impulsar allí la creación poética:

Divina poesía,
tú, de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría;
tú, a quien la verde gruta fue morada,
y el eco de los montes compañía;
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.
También propicio allí respeta el cielo
la simple verde rama

¹⁶ De hecho, como señala el propio Cussen (1998: 176), Bello situaba a Virgilio como iniciador de toda la tradición política y filosófica liberal, en un tiempo donde se estaba poniendo en cuestión el *curriculum* escolar en ámbitos como la gramática, el derecho romano o la enseñanza del latín, por considerarse éstas heredadas del Imperio español y, por tanto, contraproducentes para la futura independencia de Chile: “Luego, Bello presentó uno de sus más audaces argumentos, una proposición revisionista dirigida a encontrar un sitio para Virgilio en la era del liberalismo. Con el renacimiento de las letras griegas y romanas, Bello explica, comenzó una nueva era. La filosofía se sacudió las cadenas que hasta entonces pesaban sobre la razón humana, y “la mugre del escolasticismo” desapareció del lenguaje científico. El amor por esa recobrada literatura clásica estimuló el amor a la libertad. Y así como las antiguas letras inspiraron enormes cambios en ese tiempo, así lo harán ahora [...]. Bello pone a Virgilio a la cabeza de una secuencia histórica que conduce al liberalismo” (Cussen 1998: 172-175).

con que al valor coronas;
también allí la florecida vega,
el bosque enmarañado, el sesgo río,
colores mil a tus pinceles brinda;
y céfiro revuelto entre las rosas;
y fúlgidas estrellas
tachonan la carroza de la noche;
y el Rey del cielo, entre cortinas bellas
de nacaradas nubes, se levanta,
y la avecilla en no aprendidos tonos
con dulce pico endechas de amor canta.
Bello (1970: 191).

Este poema de Bello es, a nuestro juicio, una forma de tomar conciencia, para apropiársela, de la tradición literaria precedente y, sin embargo, no renunciar a los elementos singulares de la región donde ha de encontrar acomodo una nueva tradición virgiliana (recuérdese su *Agricultura de la zona tórrida* [1826]). La creatividad no queda en el poema de Bello rendida a la imitación o al servilismo de lo ya dado, sino que busca una nueva fecundidad en las tierras americanas, lugar apto para el surgimiento de un nuevo Virgilio, poeta que queda, tanto en la alusión concreta como en el tono y temática bucólica y geórgica de este poema, como el vínculo con la tradición previa y simultáneamente generador de una estética nueva¹⁷:

Tiempo vendrá cuando de ti inspirado
algún Marón americano, ¡oh diosa!
también las mieses, los rebaños cante,

¹⁷ Hasta tal punto Virgilio y el tema geórgico adoptan este papel fundacional que Pedro Henríquez Ureña, escritor dominicano afincado en México durante la época dorada del Ateneo de la Juventud, en el que tuvo un papel destacado, no sólo reconoce este intento de desvincularse de la dependencia de Europa, tomando a Virgilio como modelo que posibilitaría dicha creatividad autóctona, sino que pone este poema de Bello en relación con el *American Scholar* (1837) de Ralph Waldo Emerson, lo que emparentaría a las dos Américas: “Como Emerson en su conferencia sobre *The American Scholar* (1837), piensa que “hemos prestado demasiada atención a las cortesanas musas de Europa”. Procede a describir la riqueza natural del Nuevo Mundo y la proeza de los libertadores, que estaban librando aún su última campaña. Eran éstos nuevos temas de poesía. Las pacíficas sombras imperiales de Virgilio y Horacio son sus guías en este intento revolucionario, juntamente con los escritores dieciochescos que hacen literatura de los temas científicos: camino prometedor del que por desgracia nos hemos alejado. De su estilo se ha dicho que es clásico, concebido dentro del molde romano, con un toque del aroma nativo de nuestro suelo” (Henríquez Ureña 2008: 122).

el rico suelo al hombre avasallado,
y las dádivas mil con la zona
de Febo amada al labrador corona.
(Bello 1970: 195-196).

Ya a inicios del siglo XX en México, ven la luz los *Poemas rústicos* de Manuel José Othón (1858-1906), una nueva muestra de recepción propia de Virgilio. Othón desarrolla toda una nueva estética de bucolismo de nuevo cuño, cuyos elementos fundamentales son la recuperación del campo como criterio de belleza, el sosiego que proporciona el retiro de la ciudad a la paz rural y la concepción del campo como vínculo hacia la transcendencia religiosa¹⁸. Como muestra, reproducimos el siguiente pasaje:

Y sin otra ambición que la infinita
ansia del bien para los hombres, pasa
tu vida humilde que al trabajo invita.

[...] que es preferible a fatigar la historia
cumplir con el deber, vivir honrado
y reputar la muerte por victoria.
(Othón 1944: 87).

Nuestro propósito en este trabajo es, a la luz de las vías abiertas por los autores anteriores en sus poemas, estudiar de qué forma el siglo que les sucedió ha entendido a Virgilio, a partir de sus propios presupuestos estéticos e ideológicos que nos permitirán comprender cuáles han sido los resultados de las “fusiones de horizontes” en las obras literarias y traducciones de este tiempo. Según hemos visto que pensaba Bello, Virgilio había sido capaz de generar nuevas estéticas e ideas nacidas en momentos diferentes a partir de la lectura de sus obras. Como señala el eminente comparatista George Steiner¹⁹: “Podría

¹⁸ El escritor mexicano Alfonso Reyes, parte fundamental de nuestra tesis, dedicó una de sus conferencias en el Ateneo a Othón y sus *Poemas rústicos*. Allí, señalaba precisamente estos componentes del bucolismo de nuevo cuño del poeta mexicano: “En la paz de las aldeas gustaba Othón de pasar la vida, donde es más fácil salir al campo y descuidarse de todo aquello que sólo accesoriamente nos ocupa. Cuando el trato humano estrecha poco, cuando el roce social apenas se hace perceptible, más holgadamente viaja el espíritu en sus contemplaciones; y, desvestido el ánimo de todo sentimiento efímero, vuelve a su profundidad sustantiva, también allí lo esencial, lo ‘desinteresado’, lo indispensable de las imágenes del mundo, y vuelca sobre el espectáculo de la naturaleza el tesoro de sus más hondas actividades, la religión, el deber, el gusto o el dolor de la vida” (Reyes 2010: 337).

¹⁹ Traducción propia a partir del texto de Steiner (1990: 10).

escribirse una sugerente historia de la sensibilidad moral, literaria y política de Occidente a partir de la situación de Homero y Virgilio en los diferentes períodos y sociedades”.

No es sólo que Virgilio sea capaz, por la fecundidad de su obra, de dar lugar a estas sensibilidades diferentes y contemporáneas, sino que él mismo también fue capaz de integrar en sus versos restos de tradiciones ya pasadas a las que dio un nuevo aspecto y puso al servicio de todo un proyecto estético, filosófico, teológico y político, como señala en su *Virgilio* Michael von Albrecht:

La lectura de Virgilio merece la pena, además, porque él mismo es un maestro de leer: un lector que estudia, con profunda mirada, el libro de la naturaleza y el libro de la historia, pero también un lector creativo de textos literarios. El tratamiento que hace de Homero y de otros predecesores muestra cómo un verdadero poeta puede volver completamente suyo aquello que ha leído: de esta manera algunas escenas “homéricas” tienen unos cimientos más hondos en la estructura global de la *Eneida* que en su contexto originario. Es verdad que Eneas se parece a Odiseo, pero al “modelo de Odiseo” le añade una nueva forma de relacionarse con la comunidad y una dimensión histórica de alcance universal. Por otro lado, Virgilio toma prestado de los autores helenísticos su aguda conciencia artística y el noble gusto, pero no su preferencia por temas poco relevantes (Von Albrecht 2012: 15).

Por su parte, el siglo XX hispanoamericano es particularmente interesante para el estudio de la recepción de Virgilio, muy especialmente en el caso de México, dado que éste es un momento deslumbrante en el ámbito las letras y el pensamiento en lengua española de estos países. Virgilio aparecerá en algunos de estos textos ligado a momentos clave de la historia, novedosas corrientes estéticas o reflexiones sobre asuntos de una acuciante contemporaneidad. No hay que olvidar que es el siglo de la tecnificación, el maquinismo, el individualismo, la irrupción de nuevas ideologías políticas y su debate sobre el compromiso del arte -desde nacionalismo hasta el feminismo-, las esperanzas puestas en la revoluciones de diverso signo o las vanguardias artísticas que vinieron a trastocar lo que se había entendido tradicionalmente por belleza y función del arte.

Podremos comprobar, una vez más, que a pesar de la distancia que imponen los siglos, las lágrimas de Eneas al contemplar la destrucción de Troya, la compleja relación del héroe con su destino y los dioses, la teleología política o la pulcritud compositiva de

Virgilio han facilitado también a los hombres de este tiempo comprenderse a ellos mismos, su patria o su pensamiento e incluso proponer determinadas posturas a partir de las ideas y la estética presentes en la obra de Virgilio como propuestas para su propio futuro.

4.2.- La recepción de Virgilio entre el Ateneo y el México

posrevolucionario

4.2.1.- El descubrimiento de la patria de López Velarde en la “Suave Patria”: la imposibilidad de la épica patriótica virgiliana

El poeta Ramón López Velarde (1888-1921) es el primero de los autores cuya recreación literaria de la obra virgiliana vamos a comentar en este trabajo. En su caso, podremos comprobar cómo una relectura de la Roma clásica a partir de la gran literatura de época augustea pueden llevar a una comparación con la propia historia por parte de quien dejó, a su temprana muerte, una obra poética que constituye un feliz intento de superar la estética modernista²⁰ iniciada por Rubén Darío en *Azul* (1888) y que su generación²¹ trató de dejar atrás de formas diversas.

Según coincide la crítica al respecto, la modernidad de la poesía velardeana, representante fundamental de la literatura del modernismo tardío que apunta ya a nuevas formas de creación e intereses diferentes de los de sus precursores, reside en la representación en sus versos de un alma en tensión, contradictoria y paradójica. En vida publicó sólo dos poemarios, *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919), pero, tras su muerte, vio la luz su última obra poética, *El son del corazón* (1932), que recoge los poemas escritos por el

²⁰ Allen Phillips, en su canónico *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, cuya primera edición data de 1962, destaca el papel central de López Velarde en el tránsito del modernismo a las tendencias poéticas de los años 20 y 30, cuando nacen autores como Alfonso Reyes, dentro del grupo del Ateneo de la Juventud, o los del grupo *Contemporáneos* de la talla de Novo, Torres Bodet o Villaurrutia: “López Velarde deja honda huella en la lírica contemporánea con una obra tan intensa como breve, y abre nuevos horizontes después de la liquidación del modernismo, apunta hacia el futuro, hacia ciertas nuevas modalidades poéticas del vanguardismo y la más reciente expresión de hoy” (Phillips 1988: 22).

²¹ Nos referimos fundamentalmente a los otros dos poetas mexicanos que trataron de ofrecer una superación del modernismo: José Juan Tablada y Enrique González Martínez. Phillips (1988: 21-44) da cuenta de esta sensación compartida de final de etapa y de búsqueda de nuevas posibilidades estéticas en la introducción a su monografía.

autor entre 1919 y 1921. Dentro de este último se encuentra un poema muy singular dentro de su producción literaria titulado “La suave patria”, emparentado con la *Eneida* desde sus primeros versos, con la cual establece una relación distante y, asimismo, contradictoria, como tendremos ocasión de comprobar en este capítulo.

El primero de los componentes de la tensión poética presente en la obra de López Velarde es también el primer elemento del “horizonte de expectativas” que destacaremos y que formó parte de su estética hasta el final de la obra que nos legó: la vida de la provincia, nucleada en torno a la familia y al mantenimiento de las relaciones y costumbres tradicionales que tienen como centro la Iglesia y la moral cristiana, que López Velarde aprendió en su casa y a su paso, entre los años 1900 y 1902, por el Seminario de Zacatecas²² y, entre 1902 y 1905, por el Seminario Conciliar de Santa María de Guadalupe en Aguascalientes. Además, durante unas vacaciones en su Jerez natal, en 1902 ó 1905, conoce a la que será su inspiración poética más duradera, “Fuensanta”, quien, en realidad, respondía al nombre de Josefa de los Ríos. El amor de López Velarde por “Fuensanta”, cuyas contradicciones quedan fijadas en los versos de *La sangre devota*, es puro, idealizado, casto y revestido de todos los ideales del catolicismo de su terruño. Este aspecto esencial de la biografía de López Velarde, el de una educación católica, no desaparecerá de la sensibilidad del poeta, aunque éste trate más adelante de negarla, pues la enseñanza en México estuvo marcada hasta esta época por los colegios católicos y seminarios. Esta situación determinó la enseñanza de la lengua y la cultura latina, como ha estudiado Espino Martín (2018), desde los tiempos del dominio jesuita hasta las luchas entre liberales y conservadores por el control de la educación.

Por su parte, Guillermo Sheridan (2002: 49) afirma, en su reconstrucción biográfico-narrativa *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde*, que “Pepa de los Ríos es la materia prima que la poesía y la veneración de Ramón vestirán de misterio”. En los versos, por ejemplo, de “Canonización”, poema de su primera obra, López Velarde lleva

²² De hecho, será también en las misas a las que asista mientras vive en el propio Seminario donde se le aparezca al poeta por primera vez la sensualidad de la mujer, a la cual va a dedicar buena parte de su obra. En el poema “Del seminario”, publicado en el diario *El Regional* de Guadalajara el 29 de junio de 1909, el autor recuerda ese primer acercamiento a la belleza femenina: “¿Amor a las mujeres? Apenas rememoro/ que tuve no sé cuáles sensaciones arcanas / en las misas solemnes, cuando brillaba el oro / de casullas y mitras, en aquellas mañanas / en que vi muchas bellas colegialas: el coro / que a la iglesia traían las monjas Teresianas”.

este ideal hasta la atribución de santidad a la amada, que, en los versos finales, se compara con la fortaleza que sentía el autor al recibir, las primeras veces, la comunión:

Primer amor, tú vences la distancia.
Fuensanta, tu recuerdo me es propicio.
Me deleita de lejos la fragancia
que de noche se exhala de tus tiestos,
y en pago de tan grande beneficio
te canonizo en estos
endecasílabos sentimentales

[...] Tanto se contagié mi vida toda
del grave encanto de tus ojos místicos,
que en vano espero para nuestra boda
alguna de las horas de pureza
en que se confortó mi gran tristeza
con los primeros panes eucarísticos.
(López Velarde 1971: 104).

De esta época, el poeta hereda, además del imaginario del catolicismo de provincias y el sentimiento de castidad y trascendencia, el conocimiento de la literatura clásica y moderna, gracias a algunos de sus profesores, como el rector y canónigo en Zacatecas, el sacerdote don Domingo de la Trinidad Romero, quien, además de formar a los jóvenes en las materias curriculares, ejerció una notable influencia en el interés de López Velarde²³ por la poesía y por los autores clásicos. Sheridan en su biografía narrativa del poeta recupera la relación de López Velarde con Romero:

En su despacho había un busto del gran poeta inglés Byron, pero Ramón creyó que era algún santito hasta que se dio cuenta. Ramón quiso mucho a este cura Romero, que no dejó de ser un “espíritu santo”. Para empezar, hacía versos. En

²³ El propio López Velarde (1971: 391) lo recuerda en “El señor rector”, una de sus prosas en las que se basa Sheridan para el relato que hemos podido leer en esta misma página, donde aparece retratado como un hombre creyente, persuasivo y sabio: “El canónigo Romero fue, sin duda, uno de los personajes que me revelaron la noble calidad del alma. Si en la eternidad en que entró hace mucho, puede oírme, yo le envío el mensaje del muchacho que lo hizo llorar una mañana de otoño. [...] Atinaba siempre que quería persuadir, y hablaba con voz de lejanía, de flexión y de maltrato... A mí, nunca dejaba de darme la impresión de un pastor que hubiese perdido su rebaño y pensara siempre en él. Creo que si hubiese vivido en el siglo III o IV, en el conflicto entre la Iglesia y la Escuela se habría inclinado a la segunda”.

latín. Leía a Ovidio, a Horacio y a Virgilio. Ramón decía que a veces citaba a los romanos en sus sermones. También decía que ese rector se paseaba por las noches en los patios del seminario pensando en quién sabe qué cosas. Yo creo que este señor cura le ayudó a Ramón a formarse. A lo mejor fue él quien le dio a leer por primera vez a algunos escritores que luego lo iban a acompañar toda su vida, como Anatole France. Esto no sería raro, puesto que en buena medida lo mejor de la actividad cultural de esas regiones, por esos años finales del Porfiriato, dependía de una escuela de curas ilustrados y buenos poetas como “Ipandro Acaico” que no era otro que el obispo de San Luis, don Ignacio Montes de Oca. Ya desde antes, en Jerez, había sido otro cura, el padre Reveles, quien lo había puesto a leer a algunos poetas provincianos (Sheridan 2002: 44).

El contrapunto a la beatería del terruño, ya apuntado en su relación con este sacerdote y maestro, le nacerá en toda su plenitud a López Velarde a raíz de su contacto con la Ciudad de México, donde descubre una vida cosmopolita, moderna y alejada de todas las inhibiciones y costumbres tradicionales. Fuensanta deja paso en el corazón del poeta a Margarita Quijano, quien representa en *Zozobra* la tentación, el amor más libre y pasional. Al poeta lo deslumbra esta vida, las mujeres que pululan por lugares de la Ciudad de México como la colonia Santa María la Ribera o la Avenida Madero y la ausencia de las miradas de reproche de los sacerdotes, los vecinos y de su propia familia. En una de sus prosas, “La avenida Madero”, López Velarde reconoce la fascinación que le produjo este eje fundamental de la vida social de la Ciudad de México y las “engañosas cortesanas” que el poeta podía contemplar allí:

Plateros... San Francisco... Madero... Nombres varios para el caudal único, para el pulso de la ciudad. No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida Madero no conozca mi pisada. Le soy adicto, a sabiendas de su carácter utilitario, porque racionalmente no podemos separarla de las engañosas cortesanas que la fatigan en carretela, abatiendo, con los tobillos cruzados, la virtud de los comerciantes del Bajío (López Velarde 1971: 439).

Tal fascinación por la ciudad hace de López Velarde un poeta moderno, un caminante de una gran ciudad, a la manera de algunos grandes poetas y pensadores del siglo XX. José Emilio Pacheco en su columna para el diario *Excélsior* de 19 de junio de 1971 destacó precisamente el carácter de *flâneur* del López Velarde habitante de la Ciudad de México,

en sintonía con los poemas de Charles Baudelaire, en *Zozobra*, el poemario donde su espíritu decadente y deseoso de obtener todo el disfrute que la ciudad pueda ofrecerle pugna abiertamente con el espíritu de la provincia que tan hondo había calado en él:

López Velarde fue un *flâneur* como el que aparece en *Le spleen de Paris*, los poemas en prosa de Charles Baudelaire, “un paseante solitario y pensativo” de los que “corren a olvidarse entre la muchedumbre, temerosos sin duda de no poder soportarse a sí mismos”. [...] En su poesía como en la de Baudelaire según Walter Benjamin, las imágenes de la mujer y de la muerte se entremezclan con una tercera imagen: la de la ciudad. Como el París de *Le fleurs du mal*, el México de López Velarde es una ciudad hundida y más submarina que subterránea. [...] Su poesía se nutrió de una existencia común y corriente. No fue su vida, sino la respuesta a su vida. No perteneció a su tiempo: superó la época que terminó con su desaparición, hace hoy cincuenta años. Ahora nos parece más actual que todos los modernistas y vanguardistas (Pacheco 2018: 34-38).

Este evidente deslumbramiento por la ciudad siempre va acompañado en López Velarde de una introspección de matriz cristiana, una suerte de examen de conciencia permanente, sin concesiones, que le provoca una condena de sí mismo y le impide disfrutar de todo aquello por lo que muestra atracción en sus poemas. El suyo es un espíritu contradictorio y polémico, del que dan cuenta los mejores poemas de *Zozobra*, escenario de dicho combate entre el hombre católico, provinciano, casto y siempre en busca de una purificación para sus pecados y el paseante de la Ciudad de México que ha descubierto la posibilidad de una sensualidad más libre y sin culpa que, sin embargo, no termina de asumir como propia. Incluso en los momentos de mayor altura erótica, López Velarde tiene que recurrir a un léxico relacionado con la eucaristía (mitra, estola, cíngulo²⁴), como

²⁴ En esto, López Velarde no es original. Carlos Monsiváis en su ensayo sobre la poesía moderna mexicana, *Las tradiciones de la imagen*, señala el carácter compartido de este recurso al léxico relacionado con el catolicismo y su eucaristía en los poetas que trataron de superar el modernismo a inicios del siglo XX. José Juan Tablada es otro de los poetas que recurren a estos elementos para la composición de sus poemas, con un tono notablemente más irreverente. Como ejemplo, puede recurrirse a la lectura de “Misa negra” de Tablada, cuyas dos últimas estrofas reproducimos aquí: “Quiero en las gradas de tu lecho / doblar temblando la rodilla... / Y hacer el ara de tu pecho / y de tu alcoba la capilla. / Y celebrar ferviente y mudo, / sobre tu cuerpo seductor / ¡lleno de esencias y desnudo, / la Misa Negra de mi amor!” (Monsiváis 2003: 45). Con respecto propiamente a López Velarde, Monsiváis dice lo siguiente: “En el clímax, el personaje es el edificio derruido, el árbol simbólico, el trapo ajado, el abandono en torno al ritual. No hay aquí un catolicismo victorioso ni versiones inexploradas del gozo cristiano, sino de extraer las sensaciones de plenitud de entre las ruinas (de la «nave de parroquia en penuria»). [...] el ánimo secular guía el vocabulario

en “Mi corazón, leal, se amerita...”, donde el poeta desearía arrancarse ese corazón para el que “Placer, amor, dolor... todo le es ultraje”:

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.
Es la mitra y la válvula... Yo me lo arrancaría
para llevarlo en triunfo a conocer el día,
la estola de violetas en los hombros del alba,
el cingulo morado de los atardeceres,
los astros, y el perímetro jovial de las mujeres.
(López Velarde 1971: 144-145).

A este respecto, Carlos Monsiváis (1988: 266) señaló que López Velarde, con sus poemas, es consciente de que “si todo es religión, nada es pecado. Si todo es sensualidad, nada puede ser herético” y que, por tanto, el poeta consigue “la unidad a través de la cultura católica. En este sentido, es un místico tardío o prematuro”. José Joaquín Blanco, por su parte, señala esta contradicción, finalmente decantada del lado del catolicismo, como una fatídica necesidad, dado que el México donde vivía el poeta, a pesar de esos destellos capitalinos, le impedía por su propia mentalidad y estructura social, ser el *dandy* que el poeta sueña en sus versos:

Reducir la poesía de López Velarde a la mera discrepancia fatal de modernidad y atraso ancestral, de poeta moderno en un mundo aldeano y arcaico, de un *flâneur* en el vecindario cuaresmal, sería, sin embargo, un elogio hartamente insuficiente a su altura y su trascendencia. [...] Las preguntas desesperadas del mexicano moderno frente a sí mismo y a su tan ineficiente e imposible cultura europea, frente a su país y a sus paisanos tan anclados en siglos arcaicos, se dan en López Velarde y con sus trazos de *dandy* apenas disfrazado de sacristán, a falta de mejor indumentaria para no provocar un escándalo a su paso. [...] Precipitado y precozmente modernizado por la cultura libresca, López Velarde se volvió diferente de sus conciudadanos, incomprensible y difícilmente conciliable; había cambiado, y sin retorno; la tragedia amorosa de su comedia poética no estriba, por ello, en especulaciones biográficas, abandonos o peripecias, sino en la imposibilidad de realizar en el espacio mexicano una vida moderna, una

litúrgico, a lo visible lo canonizan los endecasílabos sentimentales y la imaginería de los templos, se añade a la turbulencia personal” (Monsiváis 2003: 31-32).

sensibilidad moderna. Murió demasiado joven: la transformación de los años veinte le hubiera ofrecido espacios más habitables, que de cualquier manera resultaron asimismo asfixiantes, lerdos y represivos para la generación siguiente: los Contemporáneos también escribieron obras de exilio y desencuentro de poetas *dandies* con mentalidad moderna dentro de una sociedad ariscamente arcaica (Blanco 1988: 22-25).

El espíritu de enfrentamiento entre la provincia y la ciudad contemporánea -por resumir en estos dos términos todas las implicaciones que hemos tratado de exponer en las líneas precedentes- se traslada, a nuestro juicio, a la recepción de Virgilio en su canto patriótico y sentimental en “La suave Patria”. Se trata de un poema más largo de lo acostumbrado por López Velarde, que vio la luz en 1921 en la revista *El maestro*, auspiciada, nada menos, por José Vasconcelos, en su calidad de rector de la UNAM. A pesar de que el poema fue encargado para que contuviese una exaltación patriótica de México, López Velarde compuso algo bien distinto en los endecasílabos de su poema.

El poeta, antes de publicar “La suave patria”, había dedicado una de sus prosas, luego reunidas en el volumen titulado *El minuterero* (1923), a perfilar una idea de la patria que él da en una forma puramente poética y que determinará también su reelaboración de la épica virgiliana, en una situación nuevamente tensa y polémica. Su poema “La suave patria” recuperará parcialmente tal concepción en sus primeros versos, para dar una idea muy diferente de la transmitida por Virgilio en su *Eneida*. El texto en prosa de López Velarde lleva el título de “Novedad de la patria” y transmite en forma germinal la idea de un patriotismo cálido, sentimental y apegado a la tierra y la provincia, dentro de un espíritu contradictorio que se puede resumir en un enfrentamiento entre el campo y la ciudad, en sus derivadas estéticas, religiosas y, acaso, vitales, que también es fundamental para su lectura de la poesía virgiliana. En este caso, López Velarde nos anticipa una visión que desarrolla por extenso en “La suave Patria”:

La miramos hecha para la vida de cada uno. Individual, sensual, resignada, llena de gestos, inmune a la afrenta, así la cubran de sal. Casi la confundimos con la tierra. No es que la despojemos de su ropaje moral y costumbrista. La amamos típica, como las damas hechas polvo -si su polvo existe- que contaban el tiempo por cabañuelas. Un gran artista o un gran pensador podrían dar la fórmula de esta nueva Patria. Lo innominado de su ser no nos ha impedido cultivarla en versos,

cuadros y música. La boga de lo colonial, hasta en los edificios de los señores comerciantes, indica el regreso a la nacionalidad. De ella habíamos salido por inconsciencia, en viajes periféricos sin otro sentido, casi, que el del dinero. A la nacionalidad volvemos por amor... y pobreza. Hijos pródigos de una Patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca²⁵, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de sindicato, ofrece -digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada- el café con leche de su piel. Literatura -exclamará alguno de los que no comprenden la función real de las palabras, ni sospechan el sistema arterial del vocabulario-. Pero poseemos, en verdad, una Patria de naturaleza culminante y de espíritu intermedio, tripartito, en el cual se encierran todos los sabores (López Velarde 1971: 232).

La patria sentimental -“individual, sensual, refinada, resignada...”- que trata de perfilar López Velarde, quien es muy consciente, como señala más adelante, de que hay quienes se encuentran “con prisa de retirar el mantel, de poner sillas sobre la mesa, de irse” (López Velarde 1971: 233), es resultado de un regreso por “amor” y “pobreza”, un retorno obligado y nacido del sentimiento, la costumbre y la contemplación de realidades que “ni siquiera sabemos definir”. Éste va a ser, a nuestro juicio, uno de los polos del espíritu contradictorio y polémico que encontramos en “La suave patria”.

²⁵ El reconocimiento literario, directo y sin preferencias, de los orígenes históricos castellano, morisco y azteca puede relacionarse con la vocación cosmopolita de la generación inmediatamente anterior a la de López Velarde, la del modernismo. Saúl Yurkiévich destaca esta simultaneidad cosmopolita de tradiciones estéticas como uno de los rasgos principales del modernismo: “El cosmopolitismo idealista de los modernistas está en correlación y en oposición con el cosmopolitismo mercantil del capitalismo liberal, floreciente y eufórico por el reciente ingreso de los mercados latinoamericanos al gran circuito del comercio internacional. Esa oligarquía se vanagloria de su prosperidad edificando ciclópeos pastiches: parlamentos romanos, bolsas de comercio helénicas, fábricas góticas, cuarteles moriscos, residencias neoclásicas, con frisos y frescos donde el arte se hermana con las deidades de la clase dominante: ciencia, técnica, progreso, comercio”. Éstos buscaron recoger en sus poemas toda la tradición cultural a su alcance, sin olvidar ni menospreciar ninguna de ellas. En concreto, en la literatura de final del XIX, los modernistas españoles contraponen, en ocasiones, a una Castilla provinciana y cateta con el refinamiento de la arquitectura morisca, donde encontramos ecos de la introspección de la Generación del 98. Greenfield (1983: 83-84) destaca este aspecto en su estudio sobre el pastiche modernista del español Ramón María del Valle Inclán y el argentino Enrique Larreta: “La relación entre *La gloria de don Ramiro* y estas obras modernistas de Valle-Inclán se manifiesta también en la estructura temática. Tanto *Cuento de abril* como *La marquesa Rosalinda* cuentan con una contraposición antitética no muy distinta de las yuxtaposiciones fundamentales de *Ramiro*, particularmente la del mundo cristiano español contra el mundo morisco. La valleinclanesca, de hecho, proviene de las mismas raíces que las de Larreta: los antiguos lugares comunes de leyenda negra y de las polémicas iniciadas en el siglo XVIII sobre la cultura española en contraste con la del resto de Europa, especialmente de Francia -una polémica introspectiva, vale notar, bien resucitada en la huella de la Restauración y el “Desastre” del 98” (Yurkiévich 1976: 13).

Octavio Paz reflexionó también sobre el poema en su ensayo sobre Velarde “El camino de la pasión”, contenido en *Cuadrivio* (1965), antología donde el premio Nobel mexicano recogió los ensayos acerca de cuatro de sus poetas modernos de referencia: el propio López Velarde, Rubén Darío, Fernando Pessoa y Luis Cernuda. Paz en ese texto lamenta la utilización política de un discurso que, si bien es fruto de las vivencias de su tiempo y del encargo de su composición por parte del propio José Vasconcelos y el presidente Álvaro Obregón lo recitaba con gusto²⁶, ofrece una imagen de la patria muy diferente del discurso oficial que, por ejemplo, muestran los muralistas mexicanos, a quienes se encargó pintar los edificios públicos con un relato ideologizado de la historia mexicana desde la conquista española hasta la propia Revolución:

Es difícil hablar de *La suave patria*. Este hermoso e infortunado poema no merecía haber sido manoseado con tanta torpeza (¿O su destino público es la suerte que corre toda belleza provocativa y demasiado evidente?) Principiaré por decir que *La suave patria* tolera las complicidades sentimentales, no las ideológicas. Cualesquiera que hayan sido sus opiniones políticas, y nunca fueron muy ardientes, López Velarde no confundía el arte con la prédica ni el poema con la arenga [...] Espectáculo para la vista y el oído, *La suave patria* se parece más que a la pintura mural, a la música de Silvestre Revueltas (Paz 1965: 87-89).

“La suave patria” es el fruto, por tanto, de la inquietud que muestra López Velarde por tratar literariamente temas políticos, algo que él había hecho desde hacía mucho tiempo en artículos de prensa, pero que, hasta el momento, habían funcionado en el conjunto de su obra como una parte autónoma y diferenciada de la poesía. A este respecto, el escritor Juan José Arreola (1997) ha estudiado esta faceta política de López Velarde, la progresiva interacción con su propia poesía y las dos almas que también respecto a la política convivían en él.

Nuestro poeta fue partidario de Francisco I. Madero²⁷, por tanto, cercano a las posiciones liberales de primera hora desde antes de que estallase la Revolución, concretamente desde

²⁶ Mendiola (2013) ha recogido recientemente en la revista *Nexos* las circunstancias de la composición de este poema, con una bibliografía moderna y actualizada.

²⁷ Para los hitos fundamentales de la historia del México del siglo XX del que nos ocupamos en este trabajo, seguiremos, junto con aquellos otros textos de épocas, personajes históricos y sucesos más específicos, lo expuesto por Berta Ulloa (2000) y Lorenzo Meyer (2000) en la *Historia general de México*, preparada por el Centro de Estudios Históricos del Colegio de México.

los tiempos de la publicación en 1908 del ensayo de Madero, *La sucesión presidencial en 1910*, donde el futuro líder de la Revolución planteaba la necesidad de una sucesión democrática y ordenada del dictador Porfirio Díaz. Sin embargo, López Velarde también criticó a quienes denominaba “los jacobinos del plan de San Luis” por ser abiertamente contrarios a los católicos, entre quienes se contaba él mismo, y a Emiliano Zapata, a quien consideraba un peligro para la estabilidad del naciente estado liberal que había soñado Madero²⁸. Por su parte, Sheridan (2010) ha explicado en otro de sus estudios los componentes fundamentales de la ideología política que López Velarde profesó hasta el final de sus días: un maderismo, es decir, liberalismo, católico, que lo llevó en 1912 a presentarse a las elecciones en las listas del Partido Católico Nacional como diputado por su natal Jerez que le fueron robadas debido a maniobras arteras.

“La suave patria” es una condensación de todas esas polémicas en las que López Velarde se había visto inmerso y del retorno sentimental a la patria, vista a partir de los recuerdos de la vida de la provincia, fruto de ese mismo momento histórico en que se está tratando de elaborar un relato de la Revolución con Vasconcelos como líder intelectual y mecenas. El “horizonte de expectativas” de López Velarde podemos decir, entonces, que está compuesto por tres elementos en abierta contradicción que parten, en el fondo, de uno sólo: la tensión entre el espíritu del campo y el de la ciudad, que tiene su reflejo en la religión, la literatura y la propia forma de vida del poeta. Su credo político, el liberalismo maderista, es otra muestra de tal contradicción. Conforme a tal espíritu, se producirá, como tendremos ocasión de ver, la “fusión de horizontes” entre los dos poetas con el resultado de un interesante “acto de concreción” de Virgilio.

²⁸ José Luis Martínez acota en su edición de las obras de López Velarde el espíritu político del poeta, quien, más que revolucionario, debe considerarse demócrata y, por tanto, maderista: “López Velarde, al igual que el presidente Madero, quiere un gobierno democrático y una revolución pacífica que vaya liquidando progresivamente las múltiples supervivencias del feudalismo porfiriano. [...] De una parte, quedaban pues los revolucionarios maderistas que querían el respeto de las leyes y una prudencia en la realización de los objetivos reformadores; de otra, los que exigían, en seguida, las reformas populares y la justicia agraria. La disyuntiva ni siquiera llegó a plantearse para el periodista circunstancial que fue López Velarde: su camino era la defensa del precario gobierno de su héroe Madero y la condenación de Zapata: la fiera, el Atila del Sur, a pesar de reconocer que ‘el populacho es zapatista. Aquí mismo, en la capital de la República, cuenta el Atila con centenares de prosélitos, en todas las barriadas, listos para la hora del saqueo’ (“Zapata”, 22 de julio de 1912). Y en otro artículo, ya cerca de la tragedia final, advertía: ‘Es indispensable, es urgente, que sucumba Zapata. De no suceder esto, el socialismo embrionario e inconsciente del Sur se extenderá como un cáncer por todo el territorio de la República’” (Martínez 1971: 812-813).

Pasemos ahora al texto propiamente del poema. Está dividido en cuatro partes: proemio, primera parte, intermedio y segunda parte. En el proemio es donde López Velarde muestra su interés de incluir el poema bajo la tutela de Virgilio. Comienza con estos versos:

Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo hoy la voz a la mitad del foro
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo
para cortar a la epopeya un gajo.
López Velarde (1971: 208).

Resulta evidente el vínculo del inicio del poema de López Velarde con los versos, tenidos como espurios²⁹, con que comienza la *Eneida* del romano Virgilio:

Ille ego, qui quondam gracili modulatus auena
carmen, et egressus siluis uicina coegi
ut quamuis auido parerent arua colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis.
Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
litora [...].
(*Aen.* 1.1^a-3)³⁰.

López Velarde emplea al inicio de su poema esta *retractatio* virgiliana para elevar el tono de su composición: ya no dedicada a sus idas y venidas con Fuensanta y al hondo conflicto

²⁹ Es ésta una cuestión que sigue generando controversia entre los especialistas. Kayachev (2011) los ha analizado en su estudio, considerados en éste como un epigrama que introduciría la obra poética, a la manera de los versos introductorios de los *Amores* de Ovidio, donde además queda sintetizada la evolución de la poesía virgiliana, *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*. Kayachev, siguiendo el testimonio del gramático Niso, llega a atribuir estos versos a Vario, quien fue el encargado de corregir la obra, según una tradición que se remonta hasta Servio-Donato: *Such an assumption would explain both its highly sophisticated character, which I hope to have demonstrated, and its canonical status, implied by the frequency of Ovid's allusions to it* (Kayachev 2011: 82). Ya en la propia Antigüedad, estos versos quedaron como referente para cualquier poeta que viese sus poemas de juventud como escritos por alguien que en el fondo se considera ajeno a la presente madurez. El primer gran poeta romano en emplear estos versos virgilianos repitiendo el propósito del propio Virgilio fue Ovidio, ya desde los *Amores*, como ha estudiado también Joseph Farrel (2004)

³⁰ “Yo soy aquel que modulé otro tiempo canciones pastoriles / al son de mi delgado caramillo. Después, dejé lo bosques / y forcé a las campiñas colindantes a plegarse / al codicioso afán de los labriegos. Mi obra fue de su agrado. / Y ahora canto las armas horrendas del dios Marte / y al héroe que forzado al destierro por el hado / fue el primero que desde la ribera de Troya arribó a Italia y las playas lavinias”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 139).

religioso que a raíz de estos y otros encuentros se producen en el alma del poeta, sino que se dispone a componer un poema, un canto “a la mitad del foro”, a la manera como Virgilio se había concentrado en la épica, tras el paso por la poesía bucólica y la didáctica de las *Geórgicas*. El poeta de Jerez, sin embargo, atenúa las expectativas con respecto a los versos que siguen a este proemio, hablando de su poema como de una epopeya de la que él toma solamente “un gajo”, una parte pequeña. Tal modestia se comprenderá durante la lectura completa del poema al tomar conciencia del giro que Velarde opera en la épica y el patriotismo virgilianos. Por tanto, encontramos una primera “concreción” que muestra el resultado de la “fusión de horizontes” entre ambos: Virgilio es una referencia desde el principio del poema, a partir de los versos tenidos hoy como espurios, para mostrar el cambio de tono de un poeta que se había dedicado a un registro poético más leve para dirigirse ahora hacia otro género más elevado, el de la épica, de la que, sin embargo, sólo se tomará “un gajo”.

La relación de este poema con Virgilio es mucho más honda, pensamos, de lo que el gran estudioso de la literatura mexicana José Luis Martínez señala en su introducción a las *Obras* de López Velarde en el Fondo de Cultura Económica. Su reflexión es la siguiente:

Mucho más lejano aún quedaría el arte de López Velarde del de Virgilio si no fuese por una notable semejanza, no advertida hasta hoy, que presenta la estrofa inicial de “La suave patria” con la estrofa que abre la *Eneida*. [...] Superando las profundas distancias estilísticas, es patente que la posición básica en que se funda la estrofa de López Velarde –el antiguo cantor lírico que emprende un canto épico- es la misma de los versos de Virgilio, como lo es también la forma lógica que estructura a ambas. Si recordamos las dos estancias de López Velarde en el Seminario y el tipo de lecturas que allí son frecuentes, la posibilidad de una huella virgiliana –incidental y curiosa solamente- puede aceptarse sin reparos (Martínez 1971: 28).

Tal consideración es muestra de una visión para la que las referencias a textos clásicos no pasarían de ser elementos ornamentales o anecdóticos que en modo alguno formarían parte del sentido último de las obras. Sin embargo, como ya hemos tenido ocasión de proponer en el marco teórico de este trabajo, para nosotros esta referencia a Virgilio, junto con otras a Horacio y la mención a la figura de Julio César, es un componente fundamental del mensaje, también paradójico y polémico, que quiere transmitir el poeta de Jerez.

En cierto modo también frente a la apreciación de José Luis Martínez, el classicista Tarsicio Herrera Zapién (1984: 85) ha relacionado el poema de López Velarde, y algunos otros pasajes de la producción velardeana, con pasajes de la obra de Virgilio y de Horacio, “pacíficas sombras imperiales”, como los denominó Pedro Henríquez Ureña (2001: 241), mostrando cómo estamos ante algo más que “una huella incidental y curiosa” de Virgilio. López Velarde, según Herrera Zapién, además de en el proemio virgiliano, nos introduce en la poesía política romana de época augustea con dos versos que lo vinculan con Horacio: “Navegaré por las olas civiles / con remos que no pesan”, pasaje relacionado con las *Epístolas* horacianas, al reproducir literalmente un sintagma horaciano, concretamente el inicio de la 1.1, que precisamente tiene como tema la justificación del cambio de tono que inaugura Horacio con esta obra, más centrada en la filosofía, basculando entre el estoicismo y el hedonismo de Aristipo de Cirene:

Nunc agilis fio et mersor civilibus undis,
virtutis verae custos rigidusque satelles;
nunc in Aristippi furtim praecepta relabor
et mihi res, non me rebus subiungere conor.
(Hor. *Ep.* 1.16-19)³¹.

López Velarde se encomienda a Horacio y Virgilio, los poetas de corte de Augusto, para, en primer lugar, sustentar su propia *recusatio* a la poesía que ha escrito hasta ese momento y, además, proponer su propia idea de la patria: más sentimental y alejada de la clásica, en lo que constituye un “vacío”, conforme a la definición que le dio Iser: veremos más adelante todas las consecuencias de este “vacío”, pero desde este momento ya resulta claro que las referencias a la obra de Virgilio y Horacio se hacen desde un espíritu, el de López Velarde, que dista mucho identificarse completamente con los motivos con que se compusieron las obras de los poetas áureos latinos.

Herrera Zapién (1984: 87), por su parte, recoge algunos de los pasajes que pueden emparentarse como *topoi* creativos en común entre el vate de Mantua y López Velarde, tales como el pasaje de la tempestad (“Trueno de nuestras nubes, que nos baña / de locura, enloquece a la montaña” [López Velarde 1971: 210]). No es casualidad tampoco que la

³¹ “Unas veces me da por la acción y me sumerjo en las olas de los asuntos civiles, guardián y sirviente inflexible de la virtud verdadera; otras, me dejo ir de nuevo a hurtadillas a lo que Aristipo enseñó, y procuro someter las cosas a mí y no someterme a las cosas”, traducción de José Luis Moralejo (2008: 237).

cita de *Ep.* 1.1 de Horacio sea precisamente del pasaje en que el romano inaugura su nuevo género poético, la epístola de tema fundamentalmente filosófico, y reconoce su interés por los asuntos políticos, que no le harán olvidar sus otros temas de contenido más epicúreo, al igual que López Velarde no abandonó la poesía que venía creando por haberse detenido a tratar asuntos públicos en “La suave patria”, sino que su lirismo previo impregnará también el canto patriótico que emprende aquí el poeta.

En segundo lugar, hemos de recordar que la idea de la patria que se encuentra en los versos del poema velardeano está muy emparentada con el pasaje de su ensayo “Novedad de la patria”, como si López Velarde con este pequeño escrito y el poema estuviera él mismo descubriendo su propio sentimiento nacional. Una patria que, como el autor reconoce en su pequeña prosa, “casi la confundimos con la tierra”. Ésta es una idea que comparte también una parte del espíritu general del poema, como puede verse en dos de sus estrofas:

Suave Patria: te amo no cual mito,
sino por tu verdad de pan bendito;
como a niña que asoma por la reja
con la blusa corrida hasta la oreja
y la falda bajada hasta el huesito.

Inaccesible al deshonor, floreces;
creeré en ti, mientras una mejicana
en su tápalo lleve los dobleces
de la tienda, a las seis de la mañana,
y al estrenar su lujo, quede lleno
el país, del aroma del estreno.

López Velarde (1971: 211).

La “novedad de la patria” consiste para López Velarde en el descubrimiento de una suerte de patria sentimental, apegada a la tierra y basada en la cotidianidad, como ha visto Pável Granados en su análisis del poema y de su entronque con la literatura clásica, “Hacia la suave patria”, confirmando con sus afirmaciones nuestra propuesta de “horizonte de expectativas” de López Velarde:

La patria como la experiencia de todos los días. Ése es, creo, el mensaje del poema. Ya llegará Plutarco Elías Calles a unificar los cientos de partidos que existían entonces, para formar uno solo, imbatible. Y ya se retomará el poema para acomodarlo a la forma del nacionalismo revolucionario de años después. Para hacerlo se tendrá que desoír al poema, ya que López Velarde habla de una experiencia intransferible, la de vivir día a día la propia vida. Leía el poeta a los autores belgas que entonces se preguntaban si Bélgica tenía su propia literatura o si se trataba sólo de un brazo de la literatura francesa. Esa identidad buscada por los belgas, distinta de Francia, inspiró a López Velarde. Si se quiere volver a la idea de Virgilio se verá que, en este caso, la de López Velarde es la literatura de la provincia en contra de la metrópolis. Y no Virgilio cantando las glorias del emperador (Granados 2011: 38).

Sin embargo, atribuir el conjunto del poema únicamente a la primacía de lo sentimental y provinciano es, a nuestro juicio, una interpretación que sólo alcanza a responder a una parte de los interrogantes que puedan surgirle al lector en su contacto con el poema, dado que sólo toma uno de los componentes del “horizonte de expectativas” del autor. Junto con este patriotismo costumbrista, López Velarde nos ofrece en el intermedio del poema una referencia a Cuauhtémoc, el último de los gobernantes del Imperio mexicana, comparado en el poema con Julio César y con el papel dispar que ambos desempeñan para la posteridad de sus pueblos:

Joven abuelo: escúchame loarte,
único héroe a la altura del arte.

Anacrónicamente, absurdamente,
a tu nopal inclínase el rosal;
al idioma del blanco, tú lo imantas
y es surtidor de católica fuente
que de respuestas llena el victorial
zócalo de cenizas de tus plantas.
(López Velarde 1971: 210).

El poeta declara a Cuauhtémoc como “el único héroe a la altura del arte”, a quien, su poesía, en “el idioma del blanco”, ahora se va a dirigir. Sin embargo, poco dura la solemnidad y la celebración, ya que en los últimos versos el “victorial / zócalo de cenizas

de tus plantas” indica el tono que van a tomar las dos estrofas posteriores que cierran este intermedio:

No como a César el rubor patricio
te cubre el rostro en medio del suplicio:
tu cabeza desnuda se nos queda
hemisféricamente, de moneda.

Moneda espiritual en que se fragua
todo lo que sufriste: la piragua
prisionera, el azoro de tus crías,
el sollozar de tus mitologías,
la Malinche, los ídolos a nado,
y por encima, haberte desatado
del pecho curvo de la emperatriz
como del pecho de una codorniz.
(López Velarde 1971: 210-211).

La comparación de Cuauhtémoc, cuya derrota a manos de los conquistadores españoles se narra escuetamente en sus hitos fundamentales, con Julio César, unida a las referencias a Virgilio y Horacio de la primera estrofa, nos sitúan ante la necesidad de una interpretación algo más profunda del carácter político-literario de estas referencias. En primer lugar, debe mencionarse que aquí late un nuevo ejemplo del enfrentamiento entre *Kultur* y *civilisation*, dado que la primera referencia a los versos de la *Eneida* podría hacernos pensar que López Velarde quería ofrecernos un poema que continuase el tono de Virgilio con la exposición de un tema similar. Para sorpresa del lector, ese “gajo” de la epopeya que ha tomado el poeta mexicano supone también enfrentar a la “civilización” latina que representaría Virgilio como poeta por excelencia con la propia historia de México que, por sus propios hechos, hace imposible tal exposición. El enfrentamiento de estos conceptos, que se decide en un énfasis en la *Kultur* mexicana, se produce precisamente por el “vacío” que separa los “horizontes de expectativas” de ambos autores, por la imposibilidad de cantar a México como Virgilio hizo con Roma, por la propia derrota a manos del conquistador extranjero. López Velarde enfrenta, por ello, a Cuauhtémoc, representante de una cultura autóctona, propia y diferenciada, con Julio César, estadista romano con el que se han identificado generaciones de literatos y

pensadores occidentales que, sin embargo, no encaja con la historia de México desde la Conquista.

No pensamos, en consecuencia, que sea el proemio una mera introducción ornamental, sino que sus versos, nuevamente, son muestra de una tensión contradictoria y no resuelta, como lo son los pares provincia-ciudad y catolicismo-erotismo de *Zozobra* y la oposición catolicismo-maderismo de su prosa política. En este caso, existe también una oposición que, a nuestro juicio, es la de una patria provinciana, sentimentalismo que lleva a una idea de *Kuktur*, frente a la exaltación patriótica y nacional de Roma y sus antepasados, a los que Virgilio había dado forma poética en la *Eneida*, identificada aquí con una forma de “civilización” que resulta ajena a la visión de la historia mexicana del poeta.

Por tanto, podemos decir que López Velarde inicia el poema con los versos espurios de la *Eneida*, resabio probablemente de sus años de seminarista, y redobla el carácter político de su poesía con una recuperación del sintagma *civilibus undis* de Horacio, así como con la asunción de una perspectiva que podemos calificar de “geórgica”, por su privilegio de la vida rural, alejada del ruido capitalino. Tal espíritu, más “geórgico” que épico en la “concretización” de la lectura virgiliana de López Velarde, refleja a su vez una decidida apuesta por la “patria” mexicana frente a la exaltación de una “nación”, una comunidad política. Virgilio en la *Eneida* combinaba ambos a nuestro juicio: de la exaltación de los antepasados, las glorias de la historia de Roma y la virtud de su fundador, Eneas, el poema épico derivaba en un canto nacional a un régimen político determinado: el principado de Augusto³². López Velarde, por su parte, apuesta por una forma específicamente sentimental y elegíaca de la “patria”, dado que tal “patria” se basa en una derrota, la de Cuauhtémoc a manos de los conquistadores españoles, quienes con ello pasan a formar parte de esa patria mexicana. Una patria que se construye a partir de la pérdida de los dioses y las creencias de una parte de ella, de ahí el espíritu elegíaco que tiene este pasaje del poema y la necesidad de volcarse en lo costumbrista.

³² Se trata, a nuestro juicio, de un nuevo ejemplo de lo que el latinista Richard F. Thomas (2001) ha llamado “recepción augustea” (*Augustan Reception*) en su obra clásica titulada precisamente así: *Virgil and the Augustan Reception*. En ella se desarrollan los interrogantes y tensiones propios de la relación entre Augusto y Virgilio, relación que ha sido fecunda a la hora de crear la conciencia nacional de los países occidentales y en los imaginarios políticos modernos. La obra se desarrolla desde el propio tiempo de Augusto hasta la influencia que tal relación ha ido produciendo en momentos clave de la educación, la recreación o la traducción de las obras virgilianas.

Parece como si el poeta, que quiso ser un poeta moderno y *flâneur* de una gran urbe contemporánea y no pudo, como apuntaba Blanco (1988: 22-25), también se propusiera ser un cantor épico de la patria y no pudiera, o, a la postre, no quisiera, serlo. Es por ello por lo que toma de la épica sólo “un gajo”. Ni siquiera le hubiera sido necesario a López Velarde un poema épico, podría haber escrito unas modernas geórgicas -José Emilio Pacheco señala, en uno de sus artículos sobre López Velarde el regusto geórgico de los últimos versos de “La suave patria”³³-, donde, partiendo de los valores tradicionales del mundo provinciano se deslizaran los versos hacia el elogio de los padres de la patria y del espíritu nacional, a la manera de lo que hizo Virgilio en los libros de las *Geórgicas*. Sin embargo, se impone el “vacío” entre ambos autores. López Velarde, en su reconocimiento del componente azteca de México y la derrota fundacional con que se inicia la historia del país, no permite celebrar la conquista ni la victoria, dado que ésta se produce por parte de unos de sus componentes frente al otro.

El poeta, ofreciéndonos el ejemplo de Cuauhtémoc como “abuelo” de su propia nación, de la que canta no sus glorias, sino su sufrimiento y, a la postre, su derrota, nos está tratando de mostrar la imposibilidad de un tono celebratorio y patriótico como el de la *Eneida* o las *Geórgicas*: México nacería de la derrota de ese abuelo tutelar que es Cuauhtémoc, por lo que el poema se torna elegía y no épica ni didáctica a la manera de los pasajes encomiásticos de la *Eneida* ni de las *Geórgicas*. Pero ahí están, deliberadamente, las referencias a Virgilio y Horacio, casi como un anhelo, como un modelo imposible pero deseado. No se puede elogiar la memoria de Cuauhtémoc como Virgilio elogia a Augusto en las *Geórgicas* y la *Eneida* o como los triunfos de Julio César, el abuelo político de la Roma de Augusto -por mantener el parentesco propuesto por López Velarde- quien, para la época en que compone su *Eneida*, había sido ya divinizado. Es por ello por lo que hablamos aquí de un “acto de concreción” de Virgilio y Horacio como modelos de una poesía patriótica y nacional que, si bien aparece en este poema, queda como un elemento de comparación, pero no de identificación del poeta con ellos, por el “vacío” del que venimos hablando entre ambos “horizontes”.

³³ “Tal vez la fe de Virgilio en los trabajos del campo sea el sentido de la mención a la “carreta alegórica de paja”, situada como “Un trono / a la intemperie” (Pacheco 2018: 19).

Además, debe recordarse que López Velarde publica su poema en 1921, cuando todavía no habían terminado las muertes y los enfrentamientos de la Revolución. La figura de Cuauhtémoc sitúa al lector, también, en una comparación entre los penates con los que Eneas abandona Troya -recuérdense el v. 6 del canto I de la *Eneida: inferretque deos Latio- genus unde Latinum*³⁴- y “el sollozar de tus mitologías, / la Malinche, los ídolos a nado” del relato de la caída de Tenochtitlan que recoge “La suave patria”, un componente más de esa “concretización” y del “vacío” que separa ambas historias, mitologías y tradiciones.

La respuesta a esta tensión se da en la segunda parte del poema: un retorno al campo tras este intermedio de tono más histórico y político, un repliegue necesario cuyo itinerario discurre, si atendemos a la secuencia trazada en el poema, de lo político (Virgilio, Horacio, Cuauhtémoc, César) a lo puramente sentimental y provinciano. Un camino, por así decir, inverso al camino virgiliano: de Mantua, su ciudad de provincia, a Roma; en lo literario, de *Bucólicas* a *Geórgicas* y, tras ellas, a la *Eneida*, poema de miras más amplias y de tono nacional, donde la preocupación por el amor idealizado en el campo y los valores morales del terruño dejan paso a una gran interpretación de la política y de la historia. Una provincia que se presenta revestida de los atributos de la mujer: “Suave patria: tú vales por el río / de las virtudes de tu mujerío; / tus hijas atraviesan como hadas, / o destilando un invisible alcohol” (López Velarde 1971: 211). La patria, frente al *imperium sine fine*³⁵ virgiliano, para López Velarde es una *matria*, en palabras, nuevamente, de José Emilio Pacheco³⁶.

En conclusión, podemos resumir lo dicho hasta aquí recordando el “horizonte de expectativas” que hemos establecido para López Velarde: la contradicción entre campo y ciudad, a la está unida la contradicción entre modernidad y tradición, contención cristiana y vida disoluta de la ciudad y, en el caso que nos ocupa, la conciencia de la imposibilidad

³⁴ *Aen.*1.6. “[...] antes de que fundase la ciudad / asentase en el Lacio sus Penates, de donde viene la nación latina”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 139).

³⁵ *Aen.*1.279.

³⁶ “La patria del poema no se parece al Estado mexicano que se creó a la fuerza sino a su pueblo nativo. El sureste, la costa, la frontera están excluidas; la capital aparece fugazmente. La patria es una *matria*: todas sus imágenes son femeninas y es presentada como tierra cálida, protectora, dulce y generosa. El adjetivo *suave* sólo es apacible a una figura femenina y también maternal. [...] Para él la patria es su provincia, la provincia es la tierra y la tierra la mujer amada. La nada y la *matria* tienen mucho de la madre” (Pacheco 2018: 55).

de un relato patriótico y nacional. Ello provoca que en la “fusión de horizontes” entre ambos poetas, desde sus propias biografías y contextos históricos, se generen una serie de “actos de concreción” que, partiendo de la recuperación de los versos espurios de la *Eneida*, nos invitan a leer un poema que recuerde a la épica virgiliana pero que, como se ve a través de las referencias a Horacio, Julio César y Cuauhtémoc, no puede cantar la propia historia como Virgilio lo hizo con Roma precisamente por el “vacío” que media entre ambas.

En función de tal “vacío”, nos encontramos con que el “acto de concretar” de López Velarde hace que las palabras de Virgilio deriven en el lamento por la imposibilidad de cantar la patria mexicana, que aquí se muestra como un sentimiento y un recuerdo de la propia infancia, frente al canto a la “nación” política y, desde luego, una apuesta por la *Kultur*, la propia historia y lo autóctono, frente a la forma virgiliana de *civilisation* que ha acabado por constituir la poesía romana y, particularmente, la *Eneida* de Virgilio.

4.2.2.- La propuesta de un Virgilio para el México contemporáneo en

Alfonso Reyes

4.2.2.1.- La modernidad de la Antigüedad clásica en el virgilianismo de

Alfonso Reyes: humanismo, historia y biografía

Alfonso Reyes (1889-1959) forma parte de una generación de escritores fundamental en la historia intelectual del México del siglo XX, dado que sienta las bases para un humanismo de nuevo cuño que permanecerá como un referente ineludible: la llamada generación del Ateneo de la Juventud. Sus integrantes, cuya obra comenzó a publicarse en los primeros decenios del siglo XX, heredaron la filosofía positivista y los principios del Porfirismo político que trataron de combatir y superar a partir de la lectura y traducción de otros autores finiseculares tales como Walter Pater o Friedrich Nietzsche.

Reyes fue uno de los miembros fundamentales de este grupo y, en lo que respecta a la recepción de Virgilio, probablemente quien lo leyó, asumió y recreó desde su propia contemporaneidad con más provecho. Su afán de lectura compartida y fructífera de la

Antigüedad clásica dará lugar a una visión novedosa del mundo grecolatino, sus lenguas y sus obras literarias. En el caso de Reyes, además, podremos ver cómo su “horizonte de expectativas” está marcado por la experiencia intelectual del Ateneo y por la Revolución mexicana, en la que su propia familia desempeñó un papel fundamental, por lo que podemos definir su recepción como la de un esteta cuya vida y obra quedaron marcadas también por la historia y la política.

Por lo que respecta al grupo del Ateneo de la Juventud, aunque, en realidad, es el fruto de la sucesiva promoción de instituciones educativas, revistas culturales e iniciativas diversas desde los finales del siglo XIX, debe recordarse que como tal se remonta al nacimiento de la revista *Savia nueva*, cuyo primer número ve la luz en 1906³⁷, dirigida por Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto, de cuya mesa de redacción formaban parte Alfonso Caso, Pedro y Max Henríquez Ureña, el arquitecto Jesús T. Acevedo y un selecto grupo de artistas plásticos: Saturnino Herrán, Roberto Montenegro y Diego Rivera. Esta revista, sin embargo, desaparecerá al año siguiente, por lo que algunos de ellos se vieron en la necesidad de continuar tal iniciativa en la *Sociedad de Conferencias*, que, entre 1907 y 1910, organizó un ciclo de conferencias donde cada uno de sus miembros pudo disertar para el grupo sobre temas, autores y obras por los que se interesaron estos por entonces jóvenes intelectuales. Para 1909, bajo el auspicio de Antonio Caso, se había conformado el germen de lo que luego sería el Ateneo de la Juventud, que quería ser, según Quintanilla (2008: 198), una “asociación no escolar e independiente del gobierno, un ateneo para la juventud”. En 1910 tuvieron lugar dos eventos importantes: el centenario de la independencia de México y la fundación de la Universidad Nacional, bajo el mandato todavía de Díaz y siendo ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Justo Sierra.

El estallido de la Revolución, sin embargo, dividió a los miembros del Ateneo. Algunos fueron fervorosos militantes maderistas, como José Vasconcelos, quien asumiría la presidencia del Ateneo en 1911; Martín Luis Guzmán, el novelista autor de *El águila y la serpiente* (1928) o *La sombra del caudillo* (1929), inicialmente se enroló en las filas de los partidarios de Madero, para después unirse a las tropas de Francisco Villa; otros fueron partidarios del régimen porfirista y de la reelección, como Nemesio García Naranjo, quien

³⁷ Nuestro pequeño resumen de los hitos fundamentales de este grupo es deudor en su cronología de lo expuesto por Fernando Curiel (2016) y Susana Quintanilla (2008) en sus estudios sobre el Ateneo.

llegaría a ser diputado por Nuevo León, o José María Lozano, que fue contrario al levantamiento maderista y acabaría sirviendo en el gobierno de Victoriano Huera. El joven Alfonso Reyes se mantuvo al margen de esta situación mientras pudo, en atención a su padre, Bernardo Reyes, de quien hablaremos más adelante. Además, hubo también entre los ateneístas partidarios del general Reyes, como Julio Torri o Mariano Silva y Aceves, como recuerda Garcíadiego (2009: 31).

Los historiadores de la literatura varían en los integrantes que incluyen dentro de este grupo, dadas las diferentes etapas en que van articulándose sus colaboraciones. Curiel (2016: 191), por ejemplo, incluye a Ramón López Velarde, no porque formara parte de estas actividades, sino por compartir parte de los principios que movieron a estos jóvenes artistas e intelectuales. Sin embargo, hay algunos de ellos que indudablemente formaron el núcleo de dicho movimiento. Nosotros destacaremos para la comprensión de la recepción de Virgilio entre estos creadores modernos cuatro figuras fundamentales: Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Vasconcelos. Por nuestra parte, además, somos conscientes, en la línea de lo expuesto por Monsiváis (1995: 1970-1976), de la “mitología” que se ha construido en torno al Ateneo y de algunos prejuicios que persisten a la hora de abordar su estudio. No es éste el lugar para dilucidarlos, pero queremos dejar constancia del conocimiento de esta polémica y del hecho decisivo para la interpretación de esta generación de intelectuales de que fueran ellos mismos con sus escritos quienes comenzaran tal leyenda, gracias a sus ensayos y narraciones sobre aquellos “días alciónicos”, como “Nosotros” (1914) y “Pasado inmediato” (1941) de Alfonso Reyes, “El movimiento intelectual contemporáneo” (1916) de José Vasconcelos y “La Revolución y la cultura de México” (1925) de Pedro Henríquez Ureña. Debe mencionarse, asimismo, que Reyes fue amigo de los otros dos, Vasconcelos, cuya relación será abordada en el siguiente capítulo de esta tesis, y Pedro Henríquez Ureña, quien siempre ejerció un papel de magisterio sobre Reyes y con quien el polígrafo regiomontano trabó una amistad que se basaba no sólo en el afecto sino en una comunión de intereses en torno al desarrollo de un “humanismo moderno”, tal como señala García Morales:

Fue entonces cuando Henríquez Ureña y Alfonso Reyes sellaron su amistad y asumieron el ideal de “humanista moderno” que iba a caracterizarlos siempre. Para ellos, el paradigma de expresión literaria y lo que quisieron que identificara

el verdadero carácter de la literatura mexicana fue el clasicismo, en el sentido amplio de claridad y mesura, capaz de unir armoniosamente tradición y modernidad (García Morales 2019: 134).

Comencemos por el primer personaje fundamental para nuestro análisis de la recepción virgiliana de Alfonso Reyes: Antonio Caso. Abogado de profesión y un pensador centrado en la filosofía, como otros de sus compañeros de viaje intelectual, buscó superar el positivismo reinante gracias al impulso dado a éste por el régimen de Porfirio Díaz, a partir de las ideas de filósofos como Henri Bergson, Arthur Schopenhauer o Friedrich Nietzsche³⁸. De Bergson, en palabras de Ernesto Guadarrama en su estudio sobre el Ateneo, los ateneístas recuperaron algunos conceptos fundamentales para su intento de postular una perspectiva de pensamiento alternativa:

[Los ateneístas] apelaban a la indeterminación de la existencia, tanto la de la materia inerte como la de su organización más compleja, que es el hombre. Para esto, tomaron como base la obra de Bergson principalmente, pues él consideraba que la evolución no es un simple desarrollo que obedece a una cadena causal necesaria, sino un desenvolvimiento que inventa a cada paso formas y contenidos. [...] El filósofo francés definió a la intuición como el equilibrio entre instinto e inteligencia. La inteligencia es la facultad de pensamiento abstracto en la que se generan conceptos e hipótesis; gracias a ella, el hombre es capaz de elaborar herramientas para la vida diaria. El instinto, por el contrario, se ocupa de las cosas materiales, de lo dado a los sentidos, y organiza las cosas de que dispone para servir a sus fines; el conocimiento que él obtiene y la forma en que opera son inconscientes. La inteligencia es insuficiente para comprender el devenir de la vida, porque solamente puede operar con conceptos estáticos, lo que hace que lo moviente escape de sus manos; el instinto, aunque guarda dentro de sí el impulso

³⁸ No son estos los únicos pensadores que frecuentaron los ateneístas, pero sí tres de las lecturas fundamentales y compartidas de esta generación que les fueron indispensables para atisbar otro pensamiento más creativo y libre. Monsiváis (1995: 970) enumera algunos de estos autores en sus “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”: “Platón, Schopenhauer, Kant, Boutroux, Bergson, Poincaré, William James, Wundt, Nietzsche, Schiller, Lessing, Winckelmann, Taine, Ruskin, Óscar Wilde, Croce o Hegel”. Aquí habría que añadir a Walter Pater, quien con sus estudios sobre Grecia inauguró una postura esteticista acerca del arte y el pensamiento, resumida con frecuencia en la frase *ars gratia artis* o “el arte por el arte”. Pater llegó al movimiento ateneísta gracias principalmente a la traducción de los *Greek Studies* de Pater al español (Walter Pater 1908) por parte de Pedro Henríquez Ureña.

vital, se encuentra incapacitado para explicar este impulso. Por ello, es necesaria una labor en conjunto (Guadarrama 2013: 159-160).

Lectores de los literatos y filósofos griegos, como fueron los ateneístas, encontraron en Nietzsche -particularmente en *El origen de la tragedia* (1872)- otra visión de su añorada Hélade, la del espíritu dionisiaco que, junto con el apolíneo, constituían los dos polos en torno a los cuales el helenista y filósofo germano había definido la cultura griega.

Alfonso Reyes³⁹, muy particularmente, se dejó también seducir por él en su juventud. Nietzsche le descubrió la Grecia frenética, delirante y orgiástica opuesta y, sin embargo, complementaria en su institucionalización en la tragedia griega con la armoniosa, racional y sosegada que hasta entonces habían concebido. Muy recientemente, Sergio Ugalde ha estudiado la relación de Alfonso Reyes con Nietzsche, donde subraya algo, a nuestro juicio, de la mayor importancia. No es que Nietzsche haya convertido a todos en partidarios de Dioniso, si bien, en efecto, algunos de los ateneístas le dedicaron a Dioniso una de las veladas nocturnas en la Ciudad de México, sino que les mostró la importancia de Grecia como idea -algo muy similar puede decirse de Roma, como veremos en este trabajo-, como materia de pensamiento sobre la cual pueden volcarse los anhelos, las inquietudes y las experiencias de cada uno de ellos:

Creo entrever que, en el fondo, lo que Nietzsche revelaba a Reyes es que Grecia, en realidad, es una metáfora del ser humano. Lo más importante de Grecia es la forma como se lee a Grecia. La constante lucha entre Dioniso y Apolo no es sino un símbolo de la eterna batalla por domeñar las fuerzas contrarias que pugnan en nuestro fuero interno. Por eso Grecia, para Nietzsche, como para Reyes, fue un ideal de formación: una escuela y un espejo. No se trata de Grecia como un objeto de estudio, propio del trabajo filológico historicista, contra el cual Nietzsche lanzó toda su vida dardos irónicos, sino como una investigación de las posibilidades propias. Esto quizá se puede resumir en una frase que Reyes escribió en otra parte: “Mi Grecia, señores, soy yo” (Ugalde 2018: 150).

³⁹ Como señala también Ugalde (2018: 134, n.7), Vasconcelos es probablemente el gran nietzscheano de primera hora dentro de los ateneístas, hasta el punto de que en su *Estética* (1935) añade a los conceptos de apolíneo y dionisiaco, un tercero: lo místico.

Éste es un punto clave de la recepción virgiliana de Reyes. Su “horizonte de expectativas” está fuertemente influido por esta visión de la Antigüedad dinámica y antipositivista que, a su vez, sustenta su propio humanismo.

Si Reyes merece el calificativo de “humanista” o “helenista” ha sido muy discutido entre especialistas y estudiosos, dado que no encaja en los moldes de muchos de quienes se han acercado a su obra. No es sólo un recreador de la Antigüedad, dado que su obra demuestra un conocimiento de muchas obras especializadas acerca de Grecia y Roma; tampoco es propiamente un académico especializado en griego antiguo, pues apostó por un humanismo que no se dedique sólo a estudiar la Antigüedad, sino que también la recupere y modernice. El interés de Reyes por la Antigüedad no es el propio de un erudito o especialista. Hasta tal punto esto es así que Reyes llegó a escribir nada menos que al helenista alemán Werner Jaeger: “Yo no soy un especialista en filología clásica; mi viaje a través de ese campo es el de un cazador furtivo que anda procurando robarse lo que le conviene para su casa” (Reyes 2015a)⁴⁰. Además de en su contacto con Jaeger, Reyes fue reconocido como conocedor de la Antigüedad por Ingemar Düring, catedrático en Gotemburgo, quien destacaba justamente en su ensayo sobre nuestro autor, titulado “Alfonso Reyes, helenista”, su conocimiento y cercanía con los textos clásicos, así como la “vitalidad” de sus lecturas:

No mora en la solitaria torre de marfil del helenista profesional. Admiramos en sus estudios y ensayos siempre su vitalidad y su maravillosa circunspección... Reyes tiene siempre presente que los modernos pertenecemos a la civilización greco-romana, que el griego es la lengua madre de nuestra cultura y que, en todo eso, sólo unas cuantas generaciones nos separan de los helenos... En sus momentos dichosos, el helenismo de Reyes se percibe como un anhelo de aristocrática perfección, como un *spiritus tenuis Graiae Camenae* (apud Guichard 2004: 432).

En las últimas décadas, tanto especialistas en letras clásicas como escritores de diferentes filiaciones han intervenido en el intento por definir las características del humanismo de Reyes, que, naturalmente, no es sólo el del especialista en la Antigüedad, algo que ha dado lugar a que no siempre se le acepte como humanista de pleno derecho. Gabriel Zaid

⁴⁰ Frente a tal calificativo, Reyes se presenta sencillamente como un “humanista”.

intervino en esta polémica en su “La carretilla alfonsina” en defensa de Reyes como humanista y en contra, a su vez, de la especialización de los académicos, en la idea de que el trabajo de Reyes debe ser considerado como incluso superior a la mera escritura universitaria, que el autor relega por su facilidad:

Es posible y deseable, como lo muestra Reyes, que el especialista sea mucho más que un especialista: un espíritu ensayante, un escritor de verdad. Ha sucedido con filósofos, historiadores, juristas, médicos. Pero, con el auge de la universidad como centro de formación de tecnócratas, la cultura libre (frente a la cultura asalariada), la cultura de autor (frente a la cultura autorizada por los trámites y el credencialismo), la creación de ideas, metáforas, perspectivas, formas de ver las cosas, parecen nada, frente a la solidez del trabajo académico. La jerarquización correcta es la contraria. El ensayo es tan difícil que los escritores mediocres no deberían ensayar: deberían limitarse al trabajo académico (Zaid 1999: 32).

Luis Arturo Guichard, por su parte, recoge en su estudio algunas de las críticas que se vertieron contra Reyes, particularmente a propósito de su traducción de la *Iliada*, como aquella que Antonio Alatorre lleva a cabo en su “Alfonso Reyes: pequeña crónica desmitificante” (1974). Dentro de este ensayo, precisamente, Alatorre hace hincapié en el conocimiento limitado del griego por parte de Reyes, por lo que le niega la condición de “helenista” por tal limitación y por haber vertido a Homero al español desde traducciones inglesas y francesas:

Don Alfonso sabía el griego como yo el ruso: leía las letras y entendía ciertas palabras aisladas, pero hasta allí... Un helenista jamás hubiera recibido de mí lecciones elementales de prosodia comparada del griego y del latín, ni hubiera tenido problemas con el acento de *Dionysos* o de *Katharsis*, ni me hubiera hecho preguntas sobre la transcripción de los nombres propios. Y, por lo demás, él siempre confesó que su traducción de Homero era traducción de traducciones francesas e inglesas (*apud* Guichard 2004: 429).

Por otro lado, Carlos Montemayor (1989) en su ensayo sobre el helenismo de Reyes para la revista *Vuelta*, tras mostrar algunos errores importantes en sus comentarios sobre la poesía y el teatro griegos en *La crítica en la edad Ateniense* (pp. 13-14), concluye su trabajo contraponiendo dos modelos de helenista y decantándose, finalmente, por aquel que representó Reyes, en un notable contrapunto con respecto a la opinión de Alatorre:

Bien, he de terminar mi larga exposición. Lo haré reconociendo que para ser helenista se necesita saber griego, sí. Incluso varios: el homérico, los dialectos en que la lírica arcaica construyó su dúctil y dulce armonía, el ático del siglo V a.C., la lengua franca o común del mundo helenizado y cristiano. Sí. Pero para ser humanista se necesita mucho más. Se necesita, en nuestro caso, saber mucho español. No todos los que saben griego son humanistas. Se necesita además el gusto por el saber del mundo, del universo, de la cultura. Un helenista que sólo sepa griego es incapaz de dar, de ofrecer lo que necesitamos. Digámoslo de otra manera: no todo aquel que sepa griego es mayor que Alfonso Reyes. No basta saber más griego que él para creer que se comprende más a Grecia en el contexto de la cultura actual del mundo (Montemayor 1989: 16).

Por su parte, el helenista español Carlos García Gual (2010), en su entrada “Helenista” para el *Diccionario alfonsino* de *Letras Libres*, también ha intervenido en esta polémica sobre si los calificativos de “helenista” y “humanista” le serían aplicables a Reyes. La opinión del académico de la Real Academia Española (RAE) es que en efecto tales adjetivos serían aplicables a Reyes, dado que éste representa una especie singular de helenista, el que es capaz de “combinar clasicismo y modernidad”:

Porque un humanista no es sólo quien se ocupa del pasado clásico sino quien degusta y aprovecha el legado antiguo para profundizar en la visión y comprensión propia del presente. Es decir, no es el erudito que desempolva textos o amontona citas sino alguien que se apoya en los viejos textos y los reinterpreta y relee a fondo para esbozar una idea progresista del mundo. El amor a la tradición y un afán cosmopolita y crítico caracterizan al humanista, que está muy lejos de ser un anticuario. Su fervor por la tradición literaria y filosófica le sirve para tener una perspectiva crítica (del pasado y del presente) y una mirada de horizontes muy despejados (sin dogmas ni prejuicios nacionalistas). Sus lecturas del pasado y el diálogo vivaz con los antiguos maestros le ayudan a enfocar con más libertad y distancia crítica los retos del presente. El humanismo no es, pues, una profesión sino un modo de enfrentar el mundo, y exige un talante escéptico y tolerante, es decir, una cierta faceta ética y también estética. [...] Supo combinar modernidad y clasicismo, ejemplarmente. No son infrecuentes en el mercado los helenistas profesionales, académicos e inactuales; pero es muy difícil hallar un estudioso del mundo helénico, como lo fue Reyes, con un amor sincero a la

cultura clásica y, a la par, un estilo tan terso y moderno para evocarla (García Gual 2010).

Sobre la polémica acerca del conocimiento del griego de Reyes y su proceder en su traducción de la *Iliada*, muy recientemente el profesor David García Pérez (2021) en su biografía de Reyes para el DHTRC ha contribuido a esta discusión estudiando cómo habría procedido Reyes en esta traducción:

Se trata de una versión hecha por un poeta que conoce muy bien la lengua española, su lengua, y desde ese conocimiento poético es que puede acercarse a las traducciones de Homero, sobre todo la francesa y la inglesa, e ir siguiendo el texto griego con los conocimientos que poseía de la lengua clásica. La apreciación estética de Reyes, en tanto que poeta, le permitió comprender las cualidades propias del texto homérico para verter algunas de sus características al español, procurando una lectura que se entendiera lo mejor posible. No se trata de una estructura y un vocabulario complejos lo que hace que la versión de Reyes sea poética, sino la aprehensión del sentido que en sus alejandrinos no vierte directamente del griego, sino que se apropia del contenido y lo expone prácticamente en versos propios (García Pérez 2021: 669).

Éste es, por tanto, el humanismo que cabe reconocer en Reyes, el de un conocimiento apasionado y suficientemente amplio de la Antigüedad en clave de paradigma moderno, junto con un profundo dominio de su propia lengua, el español, que le permitieron estudiar y recrear a los antiguos, hasta el punto de haber traducido con provecho la *Iliada*. El humanismo de Reyes, además, se da frente a la élite cultural dominante que los porfiristas habían entregado en exclusiva al pensamiento positivista. Éstos habían adoptado e institucionalizado los presupuestos de la filosofía inaugurada por el francés Auguste Comte, cuyo pensamiento⁴¹ estaba imbuido de una confianza ciega en que el luminoso futuro social y político de la humanidad descansaba sobre las ciencias positivas. El autor concebía fundamentalmente la evolución de los pueblos a partir de dos principios fundamentales: orden y progreso. El orden sería parte de los estadios primitivos de los pueblos, en una etapa llamada teológico-militar, donde la religión y el sistema feudal estructuran la sociedad. El progreso, por su parte, es propio de las etapas llamadas

⁴¹ Seguimos, en la exposición de los principios generales de la filosofía positivista la monografía de Leopoldo Zea, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia* (1981).

metafísicas, donde las sociedades son capaces de producir avances en ciertos campos, al precio de ser extremadamente críticas, caóticas y revolucionarias. Según afirma Leopoldo Zea (1981: 43), “la misión de esta escuela, dice Comte, es de carácter transitorio: preparar a la sociedad para el advenimiento de la escuela política positiva, ‘a la cual está reservada la terminación real del estado revolucionario’”. Comte, por tanto, valora la importancia de ambos principios, orden y progreso, consciente de que por sí solos corren el riesgo de caer el primero de ellos en el anquilosamiento y el segundo conducir a una destrucción total del régimen que había establecido el sistema llamado teológico-militar.

En México, por su parte, se buscó implantar precisamente esta filosofía bajo el lema “Libertad, orden y progreso”. Sin embargo, como señala Zea (1981: 45), Comte diseñó una sociedad ideal a partir de lo que llamaba “libertad ordenada”, de una libertad que “sólo sirviese al orden”, donde “trató de sustituir la iglesia católica por una nueva iglesia, la religión cristiana por la religión de la humanidad, el santoral católico por un santoral positivo”. Gabino Barreda fue el encargado de aplicar estos principios comtianos en México, en la idea de que -siguiendo nuevamente a Zea (1981: 129)- “la falta de creencias seguras hace que los individuos se refugien en un escepticismo el cual conduce a la anarquía; o bien hace que se refugien ciegamente en dogmas sostenidos en contra de toda razón y demostración, utilizando para ello la violencia”. Estaban, por tanto, convencido de que sustituyendo la religión tradicional de México por la creencia ciega en el conocimiento científico, que se inoculará a los jóvenes a través de la educación, se conseguiría una sociedad estable y ordenada a un tiempo, junto con el componente dinámico inherente al progreso material que proporcionan las ciencias. En el plano teórico, defendían que los datos obtenidos a través de esta perspectiva permanecen inalterados por la mirada del estudioso y no reparaban en que son los métodos los que construyen sus propios objetos de estudio.

Este modelo, implantado ya antes del Ateneo, se había convertido en un procedimiento teórico excesivamente anquilosado, por lo que surgió el recambio de los llamados “Científicos”, quienes, dentro del régimen porfirista, buscaban renovar los principios positivistas del estado y la educación mexicanos. Si con los primeros positivistas de Barreda el énfasis recaía sobre el necesario orden de la sociedad, en el caso de estos positivistas de nuevo cuño se consideraba de mayor interés la apuesta por la libertad. Una

mutación que era necesaria entre los integrantes del grupo de intelectuales que habían sustentado el partido liberal de Porfirio Díaz para continuar manteniendo el *statu quo*. En palabras de Leopoldo Zea:

El grupo que había pedido el orden en nombre de la sociedad iba ahora a pedir la libertad en nombre de los individuos de esa sociedad. Pero se trataba de una libertad que nada tenía que ver con la libertad política sostenida por los liberales o jacobinos mexicanos. La que ahora piden se puede resumir en la siguiente frase: libertad para enriquecerse. Orden político y libertad económica, fue el ideal de este grupo [...], un positivismo que no veía en el orden el último fin, sino que hacía de éste un instrumento al servicio de los intereses del individuo (Zea 1981: 129).

Estos sedicentes “Científicos” coparon los puestos de responsabilidad en la educación y la cultura, razón por la que los ateneístas trataron de oponerse a ellos. Algunos como Justo Sierra llegaron a reconocer ciertas debilidades en los postulados positivistas, como la mencionada pretensión de que los objetos de estudio permanecen inalterados en los análisis de las ciencias diversas. Sin embargo, los ateneístas tenían claro que era éste el régimen contra el que querían rebelarse y, particularmente, Reyes denunció en su ensayo sobre aquellos días, *Pasado inmediato* (1939), que todo este positivismo en realidad encubría un orden social y político destinado a mantenerse a sí mismo y enriquecer a sus integrantes, despojando a la enseñanza tanto del conocimiento de las humanidades como del verdadero progreso técnico:

Los antiguos positivistas, ahora reunidos en colegio político bajo el nombre de “Los Científicos”, eran dueños de la enseñanza superior. Lo extraño es que estos consejeros de Banco, estos abogados de Empresas, no hayan discurrido siquiera el organizar una facultad de estudios económicos, una escuela de finanzas. ¿Qué pudo faltarles para ello? Ni el poder, ni el conocimiento, ni los talentos, ni el interés para estas materias a las que consagraron su vida. Acaso, siguiendo el error de régimen paternal, pensaron que los educandos eran demasiado jóvenes para cosas tan graves, propias de varones sesudos. Acaso, sin saberlo ellos mismos, los inspiraba un sentimiento de casta, como el que llevó a esconder sus secretos a los sacerdotes egipcios. [...] En suma, que no se cargaba el acento donde, según la misma profesión de fe de los Científicos, debió haberse cargado.

Se prescindía de las Humanidades, y aún no se llegaba a la enseñanza técnica para el pueblo: ni estábamos en el Olimpo, ni estábamos en la tierra (Reyes 2015a: 46-47).

Pasando, en este punto, a centrarnos en la obra de Reyes que muestre una recepción de Virgilio a partir precisamente del “horizonte de expectativas” estético-político de la Antigüedad clásica, en tanto oposición a las jerarquías culturales reinantes, como hemos tratado de mostrar en las páginas anteriores, podemos decir que encontramos en él un temprano interés por la obra virgiliana, fruto de sus precoces lecturas y de sus conversaciones con figuras del Ateneo de la Juventud como Pedro Henríquez Ureña, ese preceptor insobornable del joven Reyes. Las “concretizaciones” de la obra virgiliana por parte de Reyes en este tiempo serán las propias de alguien que conoce los textos clásicos, los canónicos y algunos de los menos conocidos para el gran público como la *Ilias latina* (s. I d.C) o las obras de Dictis Cretense, *Ephemeris Belli Troiani* (s. IV d.C), y de Dares Frigio, *De excidio Troiae historia* (s. V d.C).

Para entender qué suponen Virgilio y sus poemas en la obra del humanista mexicano hay que atender a dos elementos del “horizonte de expectativas” de Reyes adicionales a la visión modernizadora y antipositivista de la Antigüedad que Reyes fue ensayando en sus colaboraciones con el Ateneo: la historia turbulenta del México contemporáneo y su propia biografía. Estos dos parámetros confluyen, sin embargo, en uno, dado que el asesinato de su padre, el general Bernardo Reyes, en los días previos a la Revolución mexicana y su posterior carrera política como diplomático al servicio del régimen posrevolucionario van a determinar su lectura de Virgilio y las “concreciones” del autor romano que el escritor regiomontano ofrezca del poeta latino en sus escritos.

A propósito del “acto de concreción” de este segundo “horizonte de expectativas” histórico-político, según el cual Reyes formula una recreación de la Antigüedad a partir de situaciones y polémicas contemporáneas, hay que partir de los inicios de su obra, en 1910, cuando escribe un pequeño texto de título “Lucha de patronos (en los Campos Elíseos)”, que vio la luz dentro del conjunto de escritos de *El plano oblicuo* (1920), un

grupo de cuentos que Reyes publicó en Madrid, durante su estancia allí tras huir de París por el estallido de la Gran Guerra⁴².

La localización del diálogo en los Campos Elíseos, que hace referencia ambiguamente al lugar más amable del inframundo clásico y a la avenida parisina, tiene un cierto componente irónico si uno recuerda que será París la ciudad que primero lo acoja después en su exilio europeo. Debe recordarse que la etapa madrileña de Reyes (1914-1924) le resultó fundamental porque, a pesar de sus reticencias iniciales -Reyes se sentía más cercano a las modas parisinas-, consiguió hacerse un hueco en la intelectualidad española, trabajando en el proyecto del Centro de Estudios Históricos (CEH) de Ramón Menéndez Pidal⁴³, y conocer y colaborar con el filósofo José Ortega y Gasset y los literatos Juan Ramón Jiménez y Azorín⁴⁴.

En “Lucha de patronos (en los Campos Elíseos)”, Reyes recrea una conversación, inicialmente anodina, entre Odiseo y Eneas en el infierno. La obra es de una notable complejidad, dado que fusiona distintos géneros literarios y remite al lector a momentos distantes de la historia, desde las epopeyas homéricas al canto virgiliano de la caída de Troya y la fundación de Roma, con una referencia implícita y constante al momento político por el que pasaba México y la posición concreta que su padre, el general Bernardo Reyes, detentaba en aquella última etapa del régimen porfirista, en una primera muestra de “concreción” de la recepción de Reyes según su propio “horizonte” histórico-político,

⁴² Para este período puede consultarse la biografía de Garcíadiego (2009: 31-71). Por su parte, Perea (1997) ha compilado dentro de *España en la obra de Alfonso Reyes* los textos de los años de Reyes en España y aquellos posteriores que tratan sobre su relación con el país europeo, precedidos de un estudio introductorio del propio Perea.

⁴³ Es muy recomendable la consulta del volumen de López (2006) acerca de estos heterodoxos españoles y de una época deslumbrante para los estudios humanísticos en España, que Reyes tuvo la oportunidad de conocer en su estancia en la capital madrileña.

⁴⁴ En su monografía sobre Reyes y lo que el autor denomina “la política de la filología” (*The Politics of Philology. Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Literary Tradition*), Robert T. Conn destaca la importancia en su formación y en su visión de la tradición de los años que Reyes pasó en Madrid. La moderna filología que entonces se estaba desarrollando en España y de la que Reyes se nutrió entonces le proporcionó la herramienta para poder, después, ensayar su visión de la historia y la cultura de México: “Reyes se vale de la filología española para destilar un concepto de cultura desde los distintos saberes que él había heredado de México y Latinoamérica, así como de los nuevos saberes con los que él se había encontrado en el extranjero. Al hacerlo, adopta los principios críticos de la filología histórica y comparada, acercándose a palabras, nombres, textos y fechas, así como otros muchos signos materiales que poseen una historia y un significado. Reyes llegará a ser un experto en los ‘signos’ del pasado; empleará estos signos como objetos frente a los que poder posicionarse y construir su propia subjetividad y aquellas realidades que él defiende” (Conn 2002: 113-115).

trasladando las polémicas intelectuales e históricas de su tiempo a un debate entre los protagonistas de las obras épicas.

Para comprender la hondura y la contemporaneidad, herencia tal vez de esa Antigüedad soñada de Nietzsche, que tiene la obra de Alfonso Reyes, primero debe atenderse sucintamente a la biografía de su padre. Bernardo Reyes⁴⁵ fue un hombre de política y milicia, cuya carrera comenzó siendo muy joven en la lucha contra la invasión francesa, tras la cual participó en diversas escaramuzas hasta que en 1877, cuando Porfirio Díaz se hace con el poder, comenzó una carrera política y militar muy prometedora, que lo llevó desde diversas magistraturas militares a la gubernatura del estado de Nuevo León en 1885. Después, se le asignó el mando de la tercera zona militar que comprendía Nuevo León, Coahuila y una parte de Tamaulipas. Su hijo Alfonso nacería en 1899 en Monterrey. Su fulgurante carrera política hizo que el general Reyes llegase a detentar la cartera de Guerra y Marina en el gabinete de Porfirio Díaz en 1900. Esta circunstancia dio lugar a que algunos sectores de la política y del ejército mexicano viesen al general Reyes como el idóneo sucesor de Porfirio Díaz, quien, formado en el régimen porfirista, podría resultar el recambio que el sistema necesitaba para que todo siguiese igual, cambiando tan sólo su cabeza.

Tales intrigas provocaron que surgiese un bando “reyista” ya antes de la Revolución, que llevó a Díaz a enviar al general a Europa con el pretexto del cumplimiento de una misión diplomática y militar, precisamente para terminar con estas pretensiones. Después, Bernardo Reyes regresó a México en 1911 y comenzó a buscar la presidencia de la República, esta vez enfrentándose a los maderistas, primero en las urnas y después con una revuelta. Como consecuencia, Bernardo Reyes es encarcelado en 1912, año que pasa su hijo con el padre en prisión. El general, tras ser liberado por los suyos el 9 de febrero de 1913, muere abatido frente al Palacio Nacional en la Ciudad de México. Durante todo este proceso, su hijo Alfonso parece mostrar una apatía por la política. Se trata de un aspecto que también se refleja en sus cartas con Pedro Henríquez Ureña. Sin embargo, Javier Garciadiego ensalza esta actitud pasiva en su biografía de Reyes, atribuyéndole al por entonces joven estudiante de leyes, precisamente gracias a su escepticismo político y

⁴⁵ Seguimos en lo referente a la relación de Alfonso Reyes con su padre los datos del biógrafo de Alfonso Reyes, Javier Garciadiego, en su *Alfonso Reyes* (2009: 15-16, 27-37) y en el estudio preliminar a su antología, *Alfonso Reyes, “un hijo menor de la palabra”* (2016: 21-26).

sosiego intelectual, una mayor capacidad de comprender el tiempo en que vivía y las consecuencias de las luchas intestinas que se estaban viviendo en México:

El rechazo de la política no significa necesariamente su incompreensión. Paradójicamente, Alfonso mostró mayor sensibilidad política que su padre y su hermano, debido a que tenía una mejor perspectiva histórica. Sobre todo, su visión de la situación histórico-política nacional no estaba distorsionada ni nublada por la apetencia de poder. Según él, la actividad política de su padre debió terminar hacia 1910; es más, asegura haberle insinuado que escribiera sus “memorias” en vez de buscar la presidencia del país “a destiempo”. No se había hecho una revolución ni se había derrocado y desterrado a don Porfirio para darle el poder a su principal colaborador. Los maderistas, triunfadores del momento, se lo hicieron ver con claridad, incluso con violencia (Garcíadiego 2009: 34).

Estos hechos históricos constituyen el trasfondo “Diálogo de patronos (en los Campos Elíseos)”. Del Río Reyes señala en su estudio sobre el teatro de Reyes el cruce de géneros, propósitos y diacronías que se dan cita en la obra, que es algo más que una mera composición teatral:

Puede señalarse que en *Lucha de patronos* hay una diferencia con los otros textos de Reyes llevados a la escena, tanto por su hibridez de forma, como por la de su contenido. La de *Lucha de patronos* es más compleja, debido a que no sólo mezcla funciones literarias, sino también funciones no literarias. Alfonso Reyes estructura su texto como una rapsodia de tradición greco-latina (*sic*) que pendula entre disputa de exégesis mítico-histórica, discurso filosófico polémico y juicio legal. Pero además, a través de un acercamiento dialógico contrasta dos visiones del mundo: la homérica y la virgiliana, a la vez que dos tiempos diacrónicos, por un lado, el mítico de la Grecia [y Roma] clásica y por el otro, el histórico de las vísperas de la Revolución mexicana (Del Río Reyes 2013: 35).

Tal complejidad –que lleva a la propia Del Río Reyes a definir la obra como “un texto anfíbio de triple hibridez” (Del Río Reyes 2013: 36)- permite a Alfonso Reyes indagar en la propia situación de su familia, toda vez que, en aquel tiempo, su padre había sido desterrado a Europa por Porfirio Díaz. No es un elemento menor, a nuestro juicio, la elección del género del diálogo. A este respecto, en los últimos años, el helenista Omar Álvarez (2008 y 2019) ha estudiado el diálogo “Los filósofos de las islas”, parte de la

obra de Reyes, *Junta de sombras* (1949). En el primero de estos trabajos, Álvarez (2008: 274-277) nos recuerda que el recurso a la *persona loquens* como técnica literaria puede retrotraerse a Homero, a los historiadores griegos y, sobre todo, a Platón, quien crea sobre tal recurso su sistema filosófico. En el caso del diálogo estudiado por Álvarez, Reyes ofrece una conversación entre Pitágoras y Jenófanes, donde, siguiendo a Luciano y su diálogo filosófico, el lector asiste a una contraposición, a través de estas *personae loquentes*, de las filosofías de los dos pensadores presocráticos.

En el caso que nos ocupa, no estamos ante un diálogo entre filósofos, sino entre personajes literarios traídos de nuevo a la vida por Reyes, en un contexto y con ideas de resonancias modernas. Sin embargo, existen elementos de los destacados por Álvarez como característicos de este diálogo compuesto a la manera de Luciano de Samósata que podremos percibir en el texto que aquí estudiamos:

El artificio de la *persona loquens* es, en efecto, un recurso utilizado ya por la épica homérica, en donde el dramatismo de tantos momentos es subrayado mediante la introducción de un diálogo -de mayor o menor verosimilitud y pertinencia- entre los protagonistas, cuyas palabras los caracterizan psicológicamente haciendo que sus acciones *cobren vida* en el ámbito de la obra escrita. [...] Luciano dedicó una parte importante de sus obras a poner al descubierto la artificialidad y vacuidad de las posturas adoptadas por los hombres, entre las que nos interesa resaltar aquí sobre todo las geniales caricaturas que hizo de los presuntos adeptos de las numerosas escuelas filosóficas de la época (Álvarez 2008: 275).

El caso particular del diálogo entre Odiseo y Eneas tiene como objeto la puesta en cuestión, de manera irónica, de la misión de Eneas, su integridad y el relato de la huida de Troya y fundación posterior de Roma. Desde el inicio, Odiseo se jacta de su inventiva y su capacidad para superar todos los obstáculos –no en vano, Homero en el primer verso de su *Odisea* lo llama “πολύτροπος”, ‘de muchas vueltas’, ‘de muchos ingenios’- gracias a lo que ha obtenido su fama, mientras Eneas se presenta como seguidor de los dioses, de la voluntad que le ordena desde lo alto salir de su ciudad, cargar con su hijo, su padre y los dioses patrios y dirigirse a establecer los cimientos de la futura Roma. Odiseo, desde el comienzo, se burla de la piedad del héroe virgiliano: “Siempre fuiste más sufrido que hermoso; siempre más santo que sabio” (Reyes 1956: 61).

Así, Odiseo se dispone a disputarle a Eneas el mérito de la fundación de Roma, ante lo que el troyano, cuyo carácter honesto y firme en sus convicciones mantiene Reyes en su obra, se muestra confiado en las verdades empíricas, la fuerza de los hechos y la futilidad de las palabras ante estos. Odiseo, por su parte, responde con cinismo afirmando que son precisamente las palabras las que crean la realidad, por lo que sus discursos posteriores deben entenderse en esta línea de conformación de realidad a partir de la palabra, frente a una suerte de empirismo basado por completo en la exposición de los hechos por parte de Eneas. El héroe del *ὄστος* homérico representa una forma de posestructuralismo *avant la lettre*, dado que no desprecia las evidencias empíricas ni los hechos presentados por Eneas, sino que se refugia en sospechas, irónicas celadas y refutaciones retóricas. El primer enfrentamiento entre los templos de Odiseo y Eneas se desarrolla de la manera siguiente:

ODISEO.- [...] Aquí entre las sombras –convéncete-, no estamos en la tierra de Dido: aquí no hay lágrimas para las desgracias. Vamos a cuentas, si te place, y apuremos las razones. Y sabremos quién vence a quién, y los que nos escuchan ahora nos tendrán por sensatos.

ENEAS.- Di lo que quieras; pero no olvides que palabras no destruyen hechos.

ODISEO.- ¡Palabras, hechos! ¡Hechos, palabras! En el principio era el Verbo. El chico de escuela, cuando recita las declinaciones, funda y aniquila estrellas y orbes por la fuerza de la palabra evocada. No se puede hablar en balde: hablar es ser... (Reyes 1956: 61).

Como puede apreciarse en este enfrentamiento, ya Reyes despliega su nudo complejo de citas clásicas, bíblicas y modernas –un “abigarrado conjunto de citas” en palabras de Del Río Reyes (2013. 40)- tanto en las intervenciones de Odiseo como en las de Eneas. En este caso, Odiseo en su primera alocución está aludiendo claramente uno de los hexámetros de la *Eneida* que ha gozado de mayor aprecio por los lectores de Virgilio: *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.*1.462⁴⁶), reproducido aquí

⁴⁶“Aquí también hay lágrimas para las desventuras”, traducción de Javier Echave-Sustaeta (2005: 462). Este pasaje va a gozar de un notable aprecio por parte de uno de los más importantes y constantes lectores modernos de Virgilio en Hispanoamérica: Jorge Luis Borges. Como señala García Jurado en su reciente *Virgilio: vida, mito e historia*: “El llanto de Eneas motiva el referido verso del *sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*, cuya traducción y sentido no muestra un juicio unánime. Para empezar, cabe preguntarse si el genitivo *rerum* es, tal como prescriben las gramáticas, objetivo o subjetivo, es decir, si “las lágrimas de las cosas” son las lágrimas derramadas ante la pérdida de tales cosas, o si estas cosas,

siguiendo la versión de Eugenio de Ochoa⁴⁷, y citando el inicio del Evangelio de San Juan: *In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum*⁴⁸. La mención al verso de la *Eneida* nos pone ante una “concretización” virgiliana, fruto de la “fusión de horizontes” entre Virgilio, que resume en ese verso las lágrimas derramadas por Eneas al llegar al templo de Juno en Cartago, donde los troyanos pudieron contemplar las pinturas que relataban su propia desdicha, y Alfonso Reyes, que recrea un encuentro entre los dos héroes épicos. Además, esta traducción de un verso de la *Eneida* en el contexto del diálogo entre los dos héroes nos señala también una recepción algo diferente, pues el verso virgiliano lo emplea su oponente, Odiseo, para recordarle que se encuentran en el infierno y no en la tierra de Dido, por lo que ya no tiene validez el relato virgiliano.

Los ataques iconoclastas de Odiseo van a tener como objetivo desmontar la piedad de Eneas, de un lado, y poner en cuestión la narración de sus hazañas recogida por Virgilio en su poema épico, de otro. El primero de los argumentos que emplea Odiseo a continuación se basa en la negación del carácter de fundador de la patria de Eneas en beneficio de Rómulo⁴⁹, la negación de que Ascanio sea hijo de Creúsa⁵⁰ –citando para ello la versión de los hechos a la que se adscribe Tito Livio⁵¹– y la afirmación de que es Odiseo el verdadero padre de Roma, pues él habría fecundado a Lavinia:

humanizadas, derraman, asimismo, sus propias lágrimas” (2018: 213). Pueden verse también García Jurado (2006, 2010, 2014 y 2015).

⁴⁷ Es decir: “Aquí hay lágrimas para las desgracias y compasión para los grandes desastres”, traducción de Eugenio de Ochoa (1959: 274).

⁴⁸ “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”, traducción de Reina-Valera (1979: 79).

⁴⁹ “Odiseo.- (...) Y siendo así que la historia del pueblo romano –mi pueblo– comienza con las fortunas de Rómulo y la Loba nodriza, tú ¿qué haces para irrumpir, advenedizo, en la casa de la orgullosa Roma? Pues, simplemente, inviertes la clepsidra, atrasas el tiempo y te declaras ascendiente de los Gemelos. ¿Es lícito, es honrado?” (Reyes 1956: 62).

⁵⁰ “Odiseo.- (...) Para el tiempo en que tú pretendes haber llegado al Lavinio, yo, salido de la funesta isla de Circe, andaba muy cerca del Lacio. Y recuerda que me acompañaba Romano, hijo mío, habido en Circe, verdadero padre de Roma, de quien Roma ha tomado el nombre” (Reyes 1956: 63-64).

⁵¹ Concretamente, el historiador romano (*Liv.*1.1.9) se refiere a Ascanio como hijo de Lavinia, cuya mano había pedido Eneas a su padre: *Inde foedus ictum inter duces, inter exercitus salutationem factam. Aeneam apud Latinum fuisse in hospitio; ibi Latinum apud penates deos domesticum publico adiunxisse foedus filia Aeneae in matrimonium data. Ea res utique Troianis spem adfirmat tandem stabili certa sede finiendi erroris. Oppidum condunt; Aeneas ab nomine uxoris Lavinium appellat. Brevi stirpis quoque virilis ex novo matrimonio fuit, cui Ascanium parentes dixere nomen.* Un pasaje que Agustín Millares Carlo (1955: 29) reproduce así en su traducción: “Ajustóse luego un tratado entre los jefes y ambos ejércitos confraternizaron. Eneas fue recibido como huésped por Latino, y éste, corroborando ante los dioses penates la pública alianza con otra doméstica, concedióle la mano de su hija; hecho que vino a infundir en los troyanos la indudable esperanza de que por fin habían hallado una residencia perpetua y segura y el término

ODISEO.- ¿Conque de Lavinia no nace Roma? Y dime, pues a precisiones vamos: ¿estás seguro de que tu nombrado Ascanio es el mismo hijo de Creusa que trajiste de Troya, o es un hijo que hubiste después en Lavinia? Yo, como Tito Livio, tengo mis razones para sospecharlo (Reyes 1956: 64).

La segunda de las invectivas del héroe de la *Odisea* se refiere a la supuesta estafa que supondrían los penates con que Eneas habría salido de Troya y, con posterioridad, habría trasplantado en el Lacio como divinidades tutelares para Alba Longa y, después, para Roma. Aparece a continuación el Paladión, una escultura tallada en madera de la diosa Atenea, que se encontraba protegido en Troya al igual que los penates. Existen distintas versiones entre los historiadores antiguos y los poetas épicos sobre su destino, algo que el Odiseo de Reyes rescata convenientemente, enfrentando con ello al personaje antiguo contra su creador, Virgilio, quien señala que fueron Diomedes y Ulises quienes lo robaron, una vez que Troya había caído⁵²:

ODISEO.- ¿De qué dioses hablas ahí, piadoso Eneas? Homero dice que huiste de Roma llevando el Paladión. ¿Cómo, pues, al llegar al Lacio, lo que llevabas contigo no era ya el Paladión, sino los Penates? ¿Qué metamorfosis es ésta, de que se ha olvidado Ovidio el de Narices? ¿Cómo pueden los dioses, sin que se trastorne el Universo, mudar a tal punto de naturaleza? ¿Acaso tú, de camino, trocaste con unos mercaderes el Paladión por los penates, más fáciles de llevar en las alforjas, como los niños cuando cambian juguetes? Además, ¿no nos cuenta Homero que la ciudad que tú fundaste estaba en las cercanías de Ilión, de Troya? Además, los sabios gramáticos, tratando de coordinar a los poetas, ¿no suponen que dejaste en el Lacio a tu hijo y tornaste luego a tu morada del monte Ida, para fundar allí otra ciudad, oh ubicuo, oh poliurgo? ¿A cuántos engañabas a un tiempo, místico embaucador, apóstol de lo inexplicable, charlatán religioso? Pero, sobre todo, si quieres hacernos reír, cuéntanos cómo trocaste unas

de su peregrinación. Fundaron, pues, una ciudad, a la que Eneas, del nombre de su esposa, llamó Lavinia. De este matrimonio no tardó en nacer un hijo varón, al que sus padres pusieron el nombre de Ascanio”.

⁵² Virgilio narra este acontecimiento en *Aen.2.162-168*: *Omnis spes Danaum et coepti fiducia belli / Palladis auxiliis semper stetit. impius ex quo / Tydides sed enim scelerumque inuentor Ulixes, / fatale adgressi sacrato auellere templo / Palladium caesis summae custodibus arcis, / corripuere sacram effigiem manibusque cruentis / uirgineas ausi diuae contingere uitas*. “Todas las esperanzas de los dánaos, / toda su confianza al emprender la guerra, siempre estuvo basada / en la ayuda de Palas. Pero desde que el vástago impío de Tideo / y el forjador de crímenes, Ulises, se lanzaron a arrancar el Paladio fatal / del templo consagrado y matando a los guardas de la alta ciudadela / arrebataron la sagrada imagen y con las manos tintas en sangre se atrevieron / a mancillar las ínfulas de la diosa doncella”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 177).

divinidades por otras; deja el modo patético, descárate francamente y habla en pícaro (Reyes 1956: 64-65).

Como puede observarse desde el inicio del parlamento odiseico, la mención al adjetivo “piadoso” referido a Eneas, a la manera en que Virgilio lo hace durante toda la *Eneida* ya desde los primeros versos (*insignem pietate uirum* [Aen.1.10]) y componente fundamental del carácter del héroe virgiliano⁵³ (aunque la filología también ha indagado recientemente en los momentos en que el *furor* domina a Eneas y el abandono de tal *pietas*, como puede verse en Lyne [1983: 190-203] y, más recientemente, en Siles [2016]), aquí tiene de nuevo un componente fuertemente paródico, dado que el héroe de la *Odisea* va a poner en cuestión precisamente el carácter *pius* de Eneas, empleando relatos sobre la caída de Troya alternativos a los virgilianos. La mofa se acompaña de nuevos epítetos (“poliurgo”, “habla en pícaro”) que definirán, para el personaje homérico, la esencia del héroe virgiliano.

Por su parte, Odiseo, para desenmascarar a Eneas, recurre a otra tradición antigua sobre los hechos, la que recoge Dionisio de Halicarnaso en su *Historia antigua de Roma*⁵⁴, según la cual Eneas se habría llevado el Paladión, que no sería una pieza única, sino un conjunto. La versión de Virgilio, por su parte, desde el libro II de la *Eneida* muestra a Eneas con los penates, encargados al héroe troyano por primera vez en el poema por la aparición fantasmagórica del ya fallecido Héctor:

‘Sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra
defendi possent, etiam hac defensa fuissent.
sacra suosque tibi commendat Troia penatis;
hos cape fatorum comites, his moenia quaere
magna pererrato statues quae denique ponto’.
(Aen.2.291-295)⁵⁵.

⁵³ Para el retrato general de Eneas como *pius* puede recurrirse a los estudios de Brisson (1972), Galinsky (1969) o Rutledge (1983).

⁵⁴ *D.H.*1.68: “Y, cuando la parte baja de la ciudad estaba siendo tomada, Eneas, haciéndose fuerte en la ciudadela, sacó del santuario las imágenes de los Grandes Dioses y el *Palládion* que todavía quedaba (pues dicen que el otro lo habían robado Ulises y Diomedes cuando llegaron de noche a Ilión)”, traducción de Jiménez y Sánchez (1985: 124-126).

⁵⁵ “Bastante le hemos dado a la patria y a Príamo. Si Pérgamo pudiera / ser defendida por esfuerzo alguno, por mi brazo la hubiera defendido. / Los objetos de culto y sus Penates Troya te los confía. / Hazlos de tu

Como puede apreciarse en la última intervención citada de Odiseo, los reproches pasan del debate entre hechos y palabras y la discusión en torno a las diversas versiones de la fortuna de Eneas en su salida de Troya a las simples descalificaciones *ad hominem*. Tales invectivas buscan presentar al héroe troyano como un embaucador que alterna entre distintas versiones sobre la caída de Troya y su huida en función del lugar al que llega y del auditorio que lo escucha:

ODISEO.- Tú, por tu parte, como hombre experimentado, sabías que, para presentarte entre gente extraña y ser bien recibido, te convenía proveerte de algún amuleto, de algún signo sagrado. Tenías que andar entre bárbaros, y, para no ser sacrificado, era menester que te invistieras con alguna misión divina. Y te declaraste embajador del Olimpo. Próximo ya al país de los tirios, y temeroso de morir a sus manos, compraste, al primer mercader asiático que te salió al paso, unas efigies vistosas y abigarradas; les colgaste cintas y tablillas; ceñiste a tus sienes las ínfulas sacerdotales, e infundiste en el corazón de la reina Dido el amor mezclado con el miedo. “Elisa –le dijiste-, estos son los dioses de mi patria; se llaman Penates. Trátalos bien, reina, y ordena que se nos aloje convenientemente y nos preparen sabrosas sopas de ajos y buena cama” (Reyes 1956: 65-66).

Eneas, por su parte, abrumado por la diversidad e ingenio de los ataques de Odiseo, responde mostrándose como ese hombre sumiso a los designios del *fatum*, al impulso que lo llevó a fundar Roma y tratando de defender su honor, mancillado por las insidias del héroe de Ítaca, quien en un momento de la obra lo llama “gran camarero metafísico, que espera siempre la orden del amo” (Reyes 1956: 60). Ante ello, el primer intento de defensa de Eneas consiste en mostrarse a sí mismo como prueba de la veracidad de su relato en una intervención que concluye con la conocida máxima de Sócrates:

ENEAS.- ¡Oh, vosotros, los que escucháis! No hagáis caso de sus palabras: ya sé adónde va. Acordaos de mis fatigas. Mirad las cicatrices de mi cuerpo y la curvatura de mi dorso cansado. Si yo no me sé explicar, ¿qué tiene de extraño? ¿Acaso los dioses me daban explicaciones a mí? ¡Yo sé lo que de mí han hecho los dioses! No creáis a Ulises: ved las huellas de la verdad en mis ojos llenos de lágrimas. Yo soy un juguete –un arma, mejor- del misterio. No tratéis de penetrar

destino compañeros. Búscales el recinto, el gran recinto que al cabo fundarás después de andar errante por el mar”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 182).

el misterio: ¡yo salvé a los dioses de mi patria! Es todo lo que sé de mí mismo. Yo no puedo responder de los errores de los mitólogos, ni del falso nombre que me pongan. Yo sólo sé que nada sé.... yo... (Reyes 1956: 62).

La retórica de Odiseo, empero, vence la defensa del *pius Aeneas*, quien se encuentra desarmado frente a los recursos desplegados por el héroe homérico. Eneas aparece en este punto del diálogo desamparado por los dioses, sin poder desembarazarse de las acusaciones de incongruencia en su relato, con la única verdad del impulso misterioso que le viene de lo alto:

ENEAS.- (*Con verdadero dolor.*) ¡Dioses, amparadme, amparadme en lo que yo ignoro! Pues usasteis de mí como de una de vuestras manos, amparadme. Yo no juzgo vuestros misterios: amparadme. Yo sólo sé que viajaba impelido ocultamente por el ansia de construir ciudades. Yo sé que me oísteis gritar, junto a Cartago, la bien poblada: “¡Bienaventurados aquellos cuyas murallas se están ya levantando!” Fuerte es la razón, profundo Ulises: la vida es más profunda y más fuerte. Donde los altos dioses lo pueden, ¿qué importan las incongruencias de los hechos? (Reyes 1956: 65).

Eneas, ya en este último tramo del diálogo se encuentra herido en su oratoria y desarmado frente a Odiseo. Sus razones no son susceptibles de ser debatidas en el ágora del inframundo que Odiseo ha organizado para cuestionar a Eneas y proclamarse él mismo padre de Roma. Eneas justifica su deseo permanente de encontrar un solar donde poder asentar los restos del naufragio de los troyanos exiliados a los que capitaneaba. La referencia de Eneas a sus propias palabras en Cartago remite al verso 1.437 (*O fortunati, quorum iam moenia surgunt!*⁵⁶). Al final del texto de Reyes, los espectadores de la lucha se ríen de las ocurrencias de Odiseo, lo que decepciona a Eneas, quien recupera de nuevo y altera, el virgiliano *sunt lacrimae rerum*, las ‘lágrimas por las cosas’, por las ‘burlas para las desgracias’ que ha sufrido el personaje:

ENEAS.- Ya veo que aquí sólo hay burlas para las desgracias, sólo hay burlas para los misterios⁵⁷. ¡Oh, tiembla, Ulises! Las cosas son inexplicables. ¿No distingues

⁵⁶ “«¡Dichosos, ay, aquellos que ya ven elevarse su ciudad!»”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 222).

⁵⁷ Tras esta estructura sintáctica puede verse, naturalmente, una reescritura irónica de la primera parte del verso 1.462: *sunt lacrimae rerum*, pasaje que ya habíamos mencionado con anterioridad. De las lágrimas de la *Eneida* a las burlas de “Lucha de patronos”.

desde aquí la sombra de Emación? Pues Emación también podría terciar en la disputa, porque dice que Diomedes lo envió de Troya, acompañado de su hijo Romo, y que de Romo nació Roma. Nada es tan grato para los héroes muertos como recordar sus hazañas. Por eso, oh Ulises, yo te invito... (Reyes 1956: 66).

Tal modificación del pasaje virgiliano, revestido de un patetismo muy singular, por ser el resumen de la emoción que siente Eneas al contemplar las pinturas del asedio a Troya en Cartago adquiere aquí un cierto componente paródico, al lamentar Eneas la poca seriedad con la que el Odiseo positivista y cínico toma los argumentos fundamentales de Virgilio en la *Eneida*.

Más adelante, la última intervención de Eneas queda interrumpida por la aparición en escena de Francisco de Quevedo, el poeta del Siglo de Oro español, quien recita el segundo cuarteto⁵⁸ de su conocido soneto “Imitación de Virgilio”, a propósito del reproche de Dido a Eneas para justificar su abandono. Tal intervención debe enmarcarse en la tradición, fecunda en la literatura española, de defensa de Dido frente a Eneas que estudió por extenso la brillante filóloga argentina María Rosa Lida en dos trabajos (1942 y, póstumamente, 1975). No debe sorprender tampoco el conocimiento de Quevedo por parte de Reyes, a quien dedicó dos ensayos durante su estancia madrileña, “Prólogo a Quevedo” y “Apostillas a Quevedo” en 1917, ni tampoco el interés por la literatura española⁵⁹, que Reyes frecuentó en sus años en España⁶⁰.

Reyes hace aparecer a Quevedo en su obra para ridiculizar a Eneas y cerrar con ello, abruptamente, la discusión entre los dos héroes épicos. Al discutir por medio de la sátira el gran atributo de Eneas, la *pietas*, Reyes cierra la obra entre risas de los espectadores del diálogo que hablan en las acotaciones escénicas (*Risas entre las sombras* [Reyes 1956: 66]), donde podemos encontrar, tal vez, una nueva versión paródica de una fórmula

⁵⁸ “Aquí llegaste de uno en otro escollo, / bribón troyano, muerto de hambre y frío, / y tan pagado de llamarte *pío*/ que, al principio, creyera que eras pollo” (ibid.).

⁵⁹ El primer acercamiento de la escritura de Reyes a la literatura española vino de la mano de sus colaboraciones periodísticas en el periódico madrileño *El Sol*, y, sobre todo, de su trabajo con el CEH y el grupo de filólogos cercanos a Menéndez Pidal. Garcíadiego (2009: 47-49) recoge algunos de estos encargos, como la bibliografía de la *Revista de Filología Española*, estudios sobre Góngora, ediciones de Lope de Vega, antologías de Gracián y Quevedo e, incluso, una edición crítica del *Cantar del mío Cid*.

⁶⁰ Fruto de este interés continuo por la literatura española son los estudios contenidos en el volumen VI de sus *Obras completas*. En el segundo de estos trabajos dedicados a Quevedo, “Apostillas a Quevedo”, Reyes destaca cómo las sátiras político-morales muestran “una dureza de acero, una como falta de fluidez y de atmósfera. [...] Queda siempre una alegría en Quevedo: la alegría de los recursos artísticos” (Reyes 1957: 86).

virgiliana, dentro de ese sutil “horizonte de expectativas” estético, en este caso de la fórmula *per umbram* (*Aen.*6.257, 268) o, en su variante plural, *per umbras* (*Aen.*6.452, 461, 490, 619), que contribuyen a contextualizar el periplo de Eneas por los infiernos y que en la literatura del siglo XX tendrá en Borges a un gran cultivador. Como veremos más adelante, también José Emilio Pacheco recurre a esta fórmula en su poema “Oscura entre las sombras” (Mariscal de Gante Centeno 2020a).

Ante la destrucción de la dignidad de Eneas a través de la sátira, el héroe no tiene otra opción que salir de la escena. A continuación, como señala Reyes en otra acotación (“Odiseo se incorpora y aplaude, pero también le llega su hora, porque se oye de pronto la voz hueca de Fénelon”⁶¹), será Odiseo quien salga, humillado, de la escena.

El abate Fénelon, que hace su aparición al final de la obra, fue un personaje muy relevante de la Francia de final del siglo XVII e inicio del XVIII, entre otras dignidades fue preceptor del Duque de Borgoña, nieto del Rey Sol, Luis XIV. Publicó, entre otras obras, una muy celebrada de título *Las aventuras de Telémaco* (1699)⁶², cuyo inicio Reyes pone en su boca durante su aparición en escena en medio de esta disputa entre Eneas y Ulises: *Calypso ne pouvait se consoler du départ d’Ulysse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d’être immortelle. Sa grotte ne résonnait plus de son chant*⁶³.

En su obra, Fénelon recupera el relato homérico de los viajes de Telémaco, el hijo de Ulises. El autor aprovecha esta obra, a la que trató de dar un carácter formativo para el Duque, para construir una sátira política aprovechando el viaje de Telémaco acompañado de Méntor, el amigo de Odiseo bajo cuya apariencia se esconde Atenea. Se trata de un personaje que en la *Odisea* homérica tenía un papel menor y que, sin embargo, va a gozar de gran importancia en la obra del francés, dado que de él salen buena parte de las ideas político-satíricas que Fénelon quiere transmitir a sus lectores.

Reyes, por su parte, recupera esta obra y hace aparecer en la escena a Fénelon para obligar a Ulises-Odiseo a salir igualmente humillado. La razón parece clara: el reproche

⁶¹ Ibid.

⁶² Para un estudio más profundo de la recepción de Homero por parte de Fénelon en esta obra puede consultarse el capítulo de *El mito de Ulises en el mundo moderno* de Burucúa (2013: 143-ss).

⁶³ Según la traducción de Fernando Nicolás de Rebolledo (Fénelon 1983: 1): “Calipso no podía consolarse de la partida de Ulises. En su dolor, sentíase desgraciada por ser inmortal. Sus cantos no resonaban ya en su cueva”.

de Reyes a Odiseo, en boca de Fénelon, parece relacionarse con la situación de abandono en que dejó el héroe de Ítaca a Calipso, que lo sitúa como un personaje incoherente, al haberle reprochado antes Odiseo a Eneas el abandono de Dido.

La “Lucha de patronos” de Reyes no es sólo, como afirma el crítico literario Domínguez Michael (1999: 25), un “ejercicio escolar, de inevitable tufillo neoclásico”, sino, a nuestro juicio, un enfrentamiento literario de dos héroes de la épica clásica con fuertes resonancias en el México contemporáneo a Reyes⁶⁴. Domínguez Michael glosa algunos aspectos que, en su estudio sobre el teatro alfonsino, Del Río Reyes (2013) estudia por extenso, en torno a la relación de los personajes clásicos del diálogo con sendas posturas de una discusión que le era muy cercana a Reyes: la de su propio padre, el general Bernardo Reyes, con los positivistas porfirianos, por un lado, y con sus propios partidarios, por otro.

El texto de Reyes está escrito precisamente en el momento en que su padre se encontraba exiliado (de 1909 a mediados de 1911), como crítica al positivismo de los porfiristas y al empuje de los seguidores de su padre, que quedaron decepcionados con la decisión de aceptar el exilio en Europa. Los argumentos se resumen en la *pietas* de Eneas-Bernardo Reyes y su sumisión a la voluntad de quienes están por encima de él, cuyas intenciones, ocultas no conoce ni puede disponer. Son *mutatis mutandis* los *data fata*⁶⁵ de los que se habla en el poema virgiliano. Del Río Reyes, en su estudio, reconoce en los pasajes concretos del texto de Reyes las respuestas a las críticas de sus partidarios políticos, representados por Odiseo, con lo que confirma nuestra propuesta de considerar este diálogo como primera “concretización” fundamental de la obra virgiliana en Reyes:

⁶⁴ “Dueño ya de una vasta cultura clásica, Reyes busca en ese momento al dios penate de su patria espiritual. En ese diálogo, Eneas parece encarnar la tragedia y la fatalidad, la creencia en la ceguera de los hombres de cara a la grandeza divina y la edificación de una comunidad con sentido último de la vida humana. Solidario y sumiso, Eneas se bate con un enemigo difícil y arrogante, ese moderno que cree en la moda, la ciencia y el libre albedrío, un héroe más humano y activo. Reyes escogió a Eneas como patrono. Quizá hubiera retirado de su primer Eneas la comparación con el Adán de Tiziano, pues el único momento donde Reyes titubea en “Lucha de patronos” es cuando el “positivista” Odiseo insinúa los defectos de su rival como propios de la caridad cristiana, aquella que, según confesó Reyes, más tarde le había arrebatado Nietzsche. Esa primera elección alfonsina fue el voto por la tradición frente a una versión algo caricaturesca y provinciana de la modernidad. [...] Reyes ignoraba que la brújula pronto enloquecería víctima de la marea histórica y que una débil sospecha juvenil se proyectaría como una larga navegación que consumiría su obra. Paradójicamente las palabras de Odiseo no destruyen los hechos de Eneas. En su vejez no olvidó esta herida” (Domínguez Michael 1999: 25-26).

⁶⁵ *Aen.* 1.382: *Matre dea monstrante uiam data fata secutus*. “Iba mi madre, la diosa, señalándome el rumbo. / Yo seguía los hados que me habían asignado”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 151).

Es claro que intenta probar que él no es culpable de los errores del dictador. Si él luchó en su favor es porque como militar, era su deber obedecer las órdenes recibidas. Palabras con las que expresaba su lealtad al país más que al dictador. Al decir Eneas “yo salvé a los dioses de mi patria” no puede dejar de relacionarse su discurso con el del general Reyes para quien Porfirio Díaz no era una persona sino la representación del poder temporal de su patria, por ello, no se puso a juzgar los actos del dictador, y por ello se sentía obligado a acatar pacíficamente el “mandato divino”, es decir, la orden de salir desterrado, sin juzgar si hacía bien o mal, independientemente de que sus partidarios lo juzgaran como pusilánime y cobarde por no atreverse a contender con Porfirio Díaz (Del Río Reyes 2013: 42).

Además, Del Río Reyes sostiene que, tras la máscara del Odiseo alfonsino, se encuentran no sólo las opiniones de los “científicos” positivistas del régimen, partidarios de Bernardo Reyes como recambio político de Porfirio Díaz, sino tal vez también el propio dictador:

El texto fue escrito por Reyes antes de la muerte trágica de su padre, cuando sólo veía sonrisas de burla en los llamados “científicos” que rodeaban al dictador, antes del estallido de la Revolución, y en los correligionarios del general que se sintieron defraudados al verlo partir sumisamente a Europa. Siguiendo el hilo de Ariadna en ese laberinto de tradiciones culturales y contextos históricos, es claro que hay una relación simbólica entre Eneas y el general Reyes, pero entonces, se impone la pregunta ¿quién es Ulises, el otro *patrono*, en la disputa, si no el propio afrancesado general Porfirio Díaz, aún vencedor en mayo de 1910? La respuesta a esta pregunta sólo es especulación, aunque la interpretación puede apoyarse en el hecho de que Fenelón, intervenga en la disputa hablando en francés, para burlarse de Ulises, con una alegoría que parece apuntar a la identificación de la gruta de la ninfa Calypso con la Silla Presidencial (Del Río Reyes 2013: 43).

De ser así, la salida abrupta de Odiseo-Porfirio Díaz, tras aparecer Fénelon en escena y recordársele el abandono de Calipso en el francés del *Telémaco*, algo que reflejaría la derrota también del positivismo porfiriano en esta “concreción” de los héroes épicos clásicos en su representación de las polémicas contemporáneas de México. El recuerdo, vergonzante para Odiseo, de su abandono de Calipso hace que el héroe se cubra el rostro con las manos y reaccione con una interjección en francés (“Oh, là, là! ¡Oh, là, là!!” [Reyes 1956: 66]). Si aceptamos la tesis de Del Río Reyes de que Calipso es una alegoría de la silla presidencial, la interpretación se torna complicada: Díaz no había abandonado

el poder todavía, por lo que la actitud con que empieza la obra de Fénelon, la del abandono de la desolada Calipso, no encajaría con tal identificación con Díaz. Por tanto, a nuestro juicio, debería recurrirse a otra alegoría, según la cual Calipso representaría más bien la alternancia o las promesas incumplidas por Díaz de retirarse por su propia voluntad y permitir las elecciones en México. De esta forma, más que el abandono de su silla, estaríamos ante el recuerdo del abandono de la promesa de no reelegirse, con la que el político oaxaqueño llegó al poder, continuando la analogía con la épica antigua.

Estas dos hipótesis exegéticas del significado que Reyes quería trasladar con este final del diálogo pueden interpretarse en función de sendas posibilidades de recepción. En cualquier caso, estaríamos ante un “vacío” que separa a Homero y Virgilio de Reyes en este aspecto, dado que en el relato de Homero la estancia de Odiseo con Calipso no tenía el componente político que Reyes quería otorgarle aquí. Es, en cualquier caso, clara la elección que hace Reyes de Virgilio y su Eneas como hilo conductor de sus inquietudes políticas y vitales durante los años previos al regreso de su padre en 1911 y su posterior asesinato por los maderistas frente al Palacio Nacional en 1913. Este texto muestra, ya desde una edad temprana, que la historia de Eneas y todo el ciclo homérico-virgiliano de la caída de Troya, la huida de Eneas y la fundación de Roma no eran sólo historias de la mitología por las que el sabio mexicano mostraba interés, sino que, de alguna forma, sentía que esas historias hablaban de algo muy cercano a su propia biografía que se confunde la literatura y la historia contemporánea de México.

Sobre este “horizonte de expectativas” estético y político, de carácter también biográfico, Alfonso Reyes mostrará -en forma poética- claramente el vínculo que establece entre el ciclo troyano, cuya última etapa ocupa fundamentalmente el libro II de la *Eneida*, su propia vida y la historia mexicana reciente en los últimos poemas de *Homero en Cuernavaca* (1949), escrito de manera simultánea a su traducción de la *Iliada*, que vio la luz en 1951⁶⁶. En uno de los poemas finales de esta obra, “De mi padre”, Reyes evocó la figura de su padre, el general Bernardo Reyes y la cercanía que le hizo tener con la guerra:

Por él viví muy cerca del ruido del combate,
y, al evocar hazañas, es fuerza que retrate

⁶⁶ En el trabajo ya mencionado de Luis Arturo Guichard (2004) encontramos el estudio pormenorizado de esta traducción con una bibliografía actualizada.

mi mente las imágenes de su virtud guerrera.

(Reyes 1959: 418)⁶⁷.

En los dos últimos poemas, recogidos bajo el título “De mi paráfrasis” (Reyes 1959: 419), reitera el vínculo del ciclo troyano con su propia vida y se sincera afirmando que su interés por él no es meramente intelectual: “Y el relato hago mío sin miedo a lo que oso / para que viva en mí y nunca se me borre”. Reproducimos a continuación, por su claridad para la lectura biográfica y política -en Reyes, repetimos, se acaban confundiendo-, los dos últimos tercetos del primer poema del díptico “De mi paráfrasis”:

Por gracia o maldición -otro lo acierte-,
un patrimonio traigo en la memoria
de valentía y de dolor y de muerte.

Gritos y llantos, pánico y victoria,
todo lo tuve junto a mí, de suerte,
que todo es sentimiento más que historia.

(Reyes 1959: 419).

La afirmación de que “todo es sentimiento más que historia” nos proporciona la clave interpretativa del resto de textos que comentamos en este capítulo en la segunda “concreción” virgiliana de Reyes, donde todos los sufrimientos padecidos por Reyes y su familia durante la Revolución adquieren gracias a su “horizonte de expectativas” estético y político un sentido virgiliano, en paralelo particularmente con el libro II de la *Eneida*, por la pérdida del hogar, de la patria y del padre. Este último episodio, sin embargo, en el caso de la *Eneida* tiene lugar ya durante su viaje (*Aen.*3.708-718), lo cual constituye un “vacío” entre ambos autores, dado que para Reyes la muerte del padre es un elemento fundamental que propicia la “fusión de horizontes” entre ambos, mientras en Virgilio este episodio se da con posterioridad.

Volviendo a las obras de Reyes posteriores a “Lucha de patronos (en los Campos Elíseos)”, nuestro autor recupera la analogía con la obra virgiliana en su obra de 1917, *El suicida*, donde reaparece la figura de Eneas en un ensayo titulado “Los desaparecidos”, sobre los habitantes de ciudades modernas que desaparecen sin previo aviso y sin que se

⁶⁷ Citaremos los versos alfonsinos siguiendo la primera edición del volumen X de las *Obras completas* de Reyes, que recoge su poesía bajo el título genérico *Constancia poética*.

vuelva a saber nada de ellos. El polígrafo mexicano los elogia por su arrojo e inconformismo, en algo que parece una declaración de ciertos principios que se ven reflejados en su propia biografía: “La ingratitud, el desamor a lo que nos abriga y guarnece, o en otra forma, la inadaptación, son cosas necesarias para que la vida se mueva. Los inadaptados son los motores de la sociedad” (Reyes 1956: 245).

En el contexto de dicha reflexión, Reyes vuelve a Eneas como quintaesencia del espíritu de quien está dispuesto a salir de su tierra, a abandonar ciertas comodidades y afectos en busca de un futuro mejor. El relato de Reyes constituye una tercera “concretización” virgiliana, donde Eneas y Anquises, en su identificación con Bernardo y Alfonso Reyes, quedan como paradigma de los exiliados y los fugitivos, manteniendo el “vacío” entre las historias de Bernardo Reyes y Anquises (“se sacude parte del fardo”), lo cual no impide que Reyes se muestre fascinado de nuevo por aquel que se decide a abandonar su patria y proteger celosamente a su hijo, representación esperanzada de un futuro aún incierto:

De modo que la mejor representación del hombre es la de un Eneas que huyera del incendio con un padre, una esposa y un hijo a costas, doblegado por el peso del fardo. Y Eneas hay que se sacude parte del fardo, y deja morir entre las llamas a la esposa y al padre, para consagrarse a su hijo, por ejemplo. Y este Eneas, no suficientemente robusto, es el que se fuga, es el que renuncia a su integridad psicológica, para consagrarse al hijo; a la parte aún no conocida de sí mismo: a la novedad de la invención. [...] El hombre no quiere aceptar; lo que quiere el hombre es innovar, desde innovarse a sí mismo hasta innovar el ambiente (Reyes 1956: 247-248).

Por tanto, el héroe virgiliano acaba siendo una alegoría del hombre intrépido y avezado que es capaz de sacrificarse por un futuro mejor para sí mismo y para su descendencia. El reducto de tales aventureros en las sociedades contemporáneas son precisamente estos desaparecidos sobre los que trata Reyes.

Hasta aquí hemos podido comprobar cómo se fue conformando el “horizonte de expectativas” de Alfonso Reyes para su lectura de Virgilio al calor del ambiente intelectual (antipositivismo, redescubrimiento de la Antigüedad), histórico (los últimos años del porfirismo y la Revolución mexicana) y propiamente biográfico (la historia

trágica de su padre en su pugna con Porfirio Díaz y su asesinato al comienzo de la Revolución).

Hemos podido también fijar la primera “concreción” virgiliana de la obra de Reyes: la pequeña pieza teatral “Diálogo de patronos”, donde el diálogo entre Ulises y Eneas encubre un debate contemporáneo entre los partidarios de Porfirio Díaz y los de Bernardo Reyes. Naturalmente, tal relectura se efectúa con la presencia de “vacíos” entre ambas concepciones: el más evidente es la “politización contemporánea” de los dos grandes protagonistas épicos de la Antigüedad a partir del carácter que cada uno demuestra en la *Odisea* (πολύτροπος) y la *Eneida* (*pietas*), componentes antiguos de la “fusión de horizontes” entre Homero, Virgilio y Reyes; por otro lado, hemos podido constatar que menciones como la de Circe han dado lugar a que la crítica pueda encontrar en ella una referencia velada al poder, a la silla presidencial e incluso al propio Porfirio Díaz.

En esta “concretización” virgiliana, marcada fundamentalmente por la historia intelectual de México y por la propia historia contemporánea a Reyes, de la que forma parte su propia biografía, encontramos también un cierto “horizonte de expectativas” estético, dado que en varios momentos de la obra el escritor regiomontano introduce referencias a la obra virgiliana (*sunt lacrimae rerum, pius Aeneas*) que, en este momento específico de su vida, adquieren un evidente tono paródico. Tal intención paródica desaparecerá con los sucesos de 1913, por lo que ya la *Eneida* acabará siendo una lente con la que puede interpretar su propia vida, pues Reyes se siente como un Eneas que debe abandonar su Troya en llamas, dejando por el camino a su padre (Anquises-Bernardo Reyes), junto con su propia patria.

Los “vacíos” de la recepción de Reyes a este respecto atañen a dos aspectos: por un lado, el estético, no se trata ya de recrear los pasajes virgilianos o conformar un poema de estética “clasicista”, sino de reinterpretar a Virgilio y crear un virgilianismo propio: el de una aplicación de las narraciones antiguas (Homero, Virgilio) a la actualidad del México contemporáneo, por lo que tales “vacíos” se encuentran aquí principalmente en las diferencias de intereses del polígrafo mexicano (en forma de sátira del carácter los “científicos” porfiristas) con respecto al encomio de Augusto y la historia romana del propio Virgilio.

Finalmente, Alfonso Reyes lleva este elogio de Virgilio hasta a quienes son capaces de huir a tiempo de su patria, como su propio padre tuvo que hacer tras el exilio impuesto por Porfirio Díaz, en su ensayo de 1917, “Los desaparecidos”, donde, con algunos “vacíos” concretos referentes sobre todo a la muerte de Anquises, a quien Reyes sitúa pereciendo en el sitio de Troya, encontramos una nueva lectura que posee todos los componentes del “horizonte de expectativas” estético y político de Reyes. Por otro lado, hemos adelantado con respecto a la narración virgiliana la importancia de los versos del *Homero en Cuernavaca* para dilucidar hasta qué punto todo el ciclo troyano, sea en su versión virgiliana u homérica, para Reyes es “sentimiento más que historia”.

4.2.2.2.- La “concretización” nacional y civilizatoria de la lectura

virgiliana de Alfonso Reyes. El “Discurso por Virgilio” y el paralelo

Eneas-Cortés

El periplo de Reyes en torno a Eneas y su padre y, en términos generales, en torno a una interpretación de la historia reciente de México a la luz de tal paralelo. En el caso de sus trabajos escritos durante los años treinta, cuarenta y cincuenta veremos cómo la parodia y el énfasis sentimental dejaron paso, tras el exilio en Francia y España, a una reflexión política donde propone la construcción nacional del México moderno a través de la institucionalización de las singularidades de su nación dentro del molde general de la cultura romana.

Tal vez no sea casualidad –como apunta Domínguez Michael (1999: 28-29)- que sean tan cercanas, 1930 y 1931, respectivamente, las dos obras dedicadas a dos de sus primeras obsesiones literarias y vitales: la “Oración del 9 de febrero” y el “Discurso por Virgilio”. La primera, considerada una de las obras mayores de Reyes, es un homenaje literario a su padre en una suerte de *oratio funebris*. En este texto, siguiendo nuevamente los componentes del “horizonte de expectativas” estético y político mencionado en el apartado anterior (visión modernizadora y antipositivista de la Antigüedad, la historia contemporánea de México y el paralelo con su propia biografía), encontramos una cuarta “concretización” de la lectura virgiliana de Reyes en forma de una suerte de *vékυια*, de bajada al infierno y consulta a los muertos a la manera de Eneas, quien lo hace en

compañía de la Sibila para consultarle a su padre acerca del camino que debe tomar en adelante. En esta obra, Reyes explica cómo, con el tiempo, aprendió también a conversar con él:

Con la desaparición de mi padre, muchos, entre amigos y adversarios, sintieron que desaparecía una de las pocas voluntades capaces, en aquel instante, de conjurar los destinos. Por las heridas de su cuerpo, parece que empezó a desangrarse para muchos, toda la patria. Después me fui rehaciendo como pude, como se rehacen para andar y correr esos pobres perros de la calle a los que un vehículo destroza una pata; como aprenden a trinchar con una sola mano los mancos; como aprenden los monjes a vivir sin el mundo, a comer sin sal los enfermos. Y entonces, de mi mutilación saqué fuerzas. Mis hábitos de imaginación vinieron en mi auxilio. Discurrí que estaba ausente mi padre - situación ya tan familiar para mí- y, de lejos, me puse a hojearlo como solía. Más aún: con más claridad y con más éxito que nunca. Logré traerlo junto a mí a modo de atmósfera, de aura. Aprendí a preguntarle y recibir sus respuestas. A consultarle todo. Poco a poco, tímidamente, lo enseñé a aceptar mis objeciones – aquellas que nunca han salido de mis labios pero que algunos de mis amigos han descubierto por el conocimiento que tienen de mí mismo- (Reyes 2015b: 76-77).

En este caso, el virgilianismo de Reyes ofrece una “concreción”, si bien lejana en su referencia a Virgilio, claramente emparentada con la *Eneida* a propósito del encuentro entre el padre sabio y el hijo que siente la necesidad de su consejo y conversación para desenvolverse en una aventura compleja y hostil. Por eso, a nuestro juicio, existe una línea que une el “Discurso por Virgilio” con la “Oración del 9 de febrero”.

En tal “Discurso”, Reyes se vuelve hacia el poeta de la *Eneida* por los fastos⁶⁸ organizados con motivo del bimilenario de su muerte. Para tal fecha, se le encarga a Reyes un texto conmemorativo⁶⁹ mientras es embajador de México ante Brasil, con residencia

⁶⁸ Con ello México fue parte de un homenaje tributado a Virgilio por un buen número de países que quisieron recordar a Virgilio en el bimilenario de su nacimiento. La obra de Aurelio Espinosa Pólit, de la que hablaremos en el siguiente capítulo, *Virgilio, el poeta y su misión providencial*, que es uno de los textos fundamentales de exégesis virgiliana en lengua española, ejemplo de lectura adventista del poeta de Mantua, es otra muestra de los fastos organizados en Ecuador. Ziolkowski (1993: 267) recoge algunos otros eventos en honor de Virgilio en Europa y América. Vid. la voz *bimillennial celebrations* del *index* para las referencias de páginas y países tratados en el libro.

⁶⁹ Díaz Arciniega (2011) ha trazado el itinerario vital y geográfico de los esfuerzos de Reyes, en este tiempo de su misión diplomática en Río de Janeiro, por fundar una tradición, dentro de los cuales el mundo clásico y, en particular, Virgilio son fundamentales.

en Río de Janeiro tras haberlo sido en Buenos Aires (1927-1930). Como resultado de estos fastos, promovidos por el presidente de la República del momento, Pascual Ortiz Rubio, se publicó un volumen titulado *Homenaje de México al poeta Virgilio en el segundo milenario de su nacimiento*⁷⁰ (Herrasti *et al.* 1931), recopilación de ensayos y traducciones en torno a la obra de Virgilio del que forma parte también el “Discurso”.

El tiempo que Reyes pasa en Brasil es el de la época inmediatamente posterior al ascenso al poder de Getulio Vargas, quien lo hizo tras la Revolución de octubre de ese mismo año. En ese contexto político tan inestable, que necesariamente había de recordarle al escritor regiomontano lo vivido unos pocos años antes con la Revolución mexicana y los trágicos sucesos personales de la familia, Reyes recordaría a buen seguro su propia “concretización” homérico-virgiliana con la que interpretó los padecimientos de la Revolución en México. No es tampoco descabellado pensar que este clima de revueltas políticas, que tuvo un momento álgido con el asesinato de João Pessoa, quien fuera candidato a vicepresidente en la candidatura de Vargas a la presidencia de la República, fuese el que, recordándole su propia biografía, le invitase a reflexionar sobre el futuro de la política y la literatura hispanoamericana y la relación que debe establecer el escritor americano con la tradición literaria precedente, con el objetivo de mostrar la posibilidad de conformar un país culto, cívico y pacífico bajo la forma de “nación” política de corte liberal.

Reyes, por tanto, aprovecha el homenaje a Virgilio para reflexionar y establecer el rumbo que deben tomar quienes busquen la tradición de la que bebe México, comenzando por sentar cuál es ésta y qué papel desempeñan -o deben desempeñar- la cultura latina y Virgilio como representante destacado de ella.

⁷⁰ El contenido de esta obra es el siguiente: un largo ensayo de Francisco P. Herrasti sobre la vida y obra de Virgilio (pp. 11-330), sendos discursos laudatorios de la obra de Virgilio en la velada pública del 15 de noviembre de 1930 (pp. 331-362, 363-384), el propio *Discurso por Virgilio* de Reyes (pp. 385-410), un ensayo del escritor Mariano Silva y Aceves titulado “Virgilio y el poeta mexicano” (pp. 411-446), el ensayo “*Chio che insegna Virgilio a due mila anni dalla sua nascita*” de Pietro D’Argent (pp. 447-456), “Virgilio, Pollion y Mecenas” del sacerdote jesuita Joaquín Cardoso (457-486) y la traducción de las *Bucólicas* en verso castellano por Tirso Sáenz (pp. 487-562) y dos recreaciones poéticas virgilianas por Félix Martínez Dolz (pp. 563-572).

Antes de entrar a comentar propiamente el “Discurso”, debemos asimismo recordar que las intenciones de Virgilio con su obra han dado lugar a una interesante polémica⁷¹ en el siglo XX. Se trata de una discusión acerca de si quiso tan sólo alabar a Augusto con su obra, defendida por los llamados intérpretes “optimistas”, o si existe, como postulan los llamados “pesimistas” o “ambiguos”, además de la evidente alabanza al régimen augusteo, una “segunda voz”, tal como la definió Adam Parry (1963), el académico de Yale que la formuló⁷². De acuerdo con Parry, Virgilio se compadece en sus versos de los que sufren las consecuencias de la labor civilizadora de Roma, postura que, a su vez, ha llevado incluso a postular una suerte de resistencia poética de Virgilio frente a Augusto merced a esta “segunda voz” de la *Eneida*. Sea como fuere, aun aceptando la existencia de tales voces, el propósito de los ensayos de Reyes es notablemente más pragmático en sus concepciones políticas, mientras Virgilio, bien celebrando los orígenes y el futuro de Roma, bien ensalzando a las víctimas de su proceso de construcción política, no desciende tanto a los detalles de una propuesta intelectual y política como lo hace Reyes. La poesía virgiliana para Reyes servirá no sólo para celebrar la propia patria o adular al gobernante, sino como base de una propuesta estético-política.

Este ensayo resulta del mayor interés, como hemos indicado, porque es el primero de un grupo que presentan una temática similar por la preocupación que albergaba Reyes en este tiempo. Enríquez Perea en su monografía *Alfonso Reyes en los albores del estado nuevo brasileño (1930-1936)*, destaca este interés del embajador Reyes por el futuro y su toma de postura:

Brasil formaba parte de esa América que se había ganado, a pulso, su sitio en el mundo. Como en todos los países americanos estaba surgiendo aquí un “tipo humano original”. Un “nuevo americano” que mostraba al mundo edificios ya contruidos y no sillares ni canteras. El “nuevo hombre americano” nadaba con

⁷¹ Puede encontrarse un resumen de los implicados en dicha polémica, así como de sus argumentos y las obras en que los expusieron, en el resumen de la filología virgiliana en el siglo XX de Harrison (1990: 4-11). Recientemente, en la *Virgil Encyclopedia* (2012) coordinada por Richard F. Thomas y Jan M. Ziolkowski, pueden leerse algunas entradas interesantes al respecto de esta corriente hermenéutica, claras y con bibliografía actualizada, como las correspondientes a la “Two Voices Theory” (Thomas 2012), “Ambiguity” (O’ Hara 2012) o a las categorías de “Optimism and pessimism (Kronenberg 2012)”.

⁷² “La tragedia de Eneas consiste en que él no puede ser un héroe estando al servicio de un poder impersonal. Lo que lo salva como hombre es que toda la gloria del propósito firme al que sirve, toda su satisfacción por haber llegado a Italia, le importa menos que su sentido de pérdida personal. La *Eneida* refuerza la sutil paradoja de que todos los prodigios de la institución más poderosa que el mundo haya conocido no son necesariamente más importantes que el sinsentido del sufrimiento humano” (Parry 1963: 80).

la cabeza en alto, orgulloso de su destino No quería que le construyeran la casa que habitaría sino que la presentaba al mundo como algo original, con sello americano. [...] Convenía asear la casa, conservar lo provechoso y presentarse como eran: mayores de edad, pues los americanos se habían ganado su sitio en el concierto internacional de las naciones (Enríquez Perea 2009: 182).

Asimismo, en otra obra que estudia también este período de la vida y la obra de Reyes, *Alfonso Reyes y el Brasil. Un mexicano entre cariocas* (2000), su autor, Fred P. Ellison, señala la influencia en Reyes de su amigo y compañero de los años del Ateneo de la Juventud, José Vasconcelos, y las ideas expuestas en *La raza cósmica* (1925). Aunque atenderemos en mayor profundidad a estas ideas de Vasconcelos en el siguiente capítulo, son de interés para comprender este momento preciso de la vida y la obra de Reyes, que Ellison (2000: 22-33) destaca como elemento clave de la obra vasconceliana y que pudieron, si no influir en el sentido tradicional de la influencia literaria, sí formar parte del conjunto de lecturas que Reyes tenía en mente a la hora de abordar la redacción del “Discurso” y que forman parte de ese “horizonte de expectativas” histórico de Reyes en torno a la posición privilegiada que ofrece el continente americano: el lugar para esa nueva raza que reconciliaría a negros, indios, blancos-anglosajones y mongoles en “una zona que hoy comprende el Brasil entero, más Colombia, Venezuela, Ecuador, parte de Bolivia y la región superior de argentina (p. 23)”, y, por otro lado, la reflexión sobre el futuro de los americanos, siempre en abierta confrontación con los sajones.

Sin embargo, Ellison matiza en su estudio la influencia Vasconcelos, pues se trata de una relación que, a la luz de lo dicho allí, podríamos entender más como un diálogo indirecto donde Reyes se decanta por un espíritu de asunción cosmopolita de todas las tradiciones precedentes:

En el plano del idealismo, y por compartir con su amigo la creencia en los altos destinos de América, Reyes abrazaba por su parte la promesa de una “raza cósmica”. Sin embargo, como ya veremos en unos renglones del *Discurso por Virgilio*, escrito en 1931⁷³, Reyes se refería a algo mucho más vasto: el espíritu

⁷³ Sabemos por una carta de Reyes a Genaro Estrada, en aquel entonces secretario de Relaciones Exteriores, que Reyes tenía escrita una versión del “Discurso por Virgilio” en agosto de 1930, cuando se lo envió adjunto a su carta. Enríquez Perea (2009: 168, n.236) reproduce en su nota la literalidad de dicha conversación epistolar, donde Reyes muestra su preocupación por si éste pudiera causar “una impresión equívoca”.

de conciliación e intercomunicación, en América, entre razas y facciones de alguna manera opuestas, dondequiera que estuvieran, del Oriente al Occidente, del Atlántico al Pacífico. De esta manera, el concepto de “raza cósmica” se relaciona con la noción más compleja del futuro amanecer de la “hora de América” (Ellison 2000: 24).

Otro aspecto en que Reyes se separa de Vasconcelos, con respecto a la visión de América como lugar cultural y espiritualmente privilegiado, es en que ésta no se construye contra lo sajón como en Vasconcelos, sino todo lo contrario. En un momento del discurso, Reyes compara la pertenencia de México a la cultura occidental con la forma en que la tradición británica ha construido torno su propia *Romanitas*, a pesar de no hablar una lengua romance. Tal ejemplo separa radicalmente a Reyes de Vasconcelos, como tendremos ocasión de ver, por su afán de ensalzar, frente al anti-sajonismo de Vasconcelos, la “civilización” latina de la que forman parte tanto el Reino Unido como las naciones de tradición hispánica y de la que bebe el propio México:

No sólo nosotros recibimos la sustancia latina a través de España, evidencia que nadie niega. Sino que los mismos pensadores británicos -ellos que ven el paisaje desde la orilla de lenguas y de razas- no dudan a veces en reconocer que, en los cimientos de su formación nacional, las piedras fundamentales han venido de Roma. El concepto de civilización latina es ancho y elástico. No sólo salta barreras de religión, puesto que tan latinas son las ruinas del Foro pagano como la cúpula católica de San Pedro (Reyes 2015c: 216).

A partir de la afirmación de la sustancia latina llegada a México a través de la conquista española, el primero de los mensajes que Reyes (2015c: 215) quiere aquí es el lamento por ver a México “perder sus latines”. Esto se estaba produciendo a causa de un discurso que consideraba la cultura clásica como un ejercicio inservible de un pequeño grupo de eruditos, totalmente ajeno a los intereses de la mayoría y sin utilidad alguna para el pueblo mexicano, por el estigma de inutilidad que la enseñanza eclesiástica había provocado en la mente de sus contemporáneos. Reyes se revuelve contra tal idea:

Y decir que todo esto no importa al pueblo es tan pueril como querer otra vez que la ciencia sea privilegio de una casta sacerdotal; como esperar que el pueblo aprenda sin tener maestros que lo enseñen; como pretender que el pueblo abandone las urgencias vitales para inventar por su cuenta la cultura; como soñar

que las grandes orientaciones nacionales hayan de caer solas sobre la muchedumbre, desde las alturas de no sé qué fabuloso Sinaí, sin la obra de investigadores que consagren a buscarlas y a interrogarlas sus estudios, sus vigiliias, su vida toda. Quiero el latín para las izquierdas porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas (Reyes 2015c: 217-218).

Era por ello necesario que las izquierdas, que habían hecho la Revolución mexicana, no se olvidasen de Virgilio ni del latín en virtud de una promoción mal entendida de lo autóctono. En esta primera invectiva de Reyes resuena una larga polémica del siglo XIX y los primeros decenios del XX entre liberales y conservadores en torno a las lenguas clásicas, su enseñanza y la función que puedan tener en el mundo moderno. Tal contexto muestra el desplazamiento de los intereses históricos o biográficos que habían acompañado al joven Reyes hasta la reflexión estrictamente política. Para comprender el ambiente intelectual en el que Reyes ofrece estas reflexiones, debe atenderse al estudio sobre la enseñanza de las lenguas clásicas en este tiempo escrito por Espino Martín (2018), quien resume de la siguiente forma tal polémica:

Por este motivo se empezó a identificar las lenguas clásicas con este conservadurismo religioso que provocó que políticos de corte liberal abogaran por su desaparición y otros, como Ignacio Ramírez o Ignacio Manuel Altamirano, pretendieran regresar a los clásicos, pero eliminando de ellos el tono moral eclesiástico. [...] La ideologización y la progresiva elevación del tono de oposición entre liberales y conservadores hará que la Iglesia adopte una postura moralista sobre los clásicos de carácter medievalizante y un tanto trasnochada, a la vez que, por eso mismo, parte de los liberales se decanten hacia el extremo de la supresión de la enseñanza del latín y del griego (Espino Martín 2018: 390, 392).

El gesto de Reyes con su “Discurso” en este primer pasaje consiste en una llamada a la generación que debe administrar la Revolución a que no olvide que el latín es fundamental a la hora de fundar la tradición de la literatura y la crítica modernas en una nación occidental.

David García Pérez (2020), por su parte, en su biografía de Reyes para el DHTRC explica cómo este intento de Reyes de arrebatarle la enseñanza de los clásicos griegos y romanos a la educación eclesiástica, además de favorecer naturalmente la investigación y la

reflexión académica y estética, fue un paso imprescindible para la conformación de una idea de “nación” que se fundamente en una “patria” con referentes colectivos firmes asentados en la gran tradición civilizatoria latina:

Creía en la emancipación del sujeto a través del conocimiento y de la reflexión del pensamiento antiguo de los autores clásicos. [...] El carácter laico que Reyes pretendía recuperar para la enseñanza media en México obedecía también a su particular visión sobre la conformación nacional de la patria. Si Virgilio era motivo para comprender cómo se arraiga la rememoración de la casa patria a través de las palabras de Stevenson en *La resaca*, Reyes encontró igualmente en la *Eneida* razones para su lectura en cuanto a lo que en ese poema se puede aprender para la conformación de una noción de la patria (García Pérez 2021: 668).

Por su parte, Adolfo Castañón en su *Alfonso Reyes, el caballero de la voz errante* señala también la importancia de este gesto político y estético del poeta regiomontano como fundación de una nueva tradición más abierta, liberal y con voluntad escéptica de abarcar a todas las demás posibles lecturas:

Reyes representa la tradición ecuménica y liberal, la tradición de la tolerancia cuyo valor más profundo es la civilización. Reyes le arranca a la derecha y a las clases conservadoras el patrimonio de la cultura clásica: quiere el latín para las izquierdas. En este terreno plantea la vocación revolucionaria, es decir emancipadora de las humanidades clásicas. Si Virgilio es heraldo de Colón, y Tácito un modelo de Martín Luis Guzmán, la cultura mexicana e hispanoamericana está llamada a encarnar una síntesis superior (Castañón 2007: 126).

Estamos, pues, ante el intento de recuperar a los clásicos desde una tradición liberal y laica alternativa a su monopolio por parte de los sectores conservadores y eclesiásticos de México. El gesto de Reyes a partir de Virgilio trata de sustentar un sentimiento patriótico que a su vez genere una comunidad nacional. Para ello, Reyes parte de una doble concepción de lo “autóctono” de México: en un sentido psicológico, de conducta, en cuanto espontaneidad, o, en otro sentido, como la forma particular que tiene una nación de modular una tradición compartida con otros pueblos, de forma que lo autóctono mexicano, para Reyes, será su forma particular de modular la tradición heredada de la

“civilización latina”, dentro de la que él sitúa en un lugar privilegiado a la literatura virgiliana.

La polémica que hemos mencionado en los capítulos introductorios de este trabajo entre *Kultur* y *civilisation* se resuelve decididamente en el texto de Reyes a favor de esta última, como señalaba Adolfo Castañón en la cita anterior a propósito de su defensa de la “civilización latina”. México, en consecuencia, no debe entenderse a partir de sus particularidades, más o menos folclóricas, o singularidades regionales, sino como una versión única y diferenciada de una misma “civilización” común, la que Roma fundó y que pervive hasta su propio tiempo:

Lo autóctono, en otro sentido más concreto y más conscientemente aprehensible es, en nuestra América, un enorme yacimiento de materia prima, de objetos, formas, colores y sonidos, que necesitan ser incorporados y disueltos en el fluido de una cultura, a la que comuniquen su condimento de abigarrada y gustosa especiería. Y hasta hoy las únicas aguas que nos han bañado son –derivadas y matizadas de español hasta donde quiera la historia- las aguas latinas. No tenemos una representación moral del mundo precortesiano, sino sólo una visión fragmentaria, sin más valor que el que inspiran la curiosidad, la arqueología: un pasado absoluto. Nadie se encuentra ya dispuesto a sacrificar corazones humeantes en el ara de las divinidades feroces, untándose los cabellos de sangre y danzando al son de leños huecos. Y mientras estas prácticas no nos sean aceptadas –ni la interpretación de la vida que ellas suponen- no debemos engañarnos más ni perturbar a la gente con charlatanerías perniciosas: el espíritu mexicano está en el color que el agua latina, tal como ella llegó ya hasta nosotros, adquirió aquí, en nuestra casa, el correr durante tres siglos lamiendo las arcillas rojas de nuestro suelo (Reyes 2015: 218).

Es por ello por lo que, como “acto de concreción” contemporánea de su lectura de Virgilio, trata de recordar la pertenencia de México a la tradición occidental. Las palabras de Reyes conducen a una defensa de la “civilización” latina como elemento de cohesión necesario para su tiempo, que, gracias a esa misma pertenencia, permitiría construir una “nación” moderna, liberal, tolerante y culta. Por ello, tal construcción debe partir de una nueva educación con fuerte sustento en las humanidades clásicas como alternativa a una idea de *Kultur* folclórica o nacionalista, como señala García Valencia:

Es por esto por lo que los latines no son sólo la defensa de una materia en el plan de estudios sino un *pasaporte* intelectual; él señalaba que el estudio de las humanidades, no solamente de lo *mexicano*, era algo impostergable que además necesitaba estudiosos dedicados. Incluso lo nacional tenía que ser mostrado al pueblo por medio de la educación. Lo que expresaba nuestra conciencia nacional no eran sólo los mexicanismos en la literatura [...]. Reyes replantea la necesidad de las humanidades en el campo educativo como parte indispensable en la cultura y elemento integrador con aquel occidente que tanto había hecho esfuerzos para clarificar (García Valencia 2003: 10).

Reyes defiende aquí una idea maleable de la tradición civilizatoria latina, que se tiñe de los colores locales de aquel pueblo en el que consigue echar raíces. Además, nos presenta cuáles son las virtudes de la poesía virgiliana, sustento de esa tradición latina: su patriotismo, necesario para la construcción de una “nación” moderna, y compasión por los vencidos y por lo perdido en el camino, reflejo del propio calvario por el que habían pasado los mexicanos durante la Revolución:

Alimento de hombres, hierro para varoniles templanzas, donde también hay ocasión a las caricias del sentimiento y también hay lágrimas para los dolores; heroicidad de talla humana; senda medida a nuestro paso. ¡Con razón Virgilio parece, siempre y para los hombres de todas las tierras, una voz de la patria! Allí aprendemos que las naciones se fundan con duelos y naufragios, y a veces, desoyendo el llanto de Dido y pisando el propio corazón⁷⁴. En las aventuras del héroe que va de tumbo en tumbo salvando los Penates sagrados, sé de muchos en nuestra tierra que han creído ver la imagen de su propia aventura, y dudo si nos atreveríamos a llamar buen mexicano al que fuera capaz de leer la *Eneida* sin conmoverse (Reyes 2015: 220).

Virgilio, responsable del “segundo nacimiento de Roma”, como ha calificado el brillante latinista francés Pierre Grimal a la *Eneida*⁷⁵, mantiene su capacidad de engrandecer las

⁷⁴ Este pasaje traduce tal vez la segunda mitad de este pasaje virgiliano (*Aen.*4.331-332): *Dixerat. ille Iouis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat*, que en la traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 250) es: “Le habla así. Él siguiendo los consejos de Júpiter mantiene inmóviles los ojos / y acalla a duras penas su dolor en lo hondo de su pecho”.

⁷⁵ Virgilio crea toda una filosofía de la historia según la cual el estado de Roma en su tiempo es el fruto necesario del devenir de los años que debían concluir exactamente en la grandeza del *princeps* Augusto. Roma vuelve a nacer en la obra de Virgilio: “Lo que queríamos expresar, al escribir este libro, es, gracias a la obra de Virgilio, y en ella misma, la historia espiritual de ese mundo en formación, del que ella marca

naciones y acrecentar el sentido de pertenencia de sus propios ciudadanos. Para ello, son necesarias las “varoniles templanzas” de la guerra y las “caricias del sentimiento”, que en este caso Reyes ejemplifica con una nueva traducción de ese hemistiquio tan querido por el mexicano: *sunt lacrimae rerum* (*Aen.*1.462), esta vez abandonando la versión de Ochoa y ofreciendo una propia: “hay lágrimas para los dolores”. Tal versión de las palabras de Virgilio muestra una recreación personal y más poética por parte de Reyes. El significado genérico de *res* en latín aquí se acaba definiendo por su propio contexto con el significado de ‘dolores’ en referencia, naturalmente, a todos los padecimientos que Eneas y los suyos contemplan en el templo de Cartago.

Para Reyes, por tanto, existen valores patrióticos y nacionales en Virgilio que México comparte con las naciones que se han acercado al poeta de Mantua con actitud dispuesta a nutrirse de su poesía. Tales valores pueden verse en algunos aspectos propios del México independiente. Reyes, por ejemplo, los reconoce en la figura de Miguel Hidalgo como un personaje virgiliano y además cifra el progreso de México en la promoción decidida de una política agraria ambiciosa:

Así sucede que al Padre de la Patria lo mismo podemos imaginarlo con el arado que con la espada, igual que a los héroes de Virgilio. No nos engañe su dulzura: un fuego interior lo va consumiendo, que pronto habrá de incendiar la comarca entera. La historia, en una sonrisa, ha querido poner, en lo más sagrado de nuestro culto nacional, la imagen del hombre más simpático, más ágil de acción y de pensamiento, amigo de los buenos libros y de los buenos veduños, valiente y galante, poeta y agricultor, sencillo vecino para los días y héroe incomparable a la hora de las batallas. [...] Este maridaje virgiliano de agricultura y poesía ¿no fue acaso el sueño de Hidalgo, el sueño del padre de la patria? No lo hemos realizado aún. Pero al procurar para el pueblo el vino de la justicia y la seda del bienestar, ya vamos luchando lo posible para que la tierra sea más grata a los hombres. [...] También en las grandes crisis nacionales los pueblos tienden a buscar, espontáneamente, un alivio en el campo. El bálsamo de la agricultura mitiga las llagas de la política. Sobre la comarca recién desgarrada por las guerras civiles, como alta predicación de concordia, de unidad y de amor al trabajo,

las etapas. Historia orientada hacia una cumbre que es la *Eneida*, y que el poeta asciende por grados, a medida que escala la jerarquía de los géneros, desde la humildad bucólica hasta lo sublime de la epopeya” (Grimal 2011: 27).

ruedan las ondas cordiales de las *Geórgicas*. También entre nosotros, después de las luchas interiores, se impone la necesidad de una política agraria para crear la nueva riqueza nacional y devolver a los pueblos el contentamiento con la tierra (Reyes 2015: 223, 228).

Reyes lleva aquí su discurso hacia algo enormemente pragmático: una nueva política agraria basada en los valores estéticos y morales de la agricultura para una “comarca recién desgarrada” como lo estaba la Roma posterior a las guerras civiles.

A continuación, especula sobre cómo América se encontraba en ese inicio de la década de los años treinta en situación de poder sintetizar todos los logros de la “civilización” de la que forma parte para ofrecer un nuevo camino, una vía de salida para esa relativa calma que precede a la tormenta. Tales ideas se proponían para un México, relativamente mejor y más tranquilo en aquel tiempo que el resto de los países occidentales (en Europa y EEUU se encontraban en el llamado período de entreguerras), terminado ya el baño de sangre de la Revolución, momento propicio para iniciar esta reforma política basada en una serie de principios virgilianos, nacionales y educativos a un tiempo. Por ello, como señala Corral (2003: 113), “es en la tradición y en la memoria histórica del continente en donde encuentra Reyes una suerte de ‘agilidad americana’, como la define, para tratar con todas las culturas”.

En este punto de su “Discurso”, Reyes propone la fórmula que ha tenido mucho predicamento⁷⁶ después de que América “ha llegado tarde” al banquete de la civilización venida de Europa, lo que para el momento en que vive Reyes le conferiría una considerable ventaja frente a las viejas naciones europeas:

Así, cuando se habla de la hora de América –hora en que yo creo, pero ya voy a explicar de qué modo- no debemos entender que se ha levantado un tabique en el

⁷⁶ Se ha señalado en muchas ocasiones la cercanía entre estos postulados de Reyes y los que Jorge Luis Borges formuló en 1932 en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”: “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra tradición occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges 1976: 135, 136). Puede verse al respecto Pacheco (1979) y Barili (1999: 166-221), quien incide en la repercusión de la amistad entre Borges y Reyes a su paso por Buenos Aires como embajador en la obra del argentino. Por nuestra parte, hemos indagado en tal relación a propósito de la afición de Borges por la hipálage virgiliana (Mariscal de Gante 2020a).

océano, que de aquel lado se hunde Europa comida de su polilla histórica, y de acá nos levantamos nosotros, florecientes bajo una lluvia de virtudes que el cielo nos ha ofrendado por gracia. [...] No: hora de América, porque apenas va llegando América a igualar con su dimensión cultural el cuadro de la civilización en que Europa la metió de repente; porque apenas comenzamos a dominar el utensilio europeo. Y hora de América, además, porque este momento coincide con una crisis de la riqueza en que nuestro Continente parece salir mejor librado, lo cual hará que la veleidosa fortuna se acerque al campeón que mayores garantías físicas le ofrece. [...] Si todo esto es cierto, si nuestra conducta de americanos está en acoger todas las conquistas, procurando con todas ellas una elaboración sintética; si validos de nuestro leve peso histórico y hasta de haber sido convidados al banquete de la civilización cuando ya la mesa estaba servida –lo cual nos permite llegar a la fiesta como de mejor humor y más descansados, queremos aportar a la obra ese calor, esa posibilidad física que haga al fin de ella un patrimonio universal, ¿qué sentido tiene hablar de latín, de latinidad y de latinismo? Toda solución de elementos necesita un vehículo. [...] El espíritu latino ha dado ya sus pruebas al mundo y ha demostrado su resistencia como continente de culturas. [...] La misma alma latina transportó a los hombres desde el paganismo al cristianismo, y es seguro que mañana los habrá transportado a otro sueño de felicidad más completo (Reyes 2015c: 225, 227-228).

El latinismo que Reyes quiere recuperar se funda, como nos ha dicho, en la capacidad de conformar culturas diferentes, paganas, cristianas, nacionales. México, “convidado” tarde a esa gran civilización, sin embargo resulta un invitado excepcional precisamente por esas mismas condiciones únicas. Por otro lado, el autor, al final del texto, vuelve sobre las características más elementales de la gran poesía virgiliana, aquello por lo cual Reyes (2015c: 229) se ha atrevido a poner por escrito sus “inquietudes nacionales”: *arma, lacrimae y carmina*, una poesía que combina armoniosamente el canto a la guerra con la compasión por el sufrimiento que ésta produce en sus contendientes, tal como Parry (1963) señalaría más tarde en su trabajo sobre ‘las dos voces de la *Eneida*’ del que hemos hablado unas líneas más arriba y que Reyes parece reconocer aquí también.

De estas dos llamémoslas con Parry “voces” de la *Eneida*, Reyes se siente más atraído por la segunda, la del lamento y encomio de los vencidos, que por la primera, la que ensalza la guerra y la labor guerrera y dominadora de Roma, aunque también es

consciente de que ésta es necesaria para la construcción nacional. Envidiando el papel del poeta romano como *vates*, como poeta y profeta, Reyes traduce el encomio virgiliano de la conquista (*tu regere imperio populos, Romane, memento [Aen.6.851]*⁷⁷), pero no agota en él el espíritu que quiere recuperar para México, dentro de su “horizonte de expectativas” histórico y de su apuesta por la construcción de una “nación” moderna. Tales principios virgilianos deben canalizarse, en opinión del autor, a través de una reforma cultural y anímica que impida a los mexicanos caer en la apatía provocada por su propia historia. Para este fin, Reyes es consciente de que deben actualizarse las ideas virgilianas, habida cuenta de que “también los ideales del gran poeta han sido superados”:

No queremos hacer de México un pueblo de esclavos. Alerta los hombres de buena voluntad. Hay que dar un ideal de victoria, no hay que acostumbrarse ni engreírse con las visiones del vencimiento. Virgilio se enfrenta con su patria: “¡Oh, romano: acuérdate de que has venido a regir los pueblos con imperio!” Acordémonos -porque también los ideales del gran poeta han sido superados- de que hemos venido a abrazar a todos los pueblos en una amistad provechosa. Y no hay amistad donde no hay fuerza, donde no hay salud ni hay esperanza (Reyes 2015c: 226).

Tal combinación de *arma* y *lacrimae* es el legado que Virgilio deja para esa “civilización” latina que Reyes está definiendo en su “Discurso”, pues ofrece la unión perfecta entre el lamento por las pérdidas sufridas y el optimismo confiado en el futuro, momento en que los valores del campo llegarán para sanar las heridas de las guerras:

Desde el fondo de dos mil años sube un estrépito de armas, alternando con un suave rumor de lágrimas y canciones. ¿Acaso ese murmullo, ese ruido de hombres, que brota de los versos latinos, no es el mismo que llega hasta mí desde la historia? Para todas nuestras alegrías y nuestras penas encontramos en Virgilio aquel don de simpatía humana que lo mismo abraza, en su inmensa órbita, las evoluciones de los astros que la diminuta vida perfumada de las abejas, y sabe acariciar, de paso, la bestia abatida por la epidemia, con una piedad y una melancolía ya cristianas. También las desgarraduras de Roma y el gran optimismo agrario que acude a consolarlas nos conmueven como cosa propia.

⁷⁷ “Tú, romano, recuerda tu misión: ir rigiendo a los pueblos con tu mando”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 331).

“Otra vez los campos filípicos vieron, con iguales dardos, luchar al romano contra el romano, y los dioses tuvieron por bueno que segunda vez nuestra sangre viniera a abonar el ancho cementerio. Un día el labrador al mover la tierra, sentirá que la azada choca y suena contra los cascotes huecos y la reja escarba entre venablos oxidados. E inclinado sobre los sepulcros abiertos, contemplará los gigantes despojos...”. Detengámonos a celebrar esta hora de trabajo y concordia. He aquí que, como en los comienzos de la *Eneida*, una mano de bendición acaba de cerrar otra vez el templo de Jano, y en el cortejo de la Agricultura se acerca la Guerra, las manos atadas a la espalda (Reyes 2015c: 229-230).

En la línea de ese valor esencial de la poesía virgiliana señalado por Reyes, las *lacrimae*, el lector encuentra en el texto una cita de las *Geórgicas*, del momento en el que Virgilio lamenta que Roma, asesinado César, se sumiese nuevamente en enfrentamientos civiles. El recuerdo de acontecimientos tan fatídicos, parece opinar el autor, podría permitir que abandonaran ese bucle de crímenes en que estaban inmersos, de los que quedarán, bajo tierra, los restos y armaduras con los que en el futuro un campesino acaso choque su arado:

Romanas acies iterum uidere Philippi;
nec fuit indignum superis bis sanguine nostro
Emathiam et latos Haemi pinguescere campos.
scilicet et tempus ueniet, cum finibus illis
agricola incuruo terram molitus aratro
exesa inueniet scabra robigine pila,
aut grauibus rastris galeas pulsabit inanis
grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris.
(G.1.490-497)⁷⁸

Tal cita final de un pasaje largo de las *Geórgicas*, unido a los versos de *Aen.*1.462 (traducido por segunda vez; recuérdese la obra teatral “Lucha de patronos”) y *Aen.*6.851 que hemos comentado más arriba, dan cuenta de un pequeña “concreción” estetizante de

⁷⁸ “Así pues los campos de Filipos vieron de nuevo enfrentarse / a los ejércitos romanos entre sí con iguales armas; / y a los dioses no pareció indigno que Ematia y las extensas llanuras / del Hemo fueron por dos veces abonadas con nuestra sangre. / Es cierto que habrá un día en el que el agricultor / removiendo en esos confines la tierra con el curvo arado, / hallará lanzas corroídas por el moho mordaz, / o con pesados rastrillos golpeará yelmos vacíos / y se asombrará ante enormes osamentas en las sepulturas vacías”, traducción de Hugo Francisco Bauzá (1989: 87).

las obras de Virgilio dentro de la gran “concreción” política de la que venimos hablando. Algo que demuestra que las recepciones virgilianas de Reyes parten, en cualquier caso, de una lectura atenta y cercana al texto del poeta latino. Está por hacerse, en cualquier caso, un estudio en profundidad del latín de Reyes⁷⁹, como el que ha propuesto Guichard (2004) sobre su dominio del griego a propósito de la traducción de la *Iliada* de Reyes.

El contenido y el tono de este ensayo de Reyes ha suscitado posturas diversas dentro de la crítica cultural y filológica: el citado helenista Luis Arturo Guichard, en su estudio sobre la traducción la *Iliada* de Reyes, también pondera negativamente el texto como “disparates [...] plenos de patriotismo latino barato adecuados al gobierno de turno”. Sin embargo, reconoce que este discurso forma parte del nuevo humanismo del siglo XX que consiguió recuperar a los clásicos para la modernidad, del que Reyes es una parte fundamental y donde también merecen un lugar destacado el círculo de la revista *Ábside* y los exiliados españoles llegados a México:

Parte del mérito de que ahora este discurso nos parezca lejano es de Reyes, como otra parte corresponde a la tradición eclesiástica de la que derivaban los miembros de *Ábside* y exiliados como Millares Carlo, Gaos, Roces, García Bacca o González de la Calle. Reyes quería ser recordado como uno de ellos y como el escritor culto que se mantiene vivo entre los vaivenes de la historia (Guichard 2004: 431).

Por su parte, el escritor José Emilio Pacheco (1989) analiza el “Discurso” con ecuanimidad en su “Inventario”⁸⁰ del 20 de mayo de 1989, reconociendo el mérito de recuperar la lengua latina como un elemento fundamental para la cultura mexicana que habría de venir a partir del “horizonte de expectativas” histórico de Reyes del que hemos hablado más arriba: “El latín era la lengua eclesiástica. A Reyes no le quedaba sino un

⁷⁹ Por nuestra parte, hemos tenido ocasión de comprobar, gracias al buen hacer de los trabajadores y responsables de la *Capilla Alfonsina*, cómo Reyes en la fe de erratas que acompañó a la primera publicación del “Discurso” en la revista *Contemporáneos* (Reyes 1931), corregía el título de la obra de Varrón *De re rustica*, que él había citado como *De re rústica* eliminando la tilde en la palabra *rustica*, lo cual demuestra que, cuanto menos, era consciente de la ausencia de la notación del acento en latín.

⁸⁰ Nos referimos, naturalmente, a uno de los proyectos literarios más impresionantes de la prensa cultural del siglo XX: la columna semanal que José Emilio Pacheco llevó primero en *Diorama de cultura*, suplemento cultural del diario *Excélsior* (1973-1976), y, sobre todo, en la revista *Proceso* (1976-2014). El escritor Juan Villoro definió el proyecto de *Inventario* (2017): “Compendio de asombros disfrazados de minucias, *Inventario* es la aventura, necesariamente parcial, de un artífice que se planteó, con modestia de artesano y pasión por lo imposible, abarcar la totalidad”.

ardid que hoy nos parece un exceso señorpresidentista (aunque en realidad se dirige no a Ortiz Rubio sino al Jefe Máximo Calles) para llegar a la afirmación clave del ensayo: «Quiero el latín para las izquierdas porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas». Abunda Pacheco en esta idea en el prólogo a su recopilación de prosas de Reyes, *Universidad, política y pueblo*:

No otra es la voluntad que alienta en el *Discurso por Virgilio*, tentativa de rescatar las humanidades para el conocimiento mexicano, borrar la creencia de que la tradición cultural es un peso muerto o el privilegio de una casta, y que no importa al pueblo atareado en las urgencias vitales. [...] Aquí Reyes comprueba que Virgilio también nos pertenece. En las *Geórgicas* se cumple el sueño del hombre libre: no hay capaz ni peón sino el campo poseído por el mismo que lo cultiva (Pacheco 1967: 11).

El también escritor Carlos Monsiváis, por su parte, es probablemente el autor que escribe una crítica más elogiosa y profunda del texto de Reyes⁸¹ en su ensayo “La toma de partido de Alfonso Reyes” (1989). En aquel texto, Monsiváis no consideraba el ensayo de Reyes demagógico ni meramente adulator del régimen posrevolucionario. Muy al contrario, defendía que Reyes era sincero en una propuesta que, aunque fallida a la postre, trataba de abrir una vía nueva para la política y la cultura mexicanas gracias a la necesaria cohesión patriótica que conlleva la idea de “nación” a partir de los versos virgilianos:

Al pregonar el ideal clásico, la utopía reyista va al límite, y éste, el momento más débil y poderoso de una producción intelectual, nunca es, aunque así lo parezca, postura demagógica. Reclama la posesión de Virgilio, autor de la *Eneida*, y, sin revestirse de profeta, vaticina lo imposible de verificarse: la vuelta al campo, el retorno a lo agrario presidido, y no como metáfora, por la lectura de los clásicos latinoamericanos, que le devuelven al hombre su lugar en el cosmos. Él lo anuncia: en la *Eneida* se inicia el sentimiento nacional, la lectura de Virgilio fermenta la noción de Patria [...] No es un pensador político pero a su manera tiene razón, ahora lo sabemos casi demasiado tarde. No se trata de inundar las escuelas con libros de Virgilio, sino de humanizar el medio rural. Reyes pide sin aspavientos y sin pretensiones de rectificación del rumbo político, en un

⁸¹ El ensayo de Monsiváis fue inicialmente publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, más recientemente recogido en la antología *Escribir, por ejemplo. De los inventores de la tradición* (2008; citamos siguiendo esta última).

panorama donde los intelectuales no serían un ornamento sino la conciencia civilizadora. No se le hace caso, y él, pasada la fiebre del “compromiso”, se aleja de la prédica aunque de vez en vez insista en reformular la utopía. Ése es su gran alegato. O la función unificadora de la cultura o... y aquí guarda silencio (Monsiváis 2008: 120- 121).

Monsiváis insiste en su crítica, rescatando al final de su texto las dos virtudes fundamentales del “Discurso”: la simultaneidad del aprendizaje de “lo propio y lo ajeno”, fórmula que Monsiváis acuña más adelante, tomando la propia variante local como una forma de la “civilización” latina, y el mérito de su preocupación por el estado de la cultura y la política de su propio país, a pesar de los sucesos en torno a las detenciones y el asesinato de su padre. Monsiváis afirma que gracias a Reyes podemos ser conscientes de que “la nación es también, en un nivel, un goce estético” (2008: 123), muestra de esa confluencia entre lo político-nacional y lo estético representada en el “Discurso” por sus traducciones de pasajes clave de la *Eneida*.

A este respecto, Laird, en su estudio sobre el imaginario clásico en México desde la época de la Conquista hasta el mismo siglo XX, señala cómo Reyes está tratando de construir aquí un ideal que es, en efecto, político y educativo, pero también estético. Esta propuesta, a su juicio, no debe verse como la elucubración de un literato encastillado y alejado de los problemas mundanos de su país, sino como la propuesta de alguien que sinceramente está tratando de establecer un ideal cultural y educativo virgiliano que conforme esa patria anhelada:

The autochthonous is something more concrete, a mass of objects, forms, colours, and sounds, with strong flavours which can only be imbibed if they are taken with water: the water of Latin and Latin culture. [...] The Mexican spirit, Reyes holds, is “in the colour of the Latin water that we have used for three centuries”. As for those who think that teaching Latin is inappropriate when many people are still illiterate, that lethal confusion is to prescribe the total abolition of human knowledge: the political ideal of education is to bring everyone up, not down, to an equal level (Laird 2010b: 180).

Para Monsiváis, esta propuesta de Reyes es particularmente meritoria por la fortuna triste de su padre que, sin embargo, no provocó en él el abandono de la preocupación por

México en clave política y educativa. Virgilio y su obra, en este sentido, son quienes han hecho posible que transitara de los viejos experimentos literarios de juventud como “Lucha de patronos”, donde ya aparecía la figura tutelar de su propio padre, hasta este “Discurso” más pragmático, maduro y preocupado del presente:

Es conmovedor, por heroico, el esfuerzo de Alfonso Reyes. Para él lo nacional es el aprendizaje simultáneo de “lo propio” y de “lo ajeno”, y a esto se atiene. Reyes define a México como el punto de partida y la meta de *lo propio*, pero en esta definición *lo ajeno* deja de serlo en gran medida, porque así ha sido (no hay “autonomías nacionales”), y porque en un sentido profundo si hay fronteras no hay cultura. Al mayor drama *público* de Reyes (la muerte violenta de su padre), responde vinculándose a lo nacional, aceptando y mejorando las determinaciones del lugar de nacimiento, la familia y las amistades formativas, por el afán de aceptar el destino sin dejar de modificarlo. Con grave modestia y necesaria inmodestia, quiere hacer las veces de puente entre Occidente y México, y consigue bastante pese a la desmesura del intento, pero Occidente (lo que él así considera) apenas lo percibe (Monsiváis 2008: 121).

Hemos de señalar, además, que Reyes inicia con este texto, a propósito de la “civilización latina” de Roma y la forma específica de pertenencia de México a ella, un conjunto de ensayos donde continuará defendiendo estas ideas, aunque sin el referente virgiliano ya: América posee, según Reyes, una posición privilegiada dentro del conjunto de regiones occidentales que permite que, nutrida por su cultura, pueda abordar la tradición, recrearla o criticarla con una menor implicación en su génesis y devenir histórico. Las obras donde Reyes, durante los años treinta, desarrolla toda esta reflexión sobre la tradición cultural americana son, junto con el “Discurso por Virgilio”, “Atenea política” (1932) y “Notas sobre la inteligencia americana” (1936). En el primero de esos textos, escrito también en Río de Janeiro en 1932, Reyes defendía la tradición como acervo que es fruto de la decantación de los siglos y en el que todos pueden reconocerse, moldeando con ello el legado recibido: “No se trata aquí de querer traducir el presente hacia el pasado, sino, al contrario, el pasado hacia el presente. El aprovechamiento de una tradición no significa un paso atrás, sino un paso adelante, a condición de que sea un paso orientado en una línea maestra y no al azar” (Reyes 2015c: 241).

Esta propuesta intelectual de Reyes no fue sólo un ejercicio propio de un esteta enamorado de la poesía de Virgilio sino que, especialmente por su intento de establecer un paralelo entre las condiciones políticas y culturales de la Roma augustea y el México posrevolucionario, provocó también algunas reacciones airadas entre sus contemporáneos. En concreto, a Reyes se le criticó por cosmopolita -adjetivo que, en el México de los años treinta tenía un matiz peyorativo en algunos ambientes- por ocuparse de asuntos alejados de la realidad mexicana que, según estos críticos sólo aparecerían en la obra de Reyes de forma testimonial⁸². Tales críticas son una muestra de la polémica entre *Kultur* y *civilisation*, en cuyo marco ocuparse de un autor lejano, de la Roma augustea, suponía *de facto* pasar a formar parte de los “cosmopolitas”, alejados de los problemas de la “nación”. Sin embargo, si se lee de forma desprejuiciada el texto de Reyes, el por entonces diplomático mexicano no dedicó su homenaje a Virgilio a cuestiones abstractas, filológicas o recreaciones estéticas, sino a una meditación, a nuestro juicio sincera y profunda, sobre la posibilidad de reconstruir una “nación” política moderna a partir del ideal virgiliano.

Reyes, además, retomó más adelante el paradigma virgiliano para México y su historia, que había construido en el “Discurso por Virgilio”, en una breve mención al inicio de su “México en una nuez” (1937)⁸³, fruto de una conferencia en Buenos Aires, y en un

⁸² Guillermo Sheridan en su estudio *México en 1932. La polémica nacionalista* (1999) ha estudiado la fortísima polémica literaria que se dio en los años treinta entre quienes defendían ideas similares a las de Reyes -en una versión de corte más vanguardista destaca la generación de los *Contemporáneos* (Cuesta, Villaurrutia, Gorostiza, Torres Bodet, Owen)- y los defensores de que la literatura debe tratar de temas inmediatamente cercanos a los problemas de la patria. En el caso de Reyes, la publicación de pequeños estudios sobre Luis de Góngora o Paul Valery en el correo que enviaba a amigos y conocidos titulado *Monterrey*, suscitó los ataques del director del diario *El Nacional*, Héctor Pérez Martínez, el 7 de abril de 1932. Citamos sólo un pasaje de la invectiva: “Reyes, que podría con sólo quererlo convertirse en el ejemplo mismo de una tradición para la literatura nacional -a tal modo sabe conocerla hacia atrás y adivinarla hacia adelante-, está prefiriendo atender, con una solicitud un poco intencionada, temas distantes de lo nuestro. *Monterrey*, así, se convierte en una gaceta inútil por más que de momento pueda traernos, como en el “Discurso por Virgilio”, las palabras austeras y más mexicanas del maestro” (*apud* Sheridan 1999: 213). Reyes respondió con una nueva entrega de *Monterrey* de título “A vuelta de correo” (1932). Allí defendió su proyecto estético de los fundamentalistas de la utilidad nacional de la literatura: “Nada puede sernos ajeno, sino lo que ignoramos. La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro que el conocimiento, la educación, tiene que comenzar por la parte: por eso *universal* nunca se confunde con *descastado*” (*apud* Sheridan 1999: 98).

⁸³ Aquí, Reyes hace una mención fugaz de este paralelo cuyo desarrollo completo le llevó en torno a los veinte años, tiempo que separa a “México en una nuez” y “Apéndice sobre Virgilio y América” de “Moctezuma y la *Eneida* mexicana”, que reproducimos aquí: “Gran mente política, Cortés jugó de intrigas y ardidés, abusó del respeto que el indio concedía siempre al que se decía Embajador, y como Embajador vino a presentarse para que le abrieran las puertas; se aprovechó de la superstición que lo hacía aparecer

pequeño ensayo titulado “Apéndice sobre Virgilio y América” (1937)⁸⁴. En este último texto, propuso un paralelo entre las conquistas del Lacio y del propio México, al que atenderá más adelante en una obra algo más extensa, “Moctezuma y la *Eneida* mexicana” (1958). En este ensayo, el polígrafo mexicano recupera, a partir de la cita de dos pasajes de obras previas, el propio “Discurso” y “Atenea política”, el itinerario de la *Eneida* para analizar a través de la historia de su protagonista la llegada de Hernán Cortés a México, su interacción con Moctezuma y la batalla desatada finalmente por la conquista de Tenochtitlan con la llegada de Eneas al Lacio, su relación con el rey Latino y su enfrentamiento con Turno, siguiendo una tradición ya asentada en la cultura literaria de México desde las crónicas de la conquista, si bien tal comparación, como señala Antonio Río-Torres Murciano (2019: 70) en su estudio “Eneas en México”, “fue menos frecuente de lo que podría pensarse”.

Por su parte, Laird (2010b) señala la importancia de estos paralelos historiográfico dentro de su estudio sobre el proceso de mestizaje entre el imaginario romano que llega a México con la conquista y su relación con las tradiciones indígenas y el nacimiento del culto a la Virgen de Guadalupe entre los siglos XVI y XVII y que sintetiza de la siguiente forma:

Vergil did not really create Mexican history, but Mexican history has played a part in recreating Vergil. The poet had a role in the earliest accounts of Aztec traditions compiled by Sahagún and his native collaborators, as well as in the culture of classical learning that had begun to develop in New Spain (as colonial Mexico was known) during the 1520s. From the mid-seventeenth century

como emisario de los Hijos del Sol” (verdaderos amos del suelo mexicano que, según los oráculos, un día volverían a reclamar lo suyo), y amparado por la feliz aparición del cometa, triunfó sin lucha en el ánimo asustadizo del Emperador Moctezuma, que así se portó ante él como el Rey Latino, en la *Eneida*, a la llegada de Eneas, el hombre de los destinos” (Reyes 2010d: 723-724).

⁸⁴ En este texto, además de ofrecer una primera versión de los paralelos entre la conquista de México y la del Lacio, ofrece una confesión del propio Reyes del interés que le suscitó durante varias décadas la narración virgiliana del viaje de Eneas: “Por mi parte, y en mi medida, tomé la materia virgiliana, que lleva dos mil años de elaboración en la mente de los hombres, como una zona del pensamiento, y me atreví a ver a través de ella, como a través de una lente, el espectáculo de México” (Reyes 1967: 65). Un elemento de interpretación de la *Eneida* que no desarrolla Reyes en su ensayo de 1958 es el del componente femenino en ambas conquistas: “¿Y no sería mucho exagerar hablar del elemento femenino de la Conquista, como se ha hablado del elemento femenino en la *Eneida*? Entre el odio de Juno por los troyanos y el amor de Venus para Eneas, como entre otras nuevas Scila y Caribdis, corre el poema de Virgilio, cuyos movimientos y grandes peripecias quedan determinados por Dido, Amata y Camila, mujeres que vienen a ser escollos o polos de imantación en la corriente épica. Cortés tiene junto a sí a la Malinche, su manceba indígena, consagrada con el nombre de doña Marina. A través de ella, Cortés tiende sus redes. Ella, con la comunión de su cuerpo, le da la unción providencial, el contacto íntimo con la tierra por vencer, el secreto del triunfo” (Reyes 1967: 68).

onwards, the reading and literary imitation of Vergil in Latin became closely involved with poetic panegyrics of the “Dark Virgin,” the Lady of Guadalupe, who appeared to an indigenous Mexican in 1531. Those baroque texts paved the way for José Antonio de Villerías y Roelas’ *Guadalupe* (1724), a neoclassical Latin epic, to which most of this discussion will be devoted (Laird 2010b: 218).

Volviendo al ensayo de Reyes, un eslabón más en esta cadena de interpretación de la historia mexicana en clave virgiliana, resulta fundamental la interpretación expuesta por Eugenia Houvenaghel en su estudio sobre el ensayo de Reyes, donde argumenta que la semejanza entre ambos relatos de conquista puede establecerse por la similitud entre tres pasajes en ambos relatos:

Vencido por la superstición, el emperador azteca ofrece la ciudad de Teotihuacán al conquistador español, circunstancia que Reyes asocia con la entrega, por idénticas razones, de la ciudad del rey Latino a Eneas. Además, nuestro autor hace especial hincapié en la influencia que oráculos y augurios diversos ejercieron sobre estos personajes, al tiempo que subraya la incomprensible sumisión de ambos al recién llegado, a quien considera el amo de sus tierras anunciado por la divinidad. Asimismo, el rey Turno, que, con mayor sentido de la acción y apoyado por el pueblo, se opone a los troyanos, hace pensar, inmediatamente, en Cuauhtémoc, último defensor de los aztecas. Por último, tanto el fin de Moctezuma, apedreado por sus súbditos, como el de Latino, apartado de su pueblo y completamente solo en su palacio, atestigua un distanciamiento absoluto del mandatario y su pueblo y torna aún más patente, si cabe, el paralelismo entre ambos episodios (Houvenaghel 2010: 68).

Estos tres momentos que permiten la comparación entre la conquista de México y la del Lacio que señala Houvenaghel están tomados de sendos pasajes del ensayo de Reyes que tienen una correspondencia directa con determinados momentos de la narración virgiliana de la *Eneida*.

En primer lugar, señala Reyes el paralelo en la recepción de los conquistadores extranjeros a su llegada a la que después será la ciudad conquistada: Moctezuma, fiado en la tradición que advertía de la llegada de los descendientes de Quetzalcóatl, los recibe con agasajos, al igual que hace el rey Lavinio con la embajada enviada por Eneas en el libro VII de la *Eneida*:

Volvamos los ojos a Moctezuma II, el emperador de los aztecas, y a la vez el sumo sacerdote. [...] Poseía como ninguno la sapiencia heredada de los abuelos, entendía de profecías y oráculos, leía en los astros el destino. Ahora bien, constataba por las más autorizadas tradiciones que el pueblo azteca debería entregar algún día la tierra a unos hombres blancos -acaso descendientes del civilizador Quetzalcóatl- quienes vendrían de donde nace el sol y que eran los verdaderos amos de todos aquellos vastos dominios (Reyes 1963: 451).

Virgilio, por su parte, relata los hechos de forma muy similar a Reyes. Latino, tras escuchar a la embajada enviada por Eneas, recuerda el oráculo que le transmitió Fauno, su padre, acerca de la llegada de estos extranjeros, con quienes debía unirse a través del matrimonio de su hija con su líder:

Talibus Ilionei dictis defixa Latinus
obtutu tenet ora soloque immobilis haeret,
intentos uoluens oculos; nec purpura regem
picta mouet nec scepra mouent Priameia tantum
quantum in conubio natae thalamoque moratur,
et ueteris Fauni uoluit sub pectore sortem:
hunc illum fatis externa ab sede profectum
portendi generum paribusque in regna uocari
auspiciis, huic progeniem uirtute futuram
egregiam et totum quae uiribus occupet orbem.
tandem laetus ait: ‘di nostra incepta secudent
auguriumque suum! dabitur, Troiane, quod optas.
munera nec sperno: non uobis rege Latino
diuitis uber agri Troiaeue opulentia derit.
(Aen.7. 249-262)⁸⁵.

⁸⁵“Ante tales palabras de Ilioneo, el rey Latino / permanece vuelto el rostro hacia abajo, sin moverse, clavada la mirada en el suelo, / pero girando sus ansiosos ojos. No conmueven el ánimo del rey / ni la bordada púrpura ni el cetro de Príamo tanto como la idea que le absorbe, / la de la boda y la unión en matrimonio de su hija. / Y da vueltas y vueltas alma adentro a la predicción del viejo Fauno: / éste era el yerno aquel que le anunciaban / los hados, procedente de un país extranjero, / al que predestinaban a compartir el reino / con el mismo poder, el que tendría descendencia egregia por su valor, / que había de adueñarse por la fuerza / de todo el orbe. Al fin prorrumpe gozoso: / ‘¡Que los dioses secunden mis propósitos y que cumplan su misma profecía! / Se te dará, troyano, lo que anhelas. No desdeño esos dones. / Ni os faltarán tierras feraces mientras Latino reine / ni vais a echar de menos la abundancia de Troya”’, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 348).

El segundo de los pasajes del ensayo de Reyes establece la similitud entre las figuras de Cuauhtémoc y Turno, quienes se erigen en representantes del sentir popular de los respectivos habitantes de sus reinos:

El vástago degenerado del Flechador de Estrellas extrema su servidumbre hasta conminar él mismo a su pueblo la obediencia y el acatamiento a los Hijos del Sol. ¡Con razón se dejaban oír fuera los alaridos de la indignación popular! Es aquí cuando se levanta Cuauhtémoc, tal como lo admiramos en el bronce, verdadera contrafigura del relajado Moctezuma (Reyes 1963: 456).

Una situación similar al momento en que Turno debe enfrentarse a Latino para pedirle explicaciones por su pacto con Eneas, por el que, entre otras cosas, perdía la mano de Lavinia, su hija, en favor de Eneas, y demandarle que rompa la alianza con los troyanos:

Turnus ut infractos aduerso Marte Latinos
defecisse uidet, sua nunc promissa repositi,
se signari oculis, ultro implacabilis ardet
attollitque animos. Poenorum qualis in aruis
saucius ille graui uenantum uulnere pectus
tum demum mouet arma leo gaudetque comantis
excutiens ceruice toros fixumque latronis
impavidus frangit telum et fremit ore cruento:
haud secus accenso gliscit uiolentia Turno.
(*Aen.*12.1-9)⁸⁶.

El tercero de estos paralelos lo encontramos en el futuro que les aguarda tanto a Latino como a Moctezuma. Este último muere a manos de los suyos. Latino, por su parte, va a sufrir viendo enfrentarse a los dos héroes, Turno y Eneas, por la mano de su hija, con el reproche por parte de los suyos:

⁸⁶“Ve Turno a los latinos quebrantados por el adverso giro de la guerra, / desfallecido su ánimo. Claman porque les cumpla las promesas / señalándole todos con los ojos. A su vista arde más implacable todavía / su coraje guerrero y se le yergue embravecida el alma. / Como en los campos púnicos el león, ¡ay!, herido por el hondo venablo / que en su pecho han clavado los monteros, se presta al cabo a la pelea / y sacude ganoso en su erizado cuello la guedeja / y hace trizas impávido el venablo traidor / entre rugidos de sus sangrientas fauces, así también borbotea la cólera / en el hirviente corazón de Turno”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 517).

Y, como la contemplación de las cosas espirituales ha relajado en ambos los resortes de la acción, encuentran absurdo oponerse al curso de los destinos, y ambos se entregan sin combatir al conquistador extranjero. [...] Ni Latino ni Moctezuma se sienten capaces de salvar a su pueblo. Moctezuma, cautivo voluntario, es apedreado al fin por sus súbditos. Y Latino, oculto en la sombra de su palacio, se niega a declararse en hostilidad contra los troyanos (Reyes 1963: 454)⁸⁷.

En la *Eneida* se nos describe a Latino, al final del libro XII, desesperado por el combate entre Eneas y Turno, que lleva a su esposa al suicidio. El rey está solo en el palacio y, al enterarse del suicidio de su esposa, cae en la desesperación (*attonitus* dice Virgilio) de ver caer a un tiempo a su mujer y su ciudad:

Hinc totam infelix uulgatur fama per urbem.
demittunt mentes, it scissa ueste Latinus
coniugis attonitus fatis urbisque ruina,
canitiem immundo perfusam puluere turpans.
(*Aen.*12.608-611)⁸⁸.

Ya al final de su vida, Reyes cierra con estos textos la que, a nuestro juicio, es la gran recepción virgiliana de la literatura mexicana del siglo XX: el carácter tutelar que ejercieron los pensadores del Ateneo -a continuación entraremos en la figura del otro egregio escritor ateneísta, José Vasconcelos- influye también en el moderno virgilianismo mexicano por la sistematicidad y profundidad con las que Reyes ha leído, recreado y adaptado al poeta latino a sus propios intereses y experiencias.

En este segundo apartado dedicado a Reyes, hemos podido estudiar el desplazamiento de sus intereses, conforme a su propio “horizonte” político y estético, desde unas primeras lecturas de la tradición virgiliana, como las que pueden encontrarse en “Lucha de patronos”, que, si bien estaban centradas en el México de su tiempo, tenían al mismo tiempo un claro objetivo satírico al presentar versos virgilianos parodiando la *gravitas* que Virgilio quiso otorgarles. Con el paso de la Revolución y el asesinato de Bernardo

⁸⁷ Aquí el autor cita sus propias palabras, escritas en el “Discurso por Virgilio”, del que ya hemos tenido ocasión de hablar en este apartado.

⁸⁸ “Desde allí cunde la nueva infortunada por toda la ciudad. / Los ánimos se abaten. / Hecha jirones su veste, va Latino estupefacto / ante el sino de su esposa y la ruina de la ciudad, / mancillando de inmundo polvo sus cabellos canos”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 538).

Reyes, los textos de relectura de Virgilio de esta época ya no presentan atisbo de burla o parodia, sino que el poeta de Mantua acaba por convertirse en el más excelso representante de la *civilisation* latina, a la que, en opinión de Reyes, deben volver los ojos en los tiempos de reconstrucción nacional en que estaban viviendo.

Por otro lado, hemos podido comprobar cómo estos “horizontes de expectativas” de los que venimos hablando quedan sometidos a partir de los años treinta a un interés político y más pragmático que en los textos estudiados en el apartado anterior. Ello no impide que encontremos nuevamente un sutil “horizonte de expectativas” estético en las menciones que Reyes hace de Virgilio en su “Discurso por Virgilio”, tanto en las palabras de Anquises (*regere imperio populos, Romane, memento*, [Aen.6.581]) como en los versos finales del libro I de las *Geórgicas* (1.490-497) o el ya transitado *sunt lacrimae rerum* (Aen.1.462), que, a su vez, revela un interés por la lectura cercana de la obra de Virgilio de la que parte precisamente la lectura política, mayor y más intensa que la estética. La vertiente política de la obra virgiliana y su capacidad para fundar una Roma estética y política a un tiempo es el elemento que subyuga a Reyes y que propicia la “fusión de horizontes” entre los dos autores.

El resultado de tales “fusiones” es un conjunto de “concretizaciones” políticas en términos de la construcción de una “nación” moderna, para la que Reyes es consciente de la necesidad de la construcción previa de una idea de “patria”, de relatos y símbolos compartidos, que sustenten tal “nación”. Esto se produce naturalmente con la presencia de un importante “vacío” entre ambos autores, dado que Reyes, entregado en este punto al ensayo, ofrece una “concreción” de la obra virgiliana más propositiva y pragmática que los versos que Virgilio dedicó a ensalzar a Roma y a la misión civilizadora de los romanos en una obra poética sobre la que el siglo XX ha ofrecido una serie de interesantes indagaciones en torno a la existencia de una posible “segunda voz” en ese encomio de la Roma augustea.

La última muestra de “actos de concreción” virgiliana la encontramos en sus ensayos, “Apéndice sobre Virgilio y América”, escrito todavía en Río de Janeiro que une las preocupaciones contemporáneas del “Discurso por Virgilio” con las que desarrolla de forma extensa en el segundo, su “Moctezuma y la *Eneida* mexicana”; así las cosas, Reyes procede con una revisión de la *Eneida* a partir de la comparación entre las parejas de

Eneas y Cortés, Moctezuma y el rey Latino, así como de Turno y Cuauhtémoc, en una recuperación de la tradición épica fundada en tierra mexicana con las primeras crónicas de la conquista de Tenochtitlan. Esta última lectura muestra una “concreción” más erudita, desapegada de la política y la estética contemporáneas.

Por último, nos gustaría señalar que hemos encontrado un “vacío” fundamental en las “concretizaciones” de Reyes: la diferencia de propósito y género entre ambos autores. La épica virgiliana no es imitada o recreada sin más por Reyes, sino que el mexicano desarrolla toda una teoría cultural y política a partir de su lectura de los poemas virgilianos y propone una exégesis en sus ensayos que hace a Virgilio representante de lo mejor de la cultura latina que, a su vez, ha de ser objeto de apropiación por parte de los mexicanos de su tiempo. Reyes no se limita a adular al régimen (como algunos de sus detractores proponían), sino que va más allá: critica algunas concepciones excesivamente localistas y, por medio de una lectura de la obra virgiliana propone su propia idea de Roma. Asimismo, tales “vacíos”, las diferencias en la historia de la conquista del Lacio y de México son precisamente aquellos que trata de salvar Reyes en su “Moctezuma y la *Eneida* mexicana”.

4.2.3.- Virgilio y el rechazo del “latinismo” de José Vasconcelos:

estética y cristianismo frente a la ética del deber y el imperialismo

Al igual que sucede con Alfonso Reyes, la obra de José Vasconcelos (1882-1959) se produjo en un momento de tensión política, especialmente intenso por las aspiraciones que siempre tuvo el escritor. Su obra está escrita, como veremos más adelante, a caballo entre México y los diferentes exilios a los que se verá abocado tras sus sucesivos fracasos políticos, desde su participación en el Partido Nacional Antireeleccionista (1909-1911) hasta su derrota política en las elecciones de 1929, que siempre consideró un fraude.

La arrolladora personalidad del personaje produjo una de las obras más extensas, desafiantes y polémicas que haya conocido el México del siglo XX. Tanto es así que, como señala el crítico literario Antonio Castro Leal, se convirtió en un “maestro

imposible”⁸⁹ para los jóvenes. La obra de Vasconcelos, heterodoxo impenitente, se resistió siempre al gregarismo, a los proyectos colectivos y, en ocasiones, a la propia coherencia entre sus textos. Por estos motivos, estudiaremos en este capítulo algunos momentos de la obra vasconceliana donde ofrece una visión propia y creativa de Virgilio, quien, hemos de decirlo desde el principio, no fue una personalidad tutelar y central en lo que atañe a su pensamiento y a su estética, como sí sucedió con su gran amigo de juventud, Alfonso Reyes. Aunque sí se ocupó del autor latino en su magna obra escrita, lo cierto es que lo hizo de una manera ciertamente peculiar y diferente de sus contemporáneos.

Para organizar nuestro discurso en este capítulo, consideramos pertinente establecer desde el inicio de este capítulo los “horizontes de expectativas”, todos ellos estrechamente implicados entre sí, de Vasconcelos en su recepción de Virgilio: 1º) un “horizonte de expectativas” político, según el cual Vasconcelos rechaza valores como el racionalismo, el imperialismo y el dominio sajón sobre las regiones de la América hispana frente al que opondrá su teoría de las “razas”, donde ofrece una idea novedosa de “civilización” que condiciona su rechazo al imperialismo romano; 2º) un “horizonte” estético, marcado por sus propias reflexiones sobre la labor del Ateneo de la Juventud, la historia del arte y sus etapas históricas, donde el arte romano sólo aportaría una imitación imperfecta de Grecia y un exceso de racionalismo, primando la ética sobre la estética. A estas reflexiones generales sobre la estética y la historia del arte, debe añadirse su relectura fundamental de Nietzsche y Huysmans que condicionarán el rechazo del ateneísmo de su juventud y de la estética virgiliana en la línea del autor decadente francés; 3º) un último “horizonte” religioso, el único de los tres que dará lugar a “concreciones” positivas de Virgilio, no como poeta, sino como guía de Dante por el infierno en la *Divina comedia*.

⁸⁹ “Tenía para nosotros el prestigio de un mito; pero no hubiera podido ser nuestro maestro porque no le gusta ser maestro. Hay en el fondo de Vasconcelos algo hermético, incommunicable, suyo con la exclusividad de un presentimiento; respira mejor en una atmósfera de aislamiento y soledad. En él, además, un resorte de rebeldía y desconcierto obra fuera de toda previsión. Hay que seguirlo a ciegas, y ése no es modo ni de enseñar ni de aprender. Tiene la impaciencia del pormenor, el desdén de lo objetivo quiere deshacer las fuerzas organizadas de la historia en el huracán ciego del mito. Es luminoso y errático como un cohete. [...] Y hubiéramos querido que fuera nuestro maestro. Es decir, hubiéramos querido que aquel hombre que leía a Platón y que seguía a Madero nos hubiera dado la clave, el secreto para soldar aquellos dos mundos que en nuestro tiempo de universitarios andaban tan divorciados: el mundo ideal de la cultura, el mundo real de la vida patria” (Castro Leal 2010: 455).

Con respecto al primero de estos “horizontes de expectativas” vasconcelianos, el horizonte político, hemos de partir de su ateneísmo disidente. Para ello, seguimos el primer estudio del historiador Javier Garciadiego en “Tres asedios a Vasconcelos” donde estudia este aspecto del pensamiento, en ocasiones no tan atendido. A pesar de que dentro del Ateneo⁹⁰ existían tendencias y proyectos intelectuales con acentos y matices diferentes, particularmente en el caso que nos ocupa, Garciadiego (2010: 879) afirma que “de la visión que presenta Vasconcelos se pueden inferir hondas fisuras y diferencias”. La explicación de estas diferencias, como suele suceder en Vasconcelos, se mueve entre dos polos, fruto, en ocasiones, de retractaciones y contradicciones: el de la admiración inicial por sus compañeros de generación, con los que compartió en un primer momento el deseo de renovar el pensamiento mexicano y de superar al entonces imperante positivismo, que podemos leer en su ensayo de 1916, “El movimiento intelectual contemporáneo en México”, y el del distanciamiento de sus amigos, amantes del “saber por el saber”, de quienes, según afirma sorprendentemente casi veinte años después en el primer tomo de su autobiografía, *Ulises criollo* (1935), siempre se sintió distanciado.

Para comprender la diferente opinión que expresó Vasconcelos sobre la importancia y el valor intelectual del Ateneo⁹¹, conviene detenerse en dos pasajes de ambos textos: el primero, un relato de juventud, donde, por cierto, Vasconcelos inaugura su propio personaje literario como correlato del Ulises homérico⁹², por las emigraciones y los

⁹⁰ Nos remitimos a los matices sobre el Ateneo y la “mitología”, en palabras de Carlos Monsiváis, creada en torno a él que hemos señalado anteriormente.

⁹¹ En su ensayo “Nuestro Ulises”, Sergio Pitol recoge dos fundamentales retractaciones en la vida de Vasconcelos: su opinión sobre el indio y su influjo en la historia y la cultura mexicanas y este cambio de parecer a propósito del Ateneo (Pitol 2010: 806-809).

⁹² José Emilio Pacheco, en la tercera columna de su “Inventario” dedicada al escritor nos da una noticia muy sorprendente: Vasconcelos y James Joyce nacieron con muy poca diferencia (ambos en febrero de 1882, Joyce el día 2 y Vasconcelos el 27). Además de la coincidencia temporal, encontramos una evidente y feliz casualidad: ambos tomaron la figura de Ulises como alegoría analógica para el mundo contemporáneo que querían reflejar en sus obras. Recogemos, a continuación, el apartado “A lestrigones y Cíclopes no tema” de dicho *Inventario*: “La extrañeza de ver que Joyce y Vasconcelos nacieron con pocos días de diferencia conduce a subrayar que ambos escogieron a Ulises para poner bajo la advocación de este mito sus libros. En el caso de Joyce se han trazado de sobra las voluntarias analogías de *Ulises* con la *Odisea*. Respecto a Vasconcelos es difícil apreciar los paralelismos y entender el título del volumen primero si no se toman en cuenta los restantes. Entonces aparece obvio el esquema simbólico: la hazaña consumada en Troya es la Revolución mexicana. Ulises inventó el ardid (el caballo de madera) que permitió la toma de la ciudad sitiada. Por tanto es el director intelectual, el ideólogo de la guerra de los diez años. En Ítaca, la patria, lo esperan Penélope (la presidencia), rodeada de siniestros pretendientes, y su hijo Telémaco (la juventud mexicana y sobre todo los estudiantes). Calipso, la ninfa Leucótea, la princesa Nausícaa y la hechicera Circe son las varias amantes que distraen a Ulises de su misión principal: volver por lo que legítimamente les pertenece. Estados Unidos es el país de los lotófagos, en donde quienes prueban el fruto de esta planta se olvidan de la patria, y las islas de las sirenas que ejercen seducción moral con su canto. La

retornos a la patria para hablar de lo conocido durante tales viajes,⁹³ donde, además, celebra al Ateneo y a sus miembros y se muestra como parte de una generación descollante de intelectuales y artistas:

A todos mis héroes patrios los alabo como Ulises a los suyos, sin timidez y sin arrogancia; lo que yo puedo decir nada agrega ni resta al valor de sus obras; las hazañas de tales paladines no están expuestas a la deformación de la fantasía ni a la negativa de la duda, son inmortales y firmes; porque organizadas en la sustancia divina del pensamiento, en ella perdurarán, excelsas o humildes, para mayor riqueza y gloria de los mundos del alma. Acaso sus obras se impresionen más si reflexionáis en que no han madurado bajo las sombras protectoras, sino al embate de la lucha. Si embargo, hay en ellas serenidad. Serenidad y conciencia de que el estar pensando es una manera de servir y honrar a la patria; de allí el tesón con que trabajan los que vagan por lejanas tierras y los que han podido seguir en México; todos seguros de su deber, presintiendo que están llamados a salvar, por encima de mezquinos conflictos, lo que es tesoro y esencia de los pueblos, base de su vivir y garantía de su libertad: una cultura común, coherente y generosa (Vasconcelos 2010: 72).

Eólida en que en que es hospitalariamente celebrado Ulises son España y Sudamérica. El gigante Polifemo de un solo ojo es el general Amaro (que perdió el otro jugando al polo). Como para la época en que comienza Ulises a escribir su autobiografía Amaro ya está liquidado por Calles, Ulises supone que él lo ha vencido con su astucia, es decir con su inteligencia, es decir con su máquina (Vasconcelos fue de los primeros en redactar directamente a máquina). Los lestrigones antropófagos son por supuesto Calles y todos los generales enemigos de Ulises, Escila y Caribdis, claro está, Estados Unidos y la Unión Soviética. Ulises vuelve a Ítaca. Extermina a los pretendientes con ayuda de Telémaco, Euriclea (la mujer mexicana a quien él le dio un lugar importante en la campaña), Eumeo (los obreros) y Filetio (los campesinos). Encuentra su palacio arruinado por los derroches de los cleptócratas. Penélope lo reconoce y le dice que le ha sido fiel durante todo ese tiempo y él es su legítimo esposo: el presidente electo en 1929 por voto popular y despojado por el fraude” (Pacheco 2018c: p. 603-604).

⁹³ “Todo esto me decía cuando supe que habría de venir entre vosotros y cuando junto con la idea del viaje comencé a obsesionarme la imagen de Ulises, provocándome sueños incesantemente vanos. Sueños que, relacionados con el estado de los ánimos en este nuestro mundo americano, me hicieron sospechar que no era una estéril afición a los símiles mi insistente cavilar sobre el héroe de la Odisea; comencé a ver que mi preocupación no era inerte goce de contemplar la pena propia amplificada en los ejemplos clásicos, un caso de bovarismo (como dicen mis amigos de México, siguiendo a Jules de Gaultier), sino algo mucho más significativo e importante; nada menos que la clave del secreto de la manera como pueden convertirse los azares personales en contribución del saber y tributo del ideal. Comprendí que Minerva gusta de que los hombres emigren y padezcan si por ese medio aumentan las relaciones mentales, y que en ese su afán, la diosa se vale de los Ulises de todas las categorías, desde los muy altos, como el personaje homérico, hasta los muy incompletos, como el que os habla; y así que hube desentrañado el enigma de acción contenido en aquellas fantasías, me decidí a no permanecer callado, me resolví a procurar hablaros de cosas y gentes que os han de interesar tanto como a mí, y como ellas mismas interesáis vosotros” (Vasconcelos 2010: 59). Debe tenerse en cuenta que el ensayo de Vasconcelos recoge una conferencia pronunciada en la Universidad de San Marcos de Lima, Perú, el 26 de julio de 1916.

Muy distante de este encomio es el pasaje titulado “El intelectual” del *Ulises criollo*, donde los personajes a los que ha ido alabando en el texto anterior (Reyes, el “hijo de Fausto y la Belleza clásica, era apto y enérgico en todo noble ejercicio del alma”, Henríquez Ureña, “pone en su prosa la luz y el ritmo que norman su espíritu”, Antonio Caso, “constructor de rumbos mentales y un libertador de los espíritus”⁹⁴), ahora se presentan como un grupo de pedantes tediosos que le habrían impedido encauzar su pensamiento por un afán de acumular conocimientos y textos:

Las dudas se adormecían con las discusiones seudofilosóficas de nuestro cenáculo literario. [...] Por mi parte, nunca estimé el saber por el saber. Al contrario: saber como medio para mayor poderío y, en definitiva, para salvarse; conocer como medio de alcance de la suprema esencia; moralidad como escala para la gloria, sin vacío estoicismo, tales mis normas, encaminadas francamente a la conquista de la dicha. [...] Mis colegas leían, citaban, cotejaban por el solo amor del saber; yo egoístamente atisbaba en cada conocimiento, en cada información, el material útil para organizar un concepto del ser en su totalidad. [...] Imposible convencerlos de que un Pater, un Mallarmé, intérpretes de decadencias, no pueden con el peso de una visión nueva, vigorosa y cabal del mundo. No era el estilo lo que me faltaba, sino precisión, claridad del concepto. Pues mi concepto resultaba de tal magnitud que al desenvolverse crearía un estilo, construiría su propia arquitectura. En desquite, pensaba: “Estos colegas míos literatos van a salirme un día con que los fragmentos de Pitágoras necesitan el retoque de algún Flaubert” (Vasconcelos 1983: 267, 269, 270).

El hecho cierto que podemos deducir de estos dos pasajes es que, para mediados de los años treinta, Vasconcelos, con una claridad sin tapujos, achacaba a sus años del Ateneo la tardanza en desarrollar un sistema filosófico propio, cuyos conceptos, precisamente por esta influencia, sólo aparecían en las obras de entonces muy torpemente. El principal reproche que les hace en *Ulises criollo* es dedicarse a la erudición, al conocimiento por sí mismo y al perfeccionamiento del estilo, frente al carácter impulsivo y rebelde de Vasconcelos, que, unido a su recuperación de filosofías orientales, griegas y cristianas, dan cuenta de un “horizonte de expectativas” estético muy original y alternativo con

⁹⁴ Palabras afectuosas que les dedica el propio Vasconcelos en “El movimiento intelectual contemporáneo de México” (2010: 70-71).

respecto a sus compañeros de generación. Entre estas disidencias tardías de Vasconcelos, se encuentra otra fundamental que lo separa de sus entonces colegas: su teoría de la “raza cósmica”, criterio fundamental en torno al que va a articular toda una filosofía de la historia y un “horizonte de expectativas” estético que deriva hacia otro político.

La raza cósmica (1925) es una obra clave en el pensamiento de Vasconcelos. Allí establece su teoría jerárquica de las razas que han poblado el mundo. Para el pensador oaxaqueño, desde los egipcios, los períodos más brillantes de cada una de las civilizaciones que él se detiene a analizar en su obra se han dado gracias al mestizaje⁹⁵, a la unión de razas diversas que las habría hecho más fuertes que el resto de los pueblos de su tiempo. Resulta importante para nuestro estudio destacar su opinión, en este contexto, de las causas de la grandeza del mundo griego y de su decadencia a partir de esta exaltación del mestizaje:

Los historiadores griegos están hoy de acuerdo en que la edad de oro de la cultura helénica aparece como el resultado de una mezcla de razas, en la cual, sin embargo, no se presenta el contraste del negro y el blanco, sino que más bien se trata de una mezcla de razas de color claro. Sin embargo, hubo mezcla de linajes y de corrientes. La civilización griega decae al extenderse el Imperio con Alejandro y esto facilita la conquista romana. En las tropas de Julio César ya se advierte el nuevo mestizaje romano de galos, españoles, británicos y aun germanos, que colaboran en las hazañas del Imperio y convierten a Roma en centro cosmopolita. De todas maneras, los contrastes no eran violentos, ya que la mezcla en lo esencial era de razas europeas (Vasconcelos 1999: 11).

⁹⁵ La teoría del mestizaje de Vasconcelos ha dado lugar a múltiples interpretaciones, dado que parte de una idea con resonancias criminales en el XIX y el XX. Sin embargo, como señala José Joaquín Blanco en su ensayo *Se llamaba Vasconcelos*, esta teoría -piénsese lo que se piense sobre ella- no tiene la voluntad de enaltecer a ninguna de las “razas existentes”, sino ensalzar una síntesis cultural de todas aquellas que habían existido hasta aquel momento, según una descripción de éstas a lo largo de la historia: “Vasconcelos revivió el darwinismo social y lo ‘redimió’: en vez de que esta doctrina justificara la pureza de una raza cerrada y dominante, la hizo proclamar la abolición de las razas por medio de un mestizaje universal que condujera a la Unidad Humana étnica y cultural. El mestizaje era la síntesis feliz de todas las posibilidades genéticas y culturales de la especie. Después alegó, con datos de la época, la antigüedad del hombre americano para fundamentar su derecho a incorporarse a la historia y al humanismo universales como un igual, ya no como inferior o periférico. Y de ahí arrancó con velocidad sinfónica: América era el continente de la Síntesis, reunía y conciliaba todas las posibilidades geológicas, étnicas, culturales, estéticas del planeta. América no era la periferia, sino el centro; no la prehistoria, sino el porvenir; no el desecho, sino el paradigma humanista del mundo: en América se habría de dirimir las divisiones humanas (nacionalismos, religiones, razas, clases) en un monismo cósmico” (Blanco 2013: 136-137).

Dentro de esta concepción de la historia, Grecia habría conocido⁹⁶ su auge gracias al mestizaje y su decadencia merced a las veleidades imperialistas de Alejandro Magno. Ambos polos, mestizaje y afán imperialista, van a marcar el “horizonte” estético y político de Vasconcelos sobre los más diversos eventos históricos y creaciones artísticas. Así, el autor llega hasta la raza de los que llama “latinos”, término que en Vasconcelos tendrá dos sentidos: los propios romanos, tanto a partir de su literatura como los principios colectivos que Vasconcelos les atribuye y que siempre serán objeto de recelo; por otro lado, referido a los herederos del Imperio romano, designa a las naciones europeas que, tras las invasiones bárbaras, se irán conformando en las antiguas provincias romanas. Esta división del Imperio romano hace que Vasconcelos hable con frecuencia de los latinos ya sólo refiriéndose a los pueblos que hablan lenguas romances -centrado fundamentalmente en España y Portugal, conquistadores de América- frente a los sajones (como si los romanos nunca hubiesen llegado a Britania), algo que contrasta especialmente con el “cosmopolitismo” y cierto aprecio por el mundo anglosajón de Henríquez Ureña y Reyes, particularmente en su presentación de la identidad nacional británica a partir de una reivindicación de su base romana en el “Discurso por Virgilio”.

De aquí nace uno de los aspectos de su pensamiento más polémico y más transversal con respecto a toda su obra: la pugna con los Estados Unidos que, desde *La raza cósmica*, adquiere un cariz racial, por ser representante de un estadio de la humanidad más atrasado y frío. Tal enfrentamiento representa a la perfección su espíritu anti-imperialista que determina buena parte del pensamiento vasconceliano, si bien es matizado: critica a los imperios que privilegian la ética (Roma, Estados Unidos) sobre la estética (Imperio español y países hispanoamericanos). Por ello, la época de la conquista española sería el

⁹⁶ Desde el primer capítulo de *La raza cósmica*, Vasconcelos deja muy claro que su argumentación supone un salto interpretativo con respecto a los meros datos fácticos con los que cuenta en ese momento, aunque se muestra dispuesto a que su interpretación deba partir de ellos: “La historia científica se confunde y deja sin respuesta todas estas cavilaciones. La historia empírica, enferma de miopía, se pierde en el detalle, pero no acierta a determinar un solo antecedente de los tiempos históricos. Huye de las conclusiones generales, de las hipótesis trascendentales, pero cae en la puerilidad de la descripción de los utensilios y de los índices cefálicos y tantos otros pormenores, meramente externos, que carecen de importancia si se les desliga de una teoría vasta y comprensiva. Sólo un salto del espíritu, nutrido de datos, podrá darnos una visión que nos levante por encima de la microideología del especialista. Sondeamos entonces en el conjunto de los sucesos para descubrir en ellos una dirección, un ritmo y un propósito. Y justamente allí donde nada descubre el analista, el sintetizador y el creador se iluminan” (Vasconcelos 1991: 15).

inicio de este enfrentamiento en el continente americano de la polémica entre latinos y sajones, que el autor prolonga hasta su propia época:

Desde los primeros tiempos, desde el descubrimiento y la conquista, fueron castellanos y británicos, o latinos y sajones, para incluir por una parte a los portugueses y por otra al holandés, los que consumaron la tarea de iniciar un nuevo período de la Historia conquistando y poblando el hemisferio nuevo. Aunque ellos mismos solamente se hayan sentido colonizadores, transplantadores de cultura, en realidad establecían las bases de una etapa general y definitiva transformación. Los llamados latinos, poseedores de genio y de arrojo, se apoderaron de las mejores regiones, de las que creyeron más ricas, y los ingleses, entonces, tuvieron que conformarse con lo que les dejaban gentes más aptas que ellos. [...] Pugna de latinidad contra sajonismo ha llegado a ser, sigue siendo nuestra época; pugna de instituciones, de propósitos y de ideales (Vasconcelos 1991: 27).

Para Vasconcelos, ambos pueblos provienen de la raza blanca, pero, al mezclarse los españoles con los indígenas en territorio americano, habrían propiciado el nacimiento de una raza superior, la llamada “raza cósmica”, unión de los mejores elementos de los pueblos indígenas y de los conquistadores blancos. Vasconcelos establece, de esta forma, una suerte de filosofía de la historia de carácter teleológico, según la cual, queda por llegar la llamada “quinta raza” (tras la india, amarilla, negra y blanca), que desataría una guerra por el control del continente⁹⁷ con los estadounidenses que, si la ciencia no se adelanta a este devenir de las razas, se saldará con la conquista de sus vecinos por parte de esta raza cósmica o mixta:

El paisaje pleno de colores y ritmos comunicará su riqueza a la emoción; la realidad será como la fantasía. La estética de los nublados y de los grises se verá como un arte enfermizo del pasado. Una civilización refinada e intensa responderá a los esplendores de una Naturaleza henchida de potencias, generosa

⁹⁷ “Supuesta, pues, la conquista del trópico por medio de los recursos científicos, resulta que vendrá un período en el cual la Humanidad entera se establecerá en las regiones cálidas del planeta. La tierra de promisión estará entonces en la zona que hoy comprende el Brasil entero, más Colombia, Venezuela, Ecuador, parte del Perú, parte de Bolivia y la región superior de la Argentina. [...] Si el Amazonas lo dominan los ingleses de las islas o del continente, que son ambos campeones del blanco puro, la aparición de la quinta raza quedará vencida. Pero tal desenlace resultaría absurdo; la Historia no tuerce sus caminos; los mismos ingleses, en el nuevo clima, se tornarían maleables, se volverían mestizos, pero con ellos el proceso de integración y superación serían más lentos” (Vasconcelos 1991: 34).

de hábito, luciente de claridades. El panorama de Río de Janeiro actual o de Santos con la ciudad y su bahía nos pueden dar una idea de lo que será ese emporio futuro de la raza cabal, que está por venir. [...] La América Latina debe lo que es al europeo blanco y no va a renegar de él; al mismo norteamericano le debe gran parte de sus ferrocarriles, y puentes y empresas, y de igual suerte necesita de todas las otras razas. Sin embargo, aceptamos los ideales superiores del blanco, pero no su arrogancia; queremos bridle, lo mismo que a todas las gentes, una patria libre, en la que encuentre hogar y refugio, pero no una prolongación de sus conquistas. Los mismos blancos, descontentos del materialismo y de la injusticia social en que ha caído su raza, la cuarta raza, vendrán a nosotros para ayudar en la conquista de la libertad (Vasconcelos 1991: 34, 35-36).

Tal seguridad de Vasconcelos en el advenimiento de esta quinta raza se basa, a su vez, en una concepción de la historia, como hemos dicho, que él divide en tres “estadios sociales”, remedando la estructura positivista planteada por Comte que hemos tenido ocasión de comentar ya. Vasconcelos, por su parte, establece otras tres etapas⁹⁸ en sus estadios sociales: el estadio “material” o “guerrero”, “intelectual” o “político” y el “espiritual” o “estético”. El primero de ellos haría referencia meramente al interés por lo material, donde “los pueblos, al encontrarse, combaten o se juntan sin más ley que la violencia y el poderío relativo. Se exterminan algunas veces o celebran acuerdos atendiendo a la conveniencia o a la necesidad” (Vasconcelos 1991: 37-38).

El segundo de estos “estadios sociales” es el llamado “intelectual” o “político”, donde predomina la razón que “artificialmente aprovecha las ventajas conquistadas por la fuerza y corrige sus errores” (Vasconcelos 1991: 38). La etapa más representativa de este

⁹⁸ La crítica ha señalado que esta división tripartita de la historia recuerda mucho a la filosofía de la historia del positivismo. Particularmente, Enrique Krauze en su estudio “Pasión y contemplación en Vasconcelos” señala precisamente este vínculo con el positivismo, al que Vasconcelos une su fascinación por Plotino y constituye una parte fundamental de ese polémico espiritualismo vasconceliano: “Una visión metahistórica. Junto con España -decretaba Vasconcelos- la raza hispanoamericana había caído a abismos teológicos en Trafalgar. Mientras parecía que Dios condujese los pasos del sajonismo, la raza ibérica fragmentaba su geografía en pequeñas repúblicas y perdía su espíritu en dos extremos: el dogma y el ateísmo. Pero, por fortuna, el destino nos deparaba la predestinación. Mediante una óptica racial típica de fin de siglo y no muy distante de las peligrosas alucinaciones de Spengler, Vasconcelos anuncia el designio divino: seremos la cuna de la quinta raza, la definitiva, que fundirá los cuatro fragmentos raciales que habitan el planeta. [...] No por designio, sino por emanación, por desbordamiento. Vasconcelos funde la ley comtiana de las tres etapas históricas con el Evangelio ascendente del neoplatonismo y discurre su propia ley de los tres estados: el económico o guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético” (Krauze 2010: 648, 649).

estadio del progreso humano es la protagonizada por el Imperio romano, de ahí que denomine su espíritu como “romanismo” cuyos principios rectores Vasconcelos, posteriormente, unirá en su pensamiento con los de los Estados Unidos:

El romanismo es el más acabado modelo de este sistema social racional, aunque, en realidad, comenzó antes de Roma y se prolonga todavía en esta época de las nacionalidades. En este régimen, la mezcla de las razas obedece, en parte, al capricho de un instinto libre que se ejerce por debajo de los rigores de la normal social y obedece especialmente a las conveniencias éticas o políticas del momento. En nombre de la moral, por ejemplo, se imponen ligas matrimoniales difíciles de romper, entre personas que no se aman; en nombre de la política se restringen libertades interiores y exteriores; en nombre de la religión, que debiera ser la inspiración sublime, se imponen dogmas y tiranías; pero cada caso se justifica con el dictado de la razón, reconocido como supremo de los asuntos humanos. Proceden también conforme a lógica superficial y a saber equívoco, quienes condenan la mezcla de razas, en nombre de una eugénica que, por fundarse en datos científicos incompletos y falsos, no ha podido dar resultados válidos (Vasconcelos 1991: 38-39).

Tras estos dos períodos necesarios para la construcción de una civilización, Vasconcelos establece un tercer estadio (síntesis de los anteriores, que sería la tesis [“guerrero”] y antítesis [“intelectual”] de este sistema de cuño hegeliano), llamado “espiritual” o “estético”, donde prima “el sentimiento creador y la belleza” (Vasconcelos 1991: 39). Sus características las resume el autor en los siguientes principios:

Las normas las dará la facultad suprema, la fantasía; es decir, se vivirá sin norma, en un estado en que todo cuanto nace del sentimiento es un acierto. En vez de reglas, inspiración constante. Y no se buscará el mérito de una acción en su resultado inmediato y palpable, como ocurre en el primer período; ni tampoco se atenderá a que se adapte a determinadas reglas de razón pura; el mismo imperativo ético será sobrepujado y más allá del bien y del mal, en el mundo del pathos estético, sólo importará que el acto, por ser bello, produzca dicha. Hacer nuestro antojo, no nuestro deber; seguir el sendero del gusto, no el del apetito ni el del silogismo; vivir el júbilo fundado en el amor, ésa es la tercera etapa. [...] Las leyes de la emoción, la belleza y la alegría regirán la elección de parejas, con un resultado infinitamente superior al de esa eugénica fundada en la razón

científica, que nunca mira más que la porción menos importante del suceso amoroso. Por encima de la eugénica científica prevalecerá la eugénica misteriosa del gusto estético. Donde manda la pasión iluminada no es menester ningún correctivo (Vasconcelos 1991: 39).

Vasconcelos, en este punto, recupera a Nietzsche para contraponer la pasión-estética a la razón-ética, en detrimento de ésta última. Tal oposición puede rastrearse hasta la polémica obra *El origen de la tragedia* (1872)⁹⁹ de Friedrich Nietzsche. Como es sabido, el filólogo germano establecía los orígenes de la tragedia en ese espíritu dionisiaco, relacionado con la estética en su sentido más pleno, extático e instintivo, donde primaba “la más salvaje bestialidad de la Naturaleza, en una horrible mezcla de sensualidad y crueldad” (Nietzsche 2007: 54-55). Por su parte, lo apolíneo estaría determinado por una visión racional, ordenada, medida, donde esta primacía de la estética termina dejando paso a la razón y el deber:

El que reverenciando en su corazón otras creencias se aproxime a estos dioses olímpicos buscando elevación moral, santidad, espiritualidad corporal, y busque en sus miradas el amor y la piedad, pronto desviará sus ojos, irritado y descorazonado. Aquí nada recuerda el ascetismo, la inmaterialidad o el deber; es una vida exuberante, triunfante, en la cual todo, tanto el bien como el mal, está divinizado (Nietzsche 2007: 57).

El encomio de la estética, tanto en Nietzsche como en Vasconcelos, está ligado a un rechazo del racionalismo, generado por la Atenas de Sócrates, que debe superarse precisamente a partir de la propia pasión estética, en el caso de Vasconcelos, sumada a la pasión de Cristo propia de la fe católica. En un reciente estudio (“The Citizenship of Beauty”) sobre la relación entre estética y raza cósmica en Vasconcelos, su autor se pregunta:

How does Vasconcelos understand the aesthetic? For him, it is the single most important facet of human existence. In other words, he believes it is the essence of what it is to be human. It is logically and ontologically prior to the category of

⁹⁹ Como es sabido, la obra de Nietzsche provocó un enfrentamiento entre el propio Nietzsche y filólogos más tradicionales como Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, legando con ello un modelo de contraste entre diferentes métodos filológicos. Sin embargo, la bibliografía más reciente parece apuntar que, con el paso de los años, algunas tesis de Nietzsche fueron incluso tibiamente aceptadas por el propio Wilamowitz. Puede verse un resumen de la polémica, comentada con la bibliografía más actualizada en Sucar 2019.

the racial. More than being rational, practical, or social, aestheticism is what makes us truly distinct from other kinds of beings. By aesthetic Vasconcelos means four interrelated things: being creative, appreciating beauty, being in touch with emotions, and being spiritual. The entire history of humankind, for Vasconcelos, has moved teleologically toward the epoch in which humans will finally be able to be aesthetic beings, freed from practical demands and utilitarian concerns (von Vacano 2012: 131).

A propósito de esta primacía de la estética sobre la racionalidad, el imperialismo y la satisfacción de las necesidades materiales de los estadios primero y segundo, Hernán G. H. Taboada ha estudiado en su trabajo “Oriente y mundo clásico en José Vasconcelos” la vía heterodoxa con la que el autor busca una tradición intelectual propia, para la que resultó necesaria una exaltación del mundo oriental aunado con el clásico, más específicamente griego y cristiano, los únicos pueblos que habrían legado un pensamiento y una religión basados en la estética y no en una razón estrecha de miras.

Taboada sitúa en 1916¹⁰⁰, con el estallido de la Revolución, el origen del anhelo vasconceliano y la investigación sobre Oriente. Al calor del conflicto armado en México, Vasconcelos, quien, como ya hemos visto, renegaría del modelo intelectual del Ateneo, emprende su camino hacia lo oriental, si bien, desde las propias conferencias ateneístas, Vasconcelos pontificaba sobre Buda o Pitágoras como parte de una misma comunidad de intereses que, posteriormente, unificará en *Estudios indostánicos* (1920). El descubrimiento de la India situó a Grecia y Roma en lugares inferiores de su propio pensamiento, privilegiando en cualquier caso a Grecia sobre Roma:

Hizo juego con esta afición una cierta displicencia hacia el modelo clásico. Fue una constante en él (paradójicamente apóstol de la unidad latinoamericana) la poca simpatía hacia Roma, “centro de un imperio rudo y odioso” [...] despotricó

¹⁰⁰ Es muy paradójico este orientalismo vasconceliano, porque su visión de Oriente vino determinada por una lectura compulsiva de las ediciones y estudios sobre literatura, religión e historia publicadas en Europa y EEUU. Como señala Taboada: “Como en muchos otros casos, Vasconcelos se dejó llevar en este camino por la imitación de modas francesas y quizás por su admiración hacia Francisco Madero (otro seguidor de la moda indológica, aunque más ligado a la teosofía), pero también por la búsqueda de tradiciones culturales distintas a la europea hasta entonces prevaleciente: en sus conferencias en el Ateneo optó por desarrollar el tema budista, mientras los demás disertaban sobre griegos o ingleses. De afición, la India se convirtió en obsesión después de 1916, ante el desastre emocional y político que su vida y su país habían sufrido y la descomposición que la Gran Guerra significó en los puntos de referencia de todos” (Taboada 2007: 106-107).

contra los romanos brutos, su barbarie, su imperialismo, la enseñanza que lo había indigestado de sus normas jurídicas y contra Cicerón. Esto podía ser tolerado: a diferencia de las de independencia, volcadas hacia la virtud de la República romana, las generaciones finiseculares gustaban de los valores apolíneos o dionisiacos de la Hélade, y la crítica al *garbanzo* Cicerón partía nada menos que en *À rebours* de Huysmans. Pero también contra los griegos arremetía Vasconcelos, descubriéndoles un honor “hecho de astucia, de fraude, de dolo, de maniobra, que el fin justifica”, y considerando al arte de la India superior a su *estático* correlato occidental (Taboada 2007: 108-109).

La alusión de Taboada a Joris Karl Huysmans (1848-1907) es fundamental, pues se trata de otro autor condiciona, al menos parcialmente, el “horizonte de expectativas” estético de Vasconcelos. Huysmans fue un autor de referencia para la bohemia finisecular, dado que el decadente francés se convirtió en una figura fundamental para los seguidores de la literatura francesa de final del XIX. Gracias a esta alusión, fundamental para entender después la crítica acerada contra el “dulce” Virgilio, llegamos a otro autor determinante en la “concretización” negativa de Virgilio por parte de Vasconcelos, que no está tanto motivada por la pugna entre ética y estética, sino también por ciertas preferencias literarias propias de una juventud educada en el decadentismo afrancesado mexicano.

Por su parte, Huysmans, conocido principalmente por su *À rebours* (1884), es muy relevante para la recepción general de Virgilio en la modernidad porque en dicha novela nos ofrece todo un repertorio de crítica literaria, donde los clásicos latinos sufren una importante reubicación en una suerte de nuevo canon contestatario o anticanon¹⁰¹, privilegiando más a los autores posteriores al Siglo de Augusto por sentirlos Huysmans más cercanos a la sensibilidad de los llamados decadentes.

En esta suerte de catálogo anticánónico de autores latinos, el poeta Virgilio ocupa un lugar clave, basándose fundamentalmente en dos criterios: la falta de originalidad de Virgilio,

¹⁰¹ Por nuestra parte, hemos estudiado algunos de estos anticánones en la literatura de final del XIX, en el contexto de la recepción virgiliana de este tiempo. En aquel trabajo, ofrecíamos la siguiente conclusión: “El espíritu iconoclasta y el afán de subvertir lleva a los autores románticos, y posteriormente a los decadentes, a cuestionarse el canon establecido durante siglos. No será, sin embargo, un cuestionamiento de la idea de canon o de la totalidad de los autores antiguos, sino de aquellos que eran seleccionados para su lectura en la formación académica. Lo que harán, en muchos casos, los autores es crear sus propios cánones: su propia selección de pasajes de escritores canónicos y, en ocasiones, su propia selección de escritores clásicos no canónicos, esto es, aquellos que habían sido preteridos en la selección canónica” (Mariscal de Gante Centeno 2019: 426).

por “robar” versos a poetas anteriores, resabio del mito romántico de la originalidad, y el aburrimiento que les producía a los jóvenes poetas de la Francia de final del siglo XIX la poesía de Virgilio¹⁰²:

Entre otros autores, el dulce Virgilio aquel al que los maestrillos han denominado el Cisne de Mantua, sin duda porque no ha nacido en esta ciudad, le parecía algo así como uno de los más insoportables pedantes, uno de los más siniestros pelmazos que jamás haya producido la Antigüedad. Sus pastores limpios y acicalados que, uno tras otro, van descargando de su cabeza cántaros de versos sentenciosos y fríos; su Orfeo, a quien compara con un señor lacrimoso, su Aristeo, que lloriquea cuando habla sobre las abejas, su Eneas, ese personaje indeciso y escurridizo que, con gestos acartonados, se pasea, como una sombra chinesca, por el entramado mal ajustado y al engrasado del poema, exasperaban a Des Esseintes. Sin embargo, hubiera estado dispuesto a aceptar las pamplinas que estas marionetas van soltando entre bastidores; habría incluso aceptado los descarados préstamos tomados de Homero, de Teócrito, de Ennio y Lucrecio, también el robo puro y simple, según ha revelado Macrobio, del Segundo Canto de la Eneida, copiado, casi palabra por palabra, de un poema de Pisandro, y, finalmente toda la inenarrable vacuidad de este montón de poemas; pero lo que más le horrorizaba era la floja ejecución de unos hexámetros que sonaban a hojalata hueca, alargando la cantidad variable de las palabras según el rasero inmutable de una prosodia pedante y seca, y la contextura de unos versos ásperos y tiesos que manifestaban un afectado tono de retórica oficial, una ramplona reverencia a las normas de la gramática, y que se presentaban cortados de forma mecánica por una inalterable cesura, rematados siempre de la misma forma, con el encuentro de un dáctilo y un espondeo (Huysmans 2012: 149-150).

A nuestro juicio, esta lectura de Huysmans -repetimos, autor fundamental, junto con Baudelaire, para quienes, como Vasconcelos en su juventud, profesaron una rendida

¹⁰² Francisco García Jurado, que ha estudiado en varias publicaciones la importancia de estos pasajes de la obra de Huysmans (1999 y 2004), ha vuelto sobre el autor francés en su reciente monografía *Virgilio. Vida, mito, historia*: “Esta crítica está inscrita, como ya se ha indicado, en el repaso ideal que se hace de la biblioteca del protagonista, el joven aristócrata des Esseintes, que ha decidido emprender una vida alejada de la naturaleza y basada en el artificio. No es, por lo demás, una crítica original o que se sitúe al margen de lo esperable en su época, pues presenta tres aspectos básicos que ya resultan tópicos, como son el acartonamiento de los personajes, los hurtos literarios de Virgilio y la monotonía de los hexámetros, frutos de una literatura regulada y carente de libertad” (García Jurado 2018: 179).

admiración por este autor y, en términos generales por la literatura decadente¹⁰³, contribuye decisivamente al menosprecio de Vasconcelos por Virgilio en el plano estético y político, junto con su propia crítica al imperialismo antiguo y moderno, romano y estadounidense.

Más adelante, como desarrollo de su “horizonte de expectativas” político con consecuencias en el “horizonte” estético que los implican mutuamente, Vasconcelos, consciente del proceso de globalización que se estaba viviendo *-statu quo* que no busca combatir, sino asumirlo y apropiárselo-, establece otro curioso paralelo con la Antigüedad, con el lugar que puede considerarse el precedente antiguo de este proceso: Alejandría. Siguiendo el espíritu alejandrino de globalización, el escritor oaxaqueño busca realizar una síntesis¹⁰⁴ cultural entre los aspectos más rescatables, a su juicio, de la cultura y la religión de la India para unirla con el cristianismo y crear una nueva religión superior a cada una de ellas por separado:

La cultura del Oriente y la cultura del Occidente ya no van a separarse después de este definitivo encuentro, porque ahora todo el mundo es una Alejandría, donde se cotejan y estudian todas las doctrinas y se elaboran e inician todas las síntesis. Nuestro cristianismo supo resistir triunfante el enriquecimiento y la

¹⁰³ Puede verse el trabajo de Pascual Gay (2014) para un estudio de la influencia de este decadentismo y su *spleen* en la literatura mexicana de final del XIX y el propio siglo XX. Vasconcelos, según este relato, es un heredero, al menos en sus años de juventud, de un interés por la bohemia francesa que el autor retrotrae hasta el propio Rubén Darío.

¹⁰⁴ En una obra algo posterior, *Indología* (1926), precisamente un desarrollo de las ideas de *La raza cósmica*, Vasconcelos, en una línea muy nietzscheana, desprecia a los especialistas, a quienes tienen un conocimiento profundo de asuntos muy específicos, pero son incapaces de una visión amplia de fenómenos complejos, de donde, también, se deriva la crítica feroz a sus compañeros de generación del Ateneo. De las dos actividades del pensamiento, antítesis y síntesis, el autor oaxaqueño pensaba que se había privilegiado en exceso a la primera, descuidando la última: “Las mentes unilaterales, las que pueden pensar bien, pero en serie, producen al especialista; los que poseen concepciones fáciles y agudas, los que logran atisbos y vistas parciales que ilustran, pero nada resuelve y a nada se comprometen, se tornan ensayistas y unos y otros, especialistas y ensayistas, parecen coligarse contra el filósofo para tachar sus generalizaciones, acusándolas de incompletas y estrechas. [...] Hundido en la selva del conocimiento, el filósofo sabe que no le va a ser posible investigar todas las sendas, pasear por todos los claros, empaparse de la fragancia de cada masa de espesura; pero no por eso se resigna a quedarse ocupado en anotar los caracteres de la hoja que cae y las formas del tallo que asciende o los rasgos del pájaro que canta. [...] En cambio el que trabaja con la noción de síntesis, lejos de ponerse a hacer estas listas de caracteres, en vez de quitar elementos, empobreciendo a cada ser que es materia de reflexión, va al contrario, suscitando las semejanzas, desenvolviendo, libertando el ímpetu de las analogías, hasta que cada noción, cada objeto, cada ser, a la vez que se afirma en su propia individualidad, se ensancha y se eterniza en el conjunto de la realidad, en la existencia infinita de los seres. El que pudiera hacer la síntesis de la selva tendría que hablar de las aves y de las bestias y de las plantas, no simplemente como unidades de géneros, sino como partes vivas y armoniosas, como elementos animados, musicales y concordantes en el misterio sublime de la vida. ¡Sinfonía, tú eres el método!” (Vasconcelos 1926: 2, 6).

crítica de que fue objeto en Alejandría, y ahora, también, no le esperan sino frutos copiosos de su nueva inmersión en las ideas ancestrales de esta rama vigorosa del pensamiento humano, la raza de los indoarios. Porque el cristianismo es verdad, y nada tiene que temer de la verdad; por eso no debemos los cristianos acercarnos con temor a los preceptos extraños, sino con ese espíritu de conciliación y de eclecticismo que caracterizó a los Padres de la Iglesia, a los obispos platonistas, que, gracias a su elevación mental, supieron depurar el cristianismo apartándolo de la teología bíblica, para ennoblecerlo, como la doctrina de Cristo lo merece, en las claridades transparentes de la filosofía griega. [...] ¿Vamos nosotros, los cristianos, a permanecer encerrados en nuestros preceptos, aun a riesgo de recortar nuestro espacio mental, a riesgo de convertirnos en secta, o sabremos, ahora como antes, poner en la hoguera de nuestras conciencias toda la resina de los viejos troncos para que el cielo se llena de esplendores? (Vasconcelos 2010b: 152-153).

Tales síntesis cultural y sincretismo religioso, cuyas bases comparten las culturas griega, india y cristiana, beben de una idea que Vasconcelos venía elucubrando en este período de elogio de la síntesis, del sincretismo y, naturalmente, del mestizaje como elemento definitorio de la nueva raza por venir. En este planteamiento vasconceliano, podemos encontrar también la síntesis que comentábamos al principio entre los tres “horizontes de expectativas”, pues no sólo las tres culturas quedan unidas por sus orígenes, también los planteamientos derivados del encuentro de la filosofía griega con la fe cristiana requieren de planteamientos estéticos y religiosos que a su vez tienen implicaciones políticas en su contraposición de modelos (la América hispana frente a la anglosajona; Grecia frente a Roma).

En su *Estética* (1935), Vasconcelos estudia las etapas históricas del arte universal a partir de estos presupuestos. Tras dejar sentado que la historia del arte debe hacerse en paralelo a la historia de la religión, momento en que podrá comprobarse “hasta qué punto está ligada la producción artística bella con las épocas de exaltación y de fe sobrenatural” (2010c: 169), esto es de la unión de sus “horizontes de expectativas” estético, político y religioso, comienza a pasar revista a los hitos históricos de la pintura, escultura, arquitectura y, en ocasiones, de la literatura. Para ello, se sirve Vasconcelos de las categorías nietzscheanas de apolíneo y dionisiaco. Al inicio, señala que “egipcios y mayas

se quedan en la primera etapa del arte” (2010c: 171), porque “no pasa[n] de lo apolíneo”, para, posteriormente, centrarse en el arte griego.

Su relato parte del “primer pintor de nombre conocido”, Polignoto. Para él, “el arte de los vasos y ánforas griegas [...] bastan para convencer a cualquiera, de que no es un mito la famosa proporción y armonía, la percepción clara, el dibujo preciso que son las características del arte clásico griego, y, diríamos, también, del estilo apolíneo en su más alta expresión” (2010c: 176). Sin embargo, Grecia merece un lugar destacado en la historia del arte porque allí es donde nace el espíritu dionisiaco, precisamente con la tragedia. Se trata de un espíritu fundamental para comprender a los griegos, cuyos epígonos neoclásicos, en opinión de Vasconcelos, han olvidado por completo y, por tanto, han deformado con sus obras la complejidad de la mente helena. Lo dionisiaco plantea una confrontación del hombre con su destino que, según nos dice en su *Estética*, sólo tendrá una respuesta a la altura del interrogante trágico planteado por Atenas con la llegada del cristianismo¹⁰⁵:

La tragedia nace en Grecia como una confrontación del hombre y su destino y en forma que no había sospechado antes ninguna otra cultura. Y es extraño que siendo tan original Esquilo, y tan poderoso, no se vea en él un representante de lo griego, junto con los elementos de la pasión y de la videncia que él encarna, en vez de esa Grecia con sordina a que nos tienen acostumbrados la crítica mediocre del equilibrio y la medida. [...] Para nosotros, lo esencial del caso griego está más bien en el arrojado espiritual de sus trágicos y en la visión sobrenatural que el mismo Platón sospecha, no con la serenidad y *measure* que imaginan ciertos preceptores, sino con el fuego del deseo iluminado. Nadie ha superado al griego en la expresión apolínea; y, en cambio, en lo trágico el griego no hace otra cosa que dejar planteado un problema que resolverá el cristiano. Pero lo báquico hecho sistema, hecho religión casi, es cosa griega: el arte como pasión: varios siglos después de Esquilo, se produjo la pasión de Cristo, que transforma lo dionisiaco en fuerza de lo divino. Pero el griego penetró en todos los secretos de los dos primeros períodos del arte (Vasconcelos 2010c: 176-177).

¹⁰⁵ Nótese nuevamente la metodología hegeliana de Vasconcelos: estaríamos ante una tesis, a la que han tenido acceso distintos pueblos no-grecolatinos: lo apolíneo; una antítesis formulada por el espíritu trágico de los griegos, fundamentalmente con Esquilo y Eurípides y, por último, en una síntesis de ambas, conciliadas, en el cristianismo con la pasión y resurrección de Jesucristo.

En coherencia con su estética y su espíritu anti-imperialista, Vasconcelos señala de nuevo la etapa helenística como una época de decadencia y un páramo cultural por las veleidades conquistadoras de Macedonia y, en particular, de Alejandro Magno. Roma no haría, para Vasconcelos, otra cosa que reproducir este espíritu decadente e imperialista en su propia “civilización” (con la sorprendente afirmación de que el “neoclasicismo”, propiamente, comienza con Roma):

En toda manifestación artística, después de la expresión sublime, sobreviene la fatiga, que atrae la decadencia, y es esto lo que representa Praxíteles en seguida de Fidias. La civilización griega al hacerse imperial con Alejandro, se limitará a difundir los modelos sin desarrollarlos, inicia su decadencia. Posteriormente, el Imperio romano creará este arte peculiar de imitación helénica que es lo romano y que solamente se asimila a lo clásico, pero que no es, a nuestro entender, sino la primera producción de un período neoclásico (Vasconcelos 2013: 361).

Precisamente, a partir de este criterio y de las etapas de su filosofía de la historia (guerrera, intelectual y espiritual), por su carácter común de sistemas hegelianos -por tanto, de desarrollo ascendente- encontramos una de las primeras “concreciones” de Vasconcelos sobre la obra virgiliana, precisamente en el apartado dedicado a la poesía¹⁰⁶ dentro de su *Estética*. Virgilio, según afirma en esta obra, no es sino un imitador de los griegos que adolece de un espíritu de su época (la etapa racionalista; ya pudimos leer la opinión de Vasconcelos sobre la aportación general de Roma a la historia universal) que le impide una creación superior. Olvidando las *Geórgicas* y con un evidente recuerdo de su pasado de lector de Huysmans, Vasconcelos se declara aburrido por las *Bucólicas* e indignado por la *Eneida* (además, a nuestro juicio, por su encomio de la obra del imperialismo y la labor civilizadora de Roma):

Como tipo de poesía apolínea tenemos, pues, la épica de Homero a Píndaro. De Horacio y Virgilio baste decir que son romanos: poseen la ciencia verbal, el

¹⁰⁶ Más adelante, Vasconcelos liga su visión de la poesía con la general del arte que hemos podido leer en las citas previas, junto con una nueva crítica a la filología, a la erudición: “La poesía lírica puede ser apolínea, dionisiaca o mística; su índole subjetiva la acerca sin embargo, más a la expresión dionisiaca y mística: dionisiaco es Anacreonte, en el orden menor, así como Eurípides lo es en el grande. Esquilo, más que místico, es visionario. Hay por supuesto en la lírica una multitud de obras inclasificables, pero no por culpa de mi clasificación, sino por su índole híbrida, inexpresiva o confusa. Por otra parte, la división del verso en odas, sonetos, poemas, drama y tragedia, así como las clasificaciones métricas, obedecen a las condiciones de la forma: son modalidades del instrumental. El sitio para examinarlas es la Preceptiva. Y una estética no puede ni debe confundirse con el manual de Retórica y Poética (Vasconcelos 2013: 480)”.

artificio, la regla; son los antecesores de la Raison con la i de los franceses. De mí sé decir que las Églogas me duermen y la Eneida me indigna. Por demás está añadir que los romanos no hicieron poesía dionisiaca ni mística. En el género apolíneo imitaron a los griegos, y no llegan a la tragedia, se quedan en la literatura, el Séneca prudente (Vasconcelos 2013: 480).

Por tanto, la poesía en Roma no tiene interés alguno para Vasconcelos, quien estaba proponiendo una teoría estética muy diferente de la virgiliana en aquel ensayo. Más adelante, su crítica se extenderá a la prosa también. Como ya hemos venido señalando, uno de los criterios fundamentales para el rechazo frontal de Virgilio, con la excepción del personaje de la *Comedia* de Dante, es el de una estética muy particular, por lo que la crítica de su “acto de concreción” de las *Bucólicas*, que según Vasconcelos le “duermen”, podría tener su origen en el desprecio por la cultura de Roma como heredera de Grecia carente de espíritu propio (recuérdese el concepto peyorativo del “neoclasicismo” romano) y, tal vez, merced a una pervivencia de las opiniones de su lectura de juventud de Huysmans, componentes ambos de su “horizonte de expectativas” estético. Por otro parte, el rechazo frontal al imperialismo como ideología condicionaría su rechazo a la *Eneida* que más bien le “indigna”, por tanto, definido más bien por su “horizonte” político.

Tal rechazo al imperialismo se manifiesta en la crítica de Vasconcelos a dos enemigos declarados, uno moderno y otro antiguo: los Estados Unidos de América y la antigua Roma. De hecho, cabría preguntarse si las palabras de Vasconcelos sobre la decadencia de la Hélade en la época de Alejandro y el desprecio de Roma no son sino consecuencia directa de su filosofía de la historia y su teoría del arte. Éste es un aspecto que podría parecer tangencial con respecto a la lectura vasconceliana de Virgilio y, sin embargo, no lo es en absoluto, precisamente por su concepción del imperialismo del que ya hemos hablado y que, como sucede con tantas otras opiniones de Vasconcelos, es matizada, polémica y, en ocasiones, ciertamente contradictoria. Como reza el título del artículo de Pineda Buitrago (2013), Vasconcelos se movió “entre el desprecio y la admiración”, en lo que respecta a los Estados Unidos, país hacia el que, como en otras ocasiones, encontramos opiniones encontradas.

El desprecio del sajonismo por parte de Vasconcelos y su concepción del hispanismo como enfrentado radical y fatídicamente con aquél se da, paradójicamente, en un autor cuya vida está indefectiblemente ligada a los propios Estados Unidos. Vasconcelos se crio en la frontera de México con EEUU, recorría todos los días un camino desde la ciudad de Piedras Negras, en Coahuila, hasta su escuela en Eagle Pass, Texas, donde se hizo bilingüe, algo que determinaría su propia biografía y su obra, dado que, en momentos muy complicados de su vida, el país vecino siempre le ofreció cobijo, desafíos intelectuales y un acervo bibliográfico inimaginable y fundamental para la amplia variedad de lecturas que exhibe en sus obras.

Esto fue precisamente lo que generó una cierta admiración de Vasconcelos por la nación vecina, el otro componente de esta nueva contradicción. Además de su infancia, culturalmente a caballo entre dos mundos, el hispano y el estadounidense, Vasconcelos va y viene de Estados Unidos con muchísima frecuencia, particularmente tras cada derrota personal y política: en 1906 comienza a trabajar para una firma de Nueva York, *Warner, Johnson and Gladston*; en 1910, perseguido por la policía de Porfirio Díaz, encuentra refugio nuevamente en Nueva York¹⁰⁷. Acude con frecuencia a la Biblioteca Pública de la Quinta Avenida, donde encuentra un abanico amplísimo de lecturas sugerentes; en 1915, se traslada a Washington perseguido por Carranza. En este período, se encierra en la Biblioteca del Congreso; en 1917, abandona su puesto de dirección de las Escuelas Internacionales de Schenectady, y vuelve a EEUU, concretamente a Nueva York y California, hasta 1920; en 1927, después de un largo periplo por Europa, vuelve a los

¹⁰⁷ Fiel a ese espíritu matizado y contradictorio del que venimos hablando, Vasconcelos reconoce en algunos pasajes de su obra el progreso tecnológico y económico que han logrado sus vecinos del norte, lo cual no fue un impedimento para su crítica a las pretensiones del “yanki”. En la *Indología* (1927), declara su admiración por la ciudad de Nueva York con el relato de las impresiones de su primer arribo a la isla de Manhattan: “La entrada en Nueva York por la bahía es uno de los espectáculos del mundo. Masas cuadrangulares altísimas; cilindros que rematan en aguja gótica o en torre ligera, un centenar de ventanas verticales que terminan con una pirámide; domos estrechos y empinados; sólo una de las más recientes estructuras, la torre de los marineros, es más poderosa y más bella que la de Gálata de Constantinopla. ¡Panorama espléndido; sólo quien no sienta en el pecho el grito de la potencia triunfante podrá quedarse indiferente o abrumado delante de tamaña magnificencia! ¡Oh, chatas ciudades de Europa, envilecidas con la mansarda, pobres como si estuviesen hechas de tierra, con sus millones de tubos de chimenea y sus tejaditos de miseria [...]. Ciertamente todavía es Nueva York la ciudad mercenaria, y que así como en otras urbes, el templo es el que ha dado pauta para la arquitectura de palacios y casas, en Nueva York es el Banco, el templo Mammon lo que sirve de norma. [...] Por lo menos en Nueva York, el puerto del nuevo mundo, nos impone su vitalidad; despertemos del semi-sueño en que nos deja Europa, el continente donde ya se hicieron todas las cosas y nos fortalecemos con el aura del continente donde se están haciendo las cosas” (Vasconcelos 1927: IX-X).

Estados Unidos, imparte clases de sociología en varias universidades y lo contrata la Universidad de Chicago hasta 1928; en 1930, derrotado en las elecciones de 1929, con la certeza por parte de Vasconcelos de haber sido víctima de un fraude electoral, se embarca en un viaje por varios países que vuelve a incluir a EEUU; en 1935, tras dos años en Argentina, vuelve a EEUU, esta vez a Nueva Orleans, en un año clave para su obra, pues ven la luz los dos primeros tomos de su biografía, *Ulises Criollo*¹⁰⁸.

Esta larga relación de viajes a EEUU nos da la pista de la enorme importancia que la vida y las bibliotecas públicas del país vecino ejercieron en la obra de Vasconcelos, ya que éstas le aportaron cierta serenidad y tiempo para escribir una obra que está escrita, como ya hemos mencionado, a caballo entre ambos países en momentos clave de la vida del autor y de gran tensión para México. Esto es algo que, unido a su infancia en Piedras Negras e Eagle Pass, ha llevado a José Emilio Pacheco a hablar de Vasconcelos como el “primer escritor chicano” de la literatura mexicana:

En cierto sentido podría decirse que Vasconcelos fue el primer escritor chicano, el primer gran producto de nuestra vida fronteriza. En la escuela de Eagle Pass descubrió que ser es estar en contra, todo “nosotros” se define contra un “ellos” y toda liberación comienza por volver orgullo lo que pretendieron imponernos con inferioridad e infamia. [...] Su base de operaciones serán las ciudades mexicanas de Estados Unidos. Su primera clientela política, los mexicoestadounidenses. Su biblioteca, las admirables bibliotecas públicas de aquel país. Su dominio bilingüe del inglés resulta el arma que sirve a su inteligencia y a su inagotable encanto personal para salir de las filas de abogadillos mediocrísimos asfixiados por el carro completo de la oligarquía científica, y después para conquistar sus primeros puestos en la Revolución. [...] Culpa de casi todos nuestros males al monroísmo, pero es abogado transnacional, director de la filial peruana de una escuela de cursos por correspondencia e intenta abrirse camino en Wall Street (Pacheco 2018b: 599).

¹⁰⁸ Estos datos los hemos tomado de la “Cronología”, que además intercala referencias de bibliografía secundaria, incluida la del especialista en la obra de Vasconcelos Claude Fell en su monografía *Los años del águila* (Fell 1989: 545-572).

La Biblioteca del Congreso en Washington¹⁰⁹ o la ya mencionada Biblioteca Pública de Nueva York fueron los lugares donde Vasconcelos proyectó algunas de sus obras posteriores, gracias a este tiempo tranquilo de que disfrutó allí y al apabullante acervo bibliográfico del que dispuso el autor. Además de algunas puntuales alabanzas al dinamismo y emprendimiento inherente a la mentalidad estadounidense, resulta del mayor interés, para los interesados en la historia de los estudios clásicos y de la literatura grecolatina en México, el pasaje y la reflexión posterior que suscita, precisamente en el *Ulises Criollo*, el desprecio por la lengua latina que, bajo una falsa modernidad y una equivocada imitación del espíritu anglosajón, había acometido el positivismo.

Como señala Monsiváis en su libro *Las esencias viajeras*, el latín fue visto como un lastre a inicios del XX y mantuvo su mala prensa -con la excepción de Reyes y algunos humanistas- durante los primeros decenios del siglo¹¹⁰:

Ya en la década de 1930 es tajante el rechazo del latín por un criterio de utilidad pedagógica: ¿para qué oprimir a los educandos con un fardo inaplicable en sus vidas? ¿A quién le interesa el *trivium* y el *cuadrivium* o las diferencias entre el humanismo de los liberales y el tomismo de los conservadores en el siglo XIX? (Monsiváis 2012: 166).

A este respecto, Pedro Henríquez Ureña, el ilustre compañero en las empresa de juventud de Vasconcelos, recuerda en su relato de los años previos al positivismo que desterró el

¹⁰⁹ Vasconcelos recrea así sus días en Washington y su periplo diario hacia la Biblioteca del Congreso, donde pudo leer en ediciones modernas a algunos autores que se convertirían en fundamentales para su pensamiento filosófico, para poder dedicarse después a sus quehaceres políticos, conformando la imagen del pensador-político que siempre quiso ser: “Pero la mayor parte del día la pasaba en la Biblioteca del Congreso. Bajo la bóveda del gran salón de lectura, el tiempo transcurre sereno. Pronto localicé mis *Enneadas* (*sic*), en la misma edición Bouillet, que consultaba en la Biblioteca Nacional de México. También el Vacherot, y con la ventaja de que podía ahora evacuar todas las citas, disponiendo de un millón de volúmenes. Con unción recibí un día, del empleado, un antiguo ejemplar de Jámblico. También recorrí allí, por primera vez, la portentosa revelación espiritual que se contiene en la Patrística. De aquella época data mi devoción por Orígenes. Con avidez del apetito contenido, recorría las páginas de aquella sabiduría remota. Todo lo que cita Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*, todo lo que menciona Vacherot, estaba, por fin, a mi alcance y lo revisaba con avidez. Además, para fijar mis ideas, emprendía la traducción de los «Inteligibles», de Plotino, tomados del Taylor. [...] Como quien cambia interiormente de morada, me salía de Jámblico y Plotino al oscurecer, para meterme a la maraña de las noticas políticas, las actividades semioficiales de nuestra Legación. Vez hubo, en los últimos días, en que tuve que levantarme a las dos de la mañana para descifrar un cable y contestarlo. Sólo la castidad que en toda esta época logré mantener me ayudó a perdurar la tarea sin quebranto de salud” (Vasconcelos 1983: 365-366).

¹¹⁰ Para un mayor contexto, puede volverse a la página 136 de esta tesis doctoral de la situación de las lenguas clásicas y las luchas de poder en torno a ellas a finales del siglo XIX y principios del XX. Asimismo, remitimos de nuevo al trabajo de Espino Martín (2018) acerca de la situación del estudio de las lenguas clásicas durante los años finales del siglo XIX y el inicio del XX.

latín de la enseñanza, cómo la lengua de Roma había quedado recluida en el ámbito eclesiástico. Curiosamente, señala el escritor portorriqueño, al latín, como lengua escolástica de estudio y comunicación en la educación universitaria, lo habían sustituido el francés y la imitación de la moda parisina como ornato para la mentalidad positivista imperante:

Hay que recordar que hasta el comienzo del siglo XIX, la América latina, a pesar de sus imprentas, vivía bajo una organización medieval de la sociedad y dentro de una idea medieval de la cultura. Nada recordaba la Edad Media tanto como sus grandes Universidades (tales, las de Santo Domingo, la de México, la de Lima): allí el latín era el idioma de las cátedras, la teología era la asignatura principal; el derecho era el romano o el eclesiástico, nunca el estatuto vivo del país [...] El preludio de esta liberación está en los años de 1906 a 1911. En aquel período, bajo el gobierno de Díaz, la vida intelectual de México había vuelto a adquirir la rigidez medieval si bien las ideas eran del siglo XIX, “muy siglo XIX”. Toda *Weltanschauung* estaba predeterminada, no ya por la teología de Santo Tomás o de Duns Scoto, sino por el sistema de las ciencias modernas interpretado por Comte, Mill y Spencer; el positivismo había reemplazado al escolasticismo en las escuelas oficiales, y la verdad no existía fuera de él. [...] En la literatura, a la tiranía del modelo clásico había sucedido la del París moderno. En la pintura, en la escultura, en la arquitectura, las admirables tradiciones mexicanas, tanto indígenas como coloniales se habían olvidado: el único camino era imitar a Europa. ¡Y qué Europa: la de los deplorables *salones* oficiales! (Henríquez Ureña 2001: 611-612).

Si Alfonso Reyes, ante esta moda afrancesada de olvidar las lenguas clásicas, imploraba: “quiero el latín para las izquierdas”, Vasconcelos, que conocía muy bien la educación del país vecino y, en términos generales, de la tradición educativa anglosajona, sabía perfectamente que los rascacielos y el mercantilismo capitalista no estaban reñidos con una educación humanística, sino todo lo contrario. Una dicotomía engañosa que había heredado el México del positivismo de la juventud de Vasconcelos, pues el latín tradicionalmente se identificaba con la enseñanza del Virreinato, la escolástica y, en definitiva, la educación religiosa. Por ello, el autor llamaba a no caer en una oposición falaz entre latín y modernidad y recuperar la enseñanza obligatoria de la lengua de Roma, por sus enormes virtudes formativas, algo que él veía con mucha claridad entre sus

vecinos del norte. Esto le generaba un visible encono, pues Vasconcelos consideraba que el mundo hispano era el heredero natural de la cultura de Roma (a pesar de ser tan crítico con la cultura latina) y no los fríos sajones. A ello se refiere Vasconcelos en el *Ulises criollo*, a propósito del comentario del profesor Jacinto Pallares a sus alumnos de la Facultad de Leyes de su juventud:

Uno de los motivos del desprecio de Pallares por sus alumnos era nuestra ignorancia del latín. Yo había estudiado y olvidado dos años de latín campechano, pero mis compañeros, en su mayoría, sólo habían pasado por el curso de raíces griegas que nos daba el maestro Ribas [...] De allí procedía su choque formal con Justo Sierra. Al discutirse en el Congreso la reforma de la enseñanza, el asunto del latín se había convertido en cuestión de partido. Los liberales estaban contra el pasado porque era pasado y contra el latín porque es el idioma que se usa en las misas. Los positivistas se apoyaban en la autoridad de Spencer que elimina las lenguas muertas en favor de las vivas, sin duda para que poco a poco vaya quedando sólo el inglés. Así como los liberales eran yanquizantes, los positivistas se creían muy británicos siguiendo a Spencer. Ni unos ni otros se tomaban en serio el trabajo de informarse de que al latín dedican y dedicaban hasta cuatro años todos los colegios de enseñanza de Inglaterra y los Estados Unidos. Se daba, pues, el caso de que un país latino suprimía de sus programas de enseñanza el latín, en tanto que el vecino país sajón multiplicaba universidades y colegios en que el latín es obligatorio (Vasconcelos 1983: 172-173).

Por tanto, en opinión de Vasconcelos, el latín es una materia académica fundamental que debe ser obligatoria para cualquier estudiante, cuya supresión en nombre del progreso por parte del positivismo sólo refleja una miopía intelectual. Este hecho es particularmente relevante si se tiene en cuenta el espíritu contrario al imperialismo estadounidense y romano que impregna toda la obra de Vasconcelos y que es parte fundamental de los “horizontes” estético y político del propio escritor. Si bien nunca dejó de defender sus ideas sobre el asunto, Vasconcelos reconoce aquí la importancia del estudio de la lengua latina por todos los estudiantes en México, en tanto que constituye su propia herencia como hijos de Roma.

Más aún, el enojo de Vasconcelos es resultado de haber experimentado cómo tal supresión se efectuó a partir de una supuesta imitación de la educación anglosajona que

él conocía muy bien. Sin embargo, como ya apuntamos más arriba, la idea de considerarse un país latino era motivo de orgullo en el sentido que él establece en *La raza cósmica*: el de los pueblos formados tras la caída del Imperio romano de Occidente, no tanto el de la “civilización” romana *per se*. Por ello, no debía consentirse que un país como EE.UU., para él un heredero impropio de esta tradición, se hiciese con ella.

Así las cosas, el punto culminante de estas ideas sobre lo romano, propias de sus “horizontes” estético y político, se encuentra, en lo que respecta a Virgilio, en sus escritos de la revista *La antorcha*, publicación cultural que editó el propio Vasconcelos en dos épocas (1924 a 1925; 1931 a 1932). Durante ambos períodos, Vasconcelos expresó algunas opiniones muy pertinentes para la historia de su recepción en México.

El primero de ellos, concretamente el número 3 de 18 de octubre de 1924, fue escrito en una época inmediatamente posterior a su abandono de la Secretaría de Educación Pública, donde desarrolló una labor ímproba que ha quedado como uno de los grandes legados políticos e intelectuales del Vasconcelos político. Durante esta época -recuérdese también-, Vasconcelos estaba preparando la publicación de *La raza cósmica*. Pues bien, en este número 3 de *La antorcha*, en su primera página, Vasconcelos publica un artículo titulado “Reneguemos del latinismo”. Se trataba de una publicación que, como él mismo desvela en su inicio, había sido rechazado por el diario *El Universal*. El autor lo reprodujo íntegro en su revista con el ánimo de “no vivir halagando sus prejuicios” (1924: 1).

El artículo, como puede inferirse de un título tan combativo, llama a abandonar el encomio de Roma, su imperio y su cultura en base a algunos criterios de su “horizonte de expectativas”: la estética que privilegiaba a Atenas sobre Roma, la crítica a la raza blanca en favor de la “raza cósmica” y la crítica al “sajonismo”, en sus dos vertientes capitalista e imperialista, como muestra de un “horizonte” más político. Tales criterios, como puede verse en la lectura atenta del artículo del escritor oaxaqueño, serán los que provoquen el rechazo tan furibundo por el mundo romano. En primer lugar, Vasconcelos señala que él jamás ha sentido ningún aprecio por la Roma triunfante e imperial, sino más bien por las culturas sometidas por ella, iberos e indios:

Por mi parte, jamás he sentido los entusiasmos latinos, acaso porque en mi sangre persiste el latido indignado de algún ibero que se remontó las selvas huyendo del poderío romano o bien por mi sangre de indio o por ambas, pero el hecho es que

jamás me han deslumbrado las glorias latinas. Todo lo contrario, comúnmente las he visto con rencor, con el rencor trascendental con que se contempla el triunfo mundano de lo mediocre (Vasconcelos 1924: 1).

Más adelante, Vasconcelos se va ocupando de los ideales romanos que considera deplorables, basándose en sus “horizontes” político y estético. Primero, frente a Grecia, que para él es la genialidad y la creatividad, Roma representa un énfasis en la disciplina, la razón y la conquista, que son valores últimos totalmente opuestos a los griegos y que, con su dominio, Roma impidió que llegaran en toda su pureza a América:

Frente a Grecia, Roma es un retroceso. El triunfo de Roma sobre Grecia -esto lo sienten los niños que estudian historia-, es un paso atrás en el progreso del mundo. Grecia era el genio de la invención, el entusiasmo, la videncia, la gloria. Grecia quería el poder para propagar la luz. Roma incapaz siquiera de copiar a Grecia, se disciplinaba para dominar. No tenía ideales que propagar pero tenía ambiciones de dominio y de riqueza. [...] Su pasión de mero dominio la hace precursora de los imperialistas modernos, pero no de los cruzados, ni de los conquistadores de América, ni de ninguno de los verdaderos héroes del mundo. Ausencia de ideal, ausencia de religión, incapacidad artística, sentido práctico para dominar la tierra: esto fue el Imperio. Esto hace de Roma una nación odiosa desde la época de la República. [...] Las legiones romanas evitaron que la cultura helénica se extendiese por Europa y llegara incontaminada hasta América (Vasconcelos 1924: 2).

Todo ello lleva al necesario abandono del ideal latino que promulgaba Vasconcelos, por ser Roma un pueblo sin genio y, además, el origen de ideas perniciosas contras las que el autor ha combatido y combatirá en el futuro en diferentes obras:

Directamente de Roma proceden el pretorianismo latinoamericano y el capitalismo moderno. Es decir, otra vez, lo latino estorbando el progreso. Dejémonos de latinismo, hagamos que nuestra América sea hispánica, que sea ibérica, que sea india, que sea universal, pero no latina. [...] Reneguemos del latinismo que desprecia el trabajo y sacrifica la libertad para exaltar al soldado y a la guerra. No somos latinos ni por la sangre ni por el espíritu. [...] La civilización nórdica cree en la ética, nosotros en la estética. Para ellos la razón suprema es el deber; para nosotros la razón suprema es la belleza. Hagamos que

nuestro concepto de belleza sea muy claro y muy alto. Y unidos todos los hombres en fraternidad verdadera proclamemos el triunfo de todo lo que Roma combatió o no supo entender. El triunfo de la libertad y el amor. ¡La derrota del capitalismo y del Imperio! (Vasconcelos 1924: 2).

En otro pasaje, Vasconcelos, en una nueva “concreción” negativa, se refiere de nuevo a Virgilio como un autor estéticamente muy “seco”, en la línea de la crítica de Huysmans a Virgilio (recuérdese cómo cargaba contra “la prosodia pedante y seca” y “la contextura de unos versos ásperos y tiesos” de Virgilio) por lo que, ni desde el punto de vista estético como probable herencia huysmaniana ni político, a causa de esta crítica al imperialismo romano, reconoce interés alguno a la *Eneida* por su marcado elogio de la labor conquistadora de Roma y por su canto a la gloria de una “civilización” que para Vasconcelos es el símbolo de una profunda decadencia. Virgilio comparte invectiva, por razones diferentes, con Cicerón y Séneca:

¿Qué idea podemos tomar de los latinos, si la misma Roma, por pobreza de ideas tuvo que declarar filósofo a Séneca? ¿Cómo hemos de empeñarnos en inventar parentescos con un pueblo cuyo genio literario es Cicerón? ¿Y por qué seguir afirmando que es muy dulce el seco Virgilio, si ya nadie lo recordaría, más que los estudiantes de literatura, a no haberle citado magnánimamente, el Dante? (Vasconcelos 1924: 2).

Aquí Vasconcelos llega a un punto fundamental. Virgilio -autor que, por cierto, fue editado durante su desempeño como secretario de Educación Pública- representa una literatura que durante siglos ha sido considerada como “dulce” (el mismo adjetivo con el que Huysmans calificaba irónicamente a Virgilio). Sin embargo, para el autor, se trata de un creador muy “seco” en su ejecución poética. Por tanto, el poeta romano sólo tiene importancia como personaje de la *Divina Comedia*, por ser el epítome de un paganismo que sabe de sus propias limitaciones y apunta a una nueva sensibilidad religiosa, superior a él mismo. Es decir, el “horizonte” religioso de Vasconcelos encuentra tan sólo admisible a Dante y su *Comedia*, donde el Virgilio convertido en guía por el infierno y el purgatorio, diferente ya del poeta romano, produce “actos de concreción” positivos por parte de Vasconcelos.

Si vimos que la tragedia griega era elogiada por Vasconcelos como preparación para la pasión de Jesucristo, Virgilio, autor al que reprueba por las razones estéticas e ideológicas que hemos leído en estas páginas, sin embargo, se redime en la *Comedia* dantesca. Tal contraposición entre el Virgilio de Dante y el Virgilio que podemos llamar “histórico” muestra la existencia de un “vacío” entre los “horizontes de expectativas” estético, político y religioso de Vasconcelos y Virgilio: la poesía del romano no encaja con su criterio poético de raigambre huysmaniana, el imperialismo virgiliano es totalmente contrario a la filosofía política de Vasconcelos y tan sólo admite una posible interpretación de Virgilio como precursor del cristianismo y guía de Dante por los ínfimos cristianos, la primera “concreción” positiva de Virgilio en este autor.

Tal idea volverá aparecer en la obra de Vasconcelos en textos posteriores. En el *Ulises criollo*, narra cómo, paseando por la Ciudad de México en sus años de estudiante de Derecho, encontró un ejemplar de segunda mano de la *Divina comedia*, texto que lo deslumbra, si bien se lamenta de no haberse acercado antes a la magna obra de Dante. Allí, entre algún dardo envenenado a los romanos, elogia el papel de maestro que el autor florentino le atribuye al Virgilio dantesco frente al Virgilio histórico, cantor de corte de Octaviano:

No sé por qué había retardado tan notoria lectura. [...] es claro que no está al alcance de párvulos, pero mi ambición desmedida me había llevado con anterioridad a lecturas más complicadas. Discípulo infantil de *La ciudad de Dios* y las *Confesiones*, no me explico por qué mi madre no usó también a Dante de libro de cabecera. [...] Cuán pequeños se veían los contemporáneos al lado de este alma espléndida. Y qué asombrosa y justiciera la certeza con que se coloca a sí mismo entre sus seis más grandes: Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano. En rigor debió citar tres: Homero, Esquilo, Dante; dejarse en el limbo a los romanos. Porque el ser guía y maestro de Dante, me llevó a hojear la *Eneida*, en traducción francesa, es cierto, pero también es cierto que después de *La Divina Comedia*, escrita en presencia de Dios mismo, no se puede tolerar al poeta servil que alaba a Augusto y el tema lo recibe prestado y lo aprisiona en una lengua antilírica. Dante no sólo no tenía par en toda la literatura, ¡su creación era más que literatura! (Vasconcelos 1983: 186-187).

Por tanto, podemos hablar, tanto en el texto anterior como en el que está inmediatamente antes de estas líneas, de una “concreción” que revaloriza a Virgilio siempre que se trate del personaje construido por Dante en su *Comedia*, por los componentes de su “horizonte de expectativas” ya mencionados: la estética nietzscheana y huysmaniana, la política antimperialista y la religión católica como culminación de lo mejor de la Antigüedad clásica. Una opinión similar encuentra el lector de su ensayo *De Robinsón a Odiseo. Ensayo de pedagogía estructuralista* (1935). Allí, Vasconcelos combate la pedagogía moderna, proponiendo algunas ideas para su reforma en profundidad y llama a recelar de las nuevas ideas sobre educación en boga en aquel tiempo, fundamentalmente de John Dewey, el filósofo y pedagogo estadounidense¹¹¹. Frente a Dewey y la perniciosa pretensión de reforma de la educación de los sajones, Vasconcelos propone al Virgilio de Dante como modelo intemporal de maestro:

El ejemplo más excelso es el de Virgilio en el poema del Dante. A cada paso Virgilio se adelanta, porque sabe la ruta, y lo sigue el discípulo, porque confía en su maestro. Al mismo tiempo, ya que están ambos frente al prodigio, es el Dante quien habla y expresa el estupor, el pensamiento de la nueva experiencia. De esta manera el discípulo añade el valor de su sorpresa a la *aventura común y el saber de ambos se ensancha*. [...] Más allá del adiestramiento de la ciencia, acompañar al espíritu en su maravilloso desenvolvimiento; esto es una pedagogía estructuralista. Eso es la enseñanza cuando la toma a su cargo el Virgilio que inventa Dante. Los viejos maestros religiosos de la India y los socráticos griegos procedieron de esta misma suerte, organizando, estructurando el alma para el vuelo mayor que den las alas (Vasconcelos 2002: 28-29, 266).

¹¹¹ En el capítulo primero, “Generalidades sobre educación”, Vasconcelos comenta las ideas perniciosas que estaban contaminando el rumbo de la educación y que él atribuye a Dewey, nuevamente como ejemplo de la influencia desastrosa que tienen los “yanquis” en su tiempo: “Y es en autores yanquis donde aprendemos a compadecer al individuo, acostumbrado desde niño al uso exclusivamente pragmático de sus energías, ocupadas las manos, pero luego, a la hora del ocio, inepto para usar la voluntad. No sabe estarse sentado a la sombra del árbol, disfrutando las bendiciones de la soledad. Perdido el don del juego, tampoco acierta a meditar. Quebrantado por la educación, desintegrado interiormente por la misma técnica que le ocupa horas, representa el modelo contrario de lo que debe producir la escuela. Lo contrario de un discípulo de Sócrates, aquel educador supremo que dos mil años antes del aficionado Rousseau ya practicaba un método que no respeta el icono del alma natural incontaminada de cada sujeto, sino que pule y aviva la pequeña chispa de luz que en cada uno de nosotros habita. [...] En un pueblo pragmático, vasto hormiguero de experiencias, encaminadas todas a la utilización del ambiente, la escuela de Dewey es término de un desarrollo lógico y no por eso menos nefasto” (Vasconcelos 2002: 24).

Por su parte, el otro artículo de Vasconcelos en *La antorcha*, durante su segunda etapa, (número 5 de la nueva época), tuvo como pretexto una publicación en *El correo de Monterrey*, el “correo literario” que Reyes comenzó a enviar desde Río de Janeiro entre 1930 y 1937. Allí vio la luz el citado ensayo de Reyes titulado “Discurso por Virgilio”. Este discurso fue interpretado, desde el principio, como un alegato cosmopolita que diluía el genio mexicano en una gran tradición romana y occidental que a los sectores más nacionalistas del México de la época no gustó en absoluto.

A Vasconcelos, al igual que a otros de sus contemporáneos, tampoco le agradó el “Discurso” alfonsino, pero por razones diferentes a las que ya hemos tenido ocasión de atender. En *La antorcha* publicó una crítica acerada, acusándolo de complicidad con el poder y de haberlo escrito a mayor gloria de su archienemigo Plutarco Elías Calles, quien asumió el poder en México tras el asesinato de Álvaro Obregón. Vasconcelos critica, aunque sin mencionarlo directamente, a Reyes, como señala Enrique Krauze (2010: 659), pero es claro a qué obra se está refiriendo (cita a *La Antena*, precedente literario del *Correo de Monterrey* y, en realidad, parte del mismo proyecto editorial¹¹²):

Y a propósito, *La Antena*, que tan buenas colaboraciones posee en Panamá, ¿qué necesidad tiene de reproducir un triste discurso, en que, con pretexto de Virgilio, se hace apología de la mentira agrarista de México y el elogio del rufián que la dirige? En Panamá, cuyo pueblo ha lapidado la Legación callista, no prenden esos engaños. Entendemos bien que la *La Antena* misma ha sido sorprendida: vio en el rubro Virgilio y no imaginó la enorme capacidad del ingenio nuestro, cuando se complican la burocracia y la literatura. A fin de afianzar un ejemplo, a fin de evitarse la suerte que ya tocó al pobre González Martínez, se desprestigian y después ni se lo agradecen. Pero yo, que conozco el alma limpia de los panameños, les indico este error que, llevados de su buena fe, han cometido; el error de servir con un órgano acreditado, de instrumentos de propaganda vergonzante (Vasconcelos *apud* Krauze 2010: 659).¹¹³

¹¹² Puede consultarse, además, naturalmente, en de las hemerotecas, en la edición facsímil con introducción de Francisco Monterde editada por el Fondo de Cultura Económica: *Antena, 1924. Monterrey 1930-1937. Examen, 1932. Número 1933-1935* (AA.VV. 2018).

¹¹³ Citamos a partir de la referencia de Enrique Krauze en su ensayo “Pasión y contemplación en Vasconcelos”, dado que no hemos podido, todavía, consultar un ejemplar del segundo período de la revista.

Vasconcelos desarrolla aquí una “concretización” negativa no tanto de Virgilio y su obra, como en ocasiones anteriores, sino del Virgilio de Reyes en su “Discurso”, un choque entre diferentes “concreciones” de la poesía virgiliana y su propio contexto histórico. Para comprender bien estos ataques y, sobre todo, la ausencia de la referencia a Reyes, quien fuera su gran amigo durante los años del Ateneo, hay que atender a la situación personal y política por la que pasaba Vasconcelos en el momento de escribir esta invectiva y al estado de la amistad con Reyes, que pasó por diferentes estados durante su vida, como ha estudiado Javier Garciadiego en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua (AML), *El apolíneo Alfonso Reyes y el dionisiaco José Vasconcelos: encuentros y desencuentros*¹¹⁴.

El propio Garciadiego explica el estado de una amistad que, tras los acontecimientos de 1929, no volverá a ser la misma. El deseo de Vasconcelos de ser presidente de México y su campaña electoral así como la posterior derrota de quien fuera secretario de Instrucción Pública con Álvaro Obregón dejó al “Ulises mexicano” con un profundo sentimiento de frustración y el deseo de revancha, dado que siempre mantuvo que las elecciones que dieron la victoria a Pascual Ortiz Rubio, bajo la tutela de Plutarco Elías Calles, fueron fraudulentas. Tales desavenencias políticas, sumadas a la culpabilización de prácticamente todos los mexicanos que no se levantaron en armas por su causa, creó el mayor distanciamiento entre ambos¹¹⁵. Esto se unió, además, al cambio de opinión de Vasconcelos sobre los ateneístas, particularmente en sus memorias, como hemos tenido ocasión de leer más arriba. El hecho de que Reyes elogiase a Calles, en aquel momento presidente todopoderoso de México, unido a su defensa de una educación virgiliana para el país fue lo que, a nuestro juicio, desató la cólera de Vasconcelos quien, como hemos visto, no simpatizaba con la literatura virgiliana.

¹¹⁴ Citamos por la edición preparada por la Academia Mexicana de la Lengua y la UNAM de 2017; el discurso fue leído el 9 de mayo de 2013.

¹¹⁵ Claude Fell, compilador y estudioso de las cartas entre Reyes y Vasconcelos en *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes (1916-1959)*, señala en su prólogo este alejamiento (existe, incluso, un período sin intercambio epistolar, entre 1926 y 1941) que sólo se recobrará con motivo del envío de algún libro para acusar su recibo o transmitir noticias anodinas, hasta una cierta reconciliación en 1957, que sólo durará un par de años, dado que Vasconcelos morirá en 1959: “Las cartas ya no son más que meros pretextos para agradecimientos por libros cambiados o pequeños servicios prestados. [...] Las últimas cartas, a partir de 1957, señalan un nuevo acercamiento indiscutible entre los dos amigos, sobre la base de su experiencia y de los recuerdos compartidos. Volvemos a encontrar en ellas el tono afectuoso y la amistad verdadera que caracterizaban sus primeras cartas y que la muerte próxima parece haber resucitado” (Fell 1995: 22).

En su trabajo, Javier Garciadiego (2017: 55) se ocupa la opinión de Reyes acerca de la aventura electoral de Vasconcelos, que se puede resumir en que Reyes pensaba que México no estaba “en condiciones de ser gobernado por los intelectuales” y que los derroteros que había tomado Vasconcelos “lo dañan a él mismo y le hace daño a México”:

Pasadas las elecciones y alarmados por el rumor de que Vasconcelos se había declarado en rebeldía, lo que ponía en peligro su vida, Gabriela Mistral y Alfonso Reyes intentaron ayudarlo [...] [Reyes] lo deseaba apaciguado de su “cólera civil” y vuelto a sus “verdaderos intereses espirituales” [...] le dolía y enojaba ver a Vasconcelos “en estado de obsesión”, resuelto a “gastar su vida en Calles, lo cual es una tontería sin nombre”, sólo superable por la decisión de Vasconcelos de hacer la “crónica” del gobierno de Ortiz Rubio. [...] [Vasconcelos] después se dedicó a escribir sus *Memorias*, primero como colaboraciones periodísticas y luego en forma de libro, publicándolas en México en Ediciones Botas, donde sus cuatro volúmenes serían un auténtico éxito editorial. Se sabe que disgustaron a Reyes las menciones explícitas que de él hizo Vasconcelos. Esto explica que en los siguientes años no se cruzaran carta alguna y que Vasconcelos apenas fuera mencionado en el *Diario* de Reyes del decenio que pasó como embajador en Brasil y en Argentina (Garciadiego 2017: 55, 57-59).

Por último, hemos de destacar este diálogo implícito que mantiene con Reyes a lo largo de todos los pasajes consignados en este capítulo, no sólo en estos últimos. Donde Reyes ve a Virgilio como guía de la cultura de Occidente y posible solución para el futuro de México, tanto en su plano político (la cultura clásica que se “tiñe” de los colores locales y la ciudadanía aprendida de las lecciones de Virgilio sobre las guerras civiles romanas) como en el plano estético (el “maridaje” que ofrece, para Reyes, la figura de Miguel Hidalgo, entre poesía y agricultura, algo que podría ser tan caro a México), Vasconcelos ve a un poeta seco, pedante y súbdito de un poder imperial. A este diálogo con el interlocutor ausente que Vasconcelos establece en su *Ulises criollo* o la *Estética*, a partir de sus reflexiones sobre Roma, Virgilio y su poesía, se suma una crítica feroz al “Discurso

por Virgilio” de Reyes en la segunda época de *La antorcha*, por considerarlo Vasconcelos una mera adulación de su gran enemigo, Plutarco Elías Calles¹¹⁶.

Por distintos testimonios, entre los que destacan las cartas que intercambiaron ellos mismos, sabemos que su relación fue muy distante desde el final de los años veinte, toda la década de los treinta y que sólo muy coyunturalmente se escribieron en los cuarenta y la mitad de los cincuenta. Al final de esta década, encontramos cartas más afectuosas entre ellos, siempre con mayor efusividad por parte de Reyes que del propio Vasconcelos (un ejemplo: Reyes le dice en 1947: “Eres decididamente el hombre de las cosas definitivas, superior a las contingencias y a las mesquindades (*sic*)” y Vasconcelos le responde: “Te agradezco, asimismo (*sic*), tu fraternal dedicatoria, con la que estoy completamente de acuerdo y me agrada conservarla como testimonio de nuestra amistad para mis hijos” [Fell 1995: 93-94]). Una vez fallecido Vasconcelos, Reyes escribe una necrológica (“Adiós a Vasconcelos”) donde recuerda ese diálogo, muchas veces indirecto, que mantuvieron en vida y que, a pesar de haberse ido su viejo compañero, Reyes continuaría manteniendo:

Siempre varonil, arrebatado, lleno de cumbres y abismos, este hombre extraordinario, tan parecido a la tierra mexicana, deja en la conciencia nacional algo como una cicatriz de fuego, y deja en mi ánimo el sentimiento de una presencia imperiosa, ardiente, que ni la muerte puede borrar. Lo tengo aquí, a mi lado. Nuestro diálogo no se interrumpe (Reyes 2010: 529).

A modo de conclusión, podemos decir que Vasconcelos es el autor más abiertamente crítico con la literatura virgiliana de entre los que aquí estudiamos. Las razones para ese desprecio son, como ya apuntábamos al inicio de este capítulo, un “horizonte de expectativas” político, estético y religioso que critica, tras haberlas ensalzado, las veleidades eruditas del grupo de escritores del Ateneo (particularmente, enfrentado a Henríquez Ureña y, sobre todo, a Reyes), su teoría de la raza cósmica que deriva en una visión política crítica con el imperialismo romano y la cultura, en sentido amplio, que iniciaron los habitantes del Lacio y, por último, su teoría muy particular de la estética, que privilegia a Grecia sobre Roma, en un helenismo puro que, a su juicio, desemboca en

¹¹⁶ No sólo es que Calles fuese el presidente en la época en que Reyes publicó su “Discurso”, sino que éste fue un discurso por encargo para sumarse a los fastos del bimilenario del poeta romano a mayor gloria del contrincante victorioso de Vasconcelos, Pascual Ortiz Rubio, quien gobernó bajo la égida de Calles.

el cristianismo, verdadera síntesis y cierre de los problemas expuestos por los griegos (razón por la que ensalza al Virgilio de Dante). Asimismo, cabe destacar el papel de “recepción intermedia” de Huysmans, en su desarrollo de un canon decadentista donde el poeta de Mantua es el autor principal, dentro de los poetas latinos, al que se ataca.

Sus reflexiones negativas dan lugar a “concreciones” fundamentalmente críticas tanto con el personaje histórico de Virgilio como con la estética y la ideología que rezuman sus poemas. Estas “concreciones” negativas muestran el “vacío” que separa sus ideas estéticas (tragedia griega, pasión cristiana, estética como enfrentamiento con la razón y juventud huysmaniana) y políticas (“raza cósmica”, antiimperialismo) de las virgilianas, marcadas por su encomio de la misión conquistadora de Eneas, quien antepone el deber a sus propios deseos y comodidades. Tal “vacío”, marcado por las obsesiones políticas contemporáneas de Vasconcelos, se ve matizado parcialmente, cuando se observan las “concreciones” positivas de Virgilio tras su lectura de la *Divina comedia*, fruto, en este caso, del “horizonte de expectativas” religioso de Vasconcelos.

4.3.- Adventismo virgiliano como ideología contrarrevolucionaria en México

4.3.1.- Introducción al adventismo. El precedente del colombiano

Miguel Antonio Caro

La apropiación cristiana de Virgilio y del conjunto de su obra comenzó desde muy pronto, ya con los primeros padres de la Iglesia, dado que, como señala el profesor Vicente Cristóbal López (1992: 104), “los cristianos hicieron integralmente suyo al poeta y dicha apropiación se inició en la obra apologética de Lactancio, San Jerónimo y San Agustín”¹¹⁷. Así, esta apropiación continuó hasta la irrupción de la Modernidad europea, donde las preocupaciones de los lectores de Virgilio se trasladaron a otros ámbitos. Resulta interesante cómo en estos años finales del siglo XIX y, sobre todo en el XX,

¹¹⁷ Puede encontrarse un resumen de los principales responsables de esta lectura cristianizante desde la Antigüedad tardía hasta la *Divina Comedia* de Dante, acompañado de una selecta bibliografía, en el volumen de Putnam y Ziolkowski (2008: 487-503).

regresan con gran vigor los exégetas cristianos de Virgilio que tratan de presentarlo como un precursor pagano -el primero de entre los gentiles- del cristianismo, dentro de un contexto en cierto sentido reaccionario contra los desvíos de la Modernidad. Por nuestra parte, propondremos un sucinto estudio de los principales argumentos esgrimidos por Miguel Antonio Caro, su reconocimiento y atenta lectura por parte de Aurelio Espinosa Pólit y, por último, una revisión de las obras decisivas para esta lectura cristiana de Virgilio publicados en México (el propio Espinosa Pólit, Héctor González Uribe) y su relación con obras europeas fundamentales como la de Theodor Haecker o T. S. Eliot.

Antes del estudio propiamente dicho de los autores y obras de este capítulo, resulta fundamental detenerse en el concepto que los reúne aquí, pues tienen procedencias e ideas concretas acerca de Virgilio diferentes en algunos aspectos. Sin embargo, lo que nos permite reunirlos aquí a todos es que sus “concreciones” pueden calificarse como “adventistas”, esto es, como lecturas modernas de Virgilio que presentan al autor como un precedente, profeta e, incluso, representante anticipado del cristianismo, sin tan siquiera saberlo. Para la definición del “Virgilio adventista”, partimos de la definición de este concepto ofrecida por García Jurado¹¹⁸:

Se parte, por tanto, de la consideración de un cierto sentido prospectivo de la vida del propio Virgilio, de forma que su obra debería leerse en la clave de lo que luego llegará a ser el cristianismo y la moderna cultura occidental. Como bien señala Haecker, es necesario partir del hecho, natural para San Agustín y para Dante, pero incomprensible, acaso, para la modernidad, de que la Roma cristiana surgiera de una Roma pagana (García Jurado 2018: 205).

Para comenzar nuestro análisis del adventismo virgiliano en Hispanoamérica hemos de comenzar con la traducción de Virgilio llevada a cabo por Miguel Antonio Caro, si bien se trata de un autor colombiano del siglo XIX, algo que en principio podría situarlo fuera de nuestro estricto ámbito de interés. Sin embargo, merece un lugar destacado al comienzo de este capítulo, en calidad de “recepción intermedia”, porque sentó un importante precedente en el ámbito americano, además del hecho de que su traducción gozó de una importante difusión. Esta versión apareció distribuida en tres volúmenes (I,

¹¹⁸ Puede verse, asimismo, el trabajo fundamental de Izquierdo (2003) sobre el Virgilio adventista del siglo XX.

Bucólicas y Geórgicas; II, libros I-VI de la *Eneida*; III, libros VI-XII de la *Eneida*), que vieron la luz entre 1873 y 1876, publicados en Bogotá. En 1879, se publicó en la colección española conocida como “Biblioteca clásica” la traducción de la *Eneida* en dos volúmenes, bajo el auspicio de Marcelino Menéndez Pelayo. En 1943 apareció una edición en un solo volumen. Se trata de una traducción en verso de las obras completas del mantuano sin acompañamiento del texto latino¹¹⁹.

Esta traducción es muy pertinente para nuestro trabajo por sus particulares opiniones acerca de Virgilio y sus obras en su “estudio preliminar”¹²⁰. El “horizonte de expectativas” religioso que hemos establecido como característica general de los autores estudiados en este apartado, en el caso concreto de Caro puede analizarse en dos facetas, siguiendo a Rojas Otálora (2021): la del político conservador que reacciona contra la nueva constitución colombiana de 1863, de manera que promulga otra en 1886, donde recupera la confesionalidad del estado y el poder de la Iglesia católica¹²¹, y la del intelectual que refleja tales ideas en su quehacer ensayístico y de crítica literaria, donde concibe a Roma como un modelo superior y a Virgilio como el más alto representante de un pensamiento romano que levanta la vista hacia la divinidad única que él, defensor del cristianismo como base cultural permanente, concibe como referente necesario de la creación estética. En palabras de Rojas Otálora:

En efecto, Caro siempre concibió su labor intelectual como un proceso de revisión de las bases culturales de Occidente que permitiera consolidar la cultura de su momento. [...] Caro subraya la relación entre poesía y religión, al considerar que el elemento esencial del arte es la “idealidad”, una realidad superior a la experiencia como modelo imperativo, fuera de la historia, por encima de ella.

¹¹⁹ Pueden verse más detalles acerca de estas traducciones de las obras de Virgilio por Caro en Suárez (2016: 32-33), Rivas Sacconi (1947: 123-133) y Rojas Otálora (2021).

¹²⁰ Dicho estudio (Caro 1873: VI-CXVIII) se prolonga a lo largo de más de cien páginas y nos ofrece interesantes claves para entender esta recepción moderna en clave de exégesis católica de los textos virgilianos.

¹²¹ “Sin embargo, no se puede dejar de subrayar que en sus seis años al frente del poder ejecutivo, cuatro como vicepresidente (1892-1896) y dos como presidente (1896-1898), Caro actuó con mano de hierro para defender sus ideales, acudiendo a la censura y a la persecución política con el fin de conservar la jerarquización social y el principio de autoridad. Se le considera uno de los ideólogos y principal redactor de la Constitución política de 1886, que se concibió como reacción a la constitución laica y liberal de 1863. En la nueva Constitución, Caro asegura la preeminencia de la Iglesia Católica, asegurando para ella el monopolio de la educación pública y la posibilidad de que el clero pudiera intervenir en la política estatal. Del mismo modo que otorgaba a la Iglesia el derecho de orientar el sistema educativo, se le asignaba la sanción de las teorías científicas y las tesis filosóficas que se podían difundir” (Rojas Otálora 2021: 92).

Esta es la razón por la cual los verdaderos clásicos de la literatura son eternos, ya que en ellos se realiza lo esencial del arte verdadero. [...] pues si bien la *Eneida* es un poema nacional, va más allá en la medida en que expresa al género humano mediante un pensamiento universal que surge de la visión religiosa [...] la expresión de su dogmatismo en la medida en que supone que el valor del arte y de la poesía es su vinculación con esa “verdad”, que identifica con la ortodoxia católica (Rojas Otálora 2021: 90).

De acuerdo con este “horizonte de expectativas” religioso, que en Caro tiene un doble componente intelectual y político, hemos de atender a las “concreciones” de Virgilio en las que Caro muestra su particular recepción de Virgilio. La primera de ellas consiste en identificar la genialidad del poeta de Mantua y su impronta en las letras occidentales, dado que se trata de un “poeta inspirado” que capaz de elevarse por encima de sus contemporáneos, así como alcanzar una verdad suprasensible, aun siendo pagano:

Lejos de mi ánimo hacer apología del paganismo: del paganismo al cristianismo va la diferencia que media entre la noche y el día; pero no debemos disimular que en el paganismo brillaba la luz en medio de las tinieblas, como sucedía en los primeros días de la Creación antes que el sol se apropiase el ministerio de iluminar este mundo terrestre. La confesión de Augsburgo, en su ceguedad, niega las luces del paganismo, impotente para explicarlas: el Concilio de Trento, al hablar del pecado original, lejos de negar tales luces, esparce claridad sobre aquellas mismas tinieblas. [...] Y ¿quién negará a la antigüedad, añadiremos nosotros, nobles aspiraciones a lo verdadero y a lo bueno en vista de monumentos tales como la *Égloga IV* y el libro *VI* de la *Eneida*? Hijos todos de un mismo padre, los hombres se dividieron en razas, pueblos y tribus diferentes: depositarios todos de comunes tradiciones, las modificaron alterándolas más o menos: abandonados todos a las inspiraciones de su libertad individual, se abrazaron con la soberbia y la concupiscencia. Pero algunos de buena fe corrieron a buscar la verdad y trataron de practicar la virtud: no faltaron dispensaciones especiales de la Providencia: de ahí la verdadera elocuencia y la buena poesía de los antiguos. Tal el lauro que vindicamos para Virgilio, ya se le observe en su vida privada o ya se le juzgue en sus obras poéticas (Caro 1873: XIV-XVI).

En este largo pasaje queda perfilado convenientemente el entusiasmo espiritual de Caro ante la obra de Virgilio, piedra angular de su recepción de la obra y la persona misma del

poeta. La valoración positiva de la obra latina en función de su carácter de luz cristiana en medio de la oscuridad del paganismo conduce necesariamente al menosprecio de otros autores antiguos por razones estéticas y filosóficas, en un enfrentamiento entre el pensamiento trascendente de Caro y, por ejemplo, el materialismo de Lucrecio¹²² u Horacio, quienes para Caro “ama[n] lo positivo” y, por tanto, resulta muy ajeno al idealismo filosófico que el cristianismo fundó sobre las obras de Platón y Aristóteles. Tal rechazo se produce, naturalmente, una vez que ya se ha producido la “fusión de horizontes” entre la mentalidad conservadora y confesional de Caro y la poesía de Virgilio. Para defender su posición, Caro invoca a la propia “Égloga IV”:

En efecto, si le confrontamos con su antecesor Lucrecio, a quien él por más de un motivo debió sentirse tentado a imitar, yo pregunto, ¿qué afinidad presenta la doctrina materialista y rudas formas del uno con la espiritual y las delicadas del otro? Comparándole con su contemporáneo y amigo Horacio, todavía saltan a la vista discrepancias de mucha significación: el huésped de Tívoli ama lo positivo; el habitador de Mantua vuela a lo ideal: aquel pierde la fe en el porvenir y anuncia la precipitada decadencia de la especie, este levanta su corazón a la esperanza de una radical separación del hombre por Dios:

*Iam nova progenies caelo demittitur alto*¹²³.

(Caro 1873: XXIII-XXV).

Continúa su extensa introducción Caro justificando las afirmaciones iniciales sobre la excelencia de Virgilio. Además del espíritu cristiano que supera a los poetas pasados y futuros en Roma, Caro (1873: XXIII-XXV) reconoce a Virgilio su humildad a la hora de referirse a Augusto en la “Égloga I”, frente a aquellos que quieren ver en el elogio al emperador romano la sumisión del débil ante el fuerte, defendiendo así al autor de la acusación de poeta cortesano. Además de explicar y contextualizar las *Bucólicas* virgilianas, Caro vuelve a la interpretación cristiana de la obra de Virgilio, concretamente

¹²² Lucrecio ha sido el gran enemigo de pensamiento teológico, dado que su obra *De rerum natura* está destinada a poner en cuestión la religión como una *superstitio*. Durante el siglo XVIII y XIX se sucedieron quienes encontraron en Lucrecio un aliciente para un pensamiento de corte materialista y por tanto en mayor o menor medida ateo y quienes, desde el clericalismo o ciertas formas deístas, defendían la existencia de una trascendencia. Al respecto puede verse el trabajo de Catherine Wilson (2016) y en términos generales la obra colectiva *Lucretius and Modernity. Epicurean encounters across Time and Disciplines* editada por Blake y Lezra (2016).

¹²³ *Ec.*4.7.

a las Églogas IV y VI, que hace depender de una supuesta recreación de la tradición del Antiguo Testamento, en el primer ejemplo de “concreción” providencialista de Virgilio, cada vez más refinada desde el punto de vista hermenéutico, que será muy frecuente en los autores que estudiaremos aquí. Sobre la Égloga VI, Caro menciona lo siguiente:

Otra cosa rara hallo en esta exposición, y es que se menciona el siglo de Saturno después de Pirra o sea del diluvio: asociación de ideas en que nota Servio un metacronismo. Pero, recuérdese que bajo muchos conceptos la figura mitológica de Saturno corresponde a la histórica de Noé; y esto explica cómo en las tradiciones gentílicas (verdades alteradas con ficciones, que aquí repite nuestro poeta) pudieron conservarse hermanadas las ideas de Saturno y del diluvio. Por lo demás, es sabido que en las figuras de Sileno y su pupilo Baco, personajes que suelen confundirse en uno solo, la crítica histórica descubre a Moisés. *Teología de Sileno* intitula Servio esta égloga VI, y aludiendo a algunas ideas contenidas en el libro VI de la Eneida, advierte que “muchas cosas se explican allí según la alta ciencia de los teólogos egipcios”. Ni es de extrañar este concepto si consideramos que Virgilio se dedicó en Nápoles a estudios profundos en todo género de conocimientos; y Nápoles era entonces depositaria de las tradiciones de los griegos originarias en gran parte del fabuloso Egipto. ¿O por ventura tenía Virgilio conocimiento de las revelaciones de que era depositario el pueblo hebrero, bien por la antigua traducción griega de la Biblia, bien por lo que de ellas tomaron los libros sibilinos, o bien, finalmente, por el trato de israelitas venidos a Roma? (Caro 1873: XXXII-XXXIII).

Resulta interesante este último pasaje pues constituye un ejemplo de “vacío” en la interpretación del poeta romano, dado que su ataque al materialismo lucreciano (recuérdese el homenaje de G.2.490-492: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus, strepitumque Acherontis auari*¹²⁴) y a la poesía de Horacio, como hemos visto en la cita de la página anterior, convive con un notable interés por los años de formación de Virgilio en Nápoles, donde precisamente aprendió filosofía epicúrea, que le dejó una profunda huella, de su maestro

¹²⁴ “Feliz el que pudo conocer las causas de las cosas, / y ha sometido bajo sus pies todo temor y el hado / inexorable y el estrépito del avaro Aqueronte”, traducción de Hugo Francisco Bauzá (1989: 25).

Sirón¹²⁵, constatable, por ejemplo, en el *Catalepton* de la *Appendix Vergiliana*, algunos pasajes de las *Geórgicas* o en la propia “Égloga II” (Bauzá 1989: 23-29, Grimal 1982).

En el pasaje anterior, puede encontrarse además un ejemplo del llamado “evemerismo”¹²⁶, dado que Caro analiza personajes del mito antiguo con voluntad de racionalizar su nacimiento y, en cierta forma, sacarlos de ese espacio de ficción compartida, para descubrir tras ellos elementos del cristianismo, religión verdadera para la que el paganismo habría supuesto, en la mejor de las ocasiones, una preparación con ciertas visiones que, si bien no pueden considerarse cristianas, apuntan a elementos fundamentales de su credo. Recuérdese que tal “evemerismo” fue practicado en favor del cristianismo ya desde los padres de la Iglesia tanto griegos como latinos (Atanasio, Eusebio de Cesarea, Minucio Félix), para quienes, como ha estudiado Espino Martín, “el evemerismo será un arma ideológica de fuerte calado para reafirmar el poder del cristianismo y del Dios único frente a la multiplicidad herética de dioses” (Espino Martín 2020c: 84). Por ello, puede verse un evidente “espacio vacío” en este punto: si bien, Virgilio ofrece algunos aspectos donde los cristianos pueden reconocerse, la interpretación de éstos como preludios de un cristianismo que el poeta de Mantua nunca conoció supone un “acto de concreción” moderno y ajeno al propio “horizonte” del autor.

Por su parte, lo que distingue a Caro de, por ejemplo, los críticos racionalistas de los mitos del siglo XVIII, que buscaban una suerte de “deconstrucción” de los propios mitos, es precisamente que tal “deconstrucción” se efectúa no para potenciar la razón, sino para intercambiar una cierta creencia (la mitología clásica) por otra (su identificación con relatos del Antiguo o el Nuevo Testamento), recuperando, con ello, una tendencia de

¹²⁵ De acuerdo con Bauzá, “la estadía junto a Sirón y su círculo no sólo significó un acercamiento teórico a esa doctrina, sino la posibilidad de llevar a cabo una forma de vida y donde el Maestro lo era no sólo en el orden del conocimiento, sino -y especialmente- en cuanto a modelo de vida. En lenguaje de nuestros días, los epicúreos eran verdaderos monjes que, apartados de los ajetreos de la vida ciudadana, contentándose con poco, entregados a una vida *theoretica*, sólo ocupados -en cuanto a lo material- en el cuidado de una escasa fracción de tierra que les posibilitara su subsistencia, vivían atentos al cuidado del espíritu, en pro del logro de la imperturbabilidad, la mentada *ataraxía*” (Bauzá 1989: 25).

¹²⁶ Para el “evemerismo” debe consultarse la entrada homónima de Javier Espino Martín (2021) en el DHTRC, donde se explican sus orígenes y el desarrollo moderno de tal disciplina: “El «evemerismo» es una teoría hermenéutica que trata acerca de la interpretación de los mitos, sobre todo, en su dimensión histórica y social, y cuyo procedimiento de análisis se inserta en el marco de los campos de tradición y “recepción clásica”. Los conceptos de «alegoría» y «evemerismo» surgen cuando, ya en la propia antigüedad clásica, poetas y filósofos comienzan a ensayar una explicación racional de los mitos y de las narraciones fabulosas” (Espino Martín 2021: 242). Por tanto, estamos ante una continuación del racionalismo de Jenófanes de Colofón, de Teágenes de Regio y de Paléfato. Cf. García Gual (1997).

recurso al “evemerismo” gracias al cual “el carácter” y las “hazañas” de los dioses paganos quedan desacreditados al trasluz del prisma de la moral y la virtud cristianas (Espino Martín 2020a: 256).

Caro se ocupa más adelante de la “Égloga IV” cuyo carácter profético cristiano continúa defendiendo. El autor defiende a Virgilio como intérprete privilegiado de su tiempo en una nueva “concretización” del poeta que podemos llamar biográfica, frente a otras posibles visiones poéticas e históricas que no alcanzaron a atisbar lo que él mismo estaba intuyendo. Además, como puede verse en el siguiente pasaje, Caro compara a Virgilio con autores cercanos a él en el tiempo, como su amigo Horacio o el historiador Tácito, ambos escritores contrarios a la creencia judía y su proselitismo, como se infiere de la lectura del trabajo de Segura Ramos (2002)¹²⁷. En palabras de Caro:

Los israelitas que con sus tradiciones y libros se habían derramado por todas partes, llevaron a Roma misma estos rumores, como lo atestiguan Tácito y Suetonio. De ahí, concluye el Padre Dechamps, debió originarse la inspiración de Virgilio. Mas cualquiera que fuese el manantial donde bebió el poeta las ideas dominantes en el poema, y en cualquiera que fuese el niño a quien tomó por objeto, o mejor dicho, por pretexto de su canto, lo que hay verdaderamente admirable es la fe con que acoge el ajeno pensamiento, la fuerza de ingenio con que lo informa y engrandece, la pompa de estilo con que lo engalana y la brillantez con que lo ilustra. Todo esto es de Virgilio. ¿No existieron las mismas fuentes para Horacio y para Tácito? Pues Horacio y Tácito siguiendo la opinión vulgar no aciertan a consagrar sino una palabra de desprecio a los ritos y a las esperanzas de los judíos. Que si Virgilio se empapó en los versos sibilinos, análoga pregunta puede hacerse de muchos de sus contemporáneos: ¿cómo no acierta ninguno de ellos a sacar como él y vivificar la hermosa verdad que se ocultaba en aquellos libros? (Caro 1873: XXXIV-XXXV)

¹²⁷ “Por otra parte, sabemos que en el año 63 a. C. Pompeyo conquistó Jerusalem. Horacio, en sus sátiras hace por tres veces mención de los judíos, demostrando cuán conocidos eran éstos para los romanos: I 4, 141-3 *multa poetarum ueniet manus auxilio quae / sit mihi (nam multo plures sumus), ac ueluti te / Iudaei cogemus in hanc concedere turbam* (obsérvese cómo Horacio conoce el carácter proselitista de los judíos); I 5, 99-101: *dum flamma sine tura liquescere limine sacro / persuadere cupit. Credat Iudaeus Apella, / non ego* (‘mientras pretende persuadirnos de que el incienso se licúa sin llama en el umbral sagrado; que se lo crea el judío Apela’); I 9, 69-70: «Hoy es el trigésimo sábado: ¿quieres hacer pedorretas / a los circuncisos judíos?»” (Segura Ramos 2002: 453).

Unas páginas más adelante, vuelve Caro, precisamente al hilo de esta “Égloga IV”, a la misión providencial del héroe de la *Eneida* en otra “concreción” nuevamente profética que, en este caso, tiene como objeto a Eneas. Según tal recepción, podemos observar el tránsito del providencialismo del *puer nascens* al del héroe de la *Eneida*, en la convicción de que el protagonista del poema simboliza la tarea de respeto, humildad y sumisión a la Providencia válidos para el hombre de cualquier época:

Simboliza Eneas la misión en general del hombre y de los pueblos, y en especial la vocación de algunos destinados a llevar una cruz más pesada como también una corona más noble. La historia de su vida es la de sus sufrimientos y esperanzas [...] Así, virtud, perseverancia, martirio y resurrección compendian el conjunto de la misión del héroe, lo mismo que la de todo hombre y todo pueblo que sabe corresponder a su vocación. Y precisamente esta vocación insistente que busca por donde quiera a Eneas para recordarle la futura Roma, es lo que da unidad al poema en medio de la amena variedad de sus episodios (Caro 1873: LV).

De esta forma, Eneas resulta para Caro el paradigma del héroe épico frente a los demás, precisamente por encarnar los principales valores del cristianismo. En esta nueva “concreción” profética de la *Eneida*, puede observarse un tránsito desde la idea de que el *fatum* sería casi el motor de la historia hasta otra en la que lo que importa es indagar en la *psique* de Eneas acerca de las razones por las que actúa y la excelencia de su carácter a la hora de afrontar las desdichas que le van sucediendo en el poema:

Por eso Virgilio, al desenvolver la acción del poema, al lado de los milagros pone las virtudes y entre ambos las flaquezas, para que en medio de estos elementos brille la simpática figura del hombre desgraciado y perseverante: *Virum cano*. Estas consideraciones servirán asimismo para corregir la ilusión óptica de los que al pasar de Homero a Virgilio notan una gran inferioridad en Eneas respecto de Héctor. Virgilio no mide la grandeza humana ni por la próspera fortuna ni por las fuerzas físicas, sino por la religiosidad y el valor [...] Para almas groseras, para pueblos incultos, la grandeza humana está en la dureza del pecho, en la fuerza de los brazos y en la velocidad de los pies. Concibe más correcta y espiritualmente la grandeza humana el que fundándola en virtudes intrínsecas, la busca sin embargo en el hombre mismo, tal cual es cuando es bueno, valeroso, pero no omnipotente, severo pero no inaccesible a la ternura: de modo que sin derribar

gigantes ni matar hidras, combata como leal; y sin rendirse a la seducción de los sentidos ame y llore (Caro 1873: LVIII-LIX).

Siguiendo este último elemento del amor de Eneas, Caro aplica su lectura cristiana de Eneas también a la relación con Dido y su idea del amor por parte de Virgilio, en lo que es un nuevo “acto de concreción”, en este caso uniendo los componentes religiosos y estéticos de su “horizonte de expectativas”, fruto de la fusión de horizontes de las dos visiones que están enlazándose en este pasaje. La concepción del amor de Virgilio, para quien en algunos puntos de la *Eneida*, como el episodio aquí referido de Dido, o de las *Geórgicas* (*Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque / et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres / in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem*¹²⁸) concibe el amor como un mecanismo de sumisión del hombre al que hay que temer y rehuir:

Eneas resuelve obedecer la voz del cielo que le ordena partir, y toma providencias para preparar a este trance el ánimo de Dido. Ella, enloquecida al saberlo, recurre alternativamente al ruego y a las amenazas; pero Eneas, sin verter una sola palabra dura, sin tener tampoco que recoger o violar promesas, se da a la vela, y sin saberlo ocasiona la desastrada muerte de la amante desgraciada. Hay faltas que censurar en la imprudente mansión de Eneas en Cartago; hay dureza en su conducta posterior, pero es la dureza del que sacrifica afectos en aras del deber religioso. [...] Me parece que Virgilio no da al amor de los sexos carácter moral alguno: a diferencia de los mil afectos humanos en que se resuelve la caridad no considera el amor como sentimiento racional, sino como una pasión cruel, una enfermedad a un tiempo física y mental. Por lo menos así pinta a Galo en la égloga X, así a Dido en la *Eneida*. Cupido la envenena, *fallasque veneno*: fuego, herida, llaga, son las notas con que el poeta designa su estado, e *infeliz* el epíteto con que la designa (Caro 1873: LXIII).

Sin embargo, esta “concreción” en torno al amor, se encuentra nuevamente con un gran escollo en forma de “vacío” entre ambos horizontes: los restos de epicureísmo que quedarían en la poesía de juventud de Virgilio quien, por ejemplo, en la “Égloga II” recomienda al desdichado Coridón que no se obsesione con el amor por Alexis si éste no le corresponde y vaya tras otros amores (*invenies alium [...] Alexin*) ante el desprecio del

¹²⁸ G.3.242-244. “De esta suerte en la tierra toda especie de hombres, de fieras, / de peces, ganados y de pintados pájaros se arrojan al fuego / de la pasión; el amor es el mismo para todos”, traducción de Hugo Francisco Bauzá (1989: 149).

hombre al que busca, una postura alejada de esa visión del amor como pasión de la que uno debe cuidarse:

A, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!
semiputata tibi frondosa uitis in ulmo.
quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
uiminibus mollique paras detexere iunco?
inuenies alium, si te hic fastidit, Alexin.
(*Ecl.*2.69-73)¹²⁹.

Por tanto, la visión del amor que presenta Virgilio es algo más compleja y poliédrica de lo que querría Caro, particularmente en esa visión del amor como algo no que hay que rehuir, sino como un placer necesario que no conviene fijar en un único objeto de deseo¹³⁰.

Finalmente, resulta pertinente señalar la última “concretización” que puede encontrarse en el prólogo a la traducción de Caro, en esta ocasión concerniente a la justificación del imperialismo de todo tiempo, sobre el que reflexiona Caro al final de su *Estudio preliminar*. En estas páginas finales, reaparece la comparación entre la conquista de México y la del Lacio, con los respectivos paralelos de Eneas y Cortés, herencia de las crónicas de la conquista, como hemos tenido ocasión de ver en el capítulo anterior a propósito de Alfonso Reyes y sus ensayos:

Dícese también que la conquista del Lacio es odiosa, y que el lector se siente dispuesto a tomar parte con Juno en contra de Eneas. Mas hay conquistas ordenadas por la Providencia para bien de los hombres. Como tal se justifica a nuestros ojos la conquista de Canaan por los hebreos; lo mismo que la de América por los cristianos europeos. Con este mismo carácter presenta Virgilio la del Lacio; y si nos sentimos inclinados a favor de los latinos, lo hacemos por el mismo sentimiento de lástima que nos mueve a favor de los araucanos y de todo

¹²⁹ “¡Ay Coridón, Coridón! ¿Qué locura de ti se ha adueñado? / Medio podada la vid en el olmo frondoso te espera. / ¿Cómo mejor, por lo menos, de aquello que pide tu oficio / algo a trenzar no te aprestas con mimbres y junco flexible? / Encontrarás otro Alexis, si no te hace caso el de ahora”, traducción de Vicente Cristóbal López (2000: 101).

¹³⁰ Cristóbal López a propósito de este final de la “Égloga II”, señala en su edición de las *Bucólicas*: “Coridón reflexiona como un filósofo epicúreo, tras percatarse de los inconvenientes del amor obcecado. En consonancia con tales reflexiones, Lucrecio decía (IV 1063-1067) que era conveniente «evitar lo que da pábulo al amor y volver la mente a otras ideas: descargar el humor acumulado contra un cuerpo cualquiera antes que retenerlo y guardarlo par aun único amor y procurarse así cuitas e inevitable dolor» (trad. de E. Valentí Fiol)” (Cristóbal López 2000: 109).

pueblo destinado a sucumbir para que se cumpla la divina justicia. Mitígame un tanto este sentimiento si nos elevamos a las consideraciones que sugiere la filosofía de la historia. En el Lacio, lo mismo que en Méjico cuando la invasión de Hernando Cortés, existía la esperanza de un anunciado extranjero. La conquista es una de esas formas violentas con que manifestaba Dios a menudo su voluntad antes de la ley de gracia, y a las cuales hubieron de amoldarse la razón y el brazo de los hombres. [...] Lo que hace ciertamente desgraciado el plan del poema en los últimos cantos es el no haber el poeta hecho simpática la conquista con circunstancias bastante honoríficas al conquistador, por querer tal vez acomodarse demasiado a la tradición, la cual lejos de traer a Eneas para libertar a alguna cautiva princesa, le exhibe en cierto modo como advenedizo rival de un esposo digno de mejor suerte. El poeta presentó el hecho como providencial; pero olvidó justificar con antecedentes históricos la voluntad de los dioses (Caro 1873: LXVI).

Resulta muy elocuente atender a estas últimas líneas del traductor colombiano, dado que, a nuestro juicio, muestra un “vacío” en su identificación con el texto virgiliano, debido al cierto rechazo que muestra por la construcción del héroe en el momento concreto de llegar al Lacio, frente a la posibilidad de presentar a Eneas como un conquistador recibido en “circunstancias bastantes honoríficas” y que, para el autor, Virgilio “olvidó justificar con antecedentes históricos la voluntad de los dioses”. Por tanto, la “concretización” que Caro nos había ofrecido en el fondo requiere, como él mismo reconoce, introducir elementos (encomio de la conquista, rehabilitación de la dignidad del conquistador) que no se encontraban en el texto virgiliano.

La recepción virgiliana de Caro que hemos tratado de esbozar en las líneas precedentes influyó sobremanera en el sacerdote jesuita Aurelio Espinosa Pólit, gran comentarista y traductor del mantuano, hasta el punto de que en algunos momentos de su propia recepción de Virgilio recurre a las palabras de Caro, mientras que en otros llegará a conclusiones similares por caminos diferentes. Tal filiación se encuentra comentada por el propio Espinosa Pólit en una conferencia de 1956, la lectura que hace Caro argumentando que ni siquiera Virgilio era consciente de su hondura espiritual al componer sus obras y desplegar toda su interioridad que ha dado a la posteridad un registro de sí mismo que no imaginaba:

Es ésta esencialmente un esfuerzo comunicativo. El poeta, para ceñirnos a él, trata de comunicar algo a sus lectores. ¿Qué? –Lo que piensa, lo que siente, lo que vive, lo que constituye su ser interior; en una palabra trata de comunicarse a sí mismo, todo cuanto es. ¿Pero sabe el poeta lo que constituye su ser interior? ¿Lo sabe ningún hombre? –Nadie lo sabe ni lo puede saber. Todo hombre tiene un tesoro interior; por escaso y humilde que sea, es un triple tesoro dividido en tres porciones: lo consciente, lo subconsciente y lo inconsciente. Y es el caso que, cuando un hombre se derrama hacia fuera con intención de expresarse, vierte no sólo lo consciente que se propone comunicar, sino al mismo tiempo y por el mismo acto mucho de lo subconsciente y de lo inconsciente que lleva en sí, bueno y malo, y que revela sin darse cuenta ni sospecharlo siquiera. [...] Esto que es verdad de todo poeta, lo es singularísimamente de Virgilio, quien, entre sus características, tiene por una de las más típicas el no haber logrado nunca abarcarse a sí mismo, el no haber llegado nunca a saber lo que era y lo que valía (Espinosa Pólit 1993: 413-414).

Esta última afirmación es, a nuestro juicio, un buen resumen del proyecto adventista de la América hispana: la característica fundamental del conjunto de “concreciones” a propósito de la persona de Virgilio y de su obra es “no saber lo que era y lo que valía”. Tales premisas encierran los tres componentes del “horizonte de expectativas” de Caro: en primer lugar, la religión como elemento omnipresente que determina una visión ulterior de la estética; esta propia estética que subordina la maestría virgiliana a aquellos pasajes en los que puedan encontrarse referencias al *fatum*, a la renuncia a los placeres terrenales en beneficio de una misión superior o al encomio de la conquista; por último, a partir de esta estética cristiana llegamos a una visión política que privilegia la defensa de la gran “civilización” cristiana por encima de cualquier otro concepto nacional, cultural o patriótico. La fe en el Dios cristiano anula cualquier otra reflexión posible que encontramos en la exposición de Caro.

Las “concretizaciones” que hemos podido encontrar tienen como objeto la transformación de conceptos virgilianos ya mencionados (*fatum*, *pietas*) en otros emparentados con el mensaje bíblico. Para ello, resulta necesario llenar los “vacíos” que encuentra Caro en las obras del poeta latino como el variado panteón romano que difiere en gran medida del monoteísmo cristiano, los escritos de juventud del poeta (la “Égloga II”) o la insostenible

defensa del carácter profético de la “Égloga IV” que ya ciertos comentaristas cristianos posteriores como Espinosa Pólit desecharán por considerarla filológicamente superada.

4.3.2.- *Virgilio el poeta y su misión providencial* (1932). El homenaje de Aurelio Espinosa Pólit en su bimilenario

En el contexto hispanoamericano de los años treinta del siglo pasado se produce un retorno a la tradición literaria y exegética que concibe la obra de Virgilio como precursora del cristianismo y su mensaje redentor, también al calor del bimilenario de su nacimiento, del que hemos tenido ocasión de hablar anteriormente. Ya hemos comprobado que algunas de estas ideas pervivieron en el siglo XIX, como sucede en la traducción del colombiano Miguel Antonio Caro, de quien fue atento lector Espinosa Pólit (1993). La fortuna del texto de Caro en el siglo XX acredita que, en cierto modo, la lectura mesiánica de las obras del mantuano no se había extinguido, sino que mantuvo algunos cultivadores y cobró una especial impronta en esta primera mitad del siglo XX.

El sacerdote ecuatoriano Aurelio Espinosa Pólit¹³¹ fue latinista, se formó al calor de la moderna filología europea en Cambridge y ejerció la docencia en algunas universidades españolas. Su recepción adventista de Virgilio puede rastrearse hasta el momento en que con motivo del ya mencionado bimilenario de su nacimiento se organizó un acto conmemorativo en el Colegio San Gabriel, en Quito. Allí, un grupo de académicos prepararon una serie de conferencias y se recitaron, como colofón, algunos versos del poeta latino, así como otros en su homenaje escritos por poetas modernos. La ponencia de Espinosa Pólit fue el germen de la que luego será su gran obra exegética sobre Virgilio (*Virgilio, el poeta y su misión providencial* [1932]), que vamos a estudiar en este apartado por su sesuda “concreción” adventista, la profunda formación filológica que demuestra el autor y la fama que llegó a alcanzar con posterioridad.

Esta importante monografía va precedida de un encomiástico prólogo del rector de la Universidad de Cuenca, Remigio Crespo Toral (Espinosa Pólit 1932: IX-XL). En sus

¹³¹ Para los pormenores de la vida de Aurelio Espinosa Pólit, seguimos los datos ofrecidos en las monografías de Corrales Pascual (2006) y Roig (1980).

palabras, Crespo resume algunos de los presupuestos teóricos de los que parte Espinosa Pólit, componentes básicos de su “horizonte de expectativas”, y resalta la capacidad del crítico para destacar los vínculos que unen a Virgilio con la religión católica como mérito principal de la obra prologada:

Os sorprenderá la amplitud de visión del crítico hacia todos los campos del conocimiento y de la intuición poética, su mirada escrutadora al misterio interior y al secreto de las nobles pasiones, el discreto avance en el derrotero del genio, y sobre todo el sentimiento artístico fino y acendrado, para hallar su armonía con el ambiente cristiano, reconciliando la literatura pagana con la de la regeneración de la humanidad, bautizando así a Virgilio con agua del divino Jordán. Cuántos primores de pensamiento y de dicción del filósofo, el teólogo, el historiógrafo, el poeta, enamorado de la gran poesía y de su amado poeta, el más moderno de los antiguos, el de todos los tiempos, incorporado al séquito de Cristo vencedor, “el Hijo al cual instruyó el padre heredero de todas las cosas y por el cual hizo también los siglos” (Hebr. I, 2) (Espinosa Pólit 1932: XIII).

El trabajo de Espinosa Pólit está dividido en dos partes muy bien diferenciadas, con propósitos igualmente diferentes. La primera de ellas está dedicada a defender a Virgilio de las acusaciones de falta de originalidad formuladas por la crítica filológica alemana, principalmente, a lo largo del siglo XIX¹³², dejando al poeta de Mantua en una posición de inferioridad literaria frente a su competidor griego, Homero (recuérdense los ecos de esta polémica en el manual de Millares Carlo). Con citas de los grandes estudios del siglo XIX y XX, Espinosa Pólit va desmontando las acusaciones formuladas contra el poeta. El estudioso ecuatoriano defiende a Virgilio de estas invectivas, sin menospreciar en absoluto el valor de la obra homérica, y llega a la conclusión de que las obras de uno y otro no son sino dos formas diferentes de belleza natural. Para sostener su afirmación, Espinosa Pólit, dedicado en este punto a una crítica literaria que se nutre de su propio

¹³² Esta cuestión la ha estudiado, entre otros, Gian Biagio Conte (2007: 23-58) a propósito de la crítica negativa formulada por los especialistas en filología clásica, fundamentalmente alemanes, junto con su progresivo aprecio por parte de algunos de ellos como Heinze (para una revisión de su *Virgils Epische Technique*, vid. Hardie [1995]) y Norden. Asimismo, puede consultarse el trabajo de Atherton (2006) y Conte (2007a y 2007b) para un panorama más general de la época y el arte del XIX en su rechazo a Virgilio. Por nuestra parte, nos hemos ocupado de ello en Mariscal de Gante Centeno 2019: 76-87, con un breve panorama de algunas recepciones literarias de la obra virgiliana, y Mariscal de Gante Centeno (2020a), donde ponemos en relación el inicial rechazo y el progresivo aprecio de Virgilio en el ámbito germano con lo que sucede en la literatura hispanoamericana del siglo XX a propósito de la técnica poética del Mantuano en el propio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco.

“horizonte de expectativas” religioso y estético-filológico, recurre a las imágenes de la rosa y la azucena, en una alusión evidente, a nuestro juicio, al “Soneto XXIII” de Garcilaso de la Vega¹³³ para mostrar estas dos clases diferentes de belleza:

Por fin se está empezando a comprender la irreductible dualidad de estos dos genios, a ver en ellos los representantes de dos órdenes de belleza [...] Preguntar, por ejemplo, cuál sea más hermosa, la rosa o la azucena, es pregunta que no tiene sentido. Ambas flores son flores y ambas flores muy bellas, es todo lo que podemos decir. La rosa tiene una plenitud de belleza, una pujanza de gracia, una rotundidad de contornos armoniosos, que parecen no deber dejarle rival entre las flores; pero a su vez la azucena tiene un encanto silencioso y virginal, una transparencia tan inmaterial, una fuerza simbólica tan irresistible, que la excluyen también de toda competencia. La rosa es hermosura cálida y vibrante; la azucena es más fría, pero se insinúa más íntimamente (Espinosa Pólit 1932: 27-28).

A continuación, el ensayo versa sobre los elementos que constituyen la genialidad poética de Virgilio. Tales elementos han sido resumidos por Izquierdo (2003: 113), lo que nos permite comprender cómo permiten precisamente que la lectura de Virgilio por parte de Espinosa Pólit se resuelva en una “fusión” de ambos horizontes en su estudio: simpatía y compasión con el sufrimiento humano, poder sugestivo de sus versos, que expresan más de lo que dicen, y la dimensión teológica de la *Eneida*, elementos del “horizonte de expectativas virgiliano” que Espinosa Pólit descubre y reformula a partir de los suyos propios.

Antes de comenzar su exposición, Espinosa Pólit, que ha demostrado ser un competente filólogo en esta primera parte, a la luz de su dominio de la obra virgiliana y la bibliografía más reciente, no engaña al lector, al que advierte de que su perspectiva, en lo sucesivo, no será tan sólo la del filólogo, ya que esta perspectiva le resulta insuficiente para la tarea que se ha propuesto, sino una nueva que trate de “comprender el espíritu y el alma de Virgilio”. Por ello, la “fusión de horizontes” con Virgilio se resuelve en un “acto de concreción” que no va a ser técnico o meramente filológico, sino creativo y reformulador de los versos leídos en Virgilio a partir de su propio “horizonte” religioso:

¹³³Citamos, como recordatorio, el primer cuarteto: “En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto, / y que vuestro mirar ardiente, honesto, / enciende al corazón y lo refrena” (Garcilaso de la Vega 1996: 192).

Nuestro campo de visión debe ensancharse y abarcar en su conjunto la obra del Mantuano; y si algo en adelante ha de atraer nuestra atención no será el estudio de la forma, ni siquiera el de las fuentes de la poesía virgiliana, sino el de su espíritu. Virgilio no es un texto, materia prima para las elucubraciones de críticos y filólogos; es un hombre que habla a otros hombres, es un corazón que se entreabre, un alma que vibra melodiosa en los versos, vinculando a las mágicas cadencias sus intuiciones e íntimos afectos, sus alegrías, sus dolores y sus ensueños. Quien no vibre al unísono con ella, ¿cómo se imagina comprender a Virgilio? La crítica es ante todo una sintonización (Espinosa Pólit 1932: 136).

Asimismo, dentro de esa primera parte de su ensayo, Espinosa Pólit dedica un buen número de páginas a defender la “imitación” como una práctica universal en la composición literaria que en modo alguno conlleva una merma en la originalidad¹³⁴, por lo que, a su juicio, no puede desmerecer el juicio sobre la obra de un autor determinado. Se refiere en este punto el autor al cambio en el paradigma estético, producido fundamentalmente por la crítica y la academia alemana en el siglo XIX con influencia en los demás estudiosos europeos, quienes postularon la superioridad de Homero sobre Virgilio por representar una literatura más genuina y original, fruto de un sentimiento no impostado a diferencia del virgiliano, que representa para ellos una épica de biblioteca. Para Espinosa Pólit, defendiendo así a su admirado Virgilio de los ataques de los críticos decimonónicos, la recuperación de modelos anteriores dentro de un género o tradición determinados para la propia creación estética no debe tomarse como buena o mala sin atender a cómo se ha llevado a cabo tal “imitación”:

Con esto llegamos sin sentir a la conclusión práctica que se puede sacar de la objeción discutida hasta aquí. Así como ya nos convencimos de que en la literatura el hecho mismo de la imitación no significa nada, ni en pro ni en contra, que sólo hay que atender a si es imitación buena o imitación mala; así tampoco significa nada la cantidad mayor o menor de imitación: ésta es cuestión de gustos,

¹³⁴ A nuestro juicio, detrás de esta mención a la imitación como un valor positivo que recoge y reformula una tradición determinada puede estar la obra *Virgils epische Technik* (1903) de Richard Heinze que determinó la visión de la filología sobre la obra de Virgilio en torno a algunos equívocos como la definición de lo que sea imitación u originalidad, como en el pasaje siguiente: “Con lo que nosotros llamamos originalidad, poco o nada tiene que ver la dependencia de la tradición, tal como la hemos descrito. La originalidad no reside tanto en el hallazgo libre de un tema nuevo —qué pocos maestros de la poesía serían considerados originales—, sino, la mayor parte de las veces, en la apropiación exitosa, esto es, la recreación, de una tradición” (*apud* Mariscal de Gante Centeno 2020a: 80).

que varían con las diversas razas y las diversas épocas. En lo que todos finalmente convienen es en sólo atender a la calidad: si la imitación mata la vida propia, poca o mucha, se la tiene por mala; si al contrario da vuelo a la propia personalidad, mucha o poca, se la tiene por buena (Espinosa Pólit 1932: 132).

En estos primeros pasajes, encontramos una suerte de “concretización” estética que, si bien parte de un “horizonte de expectativas” religioso, principal responsable de su fusión con el “horizonte” virgiliano, encontramos también, como puede verse, una suerte de “horizonte de expectativas” estético que, en cierta forma, es necesario para que pueda darse el religioso: Espinosa Pólit primero debe rehabilitar a Virgilio del rechazo que habían provocado la filología y la literatura del siglo XIX, hacia una nueva la idea de qué son la tradición y la originalidad, para después presentarlo no sólo como un gran poeta, sino también como un profeta.

Al decir de Espinosa Pólit, el espíritu romano, presente en la literatura de Virgilio, llegó para dar vida a una “literatura muerta” (Espinosa Pólit 1932: 157), calificativo que el autor dedica a la literatura alejandrina por tratarse de ejercicios artificiales carentes de vivacidad y de un sustento en la tradición oral, cuyos cultivadores no se pierden entre la tradición, el mito y la historia, sino que son mantenidos dentro del sistema alejandrino de pensionado en el Museo. De este espíritu romano que infunde vivacidad a la literatura clásica destaca Espinosa Pólit naturalmente a Virgilio. Y no solamente por poseer un determinado grado de belleza estética, que no es “ni siquiera lo más elevado” (Espinosa Pólit 1932: 257) de nuestro autor, aunque él se haya preocupado por defenderlo antes en este ámbito: lo que define qué entiende Espinosa Pólit por “virgilianismo” es el “sentimiento”, muy en consonancia con el “Misticismo” propio del “horizonte de expectativas” religioso del que venimos hablando de alguien que formaba parte de la Compañía de Jesús y por tanto estaba versado en los *Ejercicios espirituales* (1548) de San Ignacio, su fundador¹³⁵:

¹³⁵ “En Ignacio la profundidad y riqueza que alcanza en los análisis de la afectividad y su dinámica en cada persona tienen un carácter particular. Este místico recurre con frecuencia, en *sus Ejercicios Espirituales*, a términos como *afecto, afección, deseo, moción, sentidos, sentir, sentimientos, sensualidad*, lo que permite pensar en la importancia que daba a esta dimensión en la conversión y proceso formativo de la persona. Toda esta vertiente afectiva y su incidencia en la evangelización encontrarán un espacio favorable en el barroco, expresión artística que tomará fuerza tanto en Europa como en el naciente continente americano” (Avilés Salvador 2017: 539).

¿Qué es *virgilianismo*? ¿en qué consiste la originalidad de Virgilio? nos preguntábamos en el capítulo anterior. Si quisiésemos aventurar una palabra de síntesis de todo lo dicho hasta ahora, ésta sería para recordar lo que queda sugerido más arriba, y resueltamente responderíamos: “en el sentimiento”; en un sentimiento más profundo, más cordial, más amplio, más matizado que el de sus modelos, o al menos, para evitar comparaciones odiosas, en un sentimiento de todo punto distinto del de sus modelos, sentimiento nacido de un corazón hecho a vivir en soledad su propia vida, sentimiento que se forjó para sí una expresión propia de dego totalmente personal, a pesar de innúmeras imitaciones de pormenor (Espinosa Pólit 1932: 207).

Por su parte, el “sentimiento” que defiende Espinosa Pólit, como hemos anticipado, puede entenderse como una herencia de la formación jesuítica de este lector de Virgilio, dado que los *Ejercicios espirituales* de su fundador defendían precisamente la *compositio loci* (‘composición de lugar’) como elemento que permite sentir precisamente lo mismo que sintieron los personajes de los episodios bíblicos. Tal “sentimiento” es el que permite ese acceso a la vida de Cristo a través de una “sensorialización” de tales pasajes. Como señala Espino Martín (2016: 79):

El creyente ve, escucha, percibe con todos sus sentidos las escenas de la vida y de la Pasión de Cristo, así como siente los padecimientos del infierno si peca; por eso los Ejercicios instan a “imaginar” y no a “memorizar”. A partir de ahí, se deberá acudir al uso de la *imaginatio* y de la *phantasia*, que adquieren en el misticismo de San Ignacio una especial fuerza. Ambos factores potenciarán notablemente la sensibilidad de todos los sentidos del creyente, con el propósito de interiorizar los cuadros religiosos que se le presentan (Espino Martín 2016: 79).

Siguiendo a Bolívar Echeverría, Espino Martín explica cómo tales principios “sensoriales” son los que permitieron reinterpretar a los autores clásicos en el Barroco jesuita con el objetivo de darles un nuevo significado a partir de este perfeccionamiento de la sensibilidad de los fieles:

Según Bolívar Echeverría, ese *ingenium* barroco, o mejor dicho esa agudeza de ingenio, si seguimos a Gracián, exprimirá el clasicismo, herido de muerte, del humanismo renacentista y le sacará un último jugo, retorciéndolo hasta sus

ultimas consecuencias, y empleará el ingenium para sacar la savia y el espíritu “auténtico” de los autores clásicos a los que los renacentistas no supieron llegar. Los jesuitas barrocos intentan “despertar la vitalidad del gesto petrificado” o el “drama que dormita en el orden de las proporciones clásicas” del arte y de los textos clásicos, ya que hay que “buscar y encontrar el conflicto que se esconde en la perfección de su medida” (Espino Martín 2016: 80).

Comprendiendo estos principios ignacianos, puede verse de forma mucho más clara por qué Virgilio es importante en la formación cristiana y cómo Espinosa Pólit reinterpretará conforme a su “horizonte de expectativas” religioso y estético conceptos como el *fatum* virgiliano y el conflicto que genera en Eneas, a manera de un preludio de las dificultades que el creyente ha de sufrir en la comprensión del mensaje cristiano. Con tal apuesta por el sentimiento en la exégesis virgiliana, Espinosa Pólit cierra la primera sección de su obra para adentrarse en la segunda, que lleva por título “Virgilio, su misión providencial”. Para el autor, Virgilio es un “alma privilegiada del gentilismo”, al que Dios eligió para preludiar la llegada de Jesucristo, una afirmación con la que el autor recupera la “concreción” biográfica de la que hemos hablado en el caso de Miguel Antonio Caro, según la cual una de las causas por las que puede darse una exégesis cristiana de Virgilio es precisamente porque el propio poeta habría tenido unas revelaciones espirituales ajenas por completo al ambiente de su tiempo:

Nos preguntábamos el fin que pudo tener Dios al encender la llama del genio en la frente de Virgilio. –*Precursor Christi, Paedagogus in Christo*: tal es la respuesta que parece dictarnos la interpretación de la historia: Precursor pagano del cristianismo, y, dentro ya del cristianismo, Pedagogo hacia Cristo, para Cristo; profeta entre los gentiles y maestro entre los cristianos. Así concebimos el destino de este hombre extraordinario; y si esta manera de ver la tuviese alguno por exageración fantástica, confesamos llanamente que, por nuestra parte, no hallamos otro modo de explicar un influjo tan constante en sesenta generaciones, un influjo sobre todo tan profundo, no solamente en el mundo de las letras, sino también en el mundo de las almas (Espinosa Pólit 1932: 269).

El poeta encarna, a la luz de sus textos, una serie de valores que lo hacían apto para la misión encomendada por Dios, tomando así su obra, y no tanto sus biografías antiguas, como elemento que construye esta recepción biográfica de Virgilio a diferencia de, por

ejemplo, casos como el del autor austríaco Hermann Broch con su *La muerte de Virgilio* (1945) donde tiene un papel decisivo la biografía de Suetonio-Donato, en una suerte de “concreción” de carácter biográfico, donde la “fusión de horizontes” no se produce tan sólo entre el autor moderno y el poeta antiguo, sino que debe agregarse un tercer escritor antiguo, el propio biográfico. En el caso de Espinosa Pólit, su “concreción” biográfica puede encontrarse en los pasajes siguientes¹³⁶:

Fidelidad inviolable a su vocación de poeta, honradez maciza de antiguo cuño romano, honestidad de su poesía, cual los mismos cristianos la envidiaran, inextinguible anhelo de verdad ante los angustiosos problemas de la conciencia humana: tales son, entre otros muchos, los rasgos que nos han parecido caracterizar mejor la preparación de Virgilio para su doble misión providencial (Espinosa Pólit 1932: 306).

Para justificar esta recepción profética de la *Eneida*, nuestro autor destaca algunos pasajes por su cercanía con principios de la religión cristiana (anhelo del mesías salvador que redimiría a los hombres) e, incluso, otorga un carácter profético a algunos pasajes de las obras virgilianas que no lo tenían en modo alguno en el poema virgiliano:

Algo sin duda debía vislumbrar en sí mismo, cuando en su pecho anhelante sentía agitarse el verbo que no suena a cosa mortal, *nec mortale sonans*, cuando a través de Augusto, el pacificador humano, se dibujaba en la lontananza de indefinible ensueño la figura de un Pacificador supremo, de un Dios, sí, cuya venida y cuyo auxilio sería la respuesta a las ansias inenarrables del género humano:

*Attulit et nobis aliquando optantibus aetas
auxilium adventumque Dei...*

(Aen. VIII, 200-201)

Cuan vagamente se quiera, algo por fuerza hubo de vislumbrar; -¿si no, cómo explicar el misterio de sus versos?- pero saberlo, no, no lo supo. Y ¡qué halo de soberana tristeza pone en torno de su melancólica frente este conmovedor pensamiento: ¡Llevar tan alto destino, y no comprenderlo! ¡Ser todo cuanto es

¹³⁶ De entre el gran acervo bibliográfico disponible sobre la novela de Broch, puede verse más información acerca de ella en, Bauzá (1996) y García Jurado (2018: 89-100), Komar (1984) y Ziolkowski (1993: 203-221; 2000). Por nuestra parte, hemos tratado de analizar la recreación de los últimos días de Virgilio por parte de Broch en un trabajo pendiente de publicación (Mariscal de Gante Centeno 2021a), donde además proponemos una actualización bibliográfica con los últimos trabajos publicados al respecto.

por Cristo, y no haber conocido a ese Cristo a quien sin duda, tan natural, tan espontáneamente hubiera amado! Ser el poeta, si no el más grande, ciertamente el más dulce de la humanidad, y no haber sabido para quién era el panal de su dulzura! (Espinosa Pólit 1932: 276)

El pasaje mencionado (*Aen.*8.200-201) transmite el relato de Evandro sobre el combate con Caco, el monstruo que atemorizaba a los habitantes de la Arcadia, a quien desafió el “vengador Alcides” (*ultor Alcides*), cuya llegada precisamente es la que Evandro califica como *adventum dei* (“la llegada de un dios”), por las propias características sobrehumanas que demuestra tener Alcides en su combate contra Caco. En este pasaje puede verse un “vacío”, pues la llegada de un personaje con atributos sobrehumanos está siendo reelaborado, conforme al “horizonte de expectativas” del autor en una suerte de profecía de la llegada del hijo de Dios para salvación y redención de los hombres.

De entre los demás pasajes en los que se detiene Espinosa Pólit (1932: 488)¹³⁷, casi al final de la obra, nos presenta la decisión de Eneas de abandonar Cartago y a la reina Dido como resultado de un mandato de Dios del que Virgilio estaría hablando en la *Eneida* al narrar tales hechos, por lo que el libro IV se muestra como una nueva prueba del carácter profético del poema:

El crimen está cometido. Eneas ha pecado, no sólo agraviando a Dido, sino también y mucho más agraviando a los dioses, cuyas expresas órdenes ha descuidado por dedicarse a su pasión:

... *fatisque datas non respicit urbes* (*Aen.* IV, 225)

Este es el cargo único que le hace Júpiter: ha olvidado su divina misión de fundador de la potencia romana. Cuando más engolfado está el culpable en su deleitoso extravío, resuena de repente en sus oídos la voz de Dios, sin admitir apelación:

¹³⁷ No nos detendremos en todos, dada la profusión de citas y la extensión de la obra. Pero es importante notar el trabajo de atenta exégesis de la obra que lleva a cabo Espinosa Pólit, a propósito de la consideración de las palabras de Anquises en *Aen.*VI.847-853 como una suerte de profecía pacifista (p. 359), la presentación del sistema de castigos del infierno virgiliano como similar al cristiano (pp. 328-ss) o la concepción de los versos de *G.*II.471-474 como precursores del mandato benedictino *Ora et labora* (pp. 507-508).

¡Al punto rompa el lazo, haga a la vela!

Nauiget! haec summa est... (237)

Eneas queda mudo, como loco,

At vero Aeneas aspecto obmutuit amens... (279)

Pero el efecto es inmediato: Dios ha hablado, y lo mismo es volver a tomar conciencia de sí que arrancarse a la dulzura de su alucinación con ardoroso renunciamiento:

*ardet abire fuga dulcesque relinquere terras,
attonitus tanto monitu imperioque deorum.*

(281-282)

Terrible es el asalto que tiene que sufrir esta resolución, pero él, a viva fuerza, reduce a silencio su amor:

*... ille Iouis monitu immota tenebat
lumina, et obnixus curas sub corde premebat*

(331-332)

y aunque sangra el corazón en la lucha interior, el héroe, “el piadoso Eneas”, cumple la orden divina, que imperiosa le exige la inmolación. [...] ¿Cuándo, pues, podrá mejor llamarse *pius*, que en la hora de su mayor victoria moral, de su triunfo sangriento sobre el ciego corazón? El crimen cometido era crimen sin reparación posible: no podía Eneas, por desagradar a Dido, guardarle una fe, a la que se oponía su misión superior (Espinosa Pólit 1932: 277-278).

En este pasaje pueden encontrarse una serie de “vacíos” que, mostrando la distancia y las diferencias entre ambos componentes de la “fusión de horizontes”, no hacen imposible la recepción. Por ejemplo, es evidente en la referencia “al deseo y mandato de los dioses” (*monitu imperioque deorum*), que naturalmente sitúa la acción divina en el contexto del panteón pagano romano o la referencia a Júpiter, *pater deorum*, en *Iovis monitu*, en la última referencia de la obra latina del pasaje anterior. Existe con ello un reconocimiento de que el panteón pagano es el marco teológico en el que se mueve la *Eneida* y convive con ese papel rector del *fatum* que la crítica siempre ha destacado en Virgilio, lo que no impide a Espinosa Pólit crear su hermenéutica cristiana de estos pasajes.

Por otro lado, en esta exégesis, se produce una forma muy peculiar de proceder: la cita sucesiva de algunos pasajes en latín, que no se traducen, reduce la posibilidad de su interpretación a los lectores que pudieran entender la lengua virgiliana. Cabe destacar, por otra parte, determinados calificativos como el “engolfado” con los que Espinosa Pólit ofrece una “concreción” cristiana de carácter moral de la estancia de Eneas con Dido, que, sin embargo, el héroe no considera pernicioso ni reprobable en sí, sino por las consecuencias que ella tiene en el abandono de su misión fundadora de Roma.

Asimismo, no deja de ser muy relevante el desplazamiento léxico del término *pietas*¹³⁸ desde el contexto romano al del cristianismo, ámbitos donde tal término tiene significados bien diferentes. Si tomamos como referencia romana la definición que Cicerón fija en su *De inuentione* (*pietas, quae erga patriam aut parentes aut alios sanguine coniunctos officium conservare moneat*¹³⁹ [2.66]; *per quam sanguine coniunctis patriaeque benivolum officium et diligens tribuitur cultus*¹⁴⁰ [2.161]), resulta evidente que estamos ante un “acto de concreción” que ha llenado un “vacío” que separa ambos “horizontes” para concluir una relectura del concepto virgiliano en clave de “piedad” cristiana, esto es, de acuerdo con la observación de la alabanza a Dios y el seguimiento de sus mandamientos.

Tal intento de *cristianizar* las obras de Virgilio se encuentra, como reconoce el propio autor, con un escollo irreductible: la “Égloga II”. Ya en la primera parte de su obra, Espinosa Pólit (1932: 313) hablaba de la misión religiosa que cumple el conjunto de la obra del mantuano, “si se exceptúan algunos juegos y ensayos de las Bucólicas”. En la segunda parte, afirma: “Es cierto, como ya advertimos, que nuestra moral cristiana no puede admitir, ni por vía de ejercicio literario, el tema de la Égloga II” (Espinosa Pólit 1932: 435). Por lo que, al igual que sucedía con Caro y el epicureísmo de origen napolitano de Virgilio, en el caso de Espinosa Pólit, el autor sinceramente declara que tal composición no es compatible con su propio “horizonte de expectativas” religioso y, como consecuencia, en el caso concreto de ese poema, el “vacío” que los separa es tan

¹³⁸ Para el concepto virgiliano de *pietas* pueden consultarse las referencias bibliográficas que hemos consignado en la p. 118 de esta tesis.

¹³⁹ “El *sentido del deber* es el que nos exhorta a observar nuestros deberes con respecto a la patria, los padres y los parientes de sangre”, traducción de Núñez (1997: 238).

¹⁴⁰ “El sentido del deber consiste en mostrar a los parientes de sangre y a la patria nuestro reconocimiento y afecto”, traducción de Núñez (1997: 301).

insalvable que el autor ni siquiera trata de amoldarlo, modificarlo ni argumentar¹⁴¹ que tal poema en realidad es un juego literario que no refleja ningún interés particular de Virgilio. Sin embargo, en este caso parece imponerse la *acribía* del filólogo que conoce la obra comentada y, por ello mismo, no puede separarse de ella, sino más bien rechazarla totalmente consciente de que en efecto es un obstáculo en su propia recepción de Virgilio.

Por otro lado, el estudioso ecuatoriano duda sobre la importancia capital de la “Égloga IV” para la empresa que, durante siglos, le había sido encomendada por el cristianismo como profecía del nacimiento de Cristo, habida cuenta de la gran cantidad de interpretaciones antiguas que ha recibido con conclusiones muy variadas¹⁴². Existe, sin embargo, una “concretización” profética de Espinosa Pólit que, a diferencia de aquellas que entienden la “Bucólica IV” como una suerte de profecía en sí misma, por el contrario, encuentra ese carácter cristianizante en la relectura de otros pasajes de la obra virgiliana que dejan a esta égloga como expresión de un anhelo universal que no está ligado necesariamente a la visión inspirada del nacimiento del Mesías cristiano:

La Egloga IV, por tanto, no es mesiánica en cuanto que directamente cante el nacimiento del Mesías y que Virgilio haya tenido verdadero conocimiento de la próxima Encarnación de Jesucristo, hijo de Dios; pero sí es mesiánica en cuanto nos ha conservado el recuerdo más vivo y sentido de la universal expectación del mundo, en sus inenarrables ansias de un Salvador (Espinosa Pólit 1932: 384).

Estamos, como puede verse, ante una obra monumental que Vicente Cristóbal López ha calificado como “una de las mejores monografías escritas en castellano sobre el poeta” (Echave-Sustaeta 2005: 18), con una segunda parte de cariz más ensayístico que el propio autor reconoce como un intento por “conectar” con el alma del poeta, donde se defiende el papel de Virgilio como conductor de almas (psicagogo) hacia Cristo. Virgilio sería el representante, por tanto, de una sensibilidad, estética y teológica, propiamente cristiana, a pesar de haber nacido en tiempo anterior al propio surgimiento del cristianismo y a pesar

¹⁴¹ Al respecto de las posibilidades de traducción que muchos autores han tomado ante la incomodidad que provocaba ésta, puede verse el estudio de Fredericksen (2014), para un panorama general de la más temprana de recepción de esta égloga, y García Armendáriz (1999) o Ramos Santana (2002) para algunas posibilidades de traducción al español durante el siglo XIX.

¹⁴² En las pp. 364-370 el autor recopila y comenta sucintamente estos estudios.

también de las necesarias concesiones hechas por el poeta romano al paganismo imperante en su época.

Espinosa Pólit cristianiza algunos pasajes de las obras virgilianas, preferentemente la *Eneida*, aunque también se detiene en momentos de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, para rastrear aquellos personajes o situaciones sobre los que basar su exposición. Para esta tarea, Espinosa Pólit emplea dos procedimientos: bien establece una similitud entre los valores de ese personaje y los cristianos, o bien otorga un componente profético a dicho pasaje. En cualquiera de las dos situaciones, Virgilio queda definido como un elegido de entre los gentiles para una suerte de literatura profética.

Hemos de mencionar, a modo de colofón, la importancia que ha tenido para Espinosa Pólit la crítica estética, dedicada a rehabilitar la maestría literaria de Virgilio como creador y no como un mero epígono de los literatos griegos, como paso previo a su propia “concreción” religiosa del poeta. Asimismo, hemos podido atender a las diferentes “concretizaciones” del poeta romano donde Virgilio es un profeta que preludia la llegada de Jesucristo, Eneas un héroe que encarna la “piedad” cristiana y la renuncia al amor por Dido un loable acto de ensalzamiento de las virtudes cristianas. Además, hemos podido comprobar la enorme presencia de los “vacíos” que separan a Espinosa Pólit de Virgilio, tanto desde un punto de vista estético-moral (“Égloga II”) como filológico (“Égloga IV”, misión de Eneas), elementos que el autor o ha reelaborado conforme a sus propios “horizontes” o sencillamente ha preferido dejar constancia de su rechazo hacia ellos.

4.3.3.- Virgilio y la Editorial Jus: *Virgilio, el clásico de Occidente* de

Héctor González Uribe y *Virgilio en verso castellano* de Aurelio

Espinosa Pólit

Existen dos obras fundamentales en lo que respecta al estudio de la recepción virgiliana propiamente en México, para las que los trabajos ya comentados con anterioridad en este pasaje de Caro y Espinosa Pólit suponen un notable precedente: nos referimos a la monografía *Virgilio, el clásico de Occidente* de González Uribe (1956) y la ya

mencionada traducción *Virgilio en verso castellano* (1961), fundamentalmente por su prólogo.

En primer lugar, hemos de atender brevemente al momento concreto en que se dieron a la imprenta y también a la génesis de la Editorial Jus, donde fueron publicados, para poder comprender el porqué del momento y lugar de la recuperación, en el México de mediados del siglo XX, de esta corriente adventista que venimos comentando. Tal contextualización histórica otorga una nuevo “horizonte de expectativas” histórico a los ya mencionados con anterioridad: el de una reacción contra la secularización del estado y la cultura mexicanas.

El momento histórico en el que ven la luz estos dos textos es el del período posrevolucionario en México, marcado por el intento de asentar el estado surgido de la Revolución¹⁴³ contra Porfirio Díaz, liderada inicialmente por Francisco I. Madero, tras no poder hacer frente al Porfiriato en unas elecciones libres. La historia es sabida y ya hemos tenido ocasión de comentar la génesis de la Revolución mexicana y la importancia de la obra de Madero, *La sucesión presidencial en 1910*: Madero es depuesto y fusilado por las tropas a las órdenes de Victoriano Huerta, quien, a su vez, se vio obligado a dimitir por la presión de la llamada revolución constitucionalista. A Huerta lo sustituye en el poder Venustiano Carranza.

Carranza convoca un Congreso Constituyente, cuya función es promulgar la nueva Constitución para México, que fue aprobada el 5 de febrero de 1917. Esta constitución, redactada fundamentalmente para dar una respuesta a los problemas agrarios, sindicales y educativos, supuso además el inicio de una política laicista dirigida a despojar a la Iglesia Católica de sus prerrogativas, dejándola en una situación que desde los sectores afines se consideró como un ataque definitivo. Algunos de los artículos de esa constitución decretaban la obligatoria laicidad de la enseñanza, la prohibición a los sacerdotes de enseñar en la primaria o la abolición de la propiedad de bienes raíces por parte de la Iglesia católica, entre otros¹⁴⁴. Fueron los presidentes Álvaro Obregón y

¹⁴³ Para el relato de los sucesos fundamentales de la Revolución Mexicana y los años de gestación del estado posrevolucionario hemos seguido, salvo cuando se mencionan otros trabajos específicos, a Ulloa (2000) en el capítulo correspondiente de la *Historia general de México* (AA. VV. 2000).

¹⁴⁴ Ruiz Velasco (2014: 57-58), en su monografía *Salvador Abascal, el mexicano que desafió a la Revolución*, enumera algunos de los artículos más polémicos de la Constitución de 1917 en lo que respecta a sus restricciones a la Iglesia.

Plutarco Elías Calles, quienes, asesinado Carranza, se encargaron de gestionar dicha maquinaria legal.

Tales políticas dieron lugar a una reacción de oposición que ha estudiado el historiador Jean Meyer (2001) y que fue denominada con un concepto de tono épico: la *Cristiada*. Se trata de un movimiento armado que se enfrentó al gobierno mexicano entre 1926 y 1929, año en que la Iglesia Católica llegó a un acuerdo con el Estado, mediante el cual conseguía un mejor trato por parte del gobierno en los llamados “arreglos”. Sin embargo, con el ascenso al poder del general Lázaro Cárdenas en 1934 comienza el programa de gobierno más fielmente revolucionario, socialista y laicista, precisamente en los ámbitos antes señalados: promoción de los sindicatos, educación y redistribución agraria. Esta situación llevará a un rebrote de la contestación católica, en grupos como las llamadas Legiones, una sociedad secreta contrarrevolucionaria, y el movimiento denominado Sinarquismo (Unión Nacional Sinarquista), un movimiento político y social, de base fundamentalmente campesina, cuyo objetivo último era derrocar al gobierno y recuperar el espacio político del catolicismo perdido a causa de las reformas revolucionarias. Fue éste un movimiento que llegó a obtener una fuerza notable e incluso se llegó a constituir una suerte de colonias, como la de María Auxiliadora en la Baja California. Con la llegada al poder del presidente Manuel Ávila Camacho y su talante más moderado y conciliador, el Sinarquismo se convirtió casi prácticamente en un puntal nuevo sobre el que sostener el naciente estado, que no perdió fuerza gracias al liderazgo de Salvador Abascal¹⁴⁵.

En este mismo contexto de rearme ideológico de la cultura católica frente a los desafíos de la modernidad posrevolucionaria, deben mencionarse los esfuerzos del padre Gabriel Méndez Plancarte (1905-1949), quien fundó en 1937 la revista *Ábside* (Mora Muro 2011). Los escritores congregados en ella dedicaron sus esfuerzos al estudio, comentario y traducción de algunas de las grandes obras de la tradición, precisamente como forma de oponerse a una dinámica política que consideraban perniciosa. Entre estos autores selectos de la tradición occidental, naturalmente, los clásicos grecolatinos tuvieron un papel fundamental (Herrera Zapién 2009). Fruto de esos esfuerzos, por ejemplo, surgió la obra monumental *Horacio en México* (1937) del propio Méndez Plancarte, como

¹⁴⁵ Ruiz Velasco (2014: pi53-158) ha estudiado precisamente el nacimiento del movimiento sinarquista y, en general, del movimiento contrarrevolucionario cristiano a través de la biografía de Abascal.

seguidor del *Horacio en España* de Marcelino Menéndez Pelayo (Espino Martín 2020c), donde precisamente el autor resalta el vínculo de Horacio con España y a través de él con la Europa católica. Esta defensa de los clásicos, por tanto, era fundamental, pues en palabras del propio Méndez Plancarte:

Quienes propugnamos el humanismo grecolatino sostenemos que los grandes clásicos de la Antigüedad son, para quien de ellos se nutre, fuente inagotable de elevación intelectual, moral, y estética; y mediante tal elevación, contribuyen a “hacer al hombre más humano” por el goce específicamente humano de la Verdad, la Bondad y la Belleza (*apud* Mora Muro 2011: 146).

El estallido mismo de la Revolución llevó a que las iniciativas de combate llegasen también a algunos ámbitos políticos y diplomáticos, a su vez, desarrollados por hombres de letras. Una vez concluida, cobró gran importancia una generación de jóvenes intelectuales, cuya dedicación estaba más en el debate político y en el compromiso con la gestión pública que en la escritura de una obra. Esta generación, unida en un principio ante la necesidad de desarrollar el estado posrevolucionario, se desgajará posteriormente en diversos sectores y tendencias políticas¹⁴⁶. Son la generación que Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* llamó “la inteligencia mexicana”:

Una vez cerrado el periodo militar de la Revolución, muchos jóvenes intelectuales –que no habían tenido la edad o la posibilidad de participar en la lucha armada- empezaron a colaborar con los gobiernos revolucionarios. El intelectual se convirtió en el consejero, secreto o público, del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder. La tarea era inmensa y había que improvisarlo todo. Los poetas estudiaron economía, los juristas sociología, los novelistas derecho internacional, pedagogía o agronomía. Con la excepción de los pintores –a los que se protegió de la mejor manera posible: entregándoles los muros públicos-, el resto de la “inteligencia” fue utilizada para fines concretos e inmediatos [...]. Ellos han defendido en multitud de ocasiones la herencia revolucionaria. Pero nada más difícil que su situación. Preocupados por no ceder sus posiciones –desde las materiales hasta las ideológicas- han hecho del compromiso un arte y una forma de vida (Paz 2016: 170-171).

¹⁴⁶ Una separación que el historiador Enrique Krauze (2014) ha ejemplificado con dos figuras públicas: Vicente Lombardo Toledano y Manuel Gómez Morin.

Al hablar de esta “inteligencia mexicana”, Paz se está refiriendo, fundamentalmente, al llamado grupo de los “Siete sabios”, conocido también como “Generación del 15”. Dentro de este grupo de jóvenes intelectuales es fundamental para nuestro estudio la figura de Manuel Gómez Morin, abogado y responsable de un buen número de iniciativas políticas y administrativas como la fundación del Banco de México o el desempeño como rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), entre otros muchos. Gómez Morin pasará de la gestión pública en administraciones cercanas a la Revolución a la fundación en 1939 del Partido de Acción Nacional (PAN), formación política de ideología conservadora. La fundación de un partido político de oposición era una idea que, según el historiador Enrique Krauze (2014: pp. 385-386), llevaba acariciando desde por lo menos diez años antes. El autor resume en *Los caudillos culturales de la Revolución* el porqué de dicha evolución en su biografía:

Era natural que un hombre con ese temple e ideario chocara con el México bronco y desordenado de su tiempo. De los generales sonorenses había que apartarse por razones de supervivencia elemental. Si bien entendían, en algunos casos, la necesidad de la técnica, su desdén por el dolor humano y su culto a la violencia representaban la perpetuación de los peores instintos históricos. Del cardenismo, Gómez Morin habría de apartarse también, y de manera aún más pronunciada. En su opinión, representaba “el bien mal realizado”, descrito premonitoriamente en aquel folleto: “hay que huir de la débil filantropía... cuidar que no pare en sensiblería la comprensión del dolor”. “Una nación traicionada”, llamó Gómez Morin a México en octubre de 1927; traicionada en su destino político, en su economía, en los afanes del pueblo que ha sido cínicamente engañado con un malabarismo de palabras revolucionarias” (Krauze 2014: 385).

La segunda gran obra de Gómez Morin como político y activista fue la fundación en 1938 de la Editorial Jus, donde verán la luz las obras de González Uribe y Espinosa Pólit. Era éste un proyecto editorial que estaba en consonancia con las ideas que lo llevaron a fundar el PAN: buscaba dar a la imprenta textos fundamentales para contrarrestar la influencia cultural ejercida por el sector revolucionario más laicista. El propio Gómez Morin señaló en una carta los objetivos de dicha editorial:

La biblioteca de Acción Nacional y la Editorial Jus, han editado estas obras siguiendo su programa sistemático de presentar y hacer valer las figuras de los

héroes verdaderos, de los verdaderos constructores de la nacionalidad. [...] Se trata de una tarea valiosa: la de formar positiva y rectamente una conciencia pública en asuntos que lo requieren con extrema urgencia. Es una obra en construcción y de defensa incomparablemente superior, más valiosa y más eficaz que cualquiera otra, pues con ellas se trata de acendrar los valores esenciales de la sociedad y la Nación (*apud* Ruiz Velasco 2014: 170).

El proyecto editorial de Jus se entiende, por tanto, en un contexto general de polémica en torno a la Revolución, la nación y el papel de la religión católica. Gómez Morin la funda para combatir y contrarrestar la propaganda y las medidas políticas decididamente laicistas que habían comenzado con la propia Revolución Mexicana. Ruiz Velasco (2014: 160-161) interpreta este proceso en términos gramscianos, entendiendo que esta estrategia de lucha renuncia al combate armado para dedicarse a la “guerra cultural”, a la creación de una hegemonía ideológica en la sociedad. Consistiría en tomar, pues, las armas del enemigo para vencerlo (Ruiz Velasco 2014: 170). Según el estudio de Ruiz Velasco, tal círculo intelectual trató de recuperar para el presente “la otra historia”, conservadora y clerical, frente a las tradiciones izquierdistas o del secularismo liberal.

En lo que respecta al análisis de las ideas que presentan estas dos obras, debe tenerse muy presente que ambas tienen una clara propuesta intelectual y política en su propio contexto, conforme a ese doble “horizonte de expectativas” que hemos descrito al inicio de este apartado: religioso e histórico, más allá de las ideas exegéticas que representan. El ensayo de Héctor González Uribe, *Virgilio, clásico de Occidente* (1956), está escrito desde una posición de síntesis de las posturas adventistas en torno a Virgilio que hemos comentado previamente, recuperadas y reformuladas para el propósito antes descrito de la Editorial Jus: el combate de la política y la estética de la vertiente más laicista de la Revolución Mexicana a partir de la recuperación del cristianismo como guía para el México posterior a las reformas secularizadoras de los políticos revolucionarios y, particularmente, de las políticas secularistas del general Lázaro Cárdenas.

En este contexto, destaca la figura de Héctor González Uribe (1918-1988), abogado, profesor y sacerdote jesuita que desarrolló una importante labor como docente de materias como Teoría del Estado o Filosofía Política en la Universidad Iberoamericana (UIA) y en la UNAM. Publicó algunas obras sobre estas materias en la propia Editorial Jus,

contribuyendo con ello al proyecto editorial que hemos presentado anteriormente. La obra de González Uribe que nos ocupa () se divide en tres secciones bien diferenciadas: “Occidente”, “El clásico” y “El clásico de Occidente”. En el prólogo a la obra, González Uribe explica el propósito de su ensayo: retomar lo que de permanente hay en la cultura occidental en el ambiente mutable y vertiginoso de su tiempo:

En este mundo de Occidente –el nuestro, en el que nos salvamos o perecemos– hay ciertas realidades permanentes, que en la vorágine de los cambios continuos, nos ofrecen un principio de unidad. Son los clásicos. A ellos debe, como a fuente primaria, su inspiración artística y humana la cultura occidental. Examinar las notas características y distintivas de sus obras, remontando fatigosamente la corriente hasta el manantial mismo de donde han brotado; señalar lo que corresponde en propiedad a los clásicos en la literatura; y apuntar la razón de la primacía de los grecolatinos, será la segunda de nuestras tareas. Por último, recorrido a grandes pasos el territorio del clasicismo, subiremos a la mansión luminosa y apacible del príncipe de los clásicos, el mantuano Virgilio, y fijándonos en su egregia figura, encontraremos retratados en ella todos los rasgos de la perfección clásica, resumidos en dos cualidades esenciales: madurez y comprensividad (González Uribe 1956: 8).

Tales conceptos, “madurez” y “comprensividad” (que nosotros preferimos llamar “universalidad”; dado que “comprensividad” nos resulta un pobre calco del término inglés *comprehensiveness*) son conceptos fundamentales del ensayo de T. S. Eliot *What is a Classic?*¹⁴⁷ que va a sustentar los razonamientos y la defensa de la cultura católica en el ensayo de González Uribe. Las palabras de Eliot sobre los dos conceptos son las siguientes:

¹⁴⁷ A la hora de abordar este ensayo de Eliot y, en términos generales, la cuestión de qué considera una sociedad determinada como un “clásico”, debe recordarse que esta pregunta, en su formulación moderna, se debe al ensayo *Étude sur Virgile* (1857) de Charles Augustin Sainte Beuve (vid. Prendergast 2007), donde, por ejemplo, hablaba de la imposibilidad de seguir una “biografía” positiva como habían tratado de ofrecer los gramáticos antiguos, por lo que sólo cabía trazar una “biografía ideal” del poeta (García Jurado 2018: 26). Por otro lado, no debe perderse de vista que estas lecturas de Virgilio como clásico que defiende Eliot serán calificadas como “colonialistas” con el surgimiento del poscolonialismo como fundamento para una nueva crítica literaria posmoderna, en particular tras la publicación de un ensayo homónimo (“What is a Classic?”) de J. M. Coetzee (1933), el premio Nobel sudafricano que pone en cuestión muchos de los presupuestos eliotianos (puede verse de Vries y Mukherjee 2014 para más información).

If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term ‘a classic’, it is the word *maturity*¹⁴⁸. [...] A classic can only occur when a civilisation is mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind. It is the importance of that civilisation and of that language, as well as the comprehensiveness of the mind of the individual poet, which gives the universality (Eliot 1945: 10).

Este pasaje de Eliot es fundamental por su defensa de la “civilización” como resultado de la “madurez” de un pueblo, en el caso concreto del ensayo eliotiano, de la madurez del pueblo romano que llegó a un nivel de perfección e introspección nunca antes alcanzado y que vendría a completarse con la cristianización de Dante. Frente al nacionalismo (con su consiguiente idea de la *Kultur* de cada pueblo) que había conducido a Europa a las dos guerras mundiales, el poeta angloamericano propone la gran “civilización” latino-cristiana que encarna Virgilio.

Por su parte, en la primera de las secciones, “Occidente” (pp. 49-76), González Uribe propone su visión de la cultura desarrollada en el mundo occidental. En primer lugar, recorre los orígenes de ésta: el judaísmo, Grecia, Roma y el cristianismo, entendido este último no sólo como religión, sino también como una síntesis cultural de los elementos anteriores añadidos a la fuerza vivificadora y a la capacidad de conservación de la Iglesia. En esta síntesis, González Uribe quiere trasladar, de forma retrospectiva, su propia “concreción” cristianizante de Virgilio al personaje histórico que en efecto vivió en la Roma del final de la República romana y del principado de Augusto:

Sin esta labor benemérita de la Iglesia –que no pueden menos de reconocer aun los historiadores protestantes y laicos- es seguro que la herencia de la antigüedad habría desaparecido, relegada a la categoría de mero recuerdo de cosas muertas, de curiosidades de museo, y nuestro mundo occidental no sería lo que ahora es sino una agrupación oscura y primitiva en la que los hombres estarían luchando por reconstruirse una cultura que tardó centenares de años en elaborarse (González Uribe 1956: 29).

Esta primacía de la fe católica a lo largo de la historia nos pone en la pista de una defensa institucional de la Iglesia, no sólo de los principios cristianos, que está muy en relación

¹⁴⁸ La cursiva es del autor.

con la obediencia debida al Papa, elemento distintivo de la Compañía de Jesús en su cuarto voto de obediencia directa al obispo de Roma. Partiendo de tal importancia institucional, González Uribe considera paradójicamente que no todos los autores que han formado parte de Occidente han participado de este espíritu occidental, sino que existen dos tendencias dentro de él: una tendencia integradora y otra desintegradora, en función de quienes participen de ese cristianismo con orígenes grecolatinos que es precisamente la genealogía trata de fijar el autor en este ensayo.

La primera de ellas, la tendencia integradora, consistiría en continuar el espíritu sintético del cristianismo que el propio González Uribe ha establecido previamente y que iría desde los padres griegos de la Iglesia hasta la Reconquista española, Tomás de Aquino o Dante Alighieri, por citar sólo algunos ejemplos. Sin embargo, -piensa González Uribe- en el siglo XVI aparece con la Modernidad una línea negativa y desintegradora: “enemigos internos –brotados de su misma entraña- como la pseudorreforma protestante y el humanismo renacentista, de tendencias paganizantes, y por otra, enemigos exteriores, como la invasión de los turcos sobre Europa” (González Uribe 1956: 35). Una tendencia disgregadora que se manifiesta en cuatro ámbitos: filosófico (“es la tremenda aventura del hombre que abandona a Dios, confía plenamente en su razón, pierde el apoyo del Ser absoluto y necesario” [González Uribe 1956: 39]), político, con origen en “el humanismo egoísta del Renacimiento”, económico, la línea liberal que “llegada a su máximo [...] provoca el advenimiento del sindicalismo revolucionario y del socialismo” (González Uribe 1956: 40) y religioso (“la pretendida ‘libertad de conciencia’ [...] acaba en una nueva absorción, esta vez la más peligrosa de todas: la de la fe sobrenatural en la fe impuesta por un Estado totalitario” [González Uribe 1956: 41-42]). Éstas tienen en común el mismo “mal” para la concepción de González Uribe, la “negación de la personalidad humana”:

De esta manera la línea desintegradora de Occidente, en cualquiera de las direcciones por las que se le siga, conduce siempre a una negación de la personalidad humana. Y resulta interesante e instructivo observar cómo, por una curiosa paradoja, sus cuatro trayectorias fundamentales, trazadas a base de movimientos antitéticos: racionalismo-existencialismo, individualismo-totalitarismo, capitalismo-comunismo, laicismo-estatolatría, no son sino el

desarrollo de un mismo principio dinámico: la rebelión del hombre contra Dios y el abandono de las normas cristianas (González Uribe 1956: 42).

González Uribe, convencido de que la época que le ha tocado vivir está inmersa en muchos de esos males filosóficos, políticos, económicos y religiosos, propone la vía religiosa del cristianismo como remedio a esos momentos de crisis y de decadencia de Occidente ¹⁴⁹ bajo la guía del propio Virgilio. Así, el poeta romano encarna la forma más depurada de este espíritu en un “acto de concreción” que en este caso podemos denominar salvífico por el que Virgilio, una suerte de profeta pagano del cristianismo, puede también salvar a los occidentales de la segunda mitad del siglo XX, si estos son capaces de reconocer la grandeza de la tradición cristiana y ponerse bajo la guía del poeta romano:

Occidente camina así, por los rumbos de su destino histórico, llevado por el irresistible dinamismo interno que es ley de toda actividad humana. Pasa en nuestros días por una de sus más grandes crisis. Poderosos y astutos enemigos lo acechan desde fuera, en tanto que mortal gangrena –el naturalismo, el sensualismo, el comunismo ateo- lo corroe por dentro. Pero creemos que a pesar de todo la cultura occidental se salvará y seguirá cumpliendo su misión providencial, si se inicia un retorno franco y sincero a la fuente perenne de toda inspiración y de toda genuina cultura: la doctrina de Cristo. Ahora, como siempre, es verdad la profunda y bella frase de aquel sociólogo mexicano: *todavía son suficientemente recios los brazos de la Cruz, para colgar de ellos nuestro destino* González Uribe (1956: 48).

¹⁴⁹ Tras estas afirmaciones y el listado de causas de la decadencia que hemos podido leer en la cita anterior pueden encontrarse las ideas expuestas por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1919, 1923): “La gran crisis se manifiesta por un sinnúmero de apasionantes problemas e intuiciones que han salido hallar luz del día en mil libros y proclamas. Estos problemas, dispersos, aislados, estudiados en el reducido marco de una disciplina particular, han podido a veces excitar, deprimir y confundir el espíritu, nunca, empero, libertarlo. Son conocidos, pero nadie comprende su identidad. Me refiero a los problemas del arte, que no han sido planteados en su verdadera significación y que constituyen la base de todas las discusiones sobre forma y contenido, línea o espacio, dibujo o pintura, concepto del estilo, sentido del impresionismo, música de Wagner; me refiero a la decadencia del arte, a la creciente duda sobre el valor de la ciencia, a los difíciles problemas que nacen del predominio de la urbe sobre la aldea, a la falta de hijos, al abandono de los campos, a la importancia social de la fluctuante cuarta clase; a la crisis del socialismo, del parlamentarismo, del racionalismo; a la relación del individuo con el Estado; al problema de la propiedad y al del matrimonio, que de la propiedad depende; y, en esferas al parecer totalmente distintas, a los numerosísimos trabajos sobre psicología de los pueblos, sobre mitos y cultos, sobre los orígenes del arte, de la religión y del pensamiento, que súbitamente aparecen tratados, no en sentido ideológico, sino en sentido estrictamente morfológico” (Spengler 1966: 53).

Como puede verse, en esta primera sección, tras mencionar los conceptos de “madurez” y “comprensividad” (“universalidad”), González Uribe se ha afanado en proponer una suerte de filosofía de la historia, según la cual existirían dos tendencias en Occidente, integradora y disgregadora. Virgilio sería el representante más señero de la primera, dadas sus particulares características. Naturalmente, estas afirmaciones, conforme a los “horizontes de expectativas” político y religioso ya mencionados, se encuentran con el “vacío” que venimos señalando en los tres apartados de este capítulo sobre la recepción religiosa de Virgilio: el poeta no conoció el cristianismo, por lo que este adventismo tiene que fundamentarse en un anacronismo, salvable en función de una nueva interpretación de conceptos como *fatum* o *pietas* para hacerlos coincidir con el monoteísmo cristiano.

Tales ideas, aplicadas al contexto histórico de México, configuran una apuesta por un concepto de “civilización” cristiana, frente a cualquier énfasis en la *Kultur* mexicana, sea ésta nacionalista o laicista, dado que los valores que deben inspirar la nueva “nación” mexicana no son los de un liberalismo estético, como quería Reyes, ni los de una supuesta homogeneidad racial con el resto de la América hispana a la manera de Vasconcelos, sino una recuperación de los valores universales del cristianismo encarnados en la obra virgiliana.

La segunda sección del ensayo lleva el título, como dijimos, de “Clásico”. González Uribe ofrece aquí una breve investigación sobre cómo puede caracterizarse qué es un clásico. Tras desechar que un clásico sea lo que una época ha entendido como tal o el conjunto de obras de una época —no todo lo grecorromano es clásico ni todo lo clásico es grecorromano¹⁵⁰, el autor propone las características que considera que debe tener un clásico: humanismo (“un humanismo integral, equilibrado, armonioso, que no desconoce ninguna de las dimensiones del ser humano” [González Uribe 1956: 62]), belleza (“toda obra clásica ha sido concebida y realizada en función de dicho valor. Y aquí surge otra vez aquella feliz coincidencia entre el ideal de lo bello que tuvieron los clásicos y el ideal objetivo de belleza del hombre occidental” [González Uribe 1956: 63]) y suprema

¹⁵⁰ “En efecto, sostener que son autores y artistas clásicos todos los que produjeron sus obras en el viejo mundo grecorromano, sería ampliar exageradamente una calificación que sólo puede convenir a un grupo reducido de ellos, ya que en el largo período de evolución de Grecia y Roma es obvio que hubo fases de iniciación, desarrollo, auge y decadencia en su cultura, y que es lo clásico, por ser precisamente, una cualidad, un atributo valioso, como lo demuestra el aprecio general que de ello se tiene, sólo puede convenir a una época de grandeza (González Uribe 1956: 56)”.

realización plástica (“es un *pendant* de las perfecciones internas, en que vuelven a aparecer aquellos factores de equilibrio, armonía y buena proporción, que representan un papel tan importante en la concepción de la obra” [González Uribe 1956: 48]).

En este punto, González Uribe retoma de nuevo las ideas de Eliot procedentes del conocido ensayo *What is a Classic?*, concretamente en el desarrollo de la característica fundamental del clásico, la “madurez”, término que ya hemos definido anterioridad:

Si hay alguna palabra que sugiera al máximo lo que queremos decir con el término “un clásico”, es la palabra “madurez”. Tal es la afirmación liminar que hace el autorizado crítico y poeta británico. Y añade, como confirmación, que un clásico puede darse cuando una civilización está madura; cuando una lengua y una literatura están maduras; y que esto debe ser fruto de una mente madura (González Uribe 1956: 67).

Tal “madurez”, que es la base conceptual que permite enjuiciar el clasicismo de un autor cualquiera, queda dividida por González Uribe en cuatro criterios diferenciados siguiendo el ensayo de Eliot: “de mente”, “de lenguaje”, de “comportamiento social” y “perfección del estilo común”. Estas características serán, avanzando el ensayo, las que aplique el autor a Virgilio para confirmar el carácter paradigmático que él mismo busca atribuirle.

Asimismo, dentro de esta segunda sección, González Uribe destaca algunos otros rasgos fundamentales del clásico: “originalidad”, “naturalidad” y “plenitud humana”. Además, distingue entre clásicos relativos y clásicos absolutos. La diferencia entre ambos reside en que su característica distintiva, la “comprensividad” de la que había hablado González Uribe (1956: 8) en su prólogo y que consiste “en que el clásico es aquel tipo de hombre capaz de recoger en su espíritu [...] el máximo posible de la sensibilidad, de la índole, del genio del pueblo al que pertenece, y capaz, asimismo, de expresarlo, dentro de sus limitaciones, en la forma más bella y exacta posible” (González Uribe 1956: 74).

Dicha “comprensividad” (“universalidad”) puede estar limitada –para González Uribe- al espíritu de la época y el lugar en que les tocó vivir o bien referirse a “todo aquello que hay en el hombre de permanente y general” (1956: 75), que el propio autor atribuye a los clásicos grecolatinos, por el carácter iniciático que tienen sus contextos históricos y su especial dedicación al análisis de las grandes cuestiones del pensamiento:

Las antiguas culturas de Grecia y de Roma –que alcanzaron un grado tan alto de perfección humana- tuvieron la evidente misión de preparar el mundo de Occidente. Les fue dado trabajar con una visión idealista, paradigmática, del hombre y de la belleza, y por ello, cumplida su misión, entregaron a nuestro mundo la herencia valiosísima de sus arquetipos universales, que se adaptan a todas las culturas particulares, dentro de ese orbe. Y esto es posible precisamente porque murieron, ya que sin muerte no hay transmisión hereditaria, ni modelos fijos e inmutables (González Uribe 1956: 76).

Una vez revisadas las características que González Uribe atribuye a un clásico, pasa éste a presentar a Virgilio como el autor que las reúne todas, comenzando por la madurez, en una enumeración de características que, como hemos anticipado, también está tomada del ensayo de Eliot: “madurez de mente” (“la existencia de una historia tras sí y la conciencia de esa historia, a fin de aprovechar los resultados de la obra de los predecesores”), “de lenguaje” (“tuvo la inmensa cualidad de no dejarse ahogar por su erudición, sino de servirse de ella en la medida que convenía para sus fines y mezclarla con su inspiración espontánea y original” [González Uribe 1956: 84]), “de comportamiento social” (“hijo de una época en que la civilización y el refinamiento de las costumbres había alcanzado su máxima culminación, y en que los primitivos hábitos de los romanos –desaliñados y rudos- habían cedido el paso al trato exquisito y cortesano” [González Uribe 1956: 86]) y de “perfección del estilo común” (“Virgilio fue un hombre que hizo dar de sí cuanto encerraba la índole del latín, y por ello sus obras, sin ser las únicas, constituyeron, no obstante, el más decisivo jalón hacia el estilo común de su época” [González Uribe 1956: 90])¹⁵¹.

Estas características del clásico que Virgilio posee en grado sumo, contribuyen a que el atributo de la “universalidad” sea un rasgo que permite cierta forma de eternidad en la obra del mantuano, dado que aún en sus versos la quintaesencia del alma de Roma, precursora y “madre nutricia” de Occidente, según la formulación de González Uribe

¹⁵¹ Estas categorías que desarrollan el concepto de “madurez” también están tomadas del ensayo eliotiano *What is a Classic?* Para Eliot, eran los parámetros que permitirían considerar a un autor determinado como clásico. Para el autor angloamericano, tales categorías se habían dado, dentro del ámbito de la literatura en lengua inglesa, en el siglo XVIII, particularmente en la poesía de Alexander Pope (1688-1744): “You will have anticipated the conclusion towards which I have been approaching: that those qualities of the classic which I have so far mentioned -maturity of mind, maturity of manners, maturity of language and perfection of the common style -are mostly nearly to be illustrated, in English literature, in the eighteenth century; and, in poetry, most in the poetry of Pope” (Eliot 1945: 16-17).

(1956: 92), al que otorgó una potencia cultural que ha ido actualizándose, en términos aristotélicos, en función de las distintas épocas y lugares donde se han ido configurando las manifestaciones de la cultura occidental:

Virgilio fue así, a un tiempo, el poeta de Roma y el profeta de la romanidad. Captó en su espíritu no sólo el máximo posible de la sensibilidad total de su pueblo – que supo expresar con inimitable gracia en su obra poética- sino también ese don especial, esa peculiar concepción del mundo y de la vida (*Weltanschauung*, que dirían los modernos) que la Providencia concedió a la vieja Roma para ser la madre nutricia de la cultura de las naciones occidentales. Por eso su comprensividad fue potencialmente universal, y esa potencialidad ha ido actualizándose a medida que transcurren los siglos, y los pueblos despliegan sus capacidades culturales (González Uribe 1956: 92-93).

El recurso a la grandeza de Roma queda sintetizado, para nuestro autor, en la figura de Eneas, el “hombre del destino” (González Uribe 1956: 93), reformulación del sintagma de Espinosa Pólit “el hombre de los destinos”. Es el paradigma del hombre que, consciente de la misión que le viene de lo alto, acepta estos designios divinos, vengan estos de los dioses paganos o del Dios cristiano; lo relevante es que González Uribe retoma, nuevamente, la “concretización” de la figura de Eneas como héroe marcado por su sensibilidad y su aceptación de la voluntad divina:

Sus aventuras, relatadas con grande colorido y maravilloso artificio en la *Eneida*, tienen siempre esto de particular: que no constituyen las peripecias de un hombre que busca sus intereses o la satisfacción de sus ambiciones personales, o es una simple víctima de las ciegas circunstancias, sino el desarrollo de un plan trazado sabiamente por una voluntad omnipotente, que el héroe acata con absoluta fidelidad. Eneas podía haberse quedado en Troya, o en Cartago –donde le retenía el fuerte lazo del amor de la reina Dido-, y sin embargo se convirtió en un exiliado sumo y pío, porque prefirió obedecer los designios del Hado, que le señalaba rumbos diferentes (González Uribe 1956: 94).

“Estos designios del hado, que le señalaba rumbos diferentes” son la clave para que se produzca la “fusión de horizontes” entre el paganismo de Virgilio y el cristianismo de los autores adventistas de los que estamos hablando, ya desde los textos más precoces de esta corriente en el siglo XX que son los de Haecker (1931), que dedica un capítulo entero a

indagar en el concepto de *fatum* virgiliano¹⁵², y Espinosa Pólit (1932), del que ya hemos hablado. En este caso, vemos que la “concreción” religiosa de Virgilio tiene como elemento textual una interpretación del mencionado *fatum*, no tanto la “Égloga IV”, como en otras ocasiones, en lo que constituye una nueva vía de interpretación adventista diferenciada de aquella que se inició con los padres de la Iglesia.

Es precisamente la visión virgiliana del *fatum* la que vincula a las dos religiones, la pagana y la cristiana, y la que permite la propia interpretación del itinerario de Eneas como el del seguimiento de los planes dados por la Providencia. Virgilio, según la argumentación de González Uribe, habría conseguido dar un paso más dentro de una concepción tradicionalmente pagana:

Sin embargo, hay en el fatalismo virgiliano una nota de superación que no se encuentra en otros autores antiguos, y que hace presagiar la luz del Cristianismo. Para Virgilio el *Fatum* no convierte a los hombres en meros autómatas, sino que les deja su libertad y su responsabilidad. El hombre es *piadoso* precisamente porque cumple *de grado* y con *respeto* la voluntad del Destino. Y es necesario que coopere, con lo que está de su parte, para que se realice el programa del Hado. Surgen de este modo las obras humanas bellas y nobles, como fruto del trabajo – *labor omnia vicit improbus*- y de la correspondencia sumisa y amorosa –*ego poscor Olympo*- a los dones celestiales (González Uribe 1956: 96).

Las primeras líneas de esta cita reflejan una consciencia del “vacío” que separa la mentalidad de Haecker, sus propios “horizontes de expectativas” de los de Virgilio: el poeta romano no es un profeta, ni tan siquiera un poeta inspirado, sino una suerte de “presagio” de la que será la cosmovisión cristiana, con una nueva muestra del uso del término “piadoso” en un sentido muy diferente al del *pius Aeneas*, del que ya hemos hablado más arriba en calidad de “vacío” de Miguel Antonio Caro y Aurelio Espinosa Pólit.

¹⁵² “Pero ¿manifiesta Virgilio clara y terminantemente en qué consiste el hado? No; no lo hace porque tampoco él lo sabe, y es un hombre grande y veraz que no aparenta saber más de lo que sabe, y se honra a sí mismo por el honor que tributa a lo inescrutable. Virgilio es oscuro en el idioma más claro del mundo y anuncia con claridad, precisamente de esa manera, que habla ingenuamente del más oscuro misterio de todo ser. Es oscuro puesto que le alumbra el reflejo de la luz del advenimiento; no es oscuro, puesto que se encuentra en las tinieblas del extravío. Titubea, puesto que se halla próximo al origen del lenguaje de los hombres, origen que es lenguaje de la Divinidad, más aún, la Divinidad misma” (Haecker 1945: 131).

A modo de conclusión de su ensayo, González Uribe va estableciendo en las páginas siguientes las características concretas que posee Virgilio entre las ya definidas previamente y que le hacen ser “‘el’ clásico por antonomasia de nuestro tiempo (González Uribe 1956: 98)”. La primera de ellas es el hecho de habernos provisto de un criterio indispensable para valorar las obras posteriores y, en términos generales, cualquier acto humano, precisamente en función de ese criterio, como argumenta en este pasaje el autor retomando de nuevo a Eliot:

Virgilio es para nosotros el clásico por excelencia –prescindiendo, por el momento, de otros títulos que lo hacen acreedor a nuestra veneración y simpatía– porque nos entregó en su obra no sólo un monumento de belleza inmarcesible, sino ante todo el *modelo clásico* que nos ha de servir para juzgar y medir el valor del acervo literario de los pueblos occidentales. En otras palabras, porque nos proveyó del criterio crítico esencial. Sabemos ya cuánto nos importa poseer un criterio acertado en materia clásica para distinguir lo auténtico de lo falso, lo bello de lo que no lo es, lo permanente de lo efímero, lo que tiene verdadera importancia de lo que es sólo secundario (González Uribe 1956: 102).

En segundo lugar, critica González Uribe el “provincianismo”¹⁵³ (González Uribe 1956: 103). El autor considera que uno de los peligros de su tiempo es caer en un relativismo, un juicio ético basado en coyunturas concretas y no en el seguimiento de grandes valores, caracterizados éstos por tener una validez intemporal que contribuyen a sacar al hombre de la pequeñez de su circunstancia y que, por supuesto, están encarnados en Virgilio, el poeta de orígenes campesinos que llegó a cotas únicas de excelencia estética y profundidad teológica:

Vicio es éste tan generalizado en nuestra época materialista y absurda –que confunde la sabiduría verdadera con la erudición, y todo lo trata de resolver en

¹⁵³ Nuevamente, esta idea de provincianismo es la traducción de uno de los enemigos que Eliot trata de combatir abiertamente. Lo que el autor de *The Waste Land* entiende por “provincianismo” puede resumirse de la siguiente forma: “By ‘provincial’ [...] I mean also a distortion of values, the exclusion of some, the exaggeration of others, which springs, not from lack of wide geographical perambulation, but from applying standards acquired within a limited area, to the whole of human experience; which confounds the contingent with the essential, the ephemeral with the permanent. In our age, when men seem more than ever prone to confuse wisdom with knowledge, and knowledge with information, and to try to solve problems of life, in terms of engineering, there is coming into existence a new kind of provincialism which perhaps deserves a new name. It is a provincialism, not of space, but of time; one for which history is merely the chronicle of human devices which have served their turn and been scrapped, one for which the world is the property solely of the living, a property in which the dead hold no shares” (Eliot 1945:30).

términos de ecuaciones matemáticas o reacciones químicas- que apenas hay un pueblo de la tierra que no tienda a ser provinciano. Y lo peor de todo es que los pueblos occidentales, en su totalidad, pueden llegar a ser provincianos, si olvidan la historia del pasado y la ley de la continuidad social, y despreciando la obra de los antecesores, quieren aplicar sus criterios estrechos y mezquinos a la experiencia humana integral, peligro que no es remoto si se considera la situación de nuestra cultura (González Uribe 1956: 103).

En tercer lugar, destaca el autor el alma del poeta como elemento definitorio de su carácter de clásico absoluto. González Uribe –siguiendo en esto a Espinosa Pólit, como señala él mismo (González Uribe 1956: 106)- considera que Virgilio fue capaz de llevar a cabo esta gran empresa porque el mantuano era “un alma privilegiada, especialmente dispuesta por la Providencia divina para el papel importantísimo que debía desempeñar” (González Uribe 1956: 106). Por último, destaca González Uribe el “plenario humanismo” (González Uribe 1956: 110) de Virgilio, siguiendo nuevamente al ecuatoriano Espinosa Pólit. Argumenta González Uribe que, en los versos virgilianos, “nada pueden los artificios retóricos para ocultarnos el alma que canta, que llora, que ríe, que implora” (González Uribe 1956: 110).

Realizada la exposición de las ideas plasmadas en su ensayo por González Uribe, podemos concluir, en primer lugar, que el suyo es un ensayo de recopilación de ideas previamente expuestas por Theodor Haecker, Espinosa Pólit o T.S. Eliot¹⁵⁴, relativas al paradigma heroico de Eneas, el carácter privilegiado del alma pagana de Virgilio, el *fatum* como nexos para la “fusión de horizontes”, las teologías del cristianismo mexicano del México del siglo XX y la del paganismo romano virgiliano, etc., que son presentadas aquí para un tiempo y un lugar muy determinados. Asimismo, el ensayo tiene un tono notablemente más combativo que los otros textos mencionados, si bien todos responden a contextos históricos que condicionan dicha lectura. González Uribe nos describe en su ensayo, en mayor medida que otros, contra quiénes busca presentar las virtudes virgiliano-católicas (marxismo, liberalismo, individualismo, ateísmo, capitalismo, relativismo).

¹⁵⁴ González Uribe no sólo no oculta su deuda con estos autores, sino que los cita en los pasajes correspondientes y, además, los recoge en la bibliografía de la p. 113.

Al recuperar las características del ensayo de Eliot, González Uribe actualiza la propia “concreción” del poeta y crítico afincado en Inglaterra que escribió su ensayo unos años atrás durante los bombardeos de la aviación nazi, la *Luftwaffe*, sobre Londres. Eliot había contribuido a mitigar sus daños apagando los incendios que originaban en las inmediaciones de la sede de su editorial *Faber and Faber*, como recuerda José Emilio Pacheco en las “Notas” a su traducción de los *Cuatro cuartetos*¹⁵⁵. Tal vez, en recuerdo de aquellos días y de esa sensación de derrumbe caótico de una ciudad, Londres, que Eliot había elegido como propia, el poeta señala en su *What is a Classic?* que el mantenimiento del canon virgiliano es “the price of freedom, the defense of freedom against chaos” (Eliot 1944: 32). Como señala William Díaz en su reciente estudio, los parámetros críticos establecidos en este ensayo son una forma de polémica cultural frente a la posible disolución de los cánones seculares y de los momentos de madurez de Europa:

Para Eliot, la defensa de los clásicos está fundada en la necesidad de preservar la literatura viva como una forma de luchar contra la barbarie [...] y esta lucha es siempre histórica. [...] La polémica y la crítica son correctivos del crecimiento antinatural de la cultura, es decir, de un desarrollo en el que la división rompe la armonía interna entre las partes, entre lo nuevo y lo antiguo. La cultura europea en su conjunto debe formar una unidad armónica, para lo cual está la crítica. En este sentido, los clásicos vendrían a ser estas obras que se imponen como un canon secular, porque cristalizan los momentos de madurez de esta tradición, y por eso ofrecen un criterio estético urgente en los momentos de fractura y disolución (Díaz 2016: 128).

La que en el caso de Eliot había sido una lucha inicialmente, a nuestro juicio, estética y política y sólo secundariamente religiosa (aunque la religiosidad siempre debe darse por supuesta en él), en el caso del ensayo González Uribe, tales ideas (“clásico”, “madurez”, “universalidad”, anti “provincianismo”) son la base sobre la que se construye una recepción cristiana de Virgilio, a partir de un “horizonte de expectativas” que tiene como ejes fundamentales el horizonte religioso, compartido con otros correligionarios

¹⁵⁵ “Pese a los ataques devastadores -bombas, artefactos incendiarios, minas arrojadas en paracaídas- la *Luftwaffe* no logró quebrantar la moral ni desorganizar la vida cotidiana. En una sola noche Londres sufrió hasta cuarenta incursiones. La más atroz fue la del 15 de septiembre, que arrasó en llamas el centro de la ciudad, afectó el palacio de Buckingham y muchas iglesias. El combate a los incendios, en el que participó Eliot -y es uno de los temas de ‘Little Gidding’- fue admirable. En vez de refugiarse en el campo, el rey Jorge VI y la reina Isabel permanecieron en su lugar, junto con su pueblo” (Eliot 2017 :138).

hispanoamericanos (Caro, Espinosa Pólit) y filtrado en este caso a través de las ideas eliotianas sobre el “clásico”, cuyo ensayo actúa como una “recepción intermedia” entre ambos autores, y otro histórico-político, el propio contexto del México de las reformas laicistas.

A partir de tales “horizontes”, pueden encontrarse una serie de “concretizaciones” de Virgilio como clásico, entendiendo por tal el que reúne lo mejor de la tradición grecolatina y cristiana, como salvador de una modernidad sin rumbo y como “hombre del destino” por su seguimiento del *fatum*. En este caso, hemos señalado cómo todas ellas son ideas defensoras de la “otra historia” que se había propuesto contar la Editorial Jus, lo que constituye en cierto sentido un desafío particular a la idea de “nación” que había tratado de construir la Revolución, dado que ya no es Virgilio la medida de una comunidad política moderna, necesariamente aconfesional, sino, más bien, una impugnación de ese concepto liberal de “nación”. Además, en cierto sentido, también supone una impugnación de la idea de “patria” en favor de una más amplia de “civilización” cristiana, por lo que no importan tanto los símbolos o relatos compartidos que no sean los del “pueblo de Dios”. Virgilio, con su héroe Eneas, que es capaz de renunciar a sus deseos individuales en favor de una idea que lo excede, ha ofrecido, a juicio de González Uribe, la figura de “un exiliado sumo y pío”, modelo para el hombre contemporáneo.

En el caso de la traducción de Aurelio Espinosa Pólit publicada por la misma Editorial Jus, el traductor retoma algunas posturas de su ensayo *Virgilio, el poeta y su misión providencial* (1932), donde ya apuntaba a las ideas desarrolladas en la traducción que es objeto de nuestro estudio ahora: *Virgilio en verso castellano* (1961). Esta traducción ya ha sido estudiada en lo que respecta a su versión en español de los hexámetros virgilianos. Nuestro interés ahora se centra en la lectura cristiana que el autor presenta en su prólogo a la traducción, que es heredera, como hemos dicho, de la corriente de adventismo virgiliano que estaba desarrollándose en Europa y América.

Espinosa Pólit comienza el estudio preliminar a su traducción afirmando que el criterio que debe seguirse para juzgar la obra virgiliana no debe ser estético o histórico, sino que ha de atenerse, en su caso, a la “revelación de los valores humanos universales e intemporales” (Espinosa Pólit 1961: X), donde antes había mencionado que el virgilianismo, de acuerdo con su concepción, debe entenderse según el “sentimiento”

(1932: 207), como ya había anticipado en su ensayo previo. Espinosa Pólit comienza reconociendo la maestría estética de Virgilio, concretada en dos elementos: la perfección sostenida (“es la belleza sostenida sin una vacilación, sin un parpadeo perturbador en centenares y millares de hexámetros” [Espinosa Pólit 1961: XII]) y la consubstancialidad del ritmo (“la inseparabilidad en ellos entre el ritmo y la idea o el sentimiento, la consubstancialidad del ritmo y la esencia poética” [Espinosa Pólit 1961: XIII]); así las cosas, el objetivo de esta introducción será el de mostrar cuáles son esos “valores humanos universales e intemporales”.

Para hacer una correcta interpretación de Virgilio, según Espinosa Pólit, de sus “valores humanos universales e intemporales”, comienza el autor por presentar una interpretación de la vida de Virgilio, dada su idea de que es “la poesía, supremo vuelo del espíritu humano que se exterioriza” (Espinosa Pólit 1961: XV). A partir de esta afirmación, comienza su estudio sobre la evolución vital de Virgilio, reflejada en sus obras. Esta interpretación de la obra de Virgilio concibe la biografía de Virgilio como un *Bildungsroman*, una “novela de formación” que muestra el alma del poeta en su propia evolución psicológica y en los valores que habría defendido en cada una de las tres etapas correspondientes a sus obras. Tal itinerario es el que define Haecker en su *Vergil, vater des Abendlandes* (capítulos I[“Pastores], II [“Labriegos”] y V [“Caudillo y misión”]), en una innovación dentro de la exégesis adventista que da lugar a un nuevo “acto de concretar” que podemos calificar de “biográfico”, dado que toma las obras del poeta como si fueran un reflejo exacto de su propia mentalidad que culminaría en la *Eneida*:

Pastores, labriegos y caudillos. La obra de Virgilio muestra una maravillosa continuidad, que ni siquiera vemos en los grandes filósofos (pues *ellos*, los filósofos, tienen que hacer continuas retractaciones), lograda y adquirida en parte por la naturaleza de su talento y por el orden interno de sus aptitudes [...] Ya en el libro de los pastores, en las *Bucólicas*, aparecen a veces los labriegos y su trabajo, serios, solemnes, más ligados a la tierra que a los pastores [...]. En el libro de los labriegos, en las *Geórgicas*, se retira el pastor con su despreocupación, pero no desaparece, sino que sirve a otro más alto, y ya se alza imperiosa la necesidad de un caudillo, sin cuya prudencia y apoyo y amor a la paz se arruina el labriego [...]. Finalmente, en el libro de los caudillos, en la *Eneida*, aparece tanto el pastor con su místico mundo, informado por Eros y sus

fuerzas dulcemente creadoras, penetrando también en la esfera del hombre político y sirviéndole de apoyo, como el labriego y el artesano con su trabajo, con el *labor improbus* [...] que ofrece el paradigma para todo trabajo inteligente, hasta la filosofía y el arte, cuyos cultivadores sólo pueden justificar su postulado, es decir, su *otium*, por las fatigas de un más elevado *negotium* (Haecker 1945: 62)

Espinosa Pólit, por su parte, siguiendo de cerca el itinerario propuesto por Haecker, comienza con las *Bucólicas*. Esta obra constituye una creación, deslumbrante en lo estético, pero que el autor considera todavía reflejo de una mente aún demasiado juvenil:

Con todo la juventud hedonista y enamorada no puede ser sino una etapa primera. La vida avanza inexorable, y avanza pisando desengaños. Para muchísimos, el desengaño crucial es en el mismo amor. Virgilio tuvo la felicidad de que no fuese así para él. La transición necesaria le vino en un orden superior (Espinosa Pólit 1961: XXIX).

La segunda etapa de este itinerario corresponde a la publicación de las *Geórgicas*. Con esta obra, Virgilio abandona los amores idealizados de las *Bucólicas* –sólo perturbados por la irrupción de los soldados para quienes se les habían confiscado las tierras en *Ecl.*1.9- para acercarse a un canto al trabajo en el campo, con sus dificultades y los frutos del trabajo esforzado. El cuadro dibujado por el poeta cambia. La fórmula de *Ecl.*10.69 *omnia uincit amor* (“todo lo vence el Amor” [Cristóbal López 2000: 243]) queda aquí sustituida por *labor omnia uicit improbus* (“el trabajo tenaz / venció todas las cosas” [Bauzá 1989: 63]) en *G.*1.145-146.

Sin embargo, este canto al esfuerzo, reforzado por, por ejemplo, la alabanza del labriego de *G.*2.458-542, no es suficiente para la vida del hombre. Existen elementos que escapan a su propia voluntad, como los cambios ambientales sobre los que se advierte en el libro II de las *Geórgicas*, que impiden que el trabajo campesino vea sus frutos (*G.*2.315-320), o la continua identificación de la vida de los hombres con la de los animales, particularmente en la futilidad de su vida y la rapidez con la que les llega la enfermedad y la muerte (*G.*3.66-68). Todo ello lleva a Espinosa Pólit a hacerse cargo de las dudas que está mostrando aquí Virgilio, concretamente, en torno a la imposibilidad del hombre de

valerse por sí mismo ni con el amor (idea de las *Bucólicas*) ni con el trabajo (idea de las *Geórgicas*):

Aquí están los primeros asomos de desviación en la orientación interna de las *Geórgicas*, las primeras excepciones al *Labor omnia vincit*. “El trabajo todo lo vence”. Parece que de pronto, sin haberla razonado, se planteara Virgilio la pregunta: *Omnia?* “¿Todo?” –Sí, todo lo que del hombre depende, todo lo que sólo supone voluntad decidida de no ahorrarse trabajo, no requiere más que voluntad, energía y constancia. Pero ¿lo que no es cuestión de empeño ni de voluntad personal? (Espinosa Pólit 1961: XXXVII).

A partir del rastro que deja Virgilio en las *Geórgicas*, sobre los límites de la sola voluntad humana, llega Espinosa Pólit a la obra que –a su juicio- concluye este *Bildungsroman* escrito en sus versos: la *Eneida*. Esta obra, a juicio del autor, está compuesta en un plano diferente, el plano de la consciencia de la finitud humana: “Las *Bucólicas* y las *Geórgicas* están compuestas en un plano; la *Eneida* en otro. Pero nada se sabe de cuándo ni de cómo pasó del uno al otro el autor” (Espinosa Pólit 1961: XLI).

Este hecho le resulta evidente por la fuerza que el *fatum* tiene en la *Eneida*, al que dedica un notable estudio filológico (Espinosa Pólit 1961: L-LV) en esta traducción, lo cual continúa la práctica iniciada en Espinosa Pólit (1932): un “horizonte de expectativas” religioso que se vale de la filología en la que se había formado el autor para desplazar semánticamente el concepto de *fatum* del panteón virgiliano hacia esa intuición de la teología cristiana en que el autor quiere convertir el poema virgiliano.

Sin embargo, considera Espinosa Pólit que la idea de *fatum* (en la que ya había indagado Haecker, como hemos visto anteriormente) que nos transmite la *Eneida* es notablemente distinta de la fatalista anterior, dentro de esa exégesis filológica previa a su propia “fusión de horizontes”, pues él defiende que Virgilio, fruto de su madurez, ha dejado libertad a sus personajes para cumplir con la voluntad divina (Espinosa Pólit 1961: LVI). Tal libertad era ajena a la idea de destino griego y latino, lo cual muestra también la consciencia del “vacío” que separa el significado del propio *fatum* romano y la idea de destino y libertad del cristianismo que el filólogo ecuatoriano quiere fijar aquí. En el caso de Eneas, la superación de la noción consabida del hado griego y romano, postulada por el autor, es el que conduce al héroe a abandonar el canto al amor y al trabajo como

elementos autónomos y autosuficientes para llegar a un “heterocentrismo”, a conceder el papel rector a lo ajeno, lo que está por encima de los hombres y rige sus destinos:

Se advierte desde la primera página de la gran epopeya que el poeta ha asumido una nueva actitud, la cual, en el proemio, se anticipa como dominadora, dando a entender que desde el primer verso ya todo está decidido, no sólo el plan y estructura del conjunto, no sólo el esquema uniformador, sino, sobre todo, el espíritu de la obra, el que, más todavía que el delineamiento arquitectónico de la misma, le ha de dar su soberana unidad, -espíritu ya clarificado y seguro de sí (Espinosa Pólit 1961: LXVII).

El valor de la *Eneida*, y de su piadoso héroe Eneas, se despliega para Espinosa Pólit, siguiendo a Haecker, en tres planos fundamentales: histórico, psicológico y simbólico. El primero de ellos se limita a la tarea histórica que asume Roma en su fundación, asunto tratado por los especialistas en sus investigaciones, si bien se encuentran aquejados de un “empequeñecimiento inherente a la fragmentación de sus estudios” (Espinosa Pólit 1961: LXV), por lo que la mera especialización hace imposible concebir la importancia de la obra virgiliana, no obstante el propio desarrollo histórico del Imperio y la época de grandeza política que siguió a la obra de Virgilio.

El segundo plano, mucho más relevante para nuestro autor, es el plano psicológico, o la capacidad de Virgilio de haberse plasmado a sí mismo en su obra, lo que le habría permitido dibujar con tanta exactitud el alma del héroe que aprende la *pietas* en la obra, fruto de su propio proceso de conocimiento y madurez, por lo que esta “concreción” psicológica nos muestra a un Virgilio que ha dejado por escrito una obra que refleja su propia evolución:

Esta cualidad moral halla su expresión plenaria en la palabra latina *pietas*. Pero, por una desgracia tan desastrosa como irremediable, no puede concretarse con la misma plenitud en nuestro idioma, a pesar de su aparente traducción obvia de piedad. [...] la fidelidad en el cumplimiento cabal de los deberes morales que tiene el hombre con todos los seres con quienes está en relación: la divinidad, la patria, la familia, el prójimo sin distinción, y esto unido a una rectitud en todos los procedimientos, que supone abnegación, sentido social, responsabilidad, entrega sacrificada. Este sólido conjunto moral es la base que ideó Virgilio para la ética de su héroe, heroísmo interno que va desarrollándose, purificándose,

transfigurándose, desde el germen todavía homérico que parece en la defensa desesperada de Troya del Libro II, hasta las sublimidades de abnegación, lealtad y generosidad del Libro postrero (Espinosa Pólit 1961: LXV).

A continuación, entramos en el plano simbólico, que es el que muestra a través de Eneas un ejemplo para el hombre de todo tiempo. Por ello, la “fusión de horizontes” ha dado lugar a un héroe que no es sólo un personaje a medio camino entre la historia de Roma y el mito, sino que va más allá y ofrece un ejemplo de fidelidad hacia la “victoria final” a la que sólo se llega con la sumisión a la voluntad que excede al hombre:

Eneas, para realizar su misión, tuvo que sacrificar todos los anhelos personales de su corazón puestos en otro ideal, en otra meta, la reconstrucción de su patria: - del mismo modo, todo hombre para realizar su sobrenatural destino, tiene que sacrificar mil personales apegos, mil ilusiones de felicidades terrenas que se cruzan en su paso hacia las metas eternas. Eneas en la lucha consigo mismo tuvo sus flaquezas, de las que triunfó por su fidelidad en tornar a la senda del deber: - todo hombre, asimismo, tendrá más o menos tropiezos en la inevitable batalla con sus pasiones, pero llegará a la victoria final, si coopera con la ayuda divina para reanudar su camino después de cada desvío (Espinosa Pólit 1961: LXXXI).

Resumiendo nuestra exposición sobre las ideas adventistas de Espinosa Pólit, esta vez contenidas en el prólogo a su traducción completa de los poemas virgilianos, hemos de señalar el carácter evolutivo de su análisis, esto es, la inteligencia por parte del autor de que la literatura virgiliana supone una progresión en tres etapas: amor, trabajo y sumisión, correspondientes a *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*, además de los planos propiamente de la *Eneida*: histórico-estético, psicológico y simbólico. Un planteamiento que sitúa en una escala ascendente los valores morales (amor-trabajo-sumisión a la divinidad) y los criterios literarios (historia y estética-psicología-simbolismo).

Esta madurez virgiliana en el poema épico siempre culmina en el mismo punto: la perfección moral como sumisión del hombre de todo tiempo a la voluntad divina expresada por Virgilio en la *Eneida* a través de su “piadoso Eneas”, héroe que es un ejemplo de una época concreta para todo tiempo y lugar. En dicha obra, son fundamentales dos términos latinos, ya presentados en obras adventistas previas: *fatum*, preludio de la Providencia cristiana, y *pietas*, precursora de la cruz cristiana y su

compromiso con la divinidad y con los semejantes, “concreción” cristiana de elementos paganos fruto de la “fusión de horizontes” entre Espinosa Pólit, con Haecker como intermediario, y Virgilio.

Tales términos dan lugar a una “concretización” que las engloba a todas las anteriores (historia, psicología, simbolismo), porque supone su culminación y perfeccionamiento. Naturalmente, tales “actos de concretar” se enfrentan al escollo fundamental de los ya mencionados “vacíos” de la diferencia entre la *pietas* y la piedad cristiana, la ausencia de una biografía de Virgilio que permita corroborar estas intuiciones psicológicas de Haecker o la notable diferencia de sentido que tenía el *fatum* romano y las ideas cristianas de libertad y destino divino.

En términos generales, los textos comentados en este capítulo (Espinosa Pólit y González Uribe) poseen una notable importancia histórica para el devenir político e intelectual de México, como hemos recordado al añadir el “horizonte de expectativas” político al religioso: la pretensión del Ateneo de la Juventud, particularmente de Alfonso Reyes en los ensayos que hemos comentado por extenso en los dos capítulos dedicados a él, de despojar a la Iglesia y al cristianismo de la interpretación exclusiva de los clásicos griegos y latinos sufre aquí un intento de torcer dicha voluntad para recuperar la idea de un México que debe introducirse en la gran “civilización” cristiana.

El nacimiento de Jus y del Partido Acción Nacional supone el primer contrapeso al laicismo tanto político como intelectual, que tienen su reflejo inmediato en una traducción, tenida por algunos especialistas como la mejor a nuestra lengua, con amplio prólogo y un ensayo que, tomando ideas de algunos escritores europeos (Haecker, Eliot), sitúa a Virgilio como una suerte de poeta privilegiado pero inconsciente, en cierta forma a su pesar, por haber entrevisto a la verdadera divinidad.

De esta forma, puede verse cómo dos autores con una formación religiosa similar, la de la educación y el sacerdocio jesuitas, comparten un “horizonte de expectativas” religioso en la concepción de Virgilio como un poeta privilegiado del paganismo que fue capaz de superar sus propias limitaciones espaciales y temporales hasta ser capaz de ofrecer una intuición superior. Sin embargo, desarrollan tal “horizonte” en “concreciones” diferentes, marcadas por las “recepciones intermedias” elegidas para tal fin: en el caso de González

Uribe con el texto de Eliot, el énfasis se encuentra en la “civilización” cristiana, frente al “provincianismo” y, curiosamente, el “sentimentalismo” de la literatura romántica.

Espinosa Pólit, por su parte, recupera el texto de Haecker para enfatizar una suerte de crítica sentimental de Virgilio, pues, a su juicio, es la característica que define la originalidad del romano. Tomando la evolución biográfica del poeta propuesta por el teólogo alemán, el clasicista ecuatoriano desarrolla una recuperación de la “madurez” virgiliana a partir de los dos conceptos clave de su obra: el *fatum*, como precedente de la Providencia cristiana, y la *pietas*, que, en esta obra, llega a identificarse con la “piedad” cristiana.

4.4.- Dido y la voz de las mujeres en el poema en “Lamentación de Dido” de Rosario Castellanos

Rosario Castellanos (1925-1974) es también parte fundamental de este trabajo, dado que produjo una obra imponente como narradora, ensayista y poeta. Su obra ocupa un lugar destacado en la literatura mexicana del siglo XX, dado que propone una nueva estética deudora de las vanguardias y de una visión algo iconoclasta de la literatura previa, marcada fundamentalmente por un afán crítico y renovador del canon literario. Una de sus vetas fundamentales, la de la crítica feminista y la puesta en cuestión de los valores heredados, será la que actúe de manera preponderante en su relectura de la *Eneida*.

En nuestro caso, nos interesa fundamentalmente su reacción crítica frente a la tradición virgiliana que ensalza a Eneas por abandonar a Dido en Cartago para entregarse a su misión civilizadora¹⁵⁶. Para comprender la postura contestataria de Castellanos con respecto a este relato, fundamentalmente en el poema “Lamentación de Dido” (1957), hemos de indagar, en primer lugar, en los componentes de su “horizonte de expectativas”, que son políticos, en cuanto ella pone en cuestión la idea misma de “civilización” basada en la obra de Virgilio a partir de una crítica feminista al pensamiento de Virgilio, y

¹⁵⁶ Como ya hemos mencionado, la defensa de Dido frente a Eneas ha sido fecunda en la tradición literaria en lengua española, por lo que Castellanos en su “Lamentación de Dido” supone un eslabón más en esa cadena, si bien su seguimiento de las doctrinas feministas de la llamada “segunda ola”, hacen de su aportación un ejemplo singular de esta tradición hispánica. Pueden verse al respecto los trabajos de María Rosa Lida de Malkiel (1942 y 1975).

estéticos, pues puede observarse que tal recepción se produce a partir de una lectura crítica de algunos pasajes determinados de la obra virgiliana.

Su “horizonte de expectativas” político está marcado por un feminismo heredado de esa llamada “segunda ola” cuyos referentes más queridos fueron escritoras de la talla de Virginia Woolf o Simone de Beauvoir¹⁵⁷. Castellanos pasó revista a estas y otras intelectuales del pensamiento feminista en varios de sus artículos y ensayos y, sobre todo, en una obra que ha quedado como el canon crítico de Castellanos: su *Mujer que sabe latín...* (1973), cuyo título, además, es muy pertinente para la lectura crítica de la escritora mexicana: el refrán “mujer que sabe latín, no tiene marido ni buen fin”, es un evidente ejemplo de una visión recelosa de la ilustración de la mujer y de su posible dedicación a actividades intelectuales. Precisamente, este lema resume, a nuestro juicio, la mentalidad contra la que se levanta Castellanos como representante de su propia generación en su exégesis de la *Eneida*.

La labor crítica de Castellanos parte de una relectura de la tradición literaria previa -de los relatos bíblicos a la literatura contemporánea- para conformar toda una obra crítica que permita dotar de una variedad de lecturas de la tradición literaria en clave de ese mismo feminismo. Como señala Lindstrom (1980: 73): “Castellanos was a pioneer in her wide-ranging application of feminist ideas to literary commentary”. En el ámbito preciso que nos ocupa, la relectura de la historia de amor trágico del libro IV de la *Eneida*, ésta se produce como consecuencia de la voluntad de trastocar las posiciones de dominio masculino en los grandes relatos de la cultura occidental, convirtiendo a personajes considerados “marginados” en centrales, según afirma Gil Iriarte:

Bajo este impulso que lleva a marginar modelos deben entenderse varias composiciones de Rosario Castellanos, que desplazan el contenido simbólico de los mitos destinados a perpetuar la representación sumisa, doliente, inferior de la mujer. [...] El centro del mito, producto del logos falocentrista, es ocupado ahora por aspectos periféricos o marginales, en los que subyace la verdadera esencia humana (Gil Iriarte 1997: 60).

¹⁵⁷ El desarrollo de esta vertiente “militante” del pensamiento feminista de Rosario Castellanos tiene lugar hacia los últimos diez o quince años de su vida, aproximadamente entre 1960 y 1974. Y, con excepción de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, anticipa mucho del pensamiento feminista contemporáneo en Europa y los Estados Unidos, especialmente mediante estrategias deconstrutoras” (Alarcón 1992: 43).

Por ello, la elección del relato virgiliano de la llegada de Eneas, su romance con Dido y la partida postrera no es casual: tiene un función muy destacada por su evidente función ejemplarizante en su abandono de la mujer en beneficio de la labor guerrera y fundadora de ciudades, por lo que el relato trágico y contestatario que Castellanos pone en boca de Dido, en el fondo, aspira a hablar de la historia de todas las mujeres, pues, como afirma en el propio poema: “La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos” (Castellanos 2004: 103). Siguiendo a Gil Iriarte, podemos decir que:

La primera estrategia, la de subversión, late como principio explicativo del famoso poema “Lamentación de Dido”. La potencialidad simbólica de Dido ha sido fuertemente explotada por la cultura masculina. Las posibilidades de adoctrinamiento moral que ofrecía su historia, hizo que de ser leyenda local pasara a ser parte de la fábula de fundación de Roma. [...] De otra parte Eneas queda salvaguardado de culpas porque tiene una misión mítica (Gil Iriarte 1997: 61).

El poema, propiamente, es un “monólogo dramático”, es decir, una recreación literaria de las palabras de un monólogo ficticio pronunciado por una moderna Dido. Tal procedimiento literario ha sido recurrente en la moderna poesía del siglo XX (Ezra Pound, Jorge Luis Borges u Osip Mandelstam [García Jurado 2017], además de otros autores como Alexander Pushkin o Paul Verlaine [Espino Martín 2005]), a partir de su reintroducción por parte del poeta inglés Robert Browning, aunque sus orígenes pueden rastrearse hasta Catulo en la Roma republicana (Siles 1986). Su empleo, supone, en primer lugar, un encuentro entre dos géneros (lírica y teatro) donde el poeta moderno no sólo recrea, traduce o parafrasea al antiguo, sino que asume su propia “voz poética”, que debe construirse verosímilmente a partir de la “mímesis” del autor recreado en algunos pasajes concretos que, en cierta forma, encierra a ese autor o personaje recreado. En palabras de García Jurado en su estudio sobre la “teatralidad de lo lírico”:

En definitiva, los monólogos dramáticos no son simplemente meras partes desgajadas de una obra teatral, por líricas que éstas pudieran ser en su origen. Los monólogos dramáticos llevan dentro de sí la esencia de la mímesis, construyen un personaje, desarrollan una situación escénica y, ante todo, constituyen un teatro hecho de palabras y textos. No se trata de meras reflexiones líricas ni tampoco de meras piezas para una posible representación, pues ellas mismas

contienen ya esa esencia teatral en su propio discurso. Se trata, en definitiva, de algo tan sutil y abstracto como la teatralidad de lo lírico. Este concepto de la teatralidad lírica dependería del juego dado entre el «sujeto» y la «voz poética», la tensión fundamentalmente trágica del yo moderno (más que lírica) y, consecuente con todo ello, el propio fundamento lírico de ciertos aspectos teatrales (García Jurado 2017: 133).

En el caso de Dido, esta lírica teatral desarrolla el relato de los amores y desamores de Dido por Eneas (fundamentalmente, contenido en el libro IV, aunque, en realidad, podamos hablar de un relato que se extiende por los cuatro primeros libros de la *Eneida*), por lo que la diferencia que podría establecerse con los poemas analizados por García Jurado es que en el caso del poema de Castellanos no es el poeta el que toma la palabra, sino Dido, uno de los personajes del relato. Además, como señala Cruz Gimeno (2015: 76-82), algunos pasajes de Castellanos remiten a imágenes propias de las *Heroidas* de Ovidio, concretamente aquella que le escribiría Dido al propio Eneas, inaugurando con ello la voz de reproche de las esposas de los héroes a la actividad de sus maridos¹⁵⁸.

Ya desde el comienzo, el poema recoge, si bien lejanamente en algunos casos, el sentido del monólogo final de Dido en el libro IV, como cuando la Dido de Castellanos, al inicio del poema, afirma que ha sido “botín para mi hermano” (Castellanos 2004: 100), pasaje emparentado con, por ejemplo, *ulta uirum poenas inimico a fratre recepi*¹⁵⁹, o como una “mujer que asienta por primera vez la planta del pie en / tierras desoladas / y es más tarde nodriza de naciones” (Castellanos 2004: 100), recordando su pasado fundador de Cartago, con *urbem praeclaram statui; mea moenia uidi*¹⁶⁰.

Algunos otros momentos importantes del poema de Castellanos remiten al texto virgiliano, como las palabras que pronuncia su propia Dido:

¹⁵⁸ “Esa influencia de la que hablaba al principio se muestra precisamente es en la forma que tiene de ser contada la historia, en esa doliente primera persona que es la misma que se desgarran en las *Heroidas*. Ovidio no habla de la Dido amante que muere sino la Dido que va a ser recordada por la posteridad y, como aquí afirma Castellanos, cuyo nombre ha sido grabado en las cortezas de los árboles y pasará de generación en generación en la memoria” (Cruz Gimeno 2015: 76).

¹⁵⁹ *Aen.*4.656. “He vengado a mi esposo y le he cobrado el castigo a mi hermano, mi enemigo”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 261).

¹⁶⁰ *Aen.*4.655. “He fundado una noble ciudad, he visto mis murallas”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 261).

Ah, los que aman apuran tósigos mortales. Y el
veneno enardeciendo su sangre, nublando sus ojos,
trastornando su juicio, los conduce a cometer actos
desatentados; a menospreciar aquello que tuvieron
en más estima; a hacer escarnio de su túnica y a
arrojar su fama como pasto para que hocen los cerdos.
(Castellanos 2004: 103).

Tal escena recuerda poderosamente al final del libro I de la *Eneida*, cuando Dido le pide con insistencia a Eneas que no deje de contarle su relato sobre la caída de Troya y su huida de la ciudad, momento en que Virgilio presenta a la reina precisamente apurando su bebida en una doble sinécdoque de la bebida por el amor que se acrecienta mientras bebe, amor que a la vez es un veneno como el “tósigo” de Castellanos:

Nec non et uario noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem,
multa super Priamo rogitans, super Hectore multa.
(*Aen.*1.748-750)¹⁶¹.

En algunos versos del poema puede verse algún otro paralelo textual más lejano, retratándose “sentada a la sombra de un solio inmerecido”, remedo de la estructura virgiliana *recubans sub tegmine fagi* de Títiro en *Ecl.*1.1 o, en recuerdo del anterior, en *G.*4.566: *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*. Otro pasaje en el que podría apuntarse un correlato textual es en la descripción de sí misma así: “Yo era lo que fui: mujer de investidura desproporcionada / con la flaqueza de su ánimo” (Castellanos 2004: 101), tal vez como recuerdo de la fórmula autobiográfica situada, en ocasiones, al inicio de la *Eneida* que ya hemos tenido ocasión de comentar aquí a propósito de “La suave patria” de López Velarde (*ille ego qui quondam gracili modulatus auena*). En el caso del poema de Castellanos la ausencia de *ille* y la presencia de dos verbos (“era”, “fui”) modifican la extrañeza producida por este verso.

Asimismo, puede observarse cómo la presencia del relato tradicional de Dido en unos versos que remiten a la Dido virgiliana (también a la de las *Heroidas* ovidianas) para

¹⁶¹ “La infortunada Dido / trataba de alargar la noche hablando de diversos temas / y bebía el amor a largos tragos. Preguntaba sin cesar / muchas cosas sobre Príamo y otras muchas sobre Héctor”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 163).

impugnarlo crea, además, un escenario propicio para su propio “monólogo dramático”. El “horizonte de expectativas” estético de Castellanos (recuperación de las palabras de Dido, el propio “monólogo dramático” como subgénero lírico) interactúa precisamente aquí con el “horizonte” político feminista en el cuestionamiento del carácter civilizatorio de tal relación¹⁶². El punto clave donde entendemos que se produce la “fusión de horizontes” de los dos autores, Virgilio y Rosario Castellanos, es en torno a la *pietas* de la que hemos hablado ya a propósito de su recepción por Alfonso Reyes¹⁶³. La caracterización de Eneas como *pius* determina todo el sentido que Virgilio quiso dar a la misión de su héroe: desde la salida de su patria en llamas hasta la pérdida de su esposa, su padre o el propio abandono de Dido, tienen sentido porque Eneas actúa en favor de un bien mayor, como es el del respeto a los dioses y a su comunidad política de futuros romanos.

La Dido de Castellanos, por su parte, cuestiona totalmente este carácter *pius* de Eneas, mostrando su propia “concreción” del héroe virgiliano como un aventurero egoísta para quien tal *pietas* supone tan sólo una coartada con el objetivo de conseguir sus propios intereses:

El cuchillo bajo el que se quebró mi cerviz era un
hombre llamado Eneas.
Aquel Eneas, aquel, piadoso con los suyos solamente;
acogido a la fortaleza de muros extranjeros; astuto,
con astucias de bestia perseguida;
invocador de númenes favorables; hermoso narrador
de infortunios y hombre de paso; hombre
con el corazón puesto en el futuro.
(Castellanos 2004: 103).

¹⁶² No resulta excesivo que Castellanos aquí pueda estar también dialogando con T.S. Eliot al que la propia escritora dedicó atención en algunos trabajos críticos, pues en su *What is a Classic?*, el poeta angloamericano afirmó que la forma en que Dido reacciona frente a Eneas, dolida, huyendo de él sin responderle a su saludo, es “not only the most poignant, but the one of the most civilised passages in poetry”. Eliot alaba la actitud tanto de Dido, que no perdona a Eneas, como sobre todo la de este último que ha actuado “in compliance with destiny, or in consequence of the machinations of gods who are themselves, we feel, only instruments of a greater, inscrutable power” (Eliot 1945: 20, 21).

¹⁶³ Remitimos al lector a las p. 118 de esta tesis para encontrar bibliografía pertinente en torno a qué entendemos por *pius* referido al héroe troyano Eneas y las implicaciones que tal carácter tienen en la *Eneida*.

Según el relato ofrecido por la Dido de Castellanos en este pasaje de su monólogo, Eneas, despojado ya de su *pietas*, sería más bien un embaucador que, tras sufrir un naufragio, encuentra refugio en Cartago (“acogido a la fortaleza de muros extranjeros”) y que tan sólo buscaba cobijo temporalmente, un “hombre de paso”, que es incapaz de comprender el daño que ha infligido a Dido con su romance.

Para explicar cómo la reina cartaginesa ha caído en las artimañas de Eneas, Castellanos emplea una metáfora cinegética (Cruz Gimeno 2015: 73) según la cual el suicidio de Dido sería más bien una cacería iniciada por Eneas (“el cuchillo bajo el que se quebró mi cerviz era un / hombre llamado Eneas”) y ella ocuparía el lugar de la presa, reproduciendo imágenes que ya estaban en la *Eneida* virgiliana. Como recuerda Harto Trujillo (1992: 3-5), en el libro IV, Virgilio ofrece, a la manera de una pintura, un retrato de la relación trabada entre los dos amantes empleando una metáfora similar. Reproducimos el pasaje a continuación:

Uritur infelix Dido totaque uagatur
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
nescius [...].
(*Aen.*4.63-68)¹⁶⁴.

La imagen virgiliana se basa en la identificación de Dido con una cierva herida (*coniecta cerua sagitta*), metáfora del enamoramiento que siente por Eneas, mientras que, en tal relación, el héroe troyano sería no tanto un cazador, sino un ‘pastor’ (*pastor*) que, si bien es responsable de la caza de la cierva-Dido (*fixit [...] pastor agens telis*), sin embargo, no conoce las consecuencias de sus acciones: es un pastor que ignora que lo es y que ha dejado su flecha clavada en la púnica Dido (*liquitque uolatile ferrum*). El Eneas de Virgilio, por tanto, además de *pius*, en lo que respecta a su daño hacia Dido es *nescius* (‘ignorante’) del mal que ha causado en la desdichada reina de Cartago. Tal relato supone un “vacío” entre los “horizontes” de ambos autores: Castellanos, que se ha propuesto

¹⁶⁴ *Aen.*4.63-68. “En su fuego se abrasa / la infortunada Dido. Vaga fuera de sí por toda la ciudad / igual que corza herida por la flecha que un pastor le clavó / de lejos a la incauta en los bosques de Creta, / mientras la perseguía con sus tiros, / y el hierro volador le dejó hincado sin saberlo él siquiera”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 241).

reinterpretar la tradición cultural precedente y contemporánea, no puede aceptar una concepción de la mujer como un ser herido sin quererlo su agresor que, merced a la “concreción” de la poeta mexicana, en realidad, sería propiamente su asesino (“el cuchillo bajo el que se quebró mi cerviz”).

En el caso de la Dido de Castellanos, no sólo se pone en cuestión el carácter de *pius* de Eneas, sino que, sumando nuevas metáforas a la ya conocida de Dido como una cierva cazada y herida, encontramos a Eneas “piadoso sólo con los suyos solamente”, al haber engañado a Dido “con astucias de bestia perseguida”. Eneas se habría encontrado acorralado por las tempestades inclementes que habían sufrido, por lo que su estancia y la seducción de Dido serían argucias propias de un embaucador (“hermoso narrador / de infortunios”) que tan sólo habría querido escapar de tales inclemencias.

Debemos apuntar aquí otro “vacío” que separa ambos “horizontes de expectativas” en sus vertientes político-religiosas: Castellanos obra a favor de Dido hasta el punto de que es la reina troyana la que narra los hechos y los interpreta conforme a su propia vivencia, al tiempo que tan sólo concibe que los responsables de sus acciones sean o bien Eneas, o bien Dido; sin embargo, en el caso de la narración virgiliana debe tenerse en cuenta el marco religioso donde se desenvuelve la acción, ya que, como señala María del Dulce Nombre Estefanía (1995: 95), “el encuentro de Eneas y la reina de Cartago está condicionado por intervenciones divinas, componente obligado de la epopeya clásica”. Por tanto, estamos ante una nueva “fusión de horizontes” que, en este caso, no son ni políticos ni estéticos, sino religiosos: el politeísmo virgiliano fusionado con el ateísmo de Castellanos, que no remite las responsabilidades últimas de los acontecimientos a fuerzas divinas, sino que las mantiene en el ámbito de los humanos. En el relato virgiliano, además, hay algunos momentos fundamentales que explican el desarrollo posterior de los acontecimientos, cuyos responsables últimos son los dioses. En primer lugar, recuérdese que ya desde el libro I, Venus había intercedido por su hijo, ayudándolo a llegar a Cartago envuelto en una nube (*Aen.*1.310-417) y, lo que es más relevante para el enamoramiento de Dido, había también enviado a Cupido disfrazado de Ascanio (*Aen.*1.657-756). Mencionamos, a continuación, tan sólo los primeros versos en que Virgilio narra el ardid de la diosa:

At Cytherea nouas artes, noua pectore uersat
consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido
pro dulci Ascanio ueniat, donisque furentem
incendat reginam atque ossibus implicet ignem.
quippe domum timet ambiguam Tyriosque bilinguis.
(*Aen.*1.657-662)¹⁶⁵.

Otro momento de la narración virgiliana donde la acción de los dioses determina la suerte de Eneas y Dido tiene lugar ya en el libro IV. Según Virgilio, el matrimonio entre Dido y Eneas había sido acordado por las dos divinidades que marcan el destino del héroe troyano (*Aen.*4.90-117) en su favor (su madre Venus) y en su contra (la *memor Iuno* de *Aen.*1.4), matrimonio que tiene lugar, tras el acuerdo entre las diosas, en una cueva que los guarece durante un día de caza:

Interea magno misceri murmure caelum
incipit, insequitur commixta grandine nimbus,
et Tyrii comites passim et Troiana iuuentus
Dardaniusque nepos Veneris diuersa per agros
tectata metu petiere; ruunt de montibus amnes.
speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubiis, summoque ulularunt uertice Nymphae.
ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famaue mouetur
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.
Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
Fama, malum qua non aliud uelocius ullum:
mobilitate uiget uiresque adquirit eundo,
parua metu primo, mox sese attollit in auras

¹⁶⁵ *Aen.*1.657-662. “Por su parte la diosa de Citera da vueltas y más vueltas en su alma / a nuevas trazas y a su nuevo plan: que Cupido, / cambiando de aspecto y rostro, acuda en vez del dulce Ascanio / y que al hacerle entrega de sus dones / enardezca a la reina en loco amor y le infunda su fuego hasta la médula, / pues teme la falsía de la casa y las dobleces de los tirios”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 160).

ingrediturque solo et caput inter nubila condit.

(*Aen.*4.160-177)¹⁶⁶.

La acción de los dioses es fundamental también en la partida abrupta de Eneas: Júpiter ve con rechazo esta unión matrimonial y envía a Mercurio a que le transmita a Eneas su descontento y la necesidad que tiene de partir y terminar su misión. Para ello, además, recurre el mensajero de los dioses al futuro del joven Ascanio a quien Eneas estaría privando del porvenir que merece al abandonarse a su amor por Dido, de manera que todo termina empujando a Eneas a preparar su partida:

¡‘[...] Tu nunc Karthaginis altae
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem
exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!
ipse deum tibi me claro demittit Olympo
regnator, caelum et terras qui numine torquet,
ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras:
quid struis? aut qua spe Libycis teris otia terris?
si te nulla mouet tantarum gloria rerum,
Ascanium surgentem et spes heredis Iuli
respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus
debetur.’ Tali Cyllenius ore locutus
mortalis uisus medio sermone reliquit
et procul in tenuem ex oculis euanuit auram.
At uero Aeneas aspectu obmutuit amens,
arrectaeque horrore comae et uox faucibus haesit.
Ardet abire fuga dulcisque relinquere terras,

¹⁶⁶ “[...] En tanto empieza el cielo a estremecerse en confuso zumbido fragoroso. / Le sigue un turbión de agua mezclado de granizo. La comitiva tiria / y los mozos troyanos y el dardanio nieto de Venus, todos desbandados / van huyendo a través de los campos en busca cada cual de amparo a su terror. / Los torrentes irrumpen desatados de los montes. En una misma cueva / buscan refugio Dido y el caudillo troyano. Dan la señal a la tierra, la primera, / y Juno, valedora de las nupcias. / Brillaron luminarias en el cielo, testigo de la unión. / Ulularon las ninfas en las cumbres de los montes. / Fue aquél el primer día de muerte, fue la causa de los males. / Dido ya no se cuida de apariencias ni atiende a su buen nombre, / ni se imagina el suyo amor furtivo. Lo llama matrimonio. / Usa este nombre por velar su culpa. Al instante la Fama va corriendo / por las grandes ciudades de Libia. No hay plaga más veloz. / Moverse le da vida, cobra nuevo vigor según avanza. / Su rapidez le infunde fuerzas. / Al principio menguada por el miedo, luego se alza a las auras, / con los pies en el suelo su cabeza se cierne entre las nubes”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 245).

attonitus tanto monitu imperioque deorum.

(*Aen.*4.265-282)¹⁶⁷.

Ese Eneas, que Virgilio nos ha descrito como *attonitus tanto monitu imperioque deorum* tratará de explicar sus razones a Dido, aunque será en vano. Además, la conversación entre ambos comienza con un notable enfado de Dido, pues se ha enterado de la decisión del troyano por la *impia Fama* que ha propagado la noticia hasta la reina (*Aen.*4.298-300). Eneas, imperturbable, esforzándose por explicar su misión y detener sus emociones (*ille Iouis monitis immota tenebat / lumina et obnixus curam sub corde premebat*¹⁶⁸), recalca en su intervención que su actuación no es por voluntad propia, ni se ha convertido en exiliado por propia iniciativa ni los dioses, así como tampoco los hados, le pidieron su opinión al dejar que Troya cayese y enviarlo a fundar Roma:

‘Me si fata meis paterentur ducere uitam

auspiciis et sponte mea componere curas,

urbem Troianam primum dulcisque meorum

reliquias colerem, Priami tecta alta manerent,

et recidiua manu posuissem Pergama uictis.

[...] nunc etiam interpres diuum Ioue missus ab ipso

(testor utrumque caput) celeris mandata per auras

detulit: ipse deum manifesto in lumine uidi

intransem muros uocemque his auribus hausit.

desine meque tuis incendere teque querelis:

Italiam non sponte sequor’.

(*Aen.*4.340-344, 3356-361)¹⁶⁹.

¹⁶⁷ “Con que, esposo modelo, / estás poniendo los cimientos de la altiva Cartago, / edificando una hermosa ciudad, ay, olvidado / de tu propio reino y tu propio destino! / El mismo dios que impera sobre todos los dioses me envía a ti de lo alto / del esplendente Olimpo, aquel que a su albedrío hace girar el cielo y tierra. / Él es el que manda a través de las brisas volanderas transmitirte estas órdenes: / «¿Qué tramas? ¿Qué esperanza te mueve a malperder tu vida ocioso / en estas tierras libias? Si la gloria de tan altas empresas no te incita / ni abrazas sus fatigas acuciado por tu propia alabanza, / pon los ojos al menos en Ascanio, que se va haciendo mozo, / en la promesa de Julio, tu heredero, a quien se debe el reino / de Italia y la tierra romana». Habla así el dios Cilenio / y, mientras habla, se hurta de la vista mortal / y se aleja de sus ojos y se disipa en las delgadas auras. / Enmudece Eneas a su vista, se queda sin sentido, se le erizan de espanto / los cabellos, se le pega la voz a la garganta, / arde en deseos de huir, de abandonar aquella dulce tierra, / atónito ante el golpe del aviso y el mandato divino”, traducción de Javier de Echave Sustaeta (2005: 248).

¹⁶⁸ “Él siguiendo el consejo de Júpiter mantiene inmóviles los ojos / y acalla a duras penas su dolor en lo hondo de su pecho”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 250).

¹⁶⁹ “«Si los hados me dejaran amoldar a mi gusto mi vida y resolver / mis desdichas conforme a mis deseos, mi primer cuidado hubiera sido la ciudad de Troya y los queridos restos de los míos, / y quedaría en pie el

Este “vacío” propio de la importancia de la acción divina en la épica latina marca también una diferencia importante con un precedente de la obra de Castellanos, en este caso en el ámbito de la ópera: la obra *Dido and Aeneas* (1689) de Henry Purcell con libreto de Nahum Tate. Es especialmente relevante la mención de esta obra, porque el aria final de esta obra lleva el título de “Dido’s Lament”, que, desde su mismo título, está emparentado con la “Lamentación de Dido” de Castellanos. Sin embargo, en el caso de esta pieza barroca, la acción de algunas fuerzas divinas, en este caso, las brujas y los espíritus enviados haciéndose pasar por mensajeros de Júpiter, tienen todavía un papel fundamental en los hechos, por su seguimiento de la narración virgiliana en el libro IV de la *Eneida*.

No es, por tanto, Eneas un mero embaucador, “piadoso sólo con los suyos”, si bien ya encontramos muestras de una evolución en la capacidad de decisión del héroe, quien duda entre seguir la voluntad de los dioses o la de la propia Dido que le reprocha su decisión. Además, en medio de una de las discusiones, Dido pronuncia unos versos, donde ya puede verse, aunque sea de forma breve y puntual, el germen del “horizonte de expectativas” de la Dido de Castellanos, al poner en cuestión la sinceridad de Eneas cuando se encomienda a las órdenes de los dioses:

DIDO

[...]

Thus hypocrites, that murder act,

Make Heaven and Gods the authors of the Fact.

(Purcell 1986: 75).

En este caso, Eneas, víctima de un engaño de las brujas que detestan a Dido (“The Queen of Carthage, whom we hate” [Purcell 1986: 69]), toma la decisión de partir por un mandato que él cree venido del propio Júpiter. Sin embargo, tras el reproche de Dido, duda, se arrepiente y prefiere entregarse al amor y desobedecer a los dioses, algo que ya

soberbio palacio del rey Príamo / y hubiera alzado con mi mano una nueva Pérgamo a los vencidos. [...] Además, ahora el mismo mensajero de los dioses / que acaba de mandarme el mismo Júpiter, / lo juro por tu vida y por la mía, ha bajado a transmitirme su orden / a través de las auras volanderas. Yo mismo he visto al dios a plena luz del día / entrar por las paredes y he aspirado con mis mismos oídos sus palabras. / Deja de consumirme y consumirme con tus quejas. / No voy a Italia por propia voluntad»”, traducción de Javier Echave-Sustaeta (2005: 251).

la reina cartaginesa no aceptará, pues ha visto cómo su amado estaba dispuesto a abandonarla¹⁷⁰:

AENEAS

In spite of Jove's command, I'll stay.
Offend the Gods, and Love obey.

DIDO

No, faithless man, thy course pursue;
I'm now resolved as well as you.
No repentance shall reclaim
The injured Dido's slighted flame.
For 'tis enough, whate'er you now decree,
That you had once a thought of leaving me.
(Purcell 1986: 75).

Por tanto, al analizar el relato de la *Eneida*, a la luz de la reelaboración de Henry Purcell en su ópera y las motivaciones divinas que originalmente tienen las decisiones de Eneas, puede verse cómo Castellanos “concretiza” estos sucesos a partir de sus propios “horizontes”, rellanando los “vacíos” que encuentra en la exposición virgiliana y, tal vez, en la propia ópera de Purcell: si los dioses finalmente son los responsables de las acciones de Eneas por haberle encomendado tan alta misión, Eneas no es responsable verdadero del abandono de Dido, por lo que la crítica feminista de Castellanos no sería pertinente. Sin embargo, como Castellanos ha presentado los hechos en boca de Dido en su monólogo dramático, eximiendo en cierta forma de la responsabilidad por las acciones de Eneas a los propios dioses, nos encontramos en una situación muy diferente. Tan sólo podemos observar cómo, en un pasaje de su monólogo, la Dido mexicana se refiere a los dioses como “otros”, ajenos a sus sentimientos por Eneas y a la propia causa de Cartago: “Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa / jurada ante otros dioses” (Castellanos 2004: 103).

¹⁷⁰ Como señala Welch en su estudio sobre esta obra: “The witches’ false Mercury persuades Aeneas that he is the victim of a divine destiny rather than its prime mover, but it strengthens his impulse to rewrite his life as myth, and history as fate. Read in these terms, the end of the opera shows Aeneas’s Virgilian myth slowly invading Dido and absorbing her into itself. No longer held at a moody distance from us, the reticent, shrinking figure of the first two acts is now transformed into the familiar doomed queen of the Aeneid. Suddenly voluble and volatile, she flings abuse at her betrayer” (Welch 2009: 18-19).

Según la interpretación de Castellanos, el enamoramiento de los dos personajes es absolutamente diferente: Eneas, verdadero responsable de la muerte de Dido, se habría ido dejándola moribunda, en un sentido naturalmente metafórico, si bien su egoísmo, rápidamente recobrado de un período de breve enamoramiento (“pero el hombre está sujeto durante un plazo menor a la / embriaguez” [Castellanos 2004: 104]) sería el responsable de su suicidio, quien, merced a esta interpretación, queda exonerada de la responsabilidad de su propio suicidio. La imagen tiene unos tintes trágicos evidentes por la manera en que retrata a Eneas mientras parte manchado con la sangre de su reciente víctima:

Lúcido nuevamente, apenas salpicado por la sangre de
la víctima,
Eneas partió.
(Castellanos 2004: 104).

Por tanto, estamos un ejemplo diferente de recepción de Virgilio: en esta ocasión, el objeto de las “concreciones” de la escritora mexicana se centra en la historia de amor entre Dido y Eneas, su origen y sus consecuencias trágicas para ambos (fundamentalmente, la lectura de Castellanos se centra en escenas y diálogos de los libros I y IV de la *Eneida*). Por ello, es fundamental atender a los “horizontes de expectativas” políticos, pues la autora es la representante más destacada de la creación y la crítica literaria feminista en el México del siglo XX, por lo que el poema “Lamentación de Dido” debe entenderse a partir de tales coordenadas. Asimismo, la composición poética presenta una cercanía relativa a algunas construcciones o pasajes de la obra virgiliana, si bien esta no cita ni parafrasea versos virgilianos fácilmente reconocibles en el poema.

A pesar de ello, puede verse con claridad que la autora tiene en mente las razones de Eneas (misión divina, *pietas*, metáforas cinegéticas) tal como las presenta Virgilio, en un “acto de concreción” a un tiempo político y estético. Para cumplir su propósito, Castellanos ha tenido que rellenar los “espacios vacíos” que separan sus “horizontes de expectativas” con respecto a los de Virgilio, particularmente, en lo que respecta al marco teológico en que se desarrolla la acción de la *Eneida*, así como a la sinceridad de Eneas al llegar a las costas cartaginesas. Tal rechazo de la sinceridad de Eneas, además, hemos podido ver cómo aparecía ya *in nuce* en el texto de Tate para la ópera de Purcell, pues en

un momento de la obra Dido presenta los argumentos de Eneas como una mera excusa para tomar decisiones que ella considera egoístas (*make Heaven and Gods the authors of the Fact*). El mensaje del poema de Castellanos, por su parte, llega más lejos y pone en cuestión esa “civilización” latina que Virgilio funda con su poema y con el ensalzamiento de Eneas como héroe mesurado que es capaz de renunciar a los propios instintos y apetencias en favor de una misión superior, siguiendo con ello una tradición hispánica con hondas raíces.

Finalmente, resulta claro que esta crítica feminista diluye la polémica “nación” / “patria” que vemos en los autores contemporáneos, pues busca introducir en el debate intelectual la crítica a la sociedad machista que funda precisamente tanto la “patria” en su sentido afectivo o sentimental y la “nación” como construcción política, pues, para Castellanos, ésta se habría basado en el sufrimiento de las mujeres a las que ella busca dar voz en su poema.

Por último, de forma un tanto sorprendente, encontramos también una serie de “actos de concretar” fruto de la “fusión de los horizontes” religiosos de ambos poetas: en el caso de Virgilio, el del paganismo romano que en la *Eneida* se subordina a un *fatum* que conduce al héroe hasta la fundación de la patria prometida en el Lacio, mientras Dido, desde una perspectiva que podemos calificar de atea, en un sentido etimológico del término (negadora de la existencia de los dioses) concibe las explicaciones de Eneas a propósito de su misión divina de fundar una patria como meros pretextos con los que el héroe, como todos los demás hombres, encubre su utilización, desprecio y, en última instancia, asesinato. Esta tensión entre la voluntad humana, de Eneas o Dido, y la de las fuerzas superiores (los *fata* virgilianos o las brujas y espíritus de la ópera de Purcell), queda relegada a un segundo plano en la obra de Castellanos, algo que es particularmente significativo por el propio carácter de la obra: un monólogo dramático, donde Eneas no tiene oportunidad de defenderse o mostrar su punto de vista, como sí sucede en la épica (*Eneida*) o el teatro (*Dido and Aeneas*).

4.5.- La recepción virgiliana a través de la figura de Palinuro

4.5.1.- La narración de los avatares de Palinuro en la *Eneida*

Dentro de las recepciones virgilianas en el ámbito literario en lengua española, tanto en América como en la propia España, cobró una inusitada fuerza en el siglo XX un conjunto de lecturas basadas en la interpretación de los últimos momentos de la vida del *gubernator* de la nave de Eneas, Palinuro¹⁷¹. La obra clave de la literatura mexicana a este respecto es el *Palinuro de México* de Fernando del Paso que, a su vez, es deudora de *The Unquiet Grave* de Cyril Connolly y del *Ulysses* de James Joyce, en calidad de “recepciones intermedias”, como tendremos ocasión de comprobar. Antes de ocuparnos de estas obras, hemos de recordar brevemente las apariciones de este personaje virgiliano dentro de la narración de la *Eneida*. Palinuro, por su parte, aparece en tres de los libros de la obra épica: III (3.192-202, 3.512-520, 3.561-567), V (5.1-34, 5.827-871) y VI (6.337-381).

La primera de estas apariciones tiene lugar en el contexto del relato de sus vaivenes de Eneas ante la reina cartaginesa, Dido. En el primero de los pasajes, encontramos el desencadenamiento de una tempestad que Palinuro, experimentado timonel de Eneas, no es capaz, sin embargo, de eludir para continuar el camino trazado:

Postquam altum tenuere rates nec iam amplius ullae
apparent terrae, caelum undique et undique pontus,
tum mihi caeruleus supra caput astitit imber
noctem hiememque ferens, et inhorruit unda tenebris.
continuo uenti uoluunt mare magnaue surgunt
aequora, dispersi iactamur gurgite uasto;
inuoluere diem nimbi et nox umida caelum
abstulit, ingeminant abruptis nubibus ignes,
excitimur cursu et caecis erramus in undis.
ipse diem noctemque negat discernere caelo

¹⁷¹ En Mariscal de Gante Centeno (2021b) nos hemos ocupado de presentar algunos de los más importantes representantes este conjunto de relecturas de la figura de Palinuro en el ámbito hispano, donde hemos distinguido entre lecturas estéticas de Palinuro (Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Del Paso, Juan Antonio González Iglesias,) y políticas (en la línea de crítica político-cultural de Connolly, nuevamente Del Paso y Jon Juaristi).

nec meminisse uiae media Palinurus in unda.
(*Aen.*3.192-202)¹⁷².

En los otros dos pasajes, nos encontramos con un momento más avanzado de la lucha de los enéadas contra la tempestad. En el primero de ellos, podemos leer cómo es Palinuro quien, al permanecer la flota varada por no saber hacia dónde ir, es capaz de percibir la dirección de los vientos y permite que pueda continuarse la travesía:

Necdum orbem medium Nox Horis acta subibat:
haud segnis strato surgit Palinurus et omnis
explorat uentos atque auribus aera captat;
sidera cuncta notat tacito labentia caelo,
Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones,
armatumque auro circumspicit Oriona.
postquam cuncta uidet caelo constare sereno,
dat clarum e puppi signum; nos castra mouemus
temptamusque uiam et uelorum pandimus alas.
(*Aen.*3.512-520)¹⁷³.

En otro momento, se encuentran con Escila y Caribdis, sobre cuyos poderes de atracción ya les había advertido Héleno, según les recuerda Anquises a los suyos, versos antes. Palinuro, diligente ante las órdenes del padre de Eneas, dirige de tal forma la nave que marca el camino a seguir a las demás embarcaciones y, a pesar del choque con rocas cercanas, se consigue evitar a los seres monstruosos tras lo cual, perdido el rumbo, llegan a la morada del cíclope Polifemo:

¹⁷² “Después que nuestras naves llegaron a alta mar / y no avistan los ojos tierra alguna / -cielo por todas partes, por todas partes mar-, un sombrío nublado / se posó sobre nuestras cabezas. Portaba noche y agua. / Se erizó de hórridas sombras el piélago; / en seguida los vientos van rodando sobre el mar y levantan imponente oleaje. / Vamos zarandeados aquí y allá sobre el inmenso abismo. / Anubla el temporal la luz del día. Enturbia el cielo todo la húmeda oscuridad. / Los rayos van rasgando las nubes sin cesar. Desviados del rumbo, / navegamos a ciegas errantes por las olas. No acierta ni siquiera Palinuro / a distinguir el día de la noche en el cielo”, traducción Javier de Echave-Sustaeta (2005: 214).

¹⁷³ “Aún la Noche guiada por las Horas no llegaba a mitad de su carrera, / cuando alerta Palinuro salta ya de su lecho y avizora los vientos / y su oído percibe su soplo. Señala cada estrella que se va deslizándose / allá por el silencio del cielo: Arturo, las pluviosas Híadas, las dos Osas / y avista la carrera de Orión armado de su espada de oro. / Y luego que comprueba que todo está en su punto en la serena placidez del cielo / da su hiriente señal desde la popa. Levantamos el campo / y arriesgándonos al viaje desplegamos al viento las alas de las velas”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 225).

Haud minus ac iussi faciunt, primusque rudentem
contorsit laeuas proram Palinurus ad undas;
laeuam cuncta cohors remis uentisque petiuit.
tollimur in caelum curuato gurgite, et idem
subducta ad Manis imos desedimus unda.
ter scopuli clamorem inter caua saxa dedere,
ter spumam elisam et rorantia uidimus astra
(*Aen.*3.561-567)¹⁷⁴.

Por lo que respecta al libro V, a su mismo inicio, tras haber dejado Cartago abruptamente y percatándose del humo que asoma entre las murallas de la ciudad, aconseja Palinuro a Eneas que se dirija a Sicilia, donde gobierna su hermanastro, y pospongan la llegada a las ansiadas costas de Italia. Eneas accede y se dirigen, entonces, hacia dicha isla. Será allí, precisamente, donde tengan lugar, los conocidos juegos fúnebres en honor de Anquises, a quien han perdido durante el viaje (*Aen.*3.710-715):

Interea medium Aeneas iam classe tenebat
certus iter fluctusque atros Aquilone secabat
moenia respiciens, quae iam infelicis Elissae
conlucent flammis. quae tantum accenderit ignem
causa latet; duri magno sed amore dolores
polluto, notumque furens quid femina possit,
triste per augurium Teucrorum pectora ducunt.
ut pelagus tenere rates nec iam amplius ulla
occurrit tellus, maria undique et undique caelum,
olli caeruleus supra caput astitit imber
noctem hiememque ferens et inhorruit unda tenebris.
ipse gubernator puppi Palinurus ab alta:
'heu quianam tanti cinxerunt aethera nimbi?
quidue, pater Neptune, paras?' sic deinde locutus
colligere arma iubet ualidisque incumbere remis,
obliquatque sinus in uentum ac talia fatur:

¹⁷⁴ “Comienza Palinuro por desviar hacia la izquierda la crujiente proa, / y toda la flota enfila hacia la izquierda a remo y viento. / Subimos hasta el cielo en el lomo arqueado de las olas y al retirarse / nos hundem en los Manes del abismo. Tres veces en las rocas cavernosas / rompieron en un grito los escollos; tres veces vimos impelida la espuma a lo alto / y destilaría las estrellas”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 226).

'magnanime Aenea, non, si mihi Iuppiter auctor
spondeat, hoc sperem Italiam contingere caelo.
mutati transversa fremunt et uespere ab atro
consurgunt uenti, atque in nubem cogitur aer.
nec nos obniti contra nec tendere tantum
sufficimus. superat quoniam Fortuna, sequamur,
quoque uocat uertamus iter. nec litora longe
fida reor fraterna Erycis portusque Sicanos,
si modo rite memor seruata remetior astra.'
tum pius Aeneas: 'equidem sic poscere uentos
iamdudum et frustra cerno te tendere contra.
flecte uiam uelis. an sit mihi gratior ulla,
quoue magis fessas optem dimittere nauis,
quam quae Dardanium tellus mihi seruat Acesten
et patris Anchisae gremio complectitur ossa?'
haec ubi dicta, petunt portus et uela secundi
intendunt Zephyri; fertur cita gurgite classis,
et tandem laeti notae aduertuntur harenae
(*Aen.* 5.1-34)¹⁷⁵.

Es en los versos finales del propio libro V donde le sobreviene la muerte a Palinuro, precisamente los mismos versos que le permitirán a Cyril Connolly, como veremos en el

¹⁷⁵ “Eneas, firme el rumbo, entre tanto bogaba con su flota mar adentro / e iba haciendo las olas que fruncía de negro el Aquilón. / Y miraba hacia atrás, hacia los muros que al fulgor de la hoguera / de la desventurada Dido relumbraban. / Nadie sabe la causa del imponente incendio, / pero al pensar en el cruel dolor que angustia a un corazón traicionado / y a dónde puede llegar el frenesí de una mujer, cunden tristes presagios / por el alma de los teucros. Cuando ganó alta mar / la flota y no tenía ya tierra alguna a la vista, / agua por todas partes, por todas partes cielo, / se cierne sobre Eneas un oscuro nublado / portador de noche y tempestad, y se erizan las olas de tinieblas, / y Palinuro, el timonel, prorrumpe desde lo alto de la popa: «¡Ay!, ¿por qué cubren el cielo estas nubes? / ¿Qué estás tramando, di, padre Neptuno?». / Dice y ordena al punto amainen las velas y se vuelquen con bríos en los remos. / Tuerce el sesgo del viento las lonas y habla así: / «¡Eneas, el de alma generosa, aunque me lo asegure Júpiter empeñando su palabra, / no abrigaría la esperanza de arribar con este cielo a Italia! / Vira bramando el viento y azota de costado. / Se alza de entre las sombras del poniente. El aire se ha tupido en una nube. / Ni cabe plantar cara ni nos sirve de nada nuestro esfuerzo. Nos vence la fortuna. / Obedezcamos y allá donde nos llama volvamos nuestro rumbo. / No está lejos, yo pienso, la costa acogedora de Érice, hermano, / ni los puertos de Sicilia, si acierto a calcular el curso de los astros/ que guardo todavía en mi memoria». Y el buen Eneas: «Veo en efecto / que el viento ya hace rato así lo exige y que en vano pugnas por oponerte. / Tuerce el rumbo. ¿Puede haber tierra alguna más grata para mí / o donde más desee guarecer mis fatigadas naves / que en esta que me guarda a mi dardanio Acestes, / y que los huesos de mi padre Anquises estrecha en su regazo?» / Dice así y tienden hacia el puerto y despliegan las velas / al soplo favorable del Céfiro y rauda se desliza la flota por las olas / y al fin alborozadas enfilan ya las playas conocidas”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 267-268).

siguiente capítulo, elucubrar sobre una supuesta deserción motivada por la cobardía del que, hasta entonces, había sido leal timonel de Eneas. El Sueño (*Somnus*) intenta persuadirle al timonel de que se deje llevar, confíe la dirección de la nave al mar y al viento y duerma. Éste se resiste a tan engañosa sugerencia, fiado en su experiencia. El dios, entonces, esparce sobre su cabeza el rocío del Leteo, con el poder soporífero de la laguna Estigia, contenido en una rama húmeda y lo hace caer de la nave hacia el mar, llevándose consigo el timón y parte de la popa. Eneas, al percatarse de que van directos hacia las sirenas, consigue controlar el rumbo de la nave y lamenta la muerte de Palinuro, creyendo que se ha producido por confiarse éste de la calma en la que se encontraba el mar en ese momento (vv. 870-871: *o nimium caelo et pelago confise sereno / nudus in ignota, Palinure, iacebis harena*):

Hic patris Aeneae suspensam blanda uicissim
gaudia pertemptant mentem; iubet ocius omnis
attolli malos, intendi bracchia uelis.
una omnes fecere pedem pariterque sinistros,
nunc dextros soluere sinus; una ardua torquent
cornua detorquentque; ferunt sua flamina classem.
princeps ante omnis densum Palinurus agebat
agmen; ad hunc alii cursum contendere iussi.
iamque fere mediam caeli Nox umida metam
contigerat, placida laxabant membra quiete
sub remis fusi per dura sedilia nautae,
cum leuis aetheriis delapsus Somnus ab astris
aera dimouit tenebrosum et dispulit umbras,
te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans
insonti; puppique deus consedit in alta
Phorbanti similis funditque has ore loquelas:
'Taside Palinure, ferunt ipsa aequora classem,
aequatae spirant aerae, datur hora quieti.
pone caput fessosque oculos furare labori.
ipse ego paulisper pro te tua munera inibo.'
cui uix attollens Palinurus lumina fatur:
'mene salis placidi uultum fluctusque quietos
ignorare iubes? mene huic confidere monstro?

Aenean credam (quid enim?) fallacibus auris
 et caeli totiens deceptus fraude sereni?
 talia dicta dabat, clauumque adfixus et haerens
 nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat.
 ecce deus ramum Lethaeo rore madentem
 uique soporatum Stygia super utraque quassat
 tempora, cunctantique natantia lumina soluit.
 uix primos inopina quies laxauerat artus,
 et super incumbens cum puppis parte reuulsa
 cumque gubernaculo liquidas proiecit in undas
 praecipitem ac socios nequiquam saepe uocantem;
 ipse uolans tenuis se sustulit ales ad auras.
 currit iter tutum non setius aequore classis
 promissisque patris Neptuni interrita fertur.
 iamque adeo scopulos Sirenum aduecta subibat,
 difficilis quondam multorumque ossibus albos
 (tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant),
 cum pater amisso fluitantem errare magistro
 sensit, et ipse ratem nocturnis rexit in undis
 multa gemens casuque animum concussus amici:
 ‘o nimium caelo et pelago confise sereno;
 nudus in ignota, Palinure, iacebis harena’.
 (*Aen.*5.827-871)¹⁷⁶

¹⁷⁶ “En esto un dulce gozo invade el alma ansiosa del caudillo Eneas. / Manda al punto arbolar todos lo smástiles y desplegar las velas en las vergas. / Maniobran todos a una y van tendiendo las lonas a babor y estribor/ y giran a ambos lados los cabos de las vergas. / Y el viento con su soplo va impulsando las naves. / En cabeza el primero de todos Palinuro guiaba la apiñada formación. / Los demás tienen orden de seguir el rumbo que les marca. / Y ya la húmeda Noche casi había salvado / en su carrera la mitad del cielo / y en plácido descanso relajaban sus miembros los remeros / bajo los mismos remos, esparcidos sobre los duros bancos / cuando el Sueño deslizándose alado de los astros celestes / hiende a su paso el aire tenebroso y disipa las sombras. / Y hacia ti, Palinuro, se dirige portador de visiones / funestas para ti, libre, ¡ay!, de culpa. Y toma asiento el dios en la alta popa / bajo la misma traza de Forbante. Y musita su boca estas palabras: «¡Palinuro, hijo de Jaso!, el mar impulsa las naves por sí solo. / Las brisas soplan sosegadas con serena lisura. La hora invita al descanso. / Reclina la cabeza y sustrae ya al trabajo tus ojos fatigados. / Yo mismo me pondré por un rato en tu lugar y haré tu menester». / Sin atreverse a alzar del todo hacia él los ojos, Palinuro le responde: / «¿Qué deje de mirar la cara al mar en calma y a las olas serenas / me mandas? ¿Qué me fie de ese monstruo? ¿Voy a entregar a Eneas -pero por qué- a las tretas de los vientos y al cielo / después que tantas veces me ha burlado su apariencia serena?» / Decía esto y asiéndose al timón, / pegándose a él, no lo apartaba de sí y sus ojos fijos en las estrellas. / Sacude el dios entonces en sus sienes un ramo húmedo del rocío del Leteo, / impregnado del poder soporífero de la laguna Estigia, / y a pesar de su esfuerzo le relaja sus pupilas fluctuantes. / Apenas empezaba a distender sus miembros / un súbito sopor,

Palinuro reaparecerá en el canto VI, durante la catábasis de Eneas acompañado por la Sibila. Antes siquiera de encontrarse con el barquero Caronte, aparece el timonel y mantiene un interesante diálogo con su antiguo líder, Eneas. Palinuro le explica a Eneas que el haberse llevado consigo el timón y parte de la borda no ha sido deliberado y le narra cómo, tras haber caído al mar, fue zarandeado por las olas durante tres días y al cuarto arribó a las costas de Italia. Allí, cuando se creía a salvo, fue asesinado por una horda de salvajes habitantes del lugar y su cuerpo continúa allí, en la orilla, movido por las olas sin encontrar sepultura. Al suplicarle Palinuro que Eneas consiga dar sepultura a su cuerpo para que pueda descansar. A éste lo interrumpe la Sibila, advirtiéndole de que no intente aplacar la voluntad divina con súplicas, tras lo que le comunica que pueblos cercanos no sólo le darán sepultura, erigiéndole un túmulo, sino que, también, le rendirán ofrendas todos los años y le darán su nombre al lugar. Con esta profecía, Palinuro se serena y se marcha con menos dolor del que tenía:

Ecce gubernator sese Palinurus agebat,
 qui Libyco nuper cursu, dum sidera seruat,
 exciderat puppi mediis effusus in undis.
 hunc ubi uix multa maestum cognouit in umbra,
 sic prior adloquitur: ‘quis te, Palinure, deorum
 eripuit nobis medioque sub aequore mersit?
 dic age. namque mihi, fallax haud ante repertus,
 hoc uno responso animum delusit Apollo,
 qui fore te ponto incolumem finisque canebat
 uenturum Ausonios. en haec promissa fides est?’
 ille autem: ‘neque te Phoebi cortina fefellit,
 dux Anchisiade, nec me deus aequore mersit.
 namque gubernaculum multa vi forte reuulsum,

cuando cargando el dios sobre él, / lo precipita de cabeza en las diáfanas ondas / con el timón y parte de la borda que arranca en su caída / mientras en vano llama a sus compañeros una vez y otra vez. / Y el dios se alza a la altura volandero por el aire delgado. / Con no menor seguridad apresura la flota su marcha por el mar, / según lo prometido por el padre Neptuno navega sin temor. / Y ya mar adelante se iban aproximando a los escollos / de las Sirenas, arduos de atravesar en otro tiempo. Blanqueaban los huesos / de numerosas víctimas. / A lo lejos resonaba el embate incesante de las olas / cuando el caudillo advierte que la nave sin piloto navega a la deriva. / Él mismo con su mano la guía por las sombras de las olas / entre gemidos incesantes conmovido en el alma por la suerte de su amigo: / «¡Ay, demasiado crédulo en el cielo sereno y en la calma del mar, / yacerás, Palinuro, sin tierra que te cubra, sobre ignorada playa!»”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 293-295).

cui datus haerebam custos cursusque regebam,
 praecipitans traxi mecum. maria aspera iuro
 non ullum pro me tantum cepisse timorem,
 quam tua ne spoliata armis, excussa magistro,
 deficeret tantis nauis surgentibus undis.
 tris Notus hibernas immensa per aequora noctes
 uexit me uiolentus aqua; uix lumine quarto
 prospexi Italiam summa sublimis ab unda.
 paulatim adnabam terrae; iam tuta tenebam,
 ni gens crudelis madida cum ueste gravatum
 prensantemque uncis manibus capita aspera montis
 ferro inuasisset praedamque ignara putasset.
 nunc me fluctus habet versantque in litore uenti.
 quod te per caeli iucundum lumen et auras,
 per genitorem oro, per spes surgentis Iuli,
 eripe me his, inuicte, malis: aut tu mihi terram
 inice, namque potes, portusque require Velinos;
 aut tu, si qua uia est, si quam tibi diua creatrix
 ostendit (neque enim, credo, sine numine diuum
 flumina tanta paras Stygiamque innare paludem),
 da dextram misero et tecum me tolle per undas,
 sedibus ut saltem placidis in morte quiescam.'
 talia fatus erat coepit cum talia uates:
 'unde haec, o Palinure, tibi tam dira cupido?
 tu Stygias inhumatus aquas amnemque seuerum
 Eumenidum aspicias, ripamue iniussus adibis?
 desine fata deum flecti sperare precando,
 sed cape dicta memor, duri solacia casus.
 nam tua finitimi, longe lateque per urbes
 prodigiis acti caelestibus, ossa piabunt
 et statuent tumulum et tumulo sollempnia mittent,
 aeternumque locus Palinuri nomen habebit.'
 his dictis curae emotae pulsusque parumper

corde dolor tristi; gaudet cognomine terra.

(*Aen.*6.337-381)¹⁷⁷.

Ésta es, por tanto, la versión sobre los hechos que nos presenta el poeta latino, Virgilio. Hemos de notar, asimismo, que existen algunas discrepancias relevantes entre la narración virgiliana de la muerte de Palinuro en el libro V y el relato de los hechos referido por el propio Palinuro ante Eneas en el libro VI. Este hecho hace que sea pertinente la pregunta de si estamos ante discrepancias fruto del carácter inacabado de la *Eneida* o, siguiendo la línea abierta por la llamada “Escuela de Harvard” con su defensa de una “segunda voz” en la obra virgiliana, si realmente estas incongruencias revelan la existencia de una voz oculta que buscaría, en este caso a través de la figura de Palinuro, desafiar el poder imperial de Roma o, sencillamente dar voces a quienes sufren las consecuencias de la conquista¹⁷⁸, como acertadamente señala Döpp en su estudio:

Zwischen der Schilderung von Palinurus' Sturz in Buch 5 und der Rückschau auf dieses Ereignis im sechsten Buch bestehen gewichtige Diskrepanzen. So

¹⁷⁷ “Entonces el piloto Palinuro avanzaba a su encuentro, el que en la travesía / de Libia, hacía poco, arrancado a la popa mientras iba observando las estrellas, / cayó lanzado en medio de las olas. Apenas reconoce entre la densa sombra / Eneas su semblante desolado, se adelanta a hablarle: «¡Palinuro!, ¿qué dios te arrebató / de nuestro lado y te hundió bajo el ancho haz del mar? Di, contéstame. / Apolo, que jamás me engañó, esta vez se ha burlado de mí. Me aseguraba / que saldrías sin daño del mar y arribarías a las tierras de Ausonia. / Mira cómo ha cumplido su promesa». / «No te ha engañado el trípode de Apolo, / caudillo, hijo de Anquises, ni un dios me sepultó bajo las ondas. / El gobernalle aquel, fiado a mi custodia, / que yo así, con que regía el curso de la nave, / lo arranqué sin querer con gran fuerza y al caer de cabeza / lo arrastré a una conmigo. Lo juro por la furia de los mares, / no llegué a temer tanto por mí como temía por tu nave, que privada de timón, / sacudido el piloto de su mando, zozobrase en aquellos montes de olas. / Tres noches borrascosas el Noto me arrastró impetuoso / por sobre el mar inmenso entre las aguas. / Al albor del cuarto día, empujado en la cresta de una ola / acerté a divisar Italia. Poco a poco avanzaba a nado hacia la orilla. / Me hallaba ya a seguro, a no haberme atacado con sus armas / horda cruel tomándome, ignorante, por su presa codiciada / cuando bajo el agobio de mi ropa empapada / iba asiendo con mis manos crispadas el cantil de una roca. / Ahora estoy a merced del oleaje y me traen y me llevan los vientos en la orilla. / Por eso te lo pido por la dulce, celeste claridad, / por el aire que respiras, por tu padre, / por la esperanza puesta en tu Julo que ya va haciéndose hombre, / líbrame, jefe invicto, de estos males, o échame tierra encima. / Te es dado hacerlo con que vuelvas al puerto de Velia. O si hay un medio, si tu madre divina te lo muestra -que no te aprestas, pienso, / sin el favor del cielo a atravesar tan imponente corriente / y los remansos de la laguna estigia -dale a este infortunado la mano / y llévalo contigo a través de esas ondas para que encuentre / al menos en la muerte un lugar de apacible descanso». / Apenas habla así, prorrumpe la Sibila: / «¿De dónde, Palinuro, te viene ese insensato deseo? / Tú que no has recibido sepultura / pretendes ver las aguas de la Estigia y el lúgubre río de las Euménides / y acercarte a esta orilla sin orden de los dioses? Cesa ya tu esperanza / de doblegar con súplicas los destinos divinos. / Pero escucha y recuerda mis palabras, / donde hallarás alivio en medio de tu dura suerte. / Prodigios de los cielos, operados a lo largo y ancho de la comarca, / moverán a los pueblos vecinos a dar expiación a tus restos. / Te alzarán un túmulo y rendirán ofrendas a tu tumba cada año / y llevará el lugar para siempre tu nombre, Palinuro.»”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 312-313).

¹⁷⁸ Pueden consultarse las obras mencionadas en la p. 133 de esta tesis para tener una idea global acerca de esta corriente hermenéutica y los postulados planteados.

unterscheiden sich zum Beispiel die jeweiligen Wetterlagen voneinander: In Buch herrscht bei Palinurus' Sturz Windstille, während in Buch ein Sturm tobt. Auch scheint, um ein weiteres Beispiel zu nennen, die in der Unterwelt weilende Seele des Palinurus nichts von der nächtlichen Begegnung mit Phorbos zu wissen. Die Aufgabe, derartige Inkonsistenzen zu analysieren und zu erklären, treibt die Vergilexegese seit der Antike um. Teils behilft man sich mit der bereits erwähnten Tilgung von Verspartien, teils sucht man die ermittelten Unterschiede zu minimalisieren oder gar zu eskamotieren; teils wertet man sie als Zeichen dafür, dass das Epos von Vergil nicht abgeschlossen werden konnte, und nimmt an, der Dichter würde sie bei einer Überarbeitung beseitigt haben; wieder andere setzen die Differenzen zu einer präsumtiven Ideologie in Beziehung: Vergil habe versucht, den hohen Preis, den die Gründung des römischen Imperiums kostete, zu verschleiern (Döpp 2010: 412-413)¹⁷⁹.

En suma, estamos ante un episodio que, por su propia composición en estos pasajes que hemos tenido la ocasión de releer, va a ser objeto de “concreciones” muy variadas a lo largo del siglo, particularmente de aquellos que indaguen en las razones de Palinuro para sucumbir al sueño a partir de sus propios “horizontes de expectativas” en distintas lenguas y tradiciones literarias.

¹⁷⁹ “Existen importantes discrepancias entre la narración de la caída de Palinuro en el libro quinto y la revisión de este evento en el libro sexto. Así, difieren, por ejemplo, las respectivas condiciones climáticas entre sí: permanece en calma durante la caída de Palinuro, mientras que se desata una tormenta en el libro sexto. También, para dar otro ejemplo, el alma de Palinuro en el inframundo parece no saber nada del encuentro con Forbas. La tarea de analizar y explicar tales inconsistencias ha ocupado las exégesis de Virgilio desde la Antigüedad. Por un lado, uno logra lidiar con la ausencia ya mencionada de mitades de versos, y, por otro, trata de minimizar determinadas diferencias o conjurarlas; en ocasiones, se interpretan como prueba de que la epopeya de Virgilio no se pudo completar y se supone que Virgilio las habría eliminado en una revisión ulterior; otros relacionan de nuevo las diferencias con una ideología presunta: Virgilio trató de disfrazar el alto precio que costó la fundación del Imperio Romano”.

4.5.2.- La recepción de la figura de Palinuro como crítica de la modernidad en *The Unquiet Grave* de Cyril Connolly

En 1944 veía la luz en Londres¹⁸⁰, publicado por la afamada revista *Horizon*, un libro titulado *The Unquiet Grave. The tomb of Palinurus: a word cycle*¹⁸¹, cuyo autor se escondía misteriosamente bajo el pseudónimo de Palinuro. El misterio del pseudónimo quedó resuelto en 1945 cuando el editor Cass Canfield publicó en Nueva York una edición de la obra, donde, a continuación de la autoría de Palinuro se añadía el nombre de Cyril Connolly (1903-1974), quien era un reputado escritor, crítico literario y editor de la propia revista *Horizon*. En una edición posterior de 1951, se podía leer como título *The Unquiet Grave. A word cycle by Palinurus. Revisited edition with an introduction by Cyril Connolly*.

El autor, el ácido crítico literario Cyril Connolly –conviene recordarlo- debe su formación académica a la Universidad de Oxford, donde estudió *Classics* y tuvo la fortuna de conocer a Maurice Bowra (1898-1971), uno de los grandes filólogos del Oxford del siglo XX y, de quien hemos tenido ocasión de hablar a propósito de la traducción de Alfonso Reyes de la *Historia de la literatura griega*; asimismo, estuvo muy relacionado a través de sus enseñanzas sobre el mundo antiguo con un buen número de los intelectuales (destacadamente Isaiah Berlin, a quien dedicó su estudio *Heroic Poetry*) y escritores de su generación (Evelyn Waugh, Kenneth Clark, Cecil Day-Lewis o Wystan Hugh Auden, a quien Bowra despreciaba pero a quien también, a pesar de ello, admiraba, como muestra el hecho de que reseñó sus memorias en términos muy afectuosos).

El propio Connolly definió como característica de la enseñanza del propio Bowra una visión de la vida humana como “una tragedia en la que los grandes poetas eran los héroes

¹⁸⁰ La información referente a los avatares editoriales y las distintas ediciones de la obra de Connolly la debemos a la recopilación con la que Döpp (2010: 403-404) inicia su estudio sobre *The Unquiet Grave*.

¹⁸¹ El autor resumía así su contenido: “*The Unquiet Grave* is a year’s journey through the mind of a writer who is haunted by the turbulent Mediterranean figure of Palinurus, the drowned pilot whose uneasy ghost demands to be placated. Three movements indicate with deepening intensity the three blustering nights when he is adrift on the ocean and the Epilogue examines the myth from both the historical and the psychological aspects” (*apud* Döpp 2010: 403).

que resistían y trataban de dar un significado a la vida”¹⁸². Esta influencia de la gran poesía –la grecolatina es la poesía por excelencia para Bowra- en la vida humana y su capacidad de dotarla de un sentido, aunque fuese triste y trágico, es algo que conforma el propio “horizonte de expectativas” estético de Connolly, según el cual el objetivo de un creador literario es el de escribir una obra maestra, algo de lo que huirían sus propios contemporáneos. Connolly recreará la psicología de un Palinuro contemporáneo precisamente a partir de esta idea fundamental.

Dentro de la literatura europea del siglo XX y, en concreto, de la literatura anglosajona, la recuperación de los itinerarios épicos clásicos para la composición de modernísimas obras literarias como la de Connolly tiene, naturalmente, un nombre propio: el *Ulysses* (1922) de James Joyce, donde el autor irlandés recuperó pasajes clave del viaje de Ulises en la *Odisea* para la composición de los momentos de la vida de Leopold Bloom narrados en la obra. De esta forma, la novela de Joyce constituye una propuesta estética que concede a la épica grecolatina una inesperada actualidad para las letras del siglo XX, algo que vio con su acostumbrada lucidez Eliot en una reseña de 1923 en *The Dial* titulada “*Ulysses, order and myth*”. En aquel texto, reaccionó contra la crítica literaria negativa sobre la obra de Joyce, lamentando que ésta no hubiera sido interpretada hasta la fecha desde la perspectiva de su relación con la *Odisea*. Al inicio mismo de la reseña, Eliot disipa cualquier duda sobre la importancia de la obra en cuestión:

I hold this book to be the most important expression which the present age has found; it is a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape. These are postulates for anything that I have to say about it, and I have no wish to waste the reader's time by elaborating my eulogies; it has given me all the surprise, delight, and terror that I can require, and I will leave it at that (Eliot 1975: 176).

A continuación, antes de dar cuenta del porqué de la importancia de su relación con la *Odisea*, Eliot procede a establecer una división entre los diferentes sentidos que puede dársele a la palabra “clásico”, que a nuestro juicio es esencial para poder comprender algunas de las más elaboradas lecturas de la materia clásica, en ocasiones tan opacadas

¹⁸² Así lo recoge Evans (2010: 63) en su *The University of Oxford. A new history*: “Cyril Connolly once commented that he ‘saw human life as a tragedy in which great poets were the heroes who fought back and tried to give life a meaning’”.

por las estéticas modernas que resulta difícil su comprensión a primera vista. Tal distinción se basa en un rechazo a la división decimonónica entre románticos y clasicistas (neoclásicos), frente a la cual propone una nueva forma de clasicismo, de la que, directa o indirectamente, tanto Connolly como Fernando del Paso son deudores en su actualización del relato de la *Eneida* sobre Palinuro. Eliot, en respuesta a la afirmación del escritor británico Richard Aldington de que la novela de Joyce no era más que “una invitación al caos, respondía:

We agree, I hope, that ‘classicism’ is not an alternative to ‘romanticism’, as of political parties, Conservative and Liberal, Republican and Democrat, on a ‘turn-the-rascals-out’ platform. It is a goal toward which all good literature strives, so far as it is good, according to the possibilities of its place and time. One can be ‘classical’, in a sense, by turning away from nine-tenths of the material which lies at hand and selecting only mummified stuff from a museum — like some contemporary writers, about whom one could say some nasty things in this connection, if it were worth while (Mr. Aldington is not one of them). Or one can be classical in tendency by doing the best one can with the material at hand. The confusion springs from the fact that the term is applied to literature and to the whole complex of interests and modes of behaviour and society of which literature is a part; and it has not the same bearing in both applications. It is much easier to be a classicist in literary criticism than in creative art — because in criticism you are responsible only for what you want, and in creation you are responsible for what you can do with material which you must simply accept. And in this material I include the emotions and feelings of the writer himself, which, for that writer, are simply material which he must accept — not virtues to be enlarged or vices to be diminished. The question, then, about Mr. Joyce, is: how much living material does he deal with, and how does he deal with it: deal with, not as a legislator or exhorter, but as an artist? It is here that Mr Joyce’s parallel use of the *Odyssey* has a great importance. It has the importance of a scientific discovery (Eliot 1975: 176-177).

Esta distinción entre clasicismo y romanticismo descansa, en cierto modo, en los presupuestos teóricos expuestos en 1919 en su canónico “Tradition and Individual Talent”, ya comentado en nuestra introducción teórica a este trabajo, y que aquí quedan condensados en una distinción entre dos formas de ser clásico: una primera, que sería una

forma propia de quien selecciona una décima parte del ‘material momificado’ (*mummified stuff*) tomado de un museo, es decir, un intento de recuperar la materia antigua sin mayor intervención de la mente y la sensibilidad del moderno, proponiendo ese material momificado como posibilidad para la modernidad. Por otro lado, según Eliot, uno puede ser clásico actuando sobre ese material de la mejor forma posible, lo cual supone una notable responsabilidad para el propio creador, quien no se dedica a juzgar dicho material, a la manera, por ejemplo, de un crítico, sino que debe hacer algo nuevo, actual, por lo cual debe juzgarse el componente “clásico” de la obra del artista por cuánto ‘material vivo maneja’ (“how much living material does he deal with”)¹⁸³.

Como señala Charles Martindale, Eliot produjo una obra (no debe olvidarse que este ensayo está escrito tan sólo un año después también de la aparición de *The Waste Land*, muestra de la gran sintonía entre Joyce y Eliot) que demuestra cómo puede construirse un mosaico coherente a partir de las ruinas de otras tradiciones y de los propios hechos históricos contemporáneos. El poeta, o el narrador, es quien tiene esa cualidad, una suerte de ‘poética de la arqueología’ (*Poetics of Archaeology*, Martindale 1996: 116) que recupera las ruinas de la Antigüedad, de una cultura que una vez tuvo sentido y el caos que el hombre contemporáneo ve en su propia historia reciente para darle un sentido estético: “It is as if the poet were someone, an archaeologist perhaps, from another culture, or even from the future. [...] The result is a kind of apparently random assemblage which [...] only passes for a tradition” (Martindale 1996: 130).

Precisamente a partir de su propia experiencia poética, Eliot puede afirmar que la genialidad literaria de Joyce (y de Wyndham Lewis, a quien menciona Eliot de pasada por su *Tarr* [1916-1917]) reside en haber encontrado en la épica clásica una salida estética a la aporía en la que se encontraba el género de la novela tras la obra de Gustave Flaubert (1821-1880) y Henry James (1843-1916), quienes, a su juicio, agotaron las posibilidades de la novela tal y como se entendía a inicios del siglo XX:

¹⁸³ Un hecho que tiene, como hemos visto al inicio de este trabajo, una doble influencia: en los creadores, conscientes de que la tradición previa es un campo fértil de lectura y creación moderna; y en los propios estudiosos de la Recepción clásica, “de forma que la tradición pudiera ir, para nuestra sorpresa, no necesariamente desde el autor más antiguo, sino desde el último y en sentido inverso” (García Jurado 2018: 143).

No one else has built a novel upon such a foundation before: it has never before been necessary. I am not begging the question in calling Ulysses a ‘novel’; and if you call it an epic it will not matter. If it is not a novel, that is simply because the novel is a form which will no longer serve; it is because the novel, instead of being a form, was simply the expression of an age which had not sufficiently lost all form to feel the need of something stricter. Mr. Joyce has written one novel — the *Portrait*; Mr. Wyndham Lewis has written one novel *Tarr*. I do not suppose that either of them will ever write another ‘novel’. The novel ended with Flaubert and with James. It is, I think, because Mr. Joyce and Mr. Lewis, being ‘in advance’ of their time, felt a conscious or probably unconscious dissatisfaction with the form, that their novels are more formless than those of a dozen clever writers who are unaware of its obsolescence. In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art, toward that order and form which Mr. Aldington so earnestly desires. And only those who have won their own discipline in secret and without aid, in a world which offers very little assistance to that end, can be of any use in furthering this advance (Eliot 1975: 177-178).

El mérito de Joyce, por tanto, reside en haber encontrado dicha salida estética a través de un “método”, es decir, en sentido etimológico, en haber hallado un camino, un itinerario narrativo para la modernidad, paradójicamente tomado del material antiguo, griego en el caso de Joyce, que viene a aportar una forma y un significado a la vida del hombre de inicios del siglo XX que es, en palabras de Eliot, “a immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history”. Esta nueva vía estética es calificada como

“método” precisamente porque, a juicio de Eliot, no se trata de un hallazgo temático concreto, sino de una nueva forma de escritura narrativa, emparentada con los descubrimientos científicos precisamente por su carácter estructural y semántico, que concede a la obra moderna una determinada sucesión de los hechos narrados y es aplicable para innumerables historias contadas a partir de su estructura paralela con la épica clásica.

La apuesta de Joyce, por tanto, no se agota en la narración del itinerario de Leopold Bloom, sino que ofrece a los creadores modernos un “horizonte de expectativas” estético que permite recuperar los itinerarios narrativos de la épica clásica para las obras modernas, sean éstas del género ensayístico (Connolly) o propiamente novelas (Del Paso), aunque ya veremos que el *Palinuro de México* es mucho más que una novela *tout court*. Connolly, a nuestro juicio, emplea precisamente este método épico que había permitido a la literatura europea de inicios del XX, como hemos tenido ocasión de leer, proponer un nuevo subgénero de novela que, en cierta forma, supone un cuestionamiento del género mismo. Este autor, por su parte, ofrece una crítica a la modernidad donde Virgilio y su *Eneida* conviven con otros autores antiguos y modernos, dentro de ese mosaico de citas y referencias intertextuales que es *The Unquiet Grave*.

El itinerario épico clásico de la obra de Connolly nace a partir de ese “horizonte de expectativas” estético que habían inaugurado Joyce y Eliot. Tal vínculo puede detectarse desde la concepción misma de la estructura de la obra en tres grandes capítulos, coronados por un epílogo, remedo de los cuatro días que median entre el momento en que Palinuro estuvo a la deriva tras caer al mar empujado por el Sueño y su llegada a las costas de Italia, donde encontrará la muerte.

Todo el análisis de Connolly y su propia lectura de los versos virgilianos dedicados a la figura de Palinuro parte de su concepción de lo que es una obra maestra, cuyas características él mismo enumera al inicio de la obra, y cuyo abandono es, precisamente, el factor que marca la decadencia del mundo moderno en que a él le ha tocado vivir: el intento inconstante por parte de los creadores modernos de producir una obra maestra, sin la apuesta vital que conllevó su escritura para quienes realmente lo consiguieron. A nuestro juicio, esta idea sobre la obra maestra forma parte del propio “horizonte de expectativas” estético de Connolly, que pudo haberse configurado en sus años de juventud

en Oxford a la sombra de las ideas de Bowra acerca de la poesía, como hemos tenido ocasión de leer. Este “horizonte” queda unido con el heredado de Joyce, con lo que ambos permitirán una relectura de la *Eneida* a partir de estos “horizontes de expectativas” que derivan en un “acto de concreción” de los pasajes acerca de Palinuro en la *Eneida*, muy crítica ante su propia época. De la Torre Cruz resume en su estudio sobre la relación de las obras de Connolly y Del Paso la crítica ofrecida por el primero en su interpretación literaria de la *Eneida* de la siguiente manera:

Esta sutileza interpretativa, meramente literaria, es usada por Connolly para hablar de la vida y las motivaciones humanas donde, so pretexto del racional y valeroso acto del piloto, propone al lector una serie de reflexiones acerca de los ideales de Occidente, de su moralidad de doble rasero y su real descomposición civilizatoria, así como de la degradación del hombre moderno inherente a la idea o el imaginario cultural del progreso. [...] Ampliando esta idea, tenemos que el concepto de fracaso utilizado por Connolly sólo puede ser entendido en relación con el contexto histórico que le originó, pues se deben presuponer, ante todo, un par de imaginarios de los siglos XX y XXI, que además parecen exacerbados en las civilizaciones modernas. En primer término, la idea del progreso -individual o colectivo- y en segunda instancia el término “éxito” comprendido no sólo como un logro o la concreción de un fin, sino como un valor añadido a la persona humana. De este modo, la idea del “fracaso” representa para Connolly tanto la negación y el repudio por estos dos imaginarios colectivos más un inexplicable - y probablemente patológico- apremio de solemnidad, aislamiento y deseo de autodestrucción expresada como inadaptabilidad social en lo referente a su moral e imaginarios, entre los que se encuentra sin duda el gregarismo (De la Torre Cruz 2017: 44).

Tales ideas (degradación de la cultura moderna, impugnación de la idea de éxito, progreso, gregarismo) pueden encontrarse expuestas en las primeras líneas del ensayo de Connolly, donde propone una suerte de canon de autores que representarían biografías totalmente contrarias a las de sus propios contemporáneos:

Such a catalogue reveals the maker. What is common in thought to these twelve writers? Love of life and nature; lack of belief in the idea of progress; interest in, mingled with contempt, for humanity. All are what Palinurus has been called by a critic: ‘Earthbound’! Yet all more adult and less romantic than he. These

masterpieces then, (mostly high peaks of the secondary range), reflect either what he would like to be, or a self to which he is afraid of confessing. He would like to have written *Les Fleurs du Mal* or the *Saison en Enfer* without being Rimbaud or Baudelaire, that is without undergoing their mental suffering and without being diseased and poor (Connolly 1955: 2).

La quintaesencia de ese espíritu decadente de la modernidad, fundamentalmente marcado por la cobardía es la que Connolly¹⁸⁴ trata de mostrar con la figura del timonel de Eneas, Palinuro, una “concreción” de su lectura de la *Eneida*. Como ha visto Murat (2008: 108), Connolly propone una suerte de ‘romantización’ de la caída, la decadencia, que para él ha derivado en “the disaster of World War II”, lo cual no es sino “an illustration of a millennial culture being destroyed by a state-controlled civilization”- Ahora bien, para comprender bien este “acto de concreción” anti-individualista del personaje virgiliano, es necesario partir de varias cuestiones: ¿por qué Palinuro? ¿Qué posee la personalidad trazada por Virgilio en sus versos que mueve a Connolly a otorgarle tanta importancia? Tenemos la ventaja, para su correcta interpretación, de que el propio autor al final de la obra añade un epílogo donde da cuenta de su “concreción” de la figura del timonel Palinuro, por lo que podemos rastrear el desarrollo de esta “fusión de los horizontes” de Connolly y Virgilio. Dicho epílogo lo escribe Connolly a modo de informe psiquiátrico, con el objetivo de presentar su propia recepción de los pasajes del poema épico en los que basa dicha interpretación:

REPORT

Diagnosis. Strongly marked palinuroid tendencies.

Prognosis. Grave.

Clinical Picture. The story of Palinurus is only to be found in the third, fifth and sixth books of Virgil’s *Aeneid*. The third book forms part of Aeneas’ relation to Dido of the events that befell him after the fall of Troy and consequently everything and everyone in it are seen through his eyes. This may be a cause of subjective bias, where the references in that book are concerned. Nothing is

¹⁸⁴ Hay múltiples referencias a dicho espíritu en la obra. Una de ellas es la siguiente: “Ni opiniones, ni ideas, ni ideales, ni inspiración, ni verdadero conocimiento de nada: una carroña corpulenta; holgazana, quejumbrosa, insaciable, inválida; un tronco, una panza hinchada barrida a la playa. *Manes Palinuri esse placandos!* Siempre cansado, siempre hastiado, siempre herido, siempre odiando”, (Connolly 1994: 40).

known of Palinurus' heredity except that, like the physician Iapyx, he was a Trojan and descended from Iasus. Aeneas addresses him as 'Iaside Palinure'. There is no evidence of any inherited psychopathic tendency (Connolly 1955: 126).

Todo el epílogo constituye un intento de dar cuenta del porqué de esas freudianas "tendencias palinuroides muy pronunciadas" a partir de lo narrado por Virgilio en los pasajes donde perfila el carácter de Palinuro. Los primeros momentos en los que aparece Palinuro quedan interpretados por Connolly, quien ahora se convierte en psicoanalista, a partir de una "concretización" de la historia virgiliana que requiere de una labor de exégesis de los versos del poeta de Mantua. Tal indagación presupone, a nuestro juicio, la existencia de un "vacío" entre las mentalidades de Connolly y Virgilio quien, además, sólo tiene la *Eneida* como elemento de mediación que no es suficiente para el crítico británico, dado que éste propone una interpretación de lo que Virgilio habría querido decir con este pasaje, detectando pistas sobre las razones verdaderas de Palinuro dentro de la propia obra¹⁸⁵:

The first mention of Palinurus exhibits him in a confusion-state and suggests that, although usually a well-adjusted and efficient member of society, the pilot was experiencing a temporary 'black-out' [...] The storm casts the ships on the Strophades, where the Harpies foul and plunder the heroes' open-air buffet. In vain the trumpeter Misenus blows the call to action: the Harpies are attacked but prove invulnerable and one, Celaeno, curses the leader and his band, prophesying war and famine. They set sail again [...]. Harpies, Scylla, Charybdis, the Cyclops, Etna in eruption! Each one of the trials which the exiled pilot must have undergone could occasion an anxiety-neurosis or effort-syndrome in a man less well-balanced. One wonders how he reacted to Aeneas' public account of them. Dido, we know, fell disastrously 'in love' with Aeneas, and it is when he departs (Aeneas abandoning her after their cave-wedding), that Palinurus speaks again. The fleet has stolen out in the early morning and Dido has set alight her funeral

¹⁸⁵ Hemos de dejar constancia, nuevamente, de la cercanía de esta indagación con la que efectuó, en el caso de los últimos días del poeta, Hermann Broch en su *La muerte de Virgilio* (1945) y los estudios posteriores del virgilianismo anglosajón en torno a las "dos voces" de la obra virgiliana. Connolly está indagando en el verdadero mensaje de la *Eneida*, dando por hecho que el relato de la visita del *Somnus* a Palinuro encubre razones más profundas y contestatarias que las que el propio Virgilio se atreve a reflejar en sus versos.

pyre whose glow the sailors see, but Aeneas alone interprets rightly. At once a storm gets up (Connolly 1955: 126-129).

Tras este primer recuento de las dificultades a las que debe hacer frente Palinuro en la empresa por seguir la causa de Eneas, Connolly comienza a elucubrar cuál ha sido el momento en el que, dentro de los hechos narrados por Virgilio, se encuentra el punto de inicio de su patología psiquiátrica. Tal evento habría tenido lugar inmediatamente después de haber divisado el humo de la pira de Dido y de haberse percatado de la tormenta desatada como consecuencia del abandono de Eneas. Encontramos, por tanto, una tercera “concreción” que, en este caso, relata la génesis del desencanto de Palinuro por la misión de Eneas y de su papel de guía “piadoso”:

It seems clear that Palinurus who had led the fleet between Scylla and Charybdis, recognized that this storm could not be ridden out because he knew it followed on Aeneas' betrayal of Dido. He also read the true meaning of the fire which they had seen and from that moment realized that was guilty of hubris and impiety; he was 'not the Messiah'. In Sicily Aeneas celebrates his arrival with elaborate games. In these — although they include various sailing contests — Palinurus himself does not join and lets the other pilots fight them out. One can imagine him brooding over the storm and his leader's conduct while the noisy sport proceeds around him. Finally, to prevent the men leaving, the women set fire to the ships and four are destroyed. Here occurs an incident for which no scientific explanation is forthcoming, and which, if the narrator were Palinurus and not Virgil, we would be tempted to ascribe to a delusion of reference. Venus begs Neptune to guarantee that her beloved Aeneas and all his men will not be subjected to any more disasters and storms at sea by their enemy, Juno. Neptune agrees, but warns her that 'In safety as thou prayest shall he reach the haven of Avernus. Only one shall there be whom, lost in the flood, thou shalt seek in vain; one life shall be given for many.'

Unus erit tantum, amissum quem gurgite quaeres

unum pro multis dabitur caput.

Then the fleet sets sail. (Connolly 1955: 130).

A este respecto, resulta esclarecedora la profecía que recoge Connolly en el pasaje anterior dentro de la respuesta del dios Neptuno a Venus, quien fue a visitarlo para conocer la fortuna que le aguardaba a su hijo, Eneas. El pasaje ha sido estudiado desde

muchos puntos de vista por la crítica filológica, de entre los que resulta interesante el trabajo de Nicoll (1988), porque relaciona el pasaje y el sacrificio de Palinuro por la causa de Eneas con la necesaria muerte de Remo, tomando, entre algunos otros correlatos poéticos. la descripción de los dos hermanos en los *Annales* de Ennio, por lo que eleva la importancia de Palinuro a casi un gemelo de Eneas y por ello un personaje de la mayor importancia para su empresa.

En cualquier caso, la llegada de este pasaje sucede a partir de esta predicción, cuando llega Connolly al momento mismo en el que –según cuenta Virgilio- el *Somnus* visita a Palinuro y provoca su caída al mar. Connolly intenta encontrar en los detalles de dicho suceso evidencias que le permitan seguir perfilando el “Síndrome de Palinuro”, en una nueva muestra de “actos de concreción” de la figura del timonel. Connolly, como puede verse en el siguiente pasaje, es consciente del “vacío” que lo separa de la narración virgiliana:

But was Palinurus guiltless? If, as we suggest, he was tired of the fruitless voyage, horrified by the callousness of Aeneas, by the disasters which he seemed to attract by his rowdy games, by the ultimate burning of some of the ships by the angry women, — that act unforgivable in the eyes of a man of the sea,— then was his disappearance as accidental as Aeneas supposed? Sleep first appears disguised as Phorbas. Now Phorbas was already dead — killed in the siege of Troy. He represents the ‘old school’ of Trojan. In Virgil’s account, the God of Sleep is angry when Palinurus refuses the first temptation. But surely the clue we should notice is that, although the sea is calm, Palinurus when he falls takes with him tiller, rudder and a section of poop. Tillers may come off easily but not part of the stem! Thus he provides himself not only with a raft but inflicts a kind of castration on Aeneas by removing both his chief pilot and his means of steering, and this within the dangerous orbit of the Sirens! Surely this is a typical example of anti-social hysteroid resentment. And how does Aeneas take the helm, when it is there no longer?

Aeneas last words ‘For Faith repos’d on seas . . . ‘:

*O nimium coelo et pelago confise sereno
nudus in ignota, Palinure, jacebis harena.*

are doubly ironical — for Palinurus boasted that he was far too experienced to trust the sea again ('Mene huic confidere monstro?'), and Dido has also prayed for exactly the same fate for Aeneas, — 'Let him fall before his time' — 'Sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena', 'and lie unburied amid the sand'. (Connolly 1955: 133)

Tales "vacíos" se resuelven, como hemos podido leer en el pasaje anterior, en una hermenéutica virgiliana que indaga no sólo en las razones de Palinuro para su desertión de la nave de Eneas, sino también en otros episodios cercanos como el reproche de Eneas a Palinuro *pelago confise sereno* o la maldición que Dido le profiere, cuyos efectos, según esta interpretación de Connolly, habría sufrido el timonel Palinuro.

Por último, con respecto al episodio del encuentro de Eneas y la Sibila con Palinuro y la interpretación de conjunto de todos los episodios mencionados, Connolly apunta lo siguiente:

It is noteworthy that not Aeneas, but the stem Sibyl makes reply. Palinurus moreover makes no mention of having Men asleep, but says 'the helm was violently tom from him'. [...] His death is very closely paralleled by that of Misenus, the trumpeter of Aeneas, who was drowned in the surf at Cumae a few days after Palinurus, while Aeneas was consulting the Sibyl and whose fame was also secured after burial by the naming of a cape after him. Misenus may never have recovered from the ignominy of his ineffectual trumpeting to the Harpies. That Aeneas should lose two of his most skilled technicians, pilot and trumpeter, and shortly afterwards, his old nurse, Caieta, at this moment when he visits the underworld, and there consecrates himself entirely to his Empire-building mission, may suggest that there was an 'old guard' who had had enough of him, who unconsciously did not wish to enter the promised land or to go through with the slaughter necessary to possess it (Connolly 1955: 136).

Tras la exposición de los hechos en los que se ha visto envuelto Palinuro en el poema épico virgiliano, Connolly nos ofrece su interpretación psicoanalítica del porqué de la renuncia de Palinuro —representante, según parece apuntar Connolly, de un sentir general entre los viejos troyanos embarcados con Eneas—:

Those are all the known facts about Palinurus. Whether he deliberately tried to abandon Aeneas, whether he was the innocent victim of divine vengeance or a

melancholy and resentful character who felt his special nautical gift was soon to become unwanted cannot be deduced from the evidence. His bluff sailor's manner may belie his real state of mind. I am inclined to rule out both suicide (there are no symptoms comparable to those of Dido when she felt all nature prompting her to the deed) and accident, for the stems of ships do not fall off in calm seas. We are left, therefore, with design— a planned act of escape and revenge by Palinurus — or with supernatural intervention, in the shape of a propitiatory sacrifice of the Pilot to Juno, who might otherwise have prevented the safe arrival of Aeneas and his whole expedition. Which of these alternatives we accept is, in the last analysis, a question of the claims of reason versus those of revealed religion. As a myth, however, and particularly as a myth with a valuable psychological interpretation, Palinurus clarifies stands for a certain will-to-failure or repugnance-to- success, a desire to give up at the last moment, an urge towards loneliness, isolation, and obscurity. Palinurus, in spite of his great ability and his conspicuous public position, deserted his post in the moment of victory and opted for the unknown shore (Connolly 1955: 137).

Resultan muy reveladores estos últimos argumentos que justifican el “acto de concretar” del personaje virgiliano: el recurso a los dioses de Virgilio no puede tomarse como un argumento válido desde la mentalidad moderna de Connolly; esto muestra de un nuevo vacío entre ambos “horizontes de expectativas”, en este caso de carácter religioso, el de la épica que recurre por convención literaria a la intervención de las fuerzas divinas para explicar algunos de los sucesos de sus narraciones y el de un autor moderno, al menos parcialmente racionalista, que encuentra imposible la aceptación de esta explicación teológica de la acción de Palinuro.

Tales posibilidades no convencen como explicación a Connolly, quien se reafirma en su apuesta por el rechazo al éxito y la alergia al triunfo por vacío y vulgar. Sin embargo, argumentará Connolly, la apetencia del éxito y la fama están tan indisolublemente unidas a la naturaleza humana

With the sea — age-old symbol of the unconscious — his relations were always close and harmonious, and not until he reaches land is he miserably done to death. And as with so many of those who resign from the struggle, who quit because they do not want to succeed, because they find something vulgar and even unlucky in success itself — immediately he feels remorse and misery at his

abdication and wishes he had stuck to his job. Doing is overrated and success undesirable, but even more so the bitterness of Failure. Palinurus, in fact, though he despises the emptiness of achievement, the applause of the multitude and the rewards of fame, comes in his long exile to hate himself for this contempt and so he jumps childishly at the chance to be perpetuated as an obscure cape (Connolly 1955: 138).

La visión expuesta por Connolly acerca del Palinuro virgiliano se encuentra tamizada por el pensamiento de algunos de los más importantes filósofos y literatos en un canon estético y filosófico creado por el propio autor, produciendo un desplazamiento del “horizonte de expectativas” estético hacia una vertiente crítica: la relectura del pasaje virgiliano a la luz del “método joyceano” no tiene sólo como propósito la composición de un relato nuevo -como de hecho Connolly ofrece-, pues ese relato no es un fin en sí mismo, sino que se emplea para proponer la interpretación de Connolly sobre Palinuro como ejemplo de la mentalidad triunfante entre sus contemporáneos. Para poder ofrecer estas “concretizaciones” de Palinuro, Connolly se vale de un selecto canon de autores que otorgan a su Palinuro ese carácter crítico con la modernidad que el personaje virgiliano no tenía en la *Eneida*. Esto supone un “vacío” evidente entre ambos “horizontes”; por esta razón, Connolly no puede aceptar la explicación teológica de la acción de *Somnus* sobre Palinuro.

En concreto, en el transcurso de este gran monólogo que es la obra de Connolly, se cita a tres pensadores que parecen ser los que dan la clave de la patología propia del hombre contemporáneo como base de su “horizonte de expectativas” estético: la contraposición *laetitia / tristitia* de Baruch de Spinoza (1632-1677), las características de la neurosis y la psicosis del padre del psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939), y los conceptos fundamentales tomados del pensamiento de Martin Heidegger (1889-1976), *Sorge* y *Angst*.

La contraposición de Spinoza (*laetitia / tristitia*) está relacionada con su concepto del *conatus*, según el cual, dentro de una filosofía materialista, todo lo que existe es fruto de una red de causas, está necesariamente determinado y, además, cada cosa que existe tiene una tendencia a perseverar en su ser, que es, precisamente, lo que Spinoza denomina con este término latino:

De la esencia dada de una cosa cualquiera se siguen necesariamente algunas cosas [...], y las cosas no pueden más que aquello que necesariamente se sigue de su naturaleza determinada [...]. De ahí que la potencia de cualquier cosa o el conato con el que ella, sola o con otras, hace o se esfuerza por hacer algo, esto es [...], la potencia o el conato con el que se esfuerza en perseverar en su ser, no es nada más que la esencia dada o actual de esa misma cosa (Spinoza 2000: 133).

Siguiendo a Spinoza, en el ser humano encontramos una tendencia a perseverar en el propio ser que, sin embargo, en función de la composición de esta red de determinaciones, puede aumentar, en cuyo caso se encontraría en un estado de ‘alegría’ (*laetitia*), o, por el contrario, disminuir, momento en el que se entraría en un estado de ‘tristeza’ (*tristitia*)¹⁸⁶. El papel que le queda al hombre, por tanto, en un mundo así concebido, es el del conocimiento de las causas que actúan sobre él y su modulación, encaminado hacia la *laetitia* que es la que permite al hombre sobrevivir en un mundo donde, en tanto cosa entre cosas, siempre existe algo más potente y fuerte por lo que puede ser destruido:

Vemos, pues, que el alma puede sufrir grandes cambios y pasar ora a una mayor ora a una menor perfección; y estas pasiones nos explican los afectos de la alegría y la tristeza. En lo sucesivo entenderé, pues, por alegría la pasión por la que el alma pasa a una perfección mayor; por tristeza, en cambio, la pasión por la que la misma pasa a una perfección menor (Spinoza 2000: 134).

Precisamente, son estos los conceptos que tiene Connolly en mente en las páginas finales de su *The Unquiet Grave* cuando establece como causa de la decadencia de sus contemporáneos no haber sabido penetrar en lo más hondo de la *psique* humana ni haber encontrado precisamente esa felicidad, a la que conduciría la *laetitia* spinoziana y que permitiría un cierto equilibrio “biopsíquico”, sólo disponible en el conocimiento de qué es la naturaleza y nuestro acomodo a ella:

In other words, bio-psyche equilibrium is such an intense and unfailing source of happiness that reason and all personal contact with reality are a small price for

¹⁸⁶ Atilano Domínguez en su reciente monografía *Spinoza. Vida, escritos y sistema de filosofía moral* se ocupa de este aspecto fundamental del sistema filosófico spinozano que, en nuestro caso, explica buena parte de la *psique* del Palinuro de Connolly: “Ahora bien, si el sujeto es alterado por una afección cualquiera, y este deseo o tendencia consciente a perseverar en el ser se realiza y cumple, el sujeto experimentará que su ser o perfección aumenta, es decir, el afecto que llamamos *alegría*. Si experimenta, en cambio, que disminuye, sentirá *tristeza*” (Domínguez 2019: 344).

these Taoists to pay. Now this bio-psychic equilibrium is but that sensation of harmony with the universe, of accepting life, of being part of nature which we experience in childhood and which we afterwards discover through love, through artistic creation, through the pursuit of wisdom, through mystical elation or luminous calm. 'The greatest good,' wrote Spinoza, 'is the knowledge of the union which the mind has with the whole nature', and those who have found this out, who have opened Nature's Dictionary of Synonyms, do not wish for any other (Connolly 1955: 92).

Tal descubrimiento de la necesaria armonía con la naturaleza, que es consecuencia de un conocimiento de sus propias leyes como mayor bien ético que le es concedido al hombre, será el que, mediante el conocimiento de lo real, nos lleve hacia la 'felicidad' (*beatitudo*, en el sistema filosófico de la *Ethica* de Spinoza) como meta y fin supremo del hombre, según esta idea spinoziana retomada por Connolly:

When the present slaughter terminates humanity can survive only through a return to the idea of happiness as the highest good, happiness which lies not in Power or in the exercise of the Will, but in the flowering of the spirit, and which in an unwarped society should coincide with consciousness. The justification for the State therefore will consist in rendering the individuals who compose it happier than they can make themselves by helping them to fulfil their potentialities, to control their Promethean environment and to reverence the Zeus-environment which they cannot master. When once we have discovered how pain and suffering diminish the personality, and how joy alone increases it, then the morbid attraction which is felt for evil, pain and abnormality will have lost its power. Why do we reward our men of genius, our suicides, our madmen, and the generally maladjusted with the melancholy honours of a posthumous curiosity? Because we know that it is our society which has condemned these men to death, and which is guilty because out of its own ignorance and malformation it has persecuted those who were potential saviours; smiters of the rock who might have touched the spring of healing and brought us back into harmony with ourselves (Connolly 1955: 92-93).

La interpretación psicoanalítica de la figura virgiliana de Palinuro es también fundamental, dado que nos propone bucear en las motivaciones psíquicas últimas de esta voluntad de fracaso y miedo a las empresas humanas más desafiantes. En su ensayo de

1923, “Psicosis y neurosis”, Freud proponía la siguiente definición global de estos dos fenómenos psíquicos: “La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el desenlace análogo de una similar perturbación entre el yo y el mundo exterior” (Freud 1992: 155). Tal definición, sintética y provisional, queda desarrollada en el ensayo freudiano, llegando a conclusiones que son muy reveladoras de la personalidad atribuida a Palinuro por Connolly:

De todos modos, la etiología común para el estallido de una psiconeurosis o de una psicosis sigue siendo la frustración, el no cumplimiento de uno de aquellos deseos de la infancia, eternamente indómitos, que tan profundas raíces tienen en nuestra organización comandada filogenéticamente. Esa frustración siempre es, en su último fundamento, una frustración externa; [...]. Ahora bien, el efecto patógeno depende de lo que haga el yo en semejante tensión conflictiva: si permanece fiel a su vasallaje hacia el mundo exterior y procura sujetar al ello, o si es avasallado por el ello y así se deja arrancar de la realidad. [...] Empero, podemos postular provisionalmente la existencia de afecciones en cuya base se encuentre un conflicto entre el yo y el superyó. El análisis nos da cierto derecho a suponer que la melancolía es un paradigma de este grupo, por lo cual reclamaríamos para esas perturbaciones el nombre de “psiconeurosis narcisistas”. Y en verdad, no desentonaría con nuestras impresiones que hallásemos motivos para separar de las otras psicosis estados como el de la melancolía (Freud 1992: 157-158).

La presentación de la patología psicosis / neurosis de Freud en este ensayo nos proporciona importantes recursos para comprender mejor la *psique* del Palinuro de Connolly: nos encontramos ante un personaje cuya personalidad está fuertemente marcada por una frustración original en la infancia que permanece y atenaza constantemente al timonel de Eneas, unida a la melancolía, fundamental en el sentimiento de traición, zozobra y sufrimiento que la empresa de Eneas está provocando en el encargado de dirigir el rumbo de la nave. Dado este sentimiento de frustración, y, por tanto, de separación y conflicto entre el “yo” y el “ello”, y la melancolía que le sobreviene al sujeto como consecuencia de esa insatisfacción de los deseos durante la infancia, puede producirse este dejarse arrancar de la realidad por el que se desata al “ello” que el “superyó” sostenía, como le sucede al Palinuro de Connolly cuando, tras haberse retirado durante las celebraciones de los juegos en Sicilia, posiblemente como consecuencia de la

toma de conciencia de las consecuencias del abandono de Dido, se habría producido esta victoria del “ello” sobre el “yo” provocando que, tras ser seducido por el sueño, Palinuro se lleve en su caída parte del timón y de la popa.

Por lo que respecta al pensamiento de Heidegger en la reinterpretación de la figura virgiliana de Palinuro, éste es muy evidente en el recurso a la angustia como elemento central de la *psique* del personaje. En un pasaje de la obra de Connolly, se recoge una cita de Heidegger, donde el autor remite a los conceptos de *Sorge* (“cuidado”) y *Angst* (“angustia”) del *Ser y tiempo* heideggeriano:

‘La seule réalité, c'est le souci (*sorge*) clans toute l'échelle des êtres. Pour l'homme perdu clans le monde et ses divertissements, ce souci est une peur brève et fuyante. Mais que cette peur prenne conscience d'elle-même et elle devient l'angoisse (*angst*), climat perpétuel de l'homme lucide dans lequel existence se retrouve -Heidegger’ (Connolly 1955: 65).¹⁸⁷

Recordemos que la ontología heideggeriana tiene como fundamento la concepción del ser humano como *Dasein*, el “ser-ahí”, que es ‘arrojado’ (*gewurfte*) al mundo donde siente ‘no estar en casa’ (*Un-zuhause sein*), por lo que padece una ‘desazón’ (*Unheimlichkeit*). Como señala el propio Heidegger “el modo eminente de la aperturidad del ser” (Heidegger 2003: 206)¹⁸⁸ es precisamente la angustia (*Angst*), de la misma forma que la relación de Palinuro al desertar de la causa de Eneas potencia esta angustia inherente al hombre, según la propia “concreción” de Connolly que detecta en Palinuro un retroceso al aceptar el premio de consolación de dar nombre a un simple cabo:

La angustia no es sólo una angustia ante..., sino que, como disposición afectiva, es al mismo tiempo *angustia por...* Aquello por lo que la angustia se angustia no es un *determinado* modo de ser ni una posibilidad del *Dasein*. En efecto, la amenaza misma es indeterminada y, por consiguiente, no puede penetrar amenazadoramente hacia este o aquel poder-ser concreto fáctico. Aquello por lo que la angustia se angustia es el estar-en-el-mundo mismo. En la angustia se

¹⁸⁷ “La realidad es la sola preocupación (*Sorge*) en la escala entera de los seres. Para el hombre perdido en el mundo y sus diversiones, esa preocupación es un temor breve y fugitivo. Pero si ese temor cobra conciencia de sí mismo se convierte en angustia (*Angst*), clima perenne del hombre lúcido, en el que vuelve a encontrarse la existencia. [Heidegger]” (Connolly 1994: 125). Los paréntesis y corchetes son del autor.

¹⁸⁸ Este pasaje está relacionado con todo el relato de la caída del *Dasein* al mundo, donde se produce un cierre ante la realidad y ante el mundo y también una apertura, que sería la que genera dicha angustia.

hunde lo circunmundanamente a la mano y, en general, el ente intramundano. El “Mundo” ya no puede ofrecer nada, ni tampoco la coexistencia de los otros. De esta manera, la angustia le quita al *Dasein* la posibilidad de comprenderse a sí mismo en forma cadente a partir del “mundo” y a partir del estado interpretativo público. Arroja al *Dasein* de vuelta hacia aquello por lo que él se angustia, hacia su propio poder-estar-en-el-mundo. La angustia aísla al *Dasein* en su más propio estar-en-el-mundo, que, en cuanto comprensor, se proyecta esencialmente en posibilidades. Con el “por” del angustiarse la angustia abre, pues, al *Dasein* como *ser posible*, vale decir, como aquello que él puede ser únicamente desde sí mismo y en cuanto aislado en el aislamiento (Heidegger 2003: 210).

¿Qué quiere decir Heidegger en este pasaje? Su comprensión –crucial, a nuestro juicio, para comprender la psicología del Palinuro de Connolly- debe basarse en la estructura que establece Heidegger para el *Dasein*, compuesta por tres elementos: el mundo, el quien es el mundo y el ser en el mundo. Precisamente, la angustia se genera en el *Dasein* en su apertura al mundo, por la incertidumbre, la indeterminación, la finitud, la contingencia de lo real, que hace que no haya una relación necesaria del *Dasein* con el mundo (lo que Heidegger llama en el texto la “coexistencia”) del mundo que lleva a que la fuente de dicha angustia no sea otra cosa que la sorpresa de que el ser del *Dasein* sea como es¹⁸⁹.

El concepto de *Sorge*¹⁹⁰ (“cuidado”), en la filosofía de Heidegger forma parte del origen mismo del *Dasein* hasta tal punto que, tras la caída y el inicio de la comprensión del

¹⁸⁹ José Gaos en su *Introducción a Ser y tiempo*, precisamente a propósito de la angustia heideggeriana, señala: “Pero esta indeterminación no quiere decir simplemente que lo que angustia sea un ente intramundano que no se acierta a determinar, sino que quiere decir que lo que angustia no es ningún ente intramundano. El “ser ahí” que se angustia, no se angustia ante la amenaza que para una posibilidad determinada de él pueda representar un ente intramundano *determinado* también –en justa, o más bien, necesaria correspondencia-, con el que entonces podría ‘conformarse’ como amenazador; sino que en la angustia no se sabe qué hacer, ni siquiera se quiere hacer nada; en la angustia todo curarse, todo procurar, todo conformarse y toda conformidad, todo ente intramundano pierde toda ‘significación’. Pero el ‘nada’ de lo intramundano tiene su fundamento en el algo más fundamental: en el mundo. [...] Lo que angustia es cómo es que *pueden ser* entes intramundanos, es decir uno mismo, el ‘ser ahí’ mismo, en su mundanidad, condición de *posibilidad* de todo ente intramundano. Lo que angustia es cómo es que es uno mismo” (Gaos 1951: 49).

¹⁹⁰ Para aclarar este concepto, Gaos resume la esencia del *Dasein* como, precisamente, *Sorge* (*cura* en latín, que Gaos traduce como ‘cura’ y Jorge Eduardo Ribera, traductor de *Ser y tiempo* en la Editorial Trotta, como ‘cuidado’): “Esta fórmula es, pues, la de la *unidad* del ‘ser en el mundo’, la del *ser* mismo del “ser ahí”. A tal ser le viene como ningún otro nombre bien el de ‘cura’, a condición de entenderlo en el riguroso y exclusivo sentido existencial, ontológico, de la fórmula, y no en ningún sentido óptico, existencial: cuidado, solicitud, in-curia..., ni menos, cura de sí, expresión superfluamente tautológica, por cuanto el ‘sí’ es lo constituido por el ‘pre-ser-se’ de la cura, aunque este ‘se’ miente ‘inmediata’ y regularmente el ‘uno mismo’. Y el venirle tan bien este nombre es la prometida razón de las expresiones ‘curarse de’ y ‘procurar

mundo y la realidad, Heidegger propone que se produce una preocupación, un cuidado por ese mundo y las preocupaciones que en su contacto se producen en el hombre y que no son circunstanciales o fruto de un mero accidente, sino constituyentes ontológicamente de ese *Dasein*. Recurre para ello Heidegger a Séneca, quien en una de sus *Epístolas a Lucilio* establece como constitutivo del ser humano (*homo*) la *cura*, el correlato latino del alemán *Sorge*:

Este testimonio preontológico cobra una especial significación por el hecho de que no sólo ve el “cuidado” como aquello a lo que el *Dasein* humano pertenece durante toda su vida, sino porque esta primacía del “cuidado” se presenta en conexión con la conocida concepción del hombre como compuesto de cuerpo (tierra) y espíritu. *Cura prima finxit*: este ente tiene el “origen” de su ser en el cuidado. *Cura teneat quamdiu vixerit*: este ente no queda abandonado por su origen, sino retenido por él y sometido a su dominio mientras “está en el mundo”. El “estar-en-el-mundo” tiene la impronta del ser del “cuidado”. Recibe su nombre (*homo*) no en consideración de su ser, sino por la relación a aquello de que está hecho (*humus*). [...] Séneca escribe así en su última carta (*Ep.*124): “De las cuatro naturalezas que existen (árbol, animal, hombre, Dios), las dos últimas, que son las únicas dotadas de razón, se distinguen entre sí en que Dios es inmortal y el hombre mortal. El bien de uno, vale decir, el de Dios, lo realiza su naturaleza; el otro, el del hombre, el *cuidado (cura)*: *unius bonum natura perficit, dei scilicet, alterius cura, hominis*”. La *perfectio* del hombre –el llegar a ser eso que él puede ser en su ser libre para sus más propias posibilidades (en el proyecto)- es “obra” del “cuidado”. Pero, el “cuidado” determina también con igual originariedad la índole radical de este ente, según la cual está entregado al mundo de que se ocupa (condición de arrojado). El “doble sentido” de la “*cura*” mienta *una sola* constitución fundamental en su doble estructura esencial de proyecto arrojado (Heidegger 2003: 220).

En suma, podemos afirmar que el “horizonte de expectativas” estético que muestra el texto de Connolly puede rastrearse en la literatura contemporánea (Eliot, Joyce) y la propia biografía del autor (su contacto con Bowra en Oxford), con lo que produce una sutil reinterpretación del episodio de Palinuro narrado por Virgilio en la *Eneida*. Asimismo, debe tenerse en cuenta que tal reinterpretación da lugar a una “concreción”

por’. Y, así, cabe concluir respondiendo a la primera parte de la pregunta constitutiva de la ontología fundamental:

- ¿Cuál es el *ser* del ‘ser ahí’?
- La ‘cura’”. (Gaos 1951: 52-53)

que efectúa una crítica al pasaje virgiliano para, en paralelo, proponerla sobre el espíritu del hombre contemporáneo.

En esta obra, hemos podido atender también a algunos “actos de concretar” de la figura de Palinuro, como personaje asediado por el desprecio por el éxito, el triunfo y la fama, el hombre que es incapaz de soportar el sufrimiento que conlleva la búsqueda y la obtención del éxito. Palinuro, por tanto, sería un miembro descreído del séquito de Eneas que ha acabado por perder la confianza en el proyecto de su líder.

Asimismo, hemos de mencionar los importantes “vacíos” que hemos encontrado en nuestro análisis, referidos, por un lado, a la necesidad de un ejercicio de hermenéutica que en Virgilio no existía: la presentación del episodio de Palinuro no tenía una importancia decisiva en el viaje de Eneas, una vez que éste controló la nave, y, además, no hay rastro, al menos evidente, de que Palinuro actuase de esa forma por desavenencias con el proyecto fundador del troyano. Esta sería, a nuestro juicio, una forma de búsqueda de una “segunda voz” *avant la lettre* en la *Eneida*. Asimismo, encontramos un interesante “vacío” en la interpretación del pasaje y, particularmente, de las causas de la caída de Palinuro: Virgilio representaría un modelo, condicionado naturalmente por su carácter épico, donde una divinidad (*Somnus*) sería la responsable de dicho evento, mientras Connolly trata de “racionalizar” dicho evento, indagando en las causas de la que no puede sino ser una acción voluntaria, dado su carácter de “concreción” moderna y, por tanto, racionalista.

4.5.3.- *Palinuro de México* de Fernando del Paso. Un timonel

joyceano y surrealista en las protestas de 1968

Fernando del Paso (1935-2019) ocupa un lugar destacado en las letras mexicanas por su adaptación y renovación de las técnicas novelísticas más experimentales del siglo XX, en especial en la estela de James Joyce, el realismo mágico y la gran tradición de la novela cervantina. En 1977, Del Paso publicó una novela que, ya desde su título, recuperaba la figura del mítico timonel de la nave de Eneas, *Palinuro de México*. En esta obra, cruce de diversas estéticas modernas, Palinuro pasaba a ser un curioso estudiante de Medicina con

una personalidad bipolar¹⁹¹ que vive en la Plaza de Santo Domingo, en pleno centro histórico de la Ciudad de México, junto a su prima, Estefanía. La peculiar lectura del personaje de Palinuro que construye en su obra está directamente determinada por la aparición de la obra de Connolly¹⁹², de la que ya hemos hablado más arriba, aunque no es menos cierto que se aprecia, en ocasiones, un conocimiento y lectura directos de la obra virgiliana.

Si, en la obra de Connolly, la lectura del crítico británico estaba marcada por un “horizonte de expectativas” estético que permitía interpretar la historia del personaje de la *Eneida* en clave estética y de filosofía crítica –partiendo de las ideas de Spinoza, Heidegger y Freud, en el caso de la novela de Del Paso nos encontramos, como idea de conjunto de la obra, con una novela caracterizada por un surrealismo lúdico, específicamente grotesco, con el que el autor crea un ambiente en ocasiones disparatado, paródico y libre, que va dejando paso a un “horizonte de expectativas” político, que reinterpreta su concepto de lo que puede entenderse por “nación” a partir de una revisión del accidente sufrido por Palinuro en una nueva localización, la Ciudad de México.

El *gubernator* de los enéadas pasa a insertarse en una creación literaria experimental y desafiante, gracias al ingenio creador, libre y ambicioso del autor. La estética, en este caso, sustituye a la creación y la reflexión sobre el espíritu contemporáneo que, sin embargo, tiene en común, a nuestro juicio, el ser fruto del espíritu iconoclasta de la modernidad con respecto a los géneros literarios: ni *The Unquiet Grave* es sólo ni principalmente un ensayo, una colección de aforismos o una narración ni *Palinuro de*

¹⁹¹ La personalidad del Palinuro delpasiano está marcada, precisamente, por ese carácter bipolar. Como resume Álvarez Lobato (2008: 134): “[...] puede verse el sentimiento tragicómico de la vida, entre el horror y la risa, que otorga Del Paso a su obra y que se percibe en las múltiples dualidades de la obra: el desdoblamiento de Palinuro (Palinuro I estudiante, prudente, enamorado; Palinuro II, borracho, concupiscente y atrevido)”.

¹⁹² El propio Fernando del Paso ha reconocido que esta lectura tuvo un papel seminal en la composición de su obra y en la construcción del propio personaje del Palinuro mexicano. En una entrevista reciente, Del Paso recordaba la importancia del texto de Connolly: “Disciplinado, trabajó durante siete años para concluir setecientas cuartillas. ¿Qué significa *Palinuro de México*? El joven literato, que se dio a conocer con su otra novela, *José Trigo* (Premio Villaurrutia), explica: ‘Palinuro era el piloto de la nave de Eneas, de la Eneida. Una vez se queda dormido en el timón y lo arrastran las aguas hasta el ahora llamado Cabo Palinuro, y unos hombres, por robarle las ropas, lo matan. Es un personaje secundario de la mitología, pero me llamó mucho la atención. En la novela, es un estudiante de medicina que se deja arrastrar por sus sueños y muere a causa de ellos en el conflicto estudiantil de 1968.’ Del Paso da crédito al poeta inglés Cyril Connolly, en cuyo libro, *La tumba del sosiego*, descubrió ‘el mito de Palinuro y su importancia’” (*apud* Ponce 2015).

México es únicamente una novela, un magno poema o un canto monológico de crítica a la represión militar de 1968 y lamento por la libertad frustrada en esos acontecimientos, aunque sí pueda decirse que reúna todos ellos.

La estética de esta obra de Fernando del Paso puede resumirse en este conjunto de características principales que evidencian un “horizonte de expectativas” estético y político: en primer lugar, destaca un gusto exquisito por la cita de autores y obras de períodos literarios y autores muy distantes, en ocasiones a través de la simple mención de sus autores, en otros momentos sólo con el título de las mismas o, también, recreando, siempre con un componente paródico, algunos pasajes de tales obras –estudiaremos aquí lo referente a la *Eneida* y a Virgilio- o corrientes estéticas, como la *Commedia dell' arte*, recuperada en la obra de Del Paso para presentar los últimos momentos de Palinuro, tras ser herido de muerte en el Zócalo durante los disturbios sesentayochistas. La mención de nombres de enfermedades como referentes de la teoría y la práctica médicas también es muy abundante en esta obra. Encontramos aquí un ejemplo de ese recurso literario de la “enumeración caótica”, tan empleado por la moderna poesía, que estudió el filólogo alemán Leo Spitzer.¹⁹³

Las otras características de la estética de esta obra nacen de su principal característica: la opción por el surrealismo grotesco. Sobre lo grotesco como categoría estética se han ocupado algunos estudiosos de la Estética y la Teoría del arte. Recientemente, Duarte (2017) ha resumido en un trabajo algunas de las particularidades más representativas de lo grotesco, que aquí se une al surrealismo, pero que tienen un origen diferenciado¹⁹⁴. Una de estas peculiaridades que retoma Del Paso en su estética de lo grotesco es la de desestabilizar lo esperable en una obra o lo considerado como absoluto¹⁹⁵. También es importante en esta obra su estética híbrida, de unión paródica de elementos enfrentados

¹⁹³ Nos referimos, naturalmente, a la obra homónima *La enumeración caótica* de Leo Spitzer (1945).

¹⁹⁴ Resulta muy interesante y sugestivo para el estudioso del mundo clásico que el origen de esta estética de lo grotesco se encuentre en el descubrimiento de los frescos de la *Domus aurea* de Nerón en Roma y su introducción al canon estético de la pintura europea por los artistas del *Quattrocento* y el *Cinquecento* italiano, como ha estudiado recientemente Squire (2013).

¹⁹⁵ “[...] haciendo visible la debilidad del sistema de categorización establecido, y volviendo a demostrar que su fin principal es desestabilizar lo que se considera como absoluto. Es por ello que cuando tratemos de establecer las características principales de esta categoría, podemos afirmar que nos movemos por ‘corrientes turbulentas’, dado que es en sí mismo un liquidador de categorías, por lo que, aunque sí encontremos ideas inherentes a lo grotesco, no podremos afirmarlas como absolutas o inamovibles” (Duarte 2017: 132).

que aporta siempre una sensación de sorpresa al lector por lo inesperado de sus imágenes¹⁹⁶. La pretensión de una estética natural, ordenada y armónica queda demolida por completo en el decurso de los acontecimientos narrados en esta novela¹⁹⁷.

Estas imágenes contradictorias e inesperadas permiten que se pueda obtener un desafío provocador y constante al lector, a quien bien se sorprende, se hace reír o se lleva a la tristeza, reacciones que son fruto de la incorporación necesaria de la interpretación subjetiva del lector de estas imágenes, en apariencia contradictorias¹⁹⁸. Lo grotesco incluye en su estética el carnaval, entendido éste como un momento festivo, de liberación y transgresión de los cánones y órdenes establecidos que, además, se fusiona con las tesis de Freud sobre el sueño, el surrealismo y un ideario antiburgués y filomarxista, todo lo cual aparece en las aventuras del timonel Palinuro, convertido aquí en un joven estudiante de Medicina, enrolado en el movimiento estudiantil del 68 en México¹⁹⁹.

A estos componentes del “horizonte de expectativas” estético (gusto exquisito por la cita, recuperación paródica de tradiciones literarias anteriores, el interés por la medicina y el surrealismo grotesco) con que Del Paso construye su narración de la vida del Palinuro

¹⁹⁶ “Lo híbrido, por otro lado, podemos definirlo como la unión de formas enfrentadas, contrahechas, o inadecuadas, que hacen entorpecer nuestra identificación. Ello plantea otra incongruencia que nubla aún más nuestro entendimiento, y esto es, cuando lo que vemos, es aparentemente monstruoso, malo, pero su naturaleza es buena, rompiendo con el ‘*integrismo* metafísico de la belleza antigua’, pudiendo deducir de ello otra característica, lo inesperado” (Duarte 2017: 136).

¹⁹⁷ “El orden natural es transgredido; la anulación de la concepción tradicional del espacio y del tiempo genera un desequilibrio que destruye y, al mismo tiempo, libera al hombre de las verdades acabadas y absolutas que adquieren en la novela tanto dimensiones estéticas como filosóficas e históricas. [...] Así, los personajes aprenden a mirar la realidad desde el arte, la inversión, lo inacabado, lo fragmentado” (Álvarez Lobato 2008: 131).

¹⁹⁸ “De aquí deducimos que lo grotesco tiene mucho que ver con la reacción e interpretación del espectador que contempla la obra. Para él, este tiene que rellenar los huecos a través de la imaginación, de lo que podemos deducir que la subjetividad, por tanto, gozaría de gran valor. De igual manera, también habla sobre el potencial inherente de la imagen grotesca, que plantea ‘verdades que hubiera llevado mucho tiempo expresar con palabras’. Es la imagen la que nos provoca sensaciones que de ninguna otra manera podrían haber provocado las palabras. De esta forma, es lo visual lo que aporta fuerza a la obra grotesca” (Duarte 2017: 138).

¹⁹⁹ “De esta manera, *La interpretación de los sueños* de Freud se convirtió en una de las bases sobre las que se apoyaría el movimiento, aunque existían puntos encontrados. Por un lado, los surrealistas apostaban por métodos como la hipnosis para abordar su ‘automatismo psíquico’, mientras que la postura de Freud postulaba un abandono de dicha técnica. En otras cuestiones, como el significado de los sueños, Breton lo entendía como ‘presagios del deseo’, mientras que para el segundo suponía ‘una realización ambigua de anhelos conflictivos’. Este movimiento se convirtió en una forma de vida, admitiendo ‘lo lúdico y lo creativo’, levantándose contra el ideario burgués del momento, con un afán de libertad interior; todo un choque de ideas en ocasiones contrapuestas que encontraban su lugar favorito en los cafés, donde no solo continuaban con esa tradición bohemia, sino que facilitaba el trabajo colectivo entre los artistas del grupo” (Duarte 2017: 144).

mexicano, hay que añadir tres elementos fundamentales que están íntimamente relacionados con los anteriores: el recurso específico a citas de la *Eneida* en un tono paródico, la defensa del cosmopolitismo frente al nacionalismo y la situación sorprendente de la acción de Palinuro en el contexto de una ciudad moderna como lo es la Ciudad de México. Estos tres elementos representan una cercanía notable de Del Paso con Joyce, paralela a su interés por Connolly.

El primero de ellos, el uso de citas de la *Eneida*, bien en latín o traducidas, pero siempre en un contexto paródico, a nuestro juicio es un importante nexo con Joyce, como hemos dicho, y además es una buena prueba de que Del Paso no recurre a Palinuro como un mero ornato heredado de Connolly. A tales citas las separa de Virgilio, tanto en Joyce como en Del Paso, un “vacío” evidente: el del tono del poeta romano, solemne y propio de la gravedad de la misión de Eneas, frente al sarcasmo paródico con el que rebajan tal solemnidad, mientras se apropian de tales citas en contextos muy diferentes.

Además de la similitud del tono en los que se emplean las citas virgilianas en Joyce y Del Paso, existe una cita casi literal de una de las primeras referencias latinas paródicas del *Ulysses*, en esta ocasión la mención al rito de la misa en latín: la cita de la referencia satírica de Buck Mulligan, el compañero de Stephen Dedalus, quien cita en tono sarcástico la antifona de la misa según el rito tridentino *introibo ad altare Dei*²⁰⁰. Del Paso recupera tal referencia al narrar cómo Palinuro se dispone a afeitarse:

«¡Pues quiera usted o no quiera vengo a afeitarlo!», dije muy firme, abrí la puerta, fui al baño y volví a entrar al cuarto. Con la bacía en la mano, batí el jabón hasta que se desbordó la espuma, y con el mejor acento Buck Mulligan exclamé:

«Introibo ad altare Dei.»

Agregando a continuación:

«Y por favor, controla tus gases»

(Del Paso 2015a: 98).

²⁰⁰ Concretamente recupera un pasaje igualmente burlesco correspondiente a las primeras líneas del *Ulises* de Joyce: “Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned: *-Introibo ad altare Dei*” (Joyce 1992: 2).

El latín en el *Ulises*, como señala Joseph Farrel en su estudio “Joyce and Modernist Latinity”, mantenía un carácter propio de divertimento (*jouissance*) y sátira de quien emplea tales citas en latín:

To this extent at least I would suggest that Joyce’s Latinity and his attitude towards it share the characteristic *jouissance* that marks his approach to language in general. This *jouissance* is compatible with the “Parser’s Revenge”, but goes beyond in the low entertainment of retribution through parody and contributes to something much more positive and creative (Farrel 2012: 65).

Este uso del latín, en el caso concreto de las citas virgilianas en la novela de Joyce, comienza y se concentra en el capítulo VII titulado “Aelous”, donde Joyce narra el encuentro de uno de sus personajes principales, Stephen Dedalus, protagonista de su *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), con un grupo de contertulios. En el intercambio de pareceres entre los presentes a propósito de un texto que ha escrito el propio Dedalus, se emplea recurrentemente el latín, sobre todo por parte del profesor MacHugh, quien refiere con tono paródico algunos pasajes de la *Eneida* para burlarse cínicamente del texto grandilocuente y visionario de su interlocutor, bien en un tono de lamento por como *Fuit Ilium!* (*Aen.2.321*)²⁰¹ o bien proponiendo como título para su escrito *Deus nobis haec otia fecit* (*Ecl.2.6*)²⁰². El latín y su grandilocuencia son objeto de burla, pues se trata de la lengua del conquistador y, también, la lengua de la Iglesia católica, por tanto, del nacionalismo irlandés. Por ello, la postura paródica de Joyce al respecto tiene una doble implicación política, anti-imperialista y cosmopolita, en un primer caso, y anti-nacionalista, en el otro, algo que destaca Pogorzelski en su estudio sobre los conceptos de nacionalismo e imperialismo en Joyce a la luz de Virgilio:

In light of the Irish modernist preference for Greek literature and culture over Roman, and in light of the association of British and Roman imperialism, it is surprising to find so much Latin in general and Virgil in particular in *Ulysses*. [...] It is even more surprising to find the *Aeneid* being used in *Ulysses* as a model for the construction of a postcolonial national identity rather than as a negative

²⁰¹ “-Come along, Stephen, the professor said. That is fine, isn't it? It has the prophetic vision. *Fuit Ilium!* The sack of windy Troy. Kingdoms of this world. The masters of the Mediterranean are fellaheen today” (Joyce 1992: 183).

²⁰² “Call it, wait, the professor said, opening his long lips wide to reflect. Call it, let me see. call it: *deus nobis haec otia fecit*” (Joyce 1992: 189).

example of Roman imperialism. [...] Although he does not reject ancient Rome and classical Latin explicitly here, he does reject Catholicism (and its association with Latin) as a potential galvanizing force for Irish nationalism. Irish Catholicism is just as oppressive for Stephen as British imperialism. [...] In spite of his efforts to reject Latin in favor of Greek as the language of resistance, as the conversation in the newspaper office continues, McHugh continues to use Latin rather than Greek to engage with Irish nationalist politics (Pogorzelski 2016: 26, 29).

El segundo vínculo con la estética joyceana que recupera Del Paso está, como veremos, íntimamente ligado al anterior, pues se trata de su declarado cosmopolitismo y defensa en la literatura. Como señala Price (2012: 1993), la literatura mexicana, en el momento de su encuentro con Joyce, contaba con el precedente de Alfonso Reyes que aquí hemos estudiado. En palabras del propio Price (2012: 197), para comprender el concepto de “patria” y la crítica al nacionalismo de Del Paso, hay que prestar atención al discurso de recepción del premio Rómulo Gallegos en Caracas en 1982, “Patria chica, mi patria grande”. En aquel discurso, Del Paso establecía, en primer lugar, su crítica al nacionalismo tanto en México, cuya historia reciente crítica desde la Independencia hasta la Revolución, así como la de la Europa del siglo XX:

Pero la Patria, así con mayúsculas, y sus símbolos, y con ellos el nacionalismo, parecerían todavía inocentes. O casi. El himno nacional, creado bajo la égida de uno de los tiranos más pintorescos que ha dado América, don Antonio López de Santa Anna, seguía a caballo, y el eterno destino de México estaba escrito, en el cielo, por el dedo de dios. Sólo un revolucionario se había atrevido, en la célebre Convención de Aguascalientes, a decir la verdad: que la bandera era sólo un trapo. Y por eso poco le faltó para morir allí mismo acribillado a balazos (Del Paso 2018: 43).

En un segundo nivel, Del Paso se presenta como miembro de una comunidad superior a la de la “patria” mexicana, que es la del escritor latinoamericano, identidad que representa toda una forma de estar en el mundo y en la literatura. Esta condición, según la propia declaración del novelista mexicano, se le reveló en toda su profundidad durante su estancia en Londres (nótese aquí la cercanía de su concepto de “patria” con el de López Velarde, en cuanto un conjunto de ritos, costumbres, objetos):

Y yo, que creía que mi casa de Londres era muy distinta de la de México, porque tenía un diván y unos sillones eduardianos y una lámpara victoriana y una maceta con una aspidistra, me di cuenta que, como el caracol, me había llevado mi casa a costas, y con ella, una patria chiquita. Pero era, es, una patria que nada tiene que ver con los símbolos nacionales. Una patria sin bandera, porque el trapo de Aguascalientes, el pabellón trigarante consagrado por el abrazo de Acatempan, estaba hecho jirones. Lo habían desgarrado por igual nuestros héroes y nuestros traidores. Lo había desgarrado la mentira, esa mentira institucional de la que habla Octavio Paz y de la cual, como de la mala leche de una patria falsa, han mamado nuestros políticos y nuestros historiadores —la mayor parte de ellos— y nos han hecho mamar (Del Paso 2018: 45).

Por último, Del Paso se refiere a otro nivel de pertenencia, propiamente el cosmopolita, por el que el escritor siente que forma parte de la comunidad de los hombres y siente como propios sus sufrimientos y anhelos:

Somos —los que quisimos serlo y quizás lo logramos— seres de una sola raza de hombres iguales que por patria tiene al mundo y por lenguaje a la esperanza. Todos los hombres son nuestros hermanos, y nuestras todas sus causas nobles (Del Paso 2018: 43).

Íntimamente vinculado con este aspecto cosmopolita de la escritura de Del Paso, en relación con Joyce y su propia narrativa, llegamos al tercer aspecto joyceano de la escritura del *Palinuro*: la ciudad como el espacio narrativo donde tiene lugar este moderno itinerario épico. La ciudad que Del Paso tiene como referencia en este espíritu de concentración de épocas, naciones, tradiciones y lenguas es precisamente el Dublín de James Joyce.

Tal referencia, además de un valor literario, posee una notable importancia política en el propio “horizonte de expectativas” de Joyce, dado que su Dublín y el cosmopolitismo que el autor busca y no encuentra en su propia ciudad suponen una toma de postura respecto a la búsqueda de una nación prístina en territorios con pasados coloniales. Como señala Kiberd en su *Inventing Ireland*, tal búsqueda de la verdad en la nación irlandesa (y podríamos decir, mexicana) no es sino una continuación de las estructuras coloniales en la búsqueda de algo que por definición no puede encontrarse:

There is no absolute *elsewhere* to be found, not even a final frontier where the theory of Irish innocence and the discontents of English civilization could come to a competitive point. This was Joyce's perception: that Ireland is just another of those modern places, where there is no *there* anymore. The nationalists who denounced England were, more often than not, denouncing an England inside each one of themselves. Their search for a pristine "Ireland" was a quintessentially English search, because it involved them in the search for a corresponding "England" as well, if only so that they might repudiate it. [...] Nevertheless, Joyce in *Ulysses* never fell into the trap of equating nationalism with modernization: indeed, his spiritual project was to attempt to imagine a meaningful modernity which was more open to the full range of voices in Ireland than any nationalism which founded itself on the restrictive apparatus of the colonial state. If patriots cloaked the fundamental conservatism of their movement in a rhetoric of radicalism, Joyce more cannily chose to dress his utterly innovative narrative in the conservative garb of a classical narrative. (Kiberd 1996: 336-337, 345)

De ahí que, siguiendo nuevamente a Kiberd, la gran apuesta de Joyce sea emplear algo que en principio puede caracterizarse como "conservador", la literatura clásica, como precisamente aquello que permite conferir libertad a su obra en lo que Kiber llama 'repetición con diferencia'. A partir de ella, Joyce conforma su paralelo con el pasado épico griego que, sin embargo, se emplea como renuncia a la 'mitologización' de la vida moderna como consecuencia de que el hombre siente que ha sido abandonado por los dioses y los mitos de antaño:

Though the Homeric parallel is manipulated with great deftness in every chapter, Bloom remains quite unaware of it. Joyce committed to the ordinary, finds him admirable in his refusal to mythologize either himself or others. In a book where both Stephen and Gerty try unsuccessfully to emulate approved patterns, Bloom unknowingly achieves their desire. Refusing to conform to the prescriptions of a text, he reserves his small measure of freedom, and through his unconscious deviations, he establishes the lineaments of an individual personality. He creatively misinterprets past moments, in keeping with his current needs. Moreover, his is a "repetition with difference" and out of those differences he constructs a system of hope in an Ireland too rich in examples of characters who make themselves willing martyrs to ancient texts (Kiberd 1996: 353).

Por su parte, Del Paso, en el mismo discurso, señala esta deuda con Joyce, quien en el *Ulises* y el *Retrato* mostró la vida del hombre moderno en una ciudad que en el fondo representa a todos los hombres de su tiempo, dentro de un mundo donde ya no puede recurrirse ni a la fe religiosa ni a la nacionalista, elementos ambos que Joyce detestaba en sus contemporáneos y que Del Paso también va a criticar en su propio *Palinuro*:

Pero somos también solitarios animales abandonados por los dioses -por abandonados cobardes, y por cobardes mezquinos- que no sólo vivimos de espíritu sino también de pan, y que además de tener un alma que habita en un cuerpo, tenemos un cuerpo que habita en una casa o en un cuarto, y la casa está en un barrio, y el barrio en una ciudad y la ciudad en un país. Esteban Dédalo, que en su apellido llevaba las alas del hombre que quiso escapar del laberinto que él mismo había construido, se refirió una vez al lugar donde vivía comenzando por el número y el nombre de su calle. Seguía el nombre del barrio. El de la ciudad, Dublín. El del país, Irlanda. El del continente, Europa. El del hemisferio, el de la Tierra, el del sistema solar. El del Universo (Del Paso 2018: 43).

A partir de este “horizonte de expectativas” estético y político, Fernando Del Paso permite la construcción de una obra moderna, sorprendente y contemporánea, reinterpretando la *psique* del personaje de Palinuro que no es ni el de Virgilio –los dioses paganos no tienen ya cabida en la obra del escritor mexicano- ni el de Connolly –no es ya una repugnancia por el éxito, generada por una psicosis freudiana y existencialista, la que determina la perdición del personaje-, sino que se sitúa de forma original en la línea moderna de creación de sentido literario a partir de fragmentos de diferentes tradiciones, fundamentalmente tras la publicación en 1922 del *Ulysses* de James Joyce²⁰³ y de *The Waste Land* de T.S. Eliot, así como sus otros ensayos que hemos citado en esta tesis (“Tradition and Individual Talent”, “Ulysses: Order and Myth”). Tal “horizonte de

²⁰³ Domínguez Michael destaca esta relación de la obra de Del Paso con el *Ulysses* joyceano, una novela “modernista” en el sentido anglosajón del término, que supone una negación de otras de las grandes novelas latinoamericanas del siglo XX: “El delirio verbal de Palinuro de México dejó extenuado a un cuerpo sin duda vigoroso pero no inmortal, que a veces parece consumirse de fiebre. *Palinuro de México* es una magnífica odisea ‘modernista’ de la literatura mexicana. En una cultura obsesionada por la creación/recreación de mitos, como la nuestra, no deja de entusiasmar la negativa que Del Paso impone frente a ellos. Hijo de la tradición joyceana, el *Bloom Day* delpasiano certifica la gozosa imposibilidad de una novela nacional. A fin de cuentas, *Palinuro* niega a *Pedro Páramo* y a *Artemio Cruz*. El hombre no es la negación de los mitos, sino la proyección que secreta una máquina cuya compulsión es la manifestación de los humores, que infinitos, caben en los trabajos y los días de todos los mortales” (Domínguez Michael 2012: 471).

expectativas” estético va a dar lugar a sendas “concretizaciones” estéticas de pasajes virgilianos, joyceanos o del relato propuesto por Connolly. Sin embargo, la novela no es sólo un ejercicio esteticista, sino que, por su propia reinterpretación del sueño de Palinuro, es propiamente toda una revisión a la idea de “patria” y “nación” mexicana por el propio final del personaje de del Paso.

Al respecto de la filiación eliotiana de la “concreción” estética del itinerario narrativo de Virgilio, leído a través de Connolly y Joyce, resulta muy elocuente, a nuestro juicio, el paseo del primo de Palinuro, Walter, personaje caracterizado por su prestancia y erudición, junto, precisamente, a T.S. Eliot, con quien conversa, a pesar de la distancia entre sus gustos e ideología cuando viaja a Londres en el capítulo XXII, titulado unamunianamente “Del sentimiento tragicómico de la vida”. Eliot, quien había hecho algo similar en su gran poema *The Waste Land*, proponiendo una reflexión poética a partir de un mosaico de citas de autores de épocas, lenguas y tradiciones muy distantes precisamente sobre la desazón del hombre contemporáneo precisamente ambientado en la ciudad de Londres. En el capítulo de la novela delpasiana, Eliot resulta ser el guía por las maravillas de la cultura y la modernidad industrial de Londres.

En el siguiente pasaje tomado de ese capítulo, Walter relata a Palinuro dicho encuentro: cómo comenzó su paseo londinense y cómo terminó, casi al final del capítulo, cuando el primo de Palinuro se dirige a Hyde Park, a la esquina de los oradores, para pronunciar un discurso demagógico como es propio del lugar, donde ya no necesita de la compañía de Eliot. Parece como si, *mutatis mutandis*, el poeta Eliot fuese para Del Paso lo mismo que Virgilio para Dante, en cuanto a que Eliot no acompaña al protagonista a un lugar al que no pertenece, el lugar de la palabra demagógica, como el pagano Virgilio no podía entrar al cielo cristiano:

Me he acordado mucho de ti, primo, mientras caminaba por Londres del brazo de Eliot. No soy ni monárquico, ni clasicista, ni católico anglicano: pero conversé con él, sin embargo, en Hampstead, en Putney, en Primrose y en otras tenebrosas colinas de Londres. He pensado en ti y en tus ilusiones, cuando caminaba a la orilla del Tamésis, por los jardines del malecón, en tanto me apiadaba de los mendigos que al anochecer se cubre con el tiempo bajo el poeta que se inflama, y con el cual también conversé de su tierra nativa y en su nativa lengua. ¡He

conocido maravillas, no tienes idea! [...] Recordé entonces que era domingo, recordé que se había metido el sol nuevamente (no lo vas a creer, pero así es el tiempo en Londres) y recordé una vez más que era mi cumpleaños, así que me compré un pequeño pastel para celebrarlo, y siempre siguiendo a mis piernas que a su vez se seguían una a otra y otra a una, me encaminé rumbo a la esquina de oradores de Hyde Park. Para esto, me despedí de Eliot, a quien en realidad ya sólo necesitaba para hacer una cita más: *You say I am repeating something I have said before. I shall say it again*²⁰⁴: sí, primo, no sólo hoy contradigo lo que dije ayer, sino que mañana (y con mañana quiero decir dentro de diez minutos o dentro de diez años) comenzaré a planchar mis pesadillas con la oreja contraria y como te dije hace tiempo en la cantina La Española, podría renegar y avergonzarme de todo lo que pienso y digo ahora (Del Paso 2015a: 495).

En el caso del *Palinuro de México*, esta estética fragmentaria y polifacética deriva, especialmente en el largo penúltimo capítulo de la obra, en una revisión de la historia reciente de México y, a través de ella, de la política con los anhelos y las frustraciones de toda una generación a quienes, con su expresión, Del Paso proporciona una suerte de redención. Álvarez Lobato destaca precisamente el elemento de la identidad colectiva como definitorio del afán de recomposición del mundo fragmentado que se va construyendo en la novela, precisamente en el momento en que Palinuro herido aparece dando voz a esa generación. Tal idea de poner orden en el caos era la virtud principal que Eliot señalaba en la novela de Joyce (“giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history”) o la afirmación que Joyce pone en boca de su personaje Stephen Dedalus (“history is a nightmare from which I am trying to awake”), lo cual demuestra la importancia que conferían a sus paralelos épicos e históricos con interés concreto en interpretar el mundo en que vivían:

La discusión que establece Connolly, y que de alguna manera estaba en Virgilio, es sobre la afirmación de la identidad propia desde el Otro; sí, se puede rechazar

²⁰⁴ En este punto, Fernando del Paso cita a un verso del segundo de los *Cuatro Cuartetos* de T.S. Eliot, “East Coker”. Citamos a continuación la estrofa completa: “You say I am repeating / Something I have said before. I shall say it again. / Shall I say it again? In order to arrive there, / To arrive where you are, to get from where you are not, / You must go by a way wherein there is no ecstasy. / In order to arrive at what you do not know / You must go by a way which is the way of ignorance. / In order to possess what you do not possess / You must go by the way of dispossession. / In order to arrive at what you are not / You must go through the way in which you are not. / And what you do not know is the only thing you know / And what you own is what you do not own / And where you are is where you are not” (Eliot 2017: 35).

el éxito pero no la pertenencia a una comunidad que finalmente nos nombra y construye. Éste es, creo, uno de los problemas fundamentales de la novela de Fernando del Paso: la búsqueda de identidad, individual e histórica. La construcción de dicha identidad es bastante compleja, puesto que sólo puede recomponerse de los múltiples fragmentos que han quedado de la historia nacional, de la sociedad y del individuo. El escenario inicial que presenta el autor muestra conflictos históricos, una sociedad dividida, y al hombre consciente de su yo fragmentado. En diálogo con Connolly reescribe un movimiento histórico fracasado y, sin embargo, al descomponerlo y recomponerlo encuentra una salida para la historia (Álvarez Lobato 2008: 125).

En el curso de la historia narrada por Del Paso, no es sólo la reinterpretación psicológica del personaje de Palinuro la que vincula *Palinuro de México* con la *Eneida* virgiliana, ni tampoco el seguimiento de la obra de Connolly, sino la recuperación, siempre dentro de esa estética lúdica, paródica e iconoclasta, de algunos pasajes, personajes e incluso versos casi literales, reformulados aquí al servicio del propósito ético y estético de esta obra.

Al comienzo de la novela, Palinuro, mostrando ese desdoblamiento de su personalidad, que es clave en el desarrollo de la obra conforme al “horizonte de expectativas” estético que hemos tenido ocasión de describir en los párrafos anteriores, sale, junto a su otro yo, de su piso de la Plaza de Santo Domingo donde vive con su prima, Estefanía, y se dispone a reunirse con sus amigos en la cantina de Pepes. Todo en el ambiente y la conversación es excesivo, en justa correspondencia con el proyecto estético de Del Paso. Palinuro le narra sus correrías a Estefanía:

Palinuro me puso una mano en el hombro. “Un momento. Debo decirte algo muy importante: antes que nada y sobre todas las cosas, el médico, fíjate bien, es el sátrapa, el dictador por excelencia: ¡Saque la lengua! ¡Desnúdese! ¡Cierre los ojos! Diga: ¡Ah! No hay en el mundo nadie que se atreva a desobedecer estas órdenes. ¡Ni siquiera un Papa puede resistirse a un examen de próstata! Y ahora sí, hermano, ¡a beber!”

“Salud, salud, señores”, exclamó el general que tenía un ojo de vidrio.

“*To beer or not to beer!*”, replicó Palinuro, levantando un tarro de cerveza en actitud de la Estatua de la Libertad.

¡Qué borrachera aquélla, Estefanía, la de esa tarde en que caminé por los hervideros mitológicos al calor de una liturgia alcohólica compartida por

Palinuro, el general que tenía un ojo de vidrio, don Próspero y tantos amigos más! Tenía razón Palinuro: la cantina de Pepes era como un templo donde las copas, arrojadas al vacío, podrían darle la vuelta al mundo un milímetro arriba de la sal del mar, y volver de frente, rebosantes de tintineos solares y lenguas que se asomaban por los bordes del cristal, rojas de presentimientos. La exageración, que no conoció límites, refulgió por momentos en los picos de las botellas, y se derramó en los manteles mientras yo trataba de llevarlos a todos de la mano hasta la entrada misma de tus triángulos luminosos. Mientras yo intentaba, con mi mejor voluntad, cosmografiar de tal manera tus agasajos y tus cabellos, tu forma de hacer el amor y de quitarte las horquillas y el corsé, que nuestros amigos, convencidos, se deshicieron en signos de admiración (Del Paso 2015a: 61-62).

Al final del relato de aquella misma noche, Del Paso nos presenta una “concreción” paródica de la *Eneida*: el peculiar *descensus ad inferos* de este Palinuro mexicano tras llegar a su casa. En la escena, se mantiene el desdoblamiento de la personalidad de Palinuro, una de las cuales representa a ese personaje báquico que acaba de emborracharse y la otra, al que, a pesar de ello, se mantiene sereno:

Palinuro se sentó en la cama sosteniéndose la cabeza con las manos.

“Perdóname, yo quisiera seguir toda la noche con estas comparaciones geniales, pero estoy muy borracho y ya no aguanto el sueño... Buenas noches –dijo mi amigo, y a continuación se acostó y cerró los ojos.

“¿No te vas a desvestir?”, le pregunté, pero ya no me contestó.

Me acerqué y le quité los zapatos y los calcetines.

“El médico, cuando trabaja de anestésista –le dije, poniéndole un calcetín en la cara- es el Virgilio que te conduce por las aguas del Leteo...”

Y Palinuro, Estefanía, descendió a los infiernos (Del Paso 2015a: 66).

Tal mirada paródica e irreverente de uno de los momentos clave de la *Eneida*, la catábasis que proporcionará al héroe Eneas una mayor seguridad en su misión civilizadora y a los lectores una visión prospectiva de las grandes hazañas de Roma, tiene su continuidad, en un nuevo “acto de concreción” paródico con la figura de Caronte, quien mantiene una especial relación con los muertos en la novela, pero ya no es el barquero que lleva a las almas de los muertos de una orilla a otra del Leteo, sino el custodio de los cadáveres en la Escuela de Medicina donde estudian Palinuro y sus compañeros. Resulta también muy

destacable la afirmación de que Virgilio es el que “te conduce por las aguas del Leteo”, cuando, más bien, tomando en consideración el relato virgiliano, podríamos hablar de Eneas o la Sibila, pero en ningún caso Virgilio. Podría tratarse, en este caso concreto, de una fusión de los papeles de la Sibila para Eneas y el que desempeñó Virgilio para Dante en su bajada a los infiernos de la *Divina Comedia*.

A este nuevo Caronte mexicano lo conocen en una de las aventuras del grupo, la llamada Priapiada, dentro de una nueva “concretización” paródica, en este caso, de la tradición tanto agraria como poético-mítica del dios Príapo entre los romanos, quienes lo tomaron en un inicio como protector de campos o bosques en unas imágenes fálicas talladas en madera. Tras este valor protector, el dios Príapo va adquiriendo la connotación de un dios “perseguidor de ninfas y dioses”, como señalan Codoñer y González Iglesias en su edición de los *Priapea*²⁰⁵. Del Paso nos ofrece, por su parte, el descubrimiento de un moderno Caronte en el marco de una reunión priápica entre Palinuro y sus amigos:

En la cafetería, Molkas enteró a Palinuro de algunas de las leyendas que corrían acerca de Caronte. “¿Pero de verdad se llama así?” Naturalmente. Igual que el mismísimo remero de la laguna Estigia, hijo de Erebo y de la Noche. Sólo que en este caso se llama Caronte Pérez”. Unos decían que de joven había sido pescador en su país de origen, la República de Turkmenia, y que había querido huir con la mujer de un amigo en una barca dirigiéndose a las costas de Persia, pero que la barca había naufragado a unos cuantos kilómetros de la costa, los mismos que nadó Caronte arrastrando a su amante, pero que ella iba a ya muerta, y que Caronte, como el Dimetés de la mitología contempló cómo la mujer su pudría en la playa. Mucho tiempo después, ya enrolado en la marina mercante de Grecia, Caronte llegó a México. Otros decían que todo esto era un cuento que en realidad Caronte había nacido en un pueblecito de Veracruz, San Rafael, donde había descendientes de los hijos naturales de unos franceses, y que por eso Caronte tenía los ojos claros y la piel blanca, pero por lo demás era tan indio como

²⁰⁵ “La imagen que hasta ahora hemos visto de Príapo –en textos todos pertenecientes a los siglos I y II d. C.– es el reverso de la sofisticación artística y podríamos decir que los escritos coinciden en el intento de recuperar una sencillez antigua ya inexistente. El Príapo tradicional, mal tallado, siempre ligado a los pequeños campesinos, a las pequeñas parcelas cultivadas directamente por sus dueños, predomina. Únicamente los grandes propietarios, cuando lo consideran pertinente, disfrutaban de una elegante talla marmórea. La nostalgia por el pasado convive con la realidad presente. [...] Esta versión de un dios obsceno, perseguidor de ninfas y diosas, prototipo de lujuria, es fácilmente aplicable a una figura cuyo rasgo dominante es una enorme verga” (Codoñer y González Iglesias 2014: 26).

cualquier otro, y que el acento con el que hablaba se debía a un defecto congénito del paladar. Lo que sí se sabía con certeza es que Caronte llevaba muchos años como mozo de la Escuela de Medicina primero, y después como guardián del anfiteatro, y que desde luego “Caronte” –a pesar de lo afirmado por Molkas- era sólo un apodo, a diferencia del nombre de su perro que, ése sí, se llamaba *Cancerbero*, y no sólo porque así lo había bautizado toda una generación de estudiantes, sino además porque heredaba el nombre de su padre –quizás de su abuelo- bautizado a su vez por otra generación de estudiantes. El caso es que, según otros rumores, Caronte había trabajado en una maternidad antes de llegar a la Escuela de Medicina, y alimentaba a su primer perro con placentas y fetos. Los descendientes, y entre ellos el *Cancerbero* actual, tuvieron que contentarse con los estómagos y los corazones de los cadáveres (Del Paso 2015a: 455-456).

Véase cómo Del Paso describe de forma paródica el pasaje virgiliano que describe a Caronte, con notables diferencias sobre los datos que se destacan en uno y otro texto (las aventuras en Turkmenia o Veracruz, los comentarios sobre *Cancerbero*, ausentes del relato virgiliano):

Portitor has horrendus aquas et flumina seruat
terribili squalore Charon, cui plurima mento
canities inculta iacet, stant lumina flamma,
sordidus ex umeris nodo dependet amictus.
Ipse ratem conto subigit uelisque ministrat
et ferruginea subuectat corpora cumba,
iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus.
Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,
matres atque uiri defunctaque corpora uita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuuenes ante ora parentum
quam multa in siluis autumnis frigore primo
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
quam multae glomerantur aues, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immittit apricis.
Stabant orantes primi transmittere cursum

tendebantque manus ripae ulterioris amore.

(*Aen.*6.298-314)²⁰⁶.

Por tanto, resulta evidente que el texto leído por Del Paso en este pasaje no es sólo el relato de Virgilio, sino alguna obra adicional sobre mitología, por lo que el autor mexicano llenaría los “vacíos” del texto virgiliano para su propósito literario: construir un relato aventurero y burlón de la vida de su “Caronte”. En cualquier caso, el elemento que permite una “fusión de horizontes” de ambos autores es precisamente su rol de conductores de las almas, por la Laguna Estigia en el caso de Virgilio para pasar a la otra orilla, algo que anhelan las almas allí congregadas (*ripae ulterioris amore*), mientras Caronte Pérez, el mozo de la Escuela de Medicina de la Ciudad de México, es el encargado de conducir los cadáveres de los ya fallecidos dentro del complejo estudiantil.

Después de esta presentación del nuevo Caronte, tan sorprendente como acostumbra Del Paso, comienza la aventura de Palinuro y sus compañeros de estudios de Medicina, Molkas y Fabricio. La Priapiada consiste en robarle al custodio de los cadáveres, Caronte, -quien los guarda en una sala conocida como “Cueva de Caronte”- cuatro falos de los cuerpos allí custodiados, con la intención de usarlos, ya en la calle, para alguna broma. Con el fin de saber si deben repetir la broma que ya le han hecho a Caronte en esta aventura, deciden confiar en el azar e interpretar el próximo vuelo de una paloma blanca, a modo de augurio romano, con el sentido etimológico que el “augurio” tiene de procedimiento de adivinación de la voluntad de los dioses romanos a través del vuelo de las aves. Una nueva “concreción”, ahora del texto virgiliano, parodia un procedimiento tradicional de la religión romana en ese intento por satirizar en este caso la superstición religiosa²⁰⁷.

²⁰⁶ “Guarda el paso y las aguas de este río un horrendo barquero, Caronte; / espanta su escamosa mugre. Tiende por su mentón / cana madeja su abundante barba. Inmóviles las llamas de sus ojos. / Cuelga sórdida capa de sus hombros prendida con un nudo. Él solo con su pértiga va impulsando la barca y maneja las velas / y transporta a los muertos en su sombrío esquife. Es ya anciano, / pero luce la lozana y verdecida ancianidad de un dios. / A su barca agolpábase la turba allí esparcida por la orilla: / madre, esposos, héroes magnánimos cumplida ya su vida, / y niños y doncellas y mozos tendidos en la pira/ ante los mismos ojos de sus padres; / tantos como las hojas que en el bosque a los primeros fríos otoñales/ se desprenden y caen o las bandadas de aves en vuelo sobre el mar / que se apiñan en tierra cuando el helado invierno las ahuyenta / a través del océano en busca de países soleados. / En pie pedían todas ser las primeras en pasar el río / y tendían las manos en ansia viva de la orilla opuesta”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 311-312).

²⁰⁷ “El término *auspicium* —de *auspicium*— etimológicamente significa «visión u observación de las aves» [...]. tomado en sentido amplio, el *auspicium* equivale al *augurium* y no es fácil saber en qué se

En ese contexto, se recuerda, llevando a la paloma a distintos lugares y situaciones del mundo antiguo, el caso de Eneas, la transformación de musas en urracas por parte de Apolo, las metamorfosis cantadas por Ovidio de Itio, Tereo y Procne, junto al Ibis, ave egipcia sagrada y el río de la antigua Jerusalén, Siloé. Se trata de un ejemplo de ese simultaneísmo²⁰⁸ (Roma, Egipto, Israel) que Octavio Paz definía en *Los hijos del limo* como uno de los elementos fundamentales de la literatura modernista anglosajona, que en el caso de este pasaje de la novela de Del Paso, constituye un “acto de concreción” paródico de la religión romana para la que se juntan especies de aves de diferentes regiones clave de la Antigüedad:

Decidieron que el azar, el mismo azar que amenazó a Palinuro desde el pavimento transformado en un rey de espadas, decidiera por ellos.

“¿Ven la aguja del campanario de la iglesia?”, preguntó Molkas, señalando hacia la ventana eternamente abierta. Palinuro vio la torre, esbelta y bañada de sol como un lugarteniente del verano, y atrás el cielo azul y limpio, pintado al fresco.

“Bueno –continuó Molkas-, pues si llega una paloma blanca que se suicida dejándose caer, a plomo, sobre la aguja del campanario, eso querrá decir que repetiremos la broma.”

“*Okey*”, dijo Palinuro, y se preguntó cuál podría ser la rara avis capaz de cometer tal desacato al color blanco. Fabricio, tímidamente, dijo que si Molkas insistía podían hacerle la broma a las putitas de Las Vizcaínas.

“No hay prostituta de estos rumbos que no conozca la broma desde que Quiroz reprobó tres veces anatomía”, puntualizó Molkas.

Palinuro se quedó asomado a la ventana. Llegó, al fin, una paloma que voló casi a ras del suelo levantando valeses de polvo y las huellas de los peatones que la siguieron en su ascenso. Pasaron cuatro perdices que iban a los funerales de Ícaro.

diferencian esencialmente. La época arcaica, desde luego, distingue claramente los dos términos. [...] En la ciencia augural, los auspicios *ex auiibus* ocupan el lugar más destacado. Esto se debe sin duda a que la ciencia augural nació como una técnica privada. Y naturalmente, en las necesidades ordinarias de la vida hay que recurrir a los medios que están al alcance de todos. El vuelo de los pájaros es sin duda un medio fácil y universal, y por eso es sumamente probable, por no decir cierto, que hayan existido desde el comienzo de la historia romana los presagios tomados del vuelo y canto de las aves, aunque no tengamos testimonios directos” (García de la Fuente 1973: 135, 136, 137).

²⁰⁸ “El nuevo lenguaje tuvo muchos nombres. El más conveniente por ser el más descriptivo, es el de *simultaneísmo*. Fue una poética originaria en el cubismo y en el futurismo. Una de las ideas centrales del cubismo era la presentación simultánea de las diversas partes escondidas de un objeto -las anteriores y las posteriores, las visibles y las escondidas- y mostrar las relaciones entre ellas. El cubismo concibió al cuadro como una superficie donde, regidos por fuerzas de atracción y repulsión, oposiciones complementarias, se despliegan los distintos elementos externos e internos que componen un objeto” (Paz 2014: 397).

Y pasaron también el águila y el ánsar de vuelo diestro que contempló Eneas²⁰⁹, y las musas que Apolo transformó en urracas. Y pasaron Itio el jilguero y Tereo la abubilla y Prognea la golondrina. Pasó después Ibis, el pájaro sagrado de Egipto, y más tarde un ánade blanco que revoloteó en los dorados pórticos y anunció que los galos estaban ya a las puertas de Roma. La paloma volvió y se posó en el borde de Siloé, la fuente de las aguas silenciosas, y volvió a levantar el vuelo (Del Paso 2015a: 466).

Otro de los episodios de la novela donde encontramos una “concretización” paródica de la obra virgiliana, a la que se va a sumar ahora una recreación de dos pasajes traducidos de la *Eneida*, tiene lugar cuando Molkas, amigo de Palinuro y paradigma de la vulgaridad en sus aventuras, tras comer una lata de sardinas plisadas, “cuidadosamente” guardadas con sus propios calcetines y unos pasteles, y de beber un aguardiente, provoca una flatulencia. A causa del reproche de Palinuro, Molkas le desafía a combatir con él ante tamaña acusación. Las armas elegidas son las mismas que han causado la disputa. En este caso singular, estas flatulencias se van a diferenciar en la justa por su color. En dicho contexto, vulgar y disparatado, Palinuro, tras recriminársele su actitud soez y grosera, recupera los siguientes versos:

“Elige las armas”, le contesté.

Palinuro se quedó pensativo y triste detrás de la servilleta. Al fin se la quitó de la cara, inaugurando una sonrisa:

“Las mismas que provocaron el desaguisado”.

“No te entiendo”, le dije, y es que de verdad no lo había entendido.

“¡Shhhh! No hables tan alto. Es un secreto.”.

Se levantó, corrió las cortinas y continuó:

“Te reto a pedos.”

²⁰⁹ En este pasaje, además de una parodia del procedimiento adivinatorio romano, puede verse también una reelaboración de *Aen.*8.655-656: *Atque hic auratis volitans argenteus anser / porticibus Gallos in limine adesse canebat*. “Allí un ganso de plata aleteando por el pórtico de oro / con su graznido avisa que están los galos en el mismo umbral”, en traducción de Javier de Echave-Sustaeta. La traducción de *anser* como “ánsar” puede considerarse como un mero recurso a un cultismo en español o que, tal vez, Del Paso tenía en mente la primera traducción castellana de la *Eneida* (1427-1434) debida a Enrique de Villena, quien, precisamente, vertió este pasaje de la siguiente forma: “E d’acá estava la plateada ánsar bolitando, siquiere batiendo alas, por los portales dorados o ambulatorios, es a sa- ber, de aquella fortaleza; e, cantando, dezía o fazía senyal que s’açervan los gallos, es a saber los françeses, a la puerta, es a sa- ber, de la fortaleza capitulina” (Villena 2000: 305).

“Por Dios, Palinuro, me decepcionas. Nunca pensé que fueras tan vulgar”, le dije, y de verdad estaba yo decepcionado.

Palinuro se cubrió el rostro con las cortinas.

“Tienes razón –dijo, rojo de vergüenza quizás porque las cortinas eran rojas-. Yo que en otro tiempo modulé cantares al son de leve avena...”

“Y no aciertas ahora, Palinuro, a distinguir el día de la noche”²¹⁰; le contesté (Del Paso 2015a: 540-541).

A continuación, encontramos el desarrollo de esta competición de flatulencias, cuya articulación nos recuerda *mutatis mutandis* al *carmen amoebaeum*²¹¹ del género bucólico. Tal certamen está introducido por dos citas de pasajes de la *Eneida* que Del Paso sitúa de forma consecutiva, estableciendo un paralelismo desmitificador de la solemnidad y gravedad que tienen ambos pasajes en sus respectivos lugares en la obra virgiliana.

Naturalmente, dentro de este atípico canto amebeo, la respuesta de Palinuro a Molkas nos remite a los primeros versos, tenidos por espurios²¹², que se colocan antes del inicio propiamente dicho de la *Eneida* (*Arma uirumque cano...*), que sería como una suerte de resumen sintético de la propia biografía de Virgilio, en la línea de lo que marcan los cánones de los epitafios de los poetas romanos y que hemos reconocido al inicio de “La suave patria” de López Velarde y en un pasaje de la “Lamentación de Dido” de Castellanos. Los versos virgilianos son los siguientes:

Ille ego, qui quondam gracili modulatus auena
carmen, et egressus siluis uicina coegi
ut quamuis auido parerent arua colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis.
Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit

²¹⁰ Nótese que ambas citas de la *Eneida*, en esta línea y la anterior, están tomadas de la traducción decimonónica del escritor español Eugenio de Ochoa (1869). En el caso de la segunda oración se ha modificado levemente, ya no está en tercera persona como en la traducción de Ochoa y el texto virgiliano, sino en segunda (“no aciertas...”). Puede encontrarse más información acerca de esta traducción de Virgilio en el trabajo de Castro de Castro (2013).

²¹¹ Así le narra el desarrollo de esta disputa el propio Molkas a Estefanía en la obra: “No sabes, Estefanía, la cantidad de batallas y escaramuzas que libramos Palinuro y yo en la intimidad de la noche, la de refriegas, la de torneos y justas. No sabes, tampoco, la infinita variedad de colores, luces y formas que se desprendieron de nuestros cuerpos. Hubo pedos tornasolados y cambiantes como la luz zodiacal, pedos cóncavos y prietos, pedos rectilíneos y filosos, pedos añejos, pedos extravagantes, pedos incendiarios que hacían repicar las alarmas” (Del Paso 2015a: 545).

²¹² Puede verse la pág. 67 para más información sobre estos versos y bibliografía al respecto.

litora [...].

(*Aen.*1.1^a-3)²¹³

La recuperación de tales versos confiere en este contexto un carácter notablemente paródico ya en su “concreción”, podrían estar parodiando de manera particular a Virgilio, en cuanto mofa de unos versos solemnes que introducen el gran poema épico virgiliano, trasladados ahora al contexto de un concurso de flatulencias en la Ciudad de México, por lo que la parodia del *ille ego qui quondam* resulta muy evidente. Sin embargo, podría hacerse una segunda lectura de este pasaje, donde Del Paso combinaría su “horizonte de expectativas” estético en la lectura de Virgilio con el político, tomando también como objeto de burla los versos de López Velarde. Dado que el poema velardeano se había asumido como el poema de exaltación nacional, idea que Del Paso estaría buscando combatir, podría también estar parodiando el “yo que sólo canté de la exquisita / partitura del íntimo decoro” del poeta jerezano. Esta hipotética crítica estaría en consonancia con el significado contestatario del discurso oficial que esconde el asesinato tras una retórica nacionalista, como sucede en los últimos capítulos de la novela, donde pasamos de la parodia a la crítica política del nacionalismo, tal como habíamos leído en los pasajes del *Ulysses* joyceano.

Por otro lado, Del Paso recrea de forma paródica otro pasaje del relato sobre Palinuro en la *Eneida* (*ipse diem noctemque negat discernere caelo / nec meminisse viae media Palinurus in unda* [*Aen.*3.201-202]), donde Virgilio lamenta la incapacidad de Palinuro de distinguir “día y noche” y saber diferenciar el camino de salida, ya que se encontraba en alta mar dando vueltas entre olas que le impedían reconocer su situación (*caecis erramus in undis* [*Aen.*3.200]). Así lo vemos en el diálogo de Molkas con Palinuro, quien le reprocha al joven estudiante de Medicina su vulgaridad y falta de pudor y encontrarse, antes de que se desate la batalla de flatulencias, “incapaz de distinguir el día de la noche”.

Ya el propio personaje de Palinuro había hecho alguna sutil referencia a los episodios de la *Eneida*, donde se narra precisamente su historia. En un momento determinado de la

²¹³ “Yo soy aquel que modulé otro tiempo canciones pastoriles / al son de mi delgado caramillo. Después, dejé lo bosques / y forcé a las campiñas colindantes a plegarse / al codicioso afán de los labriegos. Mi obra fue de su agrado. / Y ahora canto las armas horrendas del dios Marte / y al héroe que forzado al destierro por el hado / fue el primero que desde la ribera de Troya arribó a Italia y las playas lavinias”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 139).

narración, Palinuro, hablando consigo mismo, en una de las habituales digresiones sobre cuestiones de medicina -tema totalmente ajeno a la obra romana- se hace una referencia erudita al texto original de la *Eneida*, mencionando el epíteto épico que Virgilio le da al timonel en el libro V, “Jasides” (“hijo de Jaso”), precisamente en el episodio ya mencionado en este capítulo, en que el dios del sueño (*Somnus*) visita a Palinuro y provoca que finalmente se quede dormido y caiga al mar. De esta forma, se elimina la dignidad y solemnidad del epíteto épico en el turno burlón acostumbrado de una nueva “concreción” paródica del vocativo *iaside Palinure* (*Aen.*5.843) antes de que Palinuro se dirija a un burdel. La conversación de Palinuro se desarrolla de la siguiente forma:

¿Y cuándo se ha visto que duela el aroma de las flores como no sea aquél de las rosas rojas que papá Eduardo señalaba con su bastón en el parque Río de Janeiro, y eso porque te duele haber perdido para siempre todo lo que ese aroma te trae a la memoria? Por eso, hermano, y porque la precuña del lóbulo occipital ha sido considerada como un área relacionada con los estímulos sexuales, ¿o no es así?, te propongo, Palinuro –o Jasides, como también te llamó Virgilio-, que en honor a los extraños seres que somos, tan extraños que hablamos con el lado izquierdo del cerebro pero cantamos con el derecho, te propongo en esta hora Oypris, la hora de la comida y los placeres, salgamos a la calle rumbo al burdel, y recibamos el rocío generoso de Gunleuda del que brota toda la poesía y la belleza (Del Paso 2015a: 182-183).

Esta sencilla mención al epíteto de Palinuro nos remite, como hemos anticipado, al episodio clave en la interpretación contemporánea del personaje de Palinuro, en concreto, al discurso del Sueño, que intenta persuadir a Palinuro para que deponga la tensión de dirigir la nave y se entregue al descanso²¹⁴ en un nuevo “acto de concretar”, precisamente señalado por Connolly en su interpretación de la psicología palinuroide. “Jasides” remite, en cuanto patronímico, al padre de Palinuro, Jasio. Este episodio donde se recupera el epíteto específico con el que Virgilio identifica a Palinuro en el momento inmediatamente anterior a su caída, hace que el lector avezado no pierda de vista la deuda deliberada que

²¹⁴ En las pp. 94-95 de la presente tesis puede encontrarse el texto latino con traducción al español de Espinosa Pólit de este episodio completo. Espinosa Pólit (1961: 416) prefiere desarrollar el patronímico (*iaside*) en su traducción y, en vez del posible “jasida Palinuro”, traduce “Hijo de Jasio, Palinuro”.

Del Paso adquiere con Connolly en la concepción de su novela y su personaje. No es el único momento en el que esto sucede.

En otro pasaje de la novela, el que narra su periplo por las Agencias de Publicidad, donde Del Paso acomete una crítica mordaz del ámbito del *marketing* y, en consecuencia, de la mentalidad capitalista del *ready-made*, por la disolución que supone de todas las creencias, ideologías y religiones, que quedan igualadas, vacías y reducidas todas a productos listos para su compra²¹⁵. En un momento de este viaje por las diferentes islas implicadas en el proceso de comercialización y anuncio de un producto, se produce un naufragio de Palinuro, durante su intento de vender libros subido a un barco. Nuevamente, se ofrece una nueva “concretización” paródica de un episodio relevante en el poema épico y en la obra de Connolly con la recuperación de un epigrama compuesto por el hispano Marcial:

PERO ABRIÓ LOS OJOS...

se dio cuenta de la realidad del mundo, puso los pies sobre la tierra, dibujó su propia caricatura, se la enseñó a media humanidad sin pudor alguno y decidió acudir a otros recursos: si algunos publicistas famosos habían comenzado ofreciendo estufas o biblias de casa en casa, él comenzaría humildemente vendiendo libros. De modo que construyó una especie de barco pequeño de cajas de jabón, una nave de azulada proa y ruedas de patines, y la cargó [...]. Y se suponía que cada una de las páginas de estos libros sería una vela que le ayudaría a navegar por la vida y a desembarcar con éxito en las Agencias de Publicidad. Así que cuando amainaron los temporales y los vientos suaves encendieron su grito hacia las rosas náuticas, Palinuro largó velas y un anochecer de présagos resplandores historiado con anécdotas de Simbad *el Marino* en que un sopor núbil cubría los puertos natales, se hizo a la mar cana con el propósito de llegar a lejanas tierras donde las marranas mueren de amor en extranjeras playas, a cambiar sus libros por mercancías exóticas [...].

²¹⁵ Uno de los pasajes más elocuentes a este respecto es el siguiente: “El cliente puede elegir su panfleto según su gusto y de acuerdo a las necesidades proporcionan consejos *Ready-Made*. Vendemos asimismo canciones de protesta para que el cliente las firme con su nombre: canciones contra el capitalismo, contra los plutócratas, contra la represión de los intelectuales en la Unión Soviética, contra el sionismo, contra la publicidad, contra la Isla misma. Y por supuesto también producimos carteles y manifiestos exclusivos que vienen ya con su adhesivo especial para los muros, a favor o en contra del Partido Comunista Francés, del Apartheid, de la Iglesia Católica, del Black Power, del Movimiento de Liberación Homosexual, de los impuestos de lujo, de la OTAN, del servicio militar obligatorio, de los árabes” (Del Paso: 2015a: 238).

¡GRAN FRACASO DE PALINURO!

porque su barco (el mismo barco donde transportaba toda su cultura portátil y desplegable) hizo agua, pues ya lo dice un epigrama de Marcial: *Minxisti currente semel, Pauline, carina. Meire vis iterum? Iam Palinurus eris* ²¹⁶
(Del Paso 2015a: 217-218).

Palinuro sufre, en su vagar por las Agencias de Publicidad, un nuevo naufragio motivado en este caso, según puede inferirse de la cita latina que acompaña al pasaje, por distraerse orinando en la nave. La cita jocosa, como corresponde a un epigrama de Marcial, presenta una alternativa simpática al sueño de Virgilio y la deliberada voluntad de fracasar atribuida por Connolly al hombre contemporáneo. Sencillamente, Palinuro se había detenido por razones fisiológicas y esto le habría traído la ruina, lo cual debe evitar el interlocutor al que está dedicado el epigrama de Marcial, Paulino. Junto con otros pasajes de la obra, esta cita tiene, además de tono burlesco e irreverente que encaja tan bien en la estética de Del Paso.

Tal mención desempeña también una función de vínculo permanente con Connolly, la “recepción intermedia” de la que se vale Del Paso para su propia recepción estética de Palinuro, dado que precisamente este epigrama funcionaba como colofón irónico a la obra del crítico británico. En aquella obra, además de la broma –suscitada por la etimología del propio nombre de Palinuro- encontramos una nueva interpretación en clave freudiana (recuérdese este importante componente del “horizonte de expectativas” de Connolly) del baldón neurótico que la etimología de su propio nombre impondría al personaje de Palinuro:

“One last clue: The name Palinurus (Παλίνορος) in Greek, (and we know the importance attached to their names by neurotics), means ‘one-who-makes-water-again and is so used in an epigram of Martial (III. 78) —

*‘Minxisti currente semel, Pauline, carina.
Meire vis iterum? Iam Palinurus eris.’*

²¹⁶ La traducción de este epigrama de Marcial (3.78), según la edición de Ramírez de Verger (2001: 196), es la siguiente: “Measte una vez, Paulino, mientras corría la barca: / ¿quieres mear otra vez? Entonces, serás Palinuro”. Como el propio traductor señala en nota: “Marcial hace un juego de palabras con el nombre de Palinuro, el piloto de Eneas (cf. Virgilio, *Eneida* VI 337), pues también se podría interpretar como «el que mea otra vez», del griego *pálin ouíron*” (Ramírez de Verger 2001: 196, n. 108).

‘You have made water once, Paulinus, while your boat was moving fast. Do you want to pumpship again? Then you will Palinurinate’ (i.e. will fall overboard). These words ῥοῦρεiv, *mingere*, *meiere*, possess as well a sexual significance and this opens up possibilities of a deep analysis on Freudian lines, should time permit - and funds be available” (Connolly 1951: 138).

Tal mención tiene un correlato interesante en la novela de quien en cierta forma es la figura tutelar de estos autores: el *Ulises* de Joyce. En el capítulo “Scylla and Caribdis”, relato de la conversación entre Stephen Dedalus y un grupo selecto de eruditos dublínese en torno a la vida de Shakespeare, en uno de sus “flujos de conciencia”, Joyce resume el pensamiento del propio Dedalus sobre su superioridad en la discusión precisamente con una enunciación burlesca del verbo latino que recuerda a los años escolares en los que el protagonista a su vez del *Retrato* había adquirido sus rudimentos latinos: “I think you’re getting on very nicely. Just mix up a mixture of theologicophilological. *Mingo, minxi, mictum, mingere*” (Joyce 1992: 263). Tal referencia podría establecer una unión entre los tres “horizontes de expectativas” estéticos en su visión paródica del latín que ha dado lugar a tres “concreciones” diferentes: la referencia a cómo Dedalus estaría “orinándose” encima de sus oponentes en la discusión y la reinterpretación de la vida de Palinuro a partir de este verbo en el epigrama de Marcial, leído como una posibilidad a la postre desechada (Connolly) o sencillamente como una broma recuperada para un nuevo naufragio en su viaje por las agencias de publicidad, donde el barco de Palinuro habría hecho aguas precisamente por la imprudencia de orinar dentro de él.

En cuanto a las alusiones en la novela de Del Paso a otras “recepciones intermedias” que ofrecieron una “concreción” novedosa de Virgilio y de su propia obra, hay que mencionar que, durante el viaje ya mencionado de su primo Walter a Londres, después de haber consultado en la *London Library* la otra gran obra literaria europea que recupera a Virgilio y su *Eneida*, *La muerte de Virgilio (Der Tod des Virgils, 1945)* de Hermann Broch, le anuncia a Palinuro que le lleva un regalo de Londres, precisamente *The Unquiet Grave* de Cyril Connolly, noticia que llega tras haber decidido abandonar a Eliot y sumergirse en el mundo de discursos demagógicos de Hyde Park. Es ésta una nueva muestra de la conversación a tres que es la novela de Fernando del Paso: Virgilio, Connolly y el propio escritor mexicano interpretando los hechos referentes a estos “Palinuros”:

En la London Library redescubrí a Hermann Broch y a Virgilio agonizante que piensa en la vida separada de sus manos y en los distritos y provincias de su cuerpo y en la criatura indivisible que es el hombre y sin embargo dividida en su número infinito de partes individuales a cada una de las cuales corresponde una idea, como quiere Spinoza. [...] Yo, por lo tanto, y terminando mi cuento, pero no mi paseo, iba a grandes pasos rumbo a la esquina de los oradores de Hyde Park, decidido a que si algún policía me detuviera como sospechoso, y me preguntara si llevaba una bomba en la caja del pastel, le diría que yo no tengo nada contra los extranjeros –para mí los ingleses son extranjeros, por supuesto-, y que en realidad puedo quererlos u odiarlos tanto como ellos a mí, y después agregaría algunas de mis frases cliché favoritas: primero, -le diría-, soy terrorista, sí, pero del alma, y por lo tanto sólo le puedo interesar a los psiquiatras, que son los policías del alma; segundo, la única bomba que llevo conmigo está dentro de mi cráneo. El día que estalle, estallará el universo entero incluyéndolo a usted: lo siento, pero no puedo hacer ninguna excepción. También te traje, primo, un ejemplar de *La tumba sin sosiego* –en inglés, por supuesto- y un folleto sobre el Museo Welcome (Del Paso 2015a: 534).

Tales menciones, la esperable de Connolly y la que pudiera resultar más sorprendente de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch revelan el conocimiento tan preciso que Del Paso tenía de aquella literatura moderna que se había vuelto hacia la épica clásica en busca de itinerarios narrativos o biografías para su actualización moderna, como es el caso de Broch. Todo ello permite hablar, como es habitual en la narrativa delpasiana, de un proceso muy trabajado de lectura y documentación de los contextos de sus obras y de las tradiciones de los que dispone en su trabajo. Estas relaciones entre las modernas literaturas europeas y americanas y los itinerarios épicos nos permiten hablar de toda una tradición narrativa, reflejada en sendos “horizontes de expectativas” con características peculiares cada uno, que se inicia con Joyce y que continúan Broch²¹⁷ y Del Paso en sus contextos y con sus intereses diferenciados.

²¹⁷ No en vano, Broch escribió antes de su exilio un interesante ensayo titulado “James Joyce und die Gegenwart” (“James Joyce y el presente”) donde reconocía a Joyce como el padre de todas estas adopciones de la épica antigua como elemento analógico que permite crear la creación de novedosas composiciones que apelan al presente desde su analogía con el pasado: “Casi no existe ninguna situación en el Ulises que, junto a su significado naturalista, no posea otros sentidos múltiples. La calificación más aproximada que pueda darse de esto es la denominación esotérico-alegórica para calificar el procedimiento. No es en balde que la obra se llame Ulises, pues la peregrinación de Bloom a través de la ciudad de Dublín es una odisea

Las referencias a las obras de Broch y, hasta cierto punto, Connolly constituyen un punto de inflexión en la narración de la novela, pues el “horizonte de expectativas” que va a predominar en los dos capítulos siguientes, los últimos de la obra, no es el de la recreación paródica conforme a este surrealismo lúdico y los demás elementos de su “horizonte” estético, sino el de un “horizonte de expectativas” político combativo con la idea de “nación” que el *statu quo* mexicano estaba tratando de imponer, tomando para ello el “horizonte de expectativas” estético-crítico de Connolly.

El penúltimo capítulo de la novela (“Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”) es el que efectúa la transición de la estética surrealista grotesca a la historia más contemporánea, introduciendo a Palinuro en las revueltas del 68 mexicano, no en Tlatelolco, sino en la manifestación en el Zócalo capitalino. Esta sección de la obra está escrita a la manera de una obra de teatro, donde el lector encuentra a Palinuro, herido e intentando subir las escaleras del edificio donde vive en la Plaza de Santo Domingo, con actuaciones de personajes bufonescos de la *Commedia dell' arte*, intercaladas entre monólogos de Palinuro y conversaciones con vecinos de su propia escalera. Es, además, un capítulo fundamental para entender la complejidad de la voluntad delpasiana al retomar el personaje virgiliano²¹⁸.

Si el sueño, inducido por el dios pagano *Somnus* en los versos de Virgilio, o fruto de una aversión congénita a las empresas arriesgadas y la pretensión del éxito como en la obra de Cyril Connolly, era la causa de la perdición de Palinuro, en la obra de Del Paso se convierte en su enemigo. Palinuro, durante las escenas precedentes, ha permanecido totalmente ajeno a la situación político-social de su país, lo que en términos de su

que, bajo un nuevo ropaje, repite la del perseguido y noble Ulises en todas sus estaciones. Pero esta alegoría sería una simple broma si no tuviera un significado intelectual más profundo, si no contuviera una alegoría a la segunda y a la tercera potencia, si no permitiera reencontrar la esencia de la vida y la visión poética de la cual Homero es el modelo. [...] Una cosmogonía tan densamente estratificada y de tal complejidad que sólo podía haber sido creada por un espíritu polihistórico y teológico como es del Joyce” (Joyce 1969: 143).

²¹⁸ Álvarez Arenas señala que esta escena con Palinuro subiendo las escaleras, agonizante durante todo el capítulo, simbolizaría una ascensión reveladora: “En Palinuro, el uso de este tipo de escenario, con múltiples niveles de acción, es, entonces, revelador y se relaciona con el símbolo cristiano de la escala: unión de lo alto y lo bajo; el cielo y la tierra; comunicación entre lo sagrado y lo profano y ascensión al cielo por la vía de la virtud. El movimiento ascensional es progresivo y lento, cargado de pruebas; de tal manera, la muerte, la agonía, de Palinuro es paulatina, pues el personaje sube con apuros los peldaños de los cuatro pisos que abarca la escalera. Mientras sube, transmite a los espectadores la memoria del movimiento estudiantil y, a cada peldaño, muere, si bien en la parte alta de la escalera su muerte adquiere trascendencia. Palinuro pasa del escenario horizontal, terrenal, histórico, al escenario vertical, sagrado, poético y, en la cúspide, se convierte en símbolo” (Álvarez Arenas 2008: 129).

interpretación de Palinuro hemos establecido como “actos de concreción” lúdicos dentro de su “horizonte de expectativas” igualmente lúdico.

El autor se ha ocupado de presentar aventuras, más o menos simpáticas, construidas a partir de esa peculiar variante de surrealismo que hemos intentado definir al inicio de este capítulo que incluye parodias de pasajes clave de la *Eneida*. Sin embargo, el cambio de tono y género hacia el teatro indica también una toma de conciencia del propio personaje que tiene como función, tras haberse despertado él mismo, despertar también a sus contemporáneos y comunicarles la situación violenta por la que está pasando su ciudad y, por ende, su propio país. Del Palinuro derribado por el sueño pasamos al Palinuro a quien las revueltas estudiantiles han despertado y que, una vez concienciado con la realidad de la situación, quiere, a pesar de estar herido y moribundo por las cargas militares, sacar del letargo a toda una generación de mexicanos en la culminación del tránsito del “horizonte de expectativas” estético-paródico al político²¹⁹:

PALINURO: (*se arrastra por el descanso y sube los dos primeros escalones*): No sé. Estaba yo muy tranquilo comiendo algodón de azúcar, y veía pasar a las escuelas andarinas con sus carteles... ¡Eran miles, miles de muchachos cantando, marchando a través de auroras boreales!, y de pronto yo estaba ya con ellos, gritando: ¡Muera el mal gobierno! ¡Mueran los ricos arrinconados en el excremento y la policía que anda a tientas por el mundo!

LA PORTERA: A mí, por lo pronto ya me despertaron. ¡Caramba con ustedes! Un día traen mujeres. Otro día no me pagan la renta. Otro día, o mejor dicho, otra noche, llegan borrachos y despiertan a todo el edificio.

PALINURO: Nadie se despierta en este pinche país (*sube un escalón más*). Los que no están cogiendo y por lo tanto, perdidos en un remolino de iliacos y piernas, están soñando con Zatopek y las banderas de las Naciones Unidas (Del Paso 2015a: 570-571).

²¹⁹ Álvarez Lobato destaca este importante cambio del carácter y la conciencia de Palinuro de la mayor parte de la novela en este capítulo: “Así, el festivo y anónimo estudiante de medicina, Palinuro, se convierte en Palinuro de México, icono del sacrificio de los estudiantes, cuando muere a consecuencia de la represión ocurrida en la Plaza Mayor; Del Paso anuncia su particular interpretación del Palinuro mítico: “Aprendí... que el mito de Palinuro era el símbolo del hombre... que se deja arrastrar por sus sueños, y a causa de ellos muere”. De esta manera, la identidad individual se transforma en identidad nacional vía el idealismo, el sacrificio y el arte. Sin embargo, la identidad que reconstruye el autor no es, en absoluto, única y acabada, sino una visión caleidoscópica, a veces monstruosa, producto del *collage* de la diversidad de planos, textos, puntos de vista, fragmentos, culturas y disciplinas humanas que habitan la novela” (Álvarez Lobato 2008: 126).

Tal afirmación (“nadie se despierta en este pinche país”) es, a nuestro juicio, el elemento que nos permite ofrecer la “concreción” política de Del Paso, conforme a un “horizonte de expectativas” político que lleva no a proponer un modelo político o una estructura de “nación”, en cuanto a los principios que deben permear en un sistema específico como hacía Alfonso Reyes, o de “patria”, con un conjunto de símbolos compartidos, aunque estos sean los de la derrota y la imposibilidad de la épica nacional, como hacía López Velarde. Aquí su “horizonte de expectativas” lleva a una crítica de la “nación” como comunidad política voluntariamente dormida, donde incluso la propia vecina de Palinuro se queja de que estén tratando de despertarla. Tal crítica política requiere del llenado de un “vacío”, dado que la narración de los avatares de Palinuro en la obra virgiliana en el último de sus días no tenía, en principio, la función de criticar la cohesión nacional a partir de la reinterpretación de hechos históricos recientes como sí sucede en la obra de Del Paso. El escritor mexicano aporta una nueva interpretación en estos “vacíos”, precisamente gracias a la obra de Connolly quien había ya realizado esta operación, aunque en este caso el “acto de concreción” que resulta de su crítica es bien diferente al que animaba la de Connolly acerca de la fobia al fracaso de la sociedad contemporánea.

A pesar de lo que pudiera parecer, De la Torre Cruz señala en su trabajo que los diferentes mensajes que quieren transmitir Connolly y Del Paso pueden resumirse conjuntamente como una reflexión precisamente sobre el fracaso, aunque desde distintas perspectivas y estéticas. Sin embargo, ambas obras, también son una afirmación de la vida con sus propios sinsabores y derrotas cotidianas:

Lo que resulta un hecho es que ambos Palinuros han sido concebidos desde la misma idea: el fracaso. Ya sea individual o colectivo, ya de naciones o de política, ya de la manera en que concebimos la pluralidad y la negamos a cada paso. El mensaje del personaje Palinuro incluye la idea de fracaso como una de sus leyes generales, sobre todo al respecto de la individualidad humana, esa que se desvanece ante nociones como el progreso, la historia y la colectividad. A pesar de la visión pesimista del hombre moderno compartida tanto por Connolly como por Del Paso, ambos escritores sostienen que la pretensión de sus obras no es la de desalentar sino afirmar triunfalmente la vida con su oscuridad y horror, como propone Del Paso o bien reconocer una tribulación personal y tamizarla por el

filtro de la inteligencia, para aminorar su aguijón, como aconseja Connolly (De la Torre Cruz 2017: 62).

Palinuro muere al final del capítulo, una vez despertado del sueño por sus camaradas manifestantes y tras haber concluido en vano su misión de sacudir las conciencias de sus contemporáneos y ser transmisor de la memoria del movimiento sesentayochista a través de sus intervenciones en la peculiar escena teatral dibujada por Del Paso. Una muestra del tono y contenido de estos monólogos puede encontrarse en este discurso:

PALINURO: Y entonces, hermano, entonces se iluminó toda la Plaza, ¡y se iluminó todo México! Y luego los badajos estallaron en campanadas, y casi nos olvidamos por qué estábamos allí, en esos momentos, cuando las campanas se escucharon en toda la Plaza y en todo México, los que no estuvieron con nosotros bajo los mismos carteles que decían “Hasta la Victoria Siempre” y bajo los mismos gritos iracundos, como tú, hermano, que no estuviste, y Estefanía, que tampoco estuvo, todos ustedes debieron sentirse un poco viejos, y el corazón les debió arrugar cuando menos un centímetro cuadrado. Pero, claro..., pasó el tiempo, cantamos corridos y comimos tortas y mandarinas, cantamos *La Adelita*, pasaron los discursos, los ángeles de la catedral se durmieron con la cabeza metida en sus alas, la gente se fue a su casa, y yo y tres mil estudiantes nos quedamos de guardia perpetua en la Plaza... Pero de pronto se abrieron las puertas del Palacio donde habíamos pintado la palabra “¡Asesino!”, y las opiniones se dividieron: unas puertas decían “Ase”, y otras “sino”... ¡y salieron los tanques y desembarcaron en nuestra playa! (Del Paso 2015a: 575-576).

De esta forma, llegamos al punto clave de la recepción estética y política que adopta Fernando del Paso en su obra. En el final capítulo, Palinuro desvela el porqué de la finalidad que le ha atribuido Del Paso en el devenir de la novela y en su particular reelaboración de la figura del timonel de la nave de Eneas. Su muerte, de un simbolismo sacrificial, dado que Palinuro muere elevando las manos hacia el cielo, se produce en una suerte de altar a la memoria colectiva de una causa generacional como es la de la rebelión de los pobres y los excluidos, siendo el propio Palinuro, como ya hemos apuntado, el personaje simpático y festivo que, despertado por sus contemporáneos más

comprometidos, acaba entregando su vida como testimonio de una causa²²⁰. Del Paso, en las líneas finales de la obra, hace aparecer como personaje una “voz del poeta” que pronuncia el epitafio del propio Palinuro, con unos versos tomados de un poema temprano de Octavio Paz, “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón”²²¹, escrito a partir de la experiencia del propio Paz en la Guerra Civil española: “Has muerto, camarada / en el ardiente amanecer del mundo. / Has muerto cuando apenas / tu mundo, nuestro mundo, amanecía...” (Del Paso 2015a: 620).

Fernando del Paso aporta, por tanto, una obra a medio camino entre la novela y la poesía creada a partir de un “horizonte de expectativas” estético (marcado por las obras de Connolly y Joyce, unido a un estilo surrealista lúdico y grotesco, como hemos señalado) y político (a partir de la propia experiencia del México de 1968 y del cuestionamiento de la idea transmitida de la “nación” mexicana). Asimismo, hemos de destacar cómo resuenan como ecos lejanos y contextos contemporáneos las obras de Hermann Broch o T.S. Eliot en el episodio fundamental del paseo de Walter en Londres.

Hemos encontrado algunos pasajes donde pueden verse una serie de “vacíos” en la relectura de Virgilio presentada por Del Paso: en primer lugar, la diferencia de tono entre las dos obras: de la solemnidad y el lamento por la caída de Palinuro en la *Eneida*, a la parodia festiva dentro los pasajes recreados en la obra de Del Paso; además, encontramos en el poema latino una ausencia de reflexión de carácter general acerca del fracaso humano en la caída de Palinuro en el poema épico virgiliano; por último, cabe destacar además un enfrentamiento entre la indagación psicológica y racional en los motivos de

²²⁰ No nos resistimos a mencionar las palabras del espléndido estudio de Álvarez Lobato al respecto de este sacrificio de Palinuro: “Así, el Palinuro delpasiano trasciende las lecturas de Virgilio y Connolly: no sucumbe ante la rama mojada en las aguas del Leteo que le ofrece el dios del Sueño, aquí, a pesar de la furia del Estado, permanece despierto, construye la memoria histórica y hace un llamado a que México despierte. No debe, tampoco, suplicar porque una pequeña porción de tierra lleve su nombre después de una larga espera de cien años. Su sacrificio no es estéril, en su nombre se enciende la luz de la esperanza (“¡Cada estudiante muerto es una antorcha viva!”), p. 785) y adquiere el nombre de su país dándole sentido. Héroe y nación reconstruyen su identidad y se salvan. No es el Palinuro latino ni el Palinuro inglés, sino Palinuro de México” (Álvarez Lobato 2008: 157).

²²¹ Concretamente de su parte tercera: “Has muerto, camarada, en el ardiente amanecer del mundo. / Has muerto cuando apenas tu mundo, nuestro mundo, amanecía. / Llevabas en los ojos, en el pecho, / tras el gesto implacable de la boca, / un claro sonreír, un alba pura. / Te imagino cercado por las balas, por la rabia y el odio pantanoso, / como tenso relámpago caído, / como la blanda presunción del agua, prisionera de rocas y negruras. / Te imagino tirado en lodazales, / caído para siempre, / sin máscara, sonriente, / tocando, ya sin tacto, / las manos de otros muertos, / las manos camaradas que soñabas. / Has muerto entre los tuyos, por los tuyos” (Paz 2014: 94-95).

Palinuro para abandonar a Eneas propia de Connolly y Del Paso frente al modelo teológico politeísta de Virgilio con la participación de *Somnus* en dicho episodio.

Asimismo, las “concreciones” fruto de la “fusión de horizontes” de ambos autores pueden considerarse generalmente paródicas en la primera parte de la novela, pues encontramos pasajes virgilianos al servicio de la estética particular de Del Paso en esta obra. Asimismo, estas “concretizaciones” van a ir siendo progresivamente más centradas en la política, a partir de las razones para la deserción y el espíritu de fracaso de Palinuro, que en la estética propiamente dicha. Esto produce una fuerte unión entre parodia y mensaje cosmopolita con una intención crítica muy evidente, al igual que sucedía en el *Ulysses* de Joyce.

Es, precisamente, este tono paródico, emparentado parcialmente con el latín del *Ulysses* joyceano, el que supone un elemento distintivo entre los dos “Palinuros” que hemos tenido ocasión de comentar aquí: Connolly, apremiado por la que considera una crisis en la sensibilidad y la moral de Occidente, toma al timonel de Eneas como epítome de la cobardía y la desidia del hombre contemporáneo, incapaz de perseguir los elevados objetivos que exigen un esfuerzo acorde con esas metas, todo ello a partir de una nueva hermenéutica de los pasajes virgilianos.

Por su parte, la novela de Del Paso sigue la estela iniciada por Connolly, como hemos podido leer en las propias palabras del autor mexicano y en algunos pasajes compartidos, como por ejemplo la relectura del epigrama de Marcial, pero con un objetivo y “horizonte de expectativas” estético diferente: el “surrealismo lúdico” del narrador parodia algunos pasajes fundamentales de la narración virgiliana (los versos espurios del inicio de la *Eneida*, el canto amebeo, la función de Caronte, el descenso a los infiernos) para concluir en una nueva lectura de la caída de Palinuro, en este caso con referencia directamente a los hechos políticos acaecidos en la Ciudad de México en 1968. Esta vertiente política de la visita de *Somnus*, transformado aquí en despertar, que conduce a la caída de Palinuro, en este caso cobra un sentido totalmente relacionado con la toma de conciencia política y el efímero compromiso del estudiante de Medicina con las revueltas estudiantiles.

4.6.- La épica de la *Eneida* como ideología antivirgiliana: filología, ensayismo y recreación poética

Carlos Montemayor (1947-2010) es otros de los grandes representantes de una nueva forma de humanismo propia de la segunda mitad del siglo XX. Su obra más conocida es la novelística (desde *Guerra en el paraíso* [1991] hasta *Las mujeres del alba* [2010]), una gran narrativa con frecuencia comprometida con causas políticas y sociales que hicieron de él, además, un personaje con gran notoriedad pública.

No se puede entender, a nuestro juicio, las recreaciones poéticas de pasajes o personajes antiguos en la producción literaria de Montemayor sin ocuparse previamente de su labor de comentario y traducción de los textos antiguos. Para ello, atenderemos a dos ámbitos de su obra, filología y ensayismo, que van a ofrecer “actos de concreción” virgilianos en su propia poesía conforme a un doble “horizonte de expectativas”: estético, a medio camino entre la crítica filológica y la creación poética, y político, ámbitos además muy relacionados entre sí. Estos se dan cita en los versos de “Las armas y el polvo”, el poema donde encontramos una recepción propiamente dicha de la obra virgiliana.

El primero de los ámbitos, el de la estética de carácter filológico, le aportará un conocimiento profundo y en cierta forma “científico” de la obra del poeta de Mantua. Tal conocimiento es muy evidente en uno de sus escritos más reconocidos, el estudio *Historia de un poema. La IV Égloga de Virgilio* (1984). Este trabajo, escrito después del poema que estudiaremos, “Las armas y el polvo”, aporta algunas claves de la visión de la Antigüedad que defendió Montemayor. Como señala Martha Montemayor, latinista y hermana del poeta:

En *Historia de un poema*, Carlos Montemayor hace un análisis erudito y filológico de la *Égloga IV* de Virgilio. Comenta, verso a verso, los contenidos poéticos y las diferentes traducciones e interpretaciones de que ha sido objeto dicho poema. Así, este libro se convierte en una fuente importante para conocer, por una parte, su teoría de la traducción (específicamente de la traducción de poesía); por otra, es una fuente importante para conocer la “tradicción clásica” de la que ha sido objeto este poema (Montemayor 2018: 18).

Por tanto, en esta obra, Montemayor propone una visión de la Antigüedad que se caracteriza por contener un acercamiento que, si bien se vale de todo el aparato crítico de la tradición filológica, pues estudia y cita a los grandes exégetas de Virgilio en siglos pasados, sin embargo podemos calificarla como anti-esencialista y, por tanto, contraria al positivismo según el cual la Antigüedad es algo dado, permanente, que va influyendo en los siglos posteriores y “manando” como diría María Rosa Lida de Malkiel. Para Montemayor, existe una gran distancia entre los hombres de su tiempo y los escritos antiguos, lo que en términos de la “Estética de la recepción” llamamos “vacíos”. Tal intento de acercarse a los antiguos supone, por tanto, una “colisión” de dos mundos que presupone un ejercicio de interpretación previo, mientras que los autores del siglo XIX o XX forman parte de un mundo que es también el nuestro:

La lectura de Whitman o de Neruda o de Perse, es un encuentro con nuestro mundo; pero la lectura de Homero o de Virgilio es una colisión de mundos, opuestos o diferentes, pero nunca idénticos. [...] Por ello, decía Borges que la frase de releer a los clásicos era de una inocente verdad. Y esto es en gran parte el atractivo potencial de un clásico: la lectura como un despeje de tradiciones, mitos, biografías, interpretaciones históricas, paralelos poéticos; selección cultural que constituye la fusión del traductor con el conocimiento humano y literario que el poema contiene. Leer un clásico, traducirlo, implica un despeje cultural de varios mundos (Montemayor 1984: 10,11).

Dentro de ese análisis de la “Égloga IV”, el autor también se muestra perfectamente consciente de las importantes “recepciones intermedias” de las que hemos hablado en capítulos anteriores (Haecker, Eliot, Broch). Montemayor asume aquí la tarea filológica de estudiar las “concretizaciones” que había mencionado en el párrafo anterior (“despeje de tradiciones”) y además mostrar los “vacíos” que separan sus propias lecturas de Virgilio, su poesía y su vida de aquellas que pueden rastrearse a través de la historia y la lectura de las fuentes antiguas y sus recreaciones modernas:

Pero si en un momento Broch trató, erróneamente, de orientar la conversación entre Virgilio y Augusto hacia un Salvador de rasgos judeocristianos, y si en otro momento de esa misma conversación, también equivocadamente, puso en labios de Virgilio la noción de amor, de *caritas*, que corresponde al mundo cristiano posterior a Virgilio, como lo notaron Haecker y Eliot, también aquí intentó

confundir la Edad Dorada con un Jardín Edénico de tipo judeocristiano, que en verdad mutila el pensamiento vigoroso y amplísimo de la naturaleza total, fértil, poderosa e imparcial del canto clásico (Montemayor 1984: 58).

Esta labor de distinción de tradiciones que trata de acercarse al poema virgiliano, al ser consciente de la gran carga de lecturas y reinterpretaciones que han ido sucediéndose a lo largo de la historia, también lleva a Montemayor a comentar uno de los pasajes clave de este poema. Su comentario trata de desentrañar el significado que Virgilio quiso darle, seguido inmediatamente de un estudio detallado de cómo el cristianismo acabó apropiándose de ese mensaje virgiliano. Por ello, podemos afirmar que la “concreción” del siguiente pasaje es la propia de un filólogo, un estudioso de Virgilio, que, consciente de los “vacíos”, se afana en descubrir su mensaje primero:

La mención del recién nacido (*nascenti puero*) ha suscitado largas controversias. Algunos lo remiten a Augusto; otros, a un hijo de Asinio Polión. Podemos considerar esto último como lo más probable, pues el atribuir a Polión la Paz romana del Tratado de Brindis, en que fue principal mediador por parte de Antonio, y al creer que tal tratado presagiaba una nueva edad, deseada en algunos círculos, Virgilio quiso celebrar el nacimiento del hijo de su amigo como la medida de la realización de esos nuevos tiempos. [...] Las referencias al recién nacido, a la revitalización de la naturaleza, a la nueva era, se asimilaron muy tempranamente a versículos bíblicos. La base fue la mención del niño y la idea del año universal o nueva edad. [...] Con el paso de los años dos fueron las referencias del poema: Augusto y Cristo (Montemayor 1984: 32, 33).

Este trabajo de exégesis más propiamente filológica, aunque hemos visto que en muchas ocasiones Montemayor comenta los pasajes de la égloga virgiliana a partir de algunos de los grandes creadores literarios de los que él se siente heredero, constituye una muestra clara de ese “horizonte de expectativas” de carácter estético-filológico, que parte de un análisis principalmente erudito. Éste convive con otro que pueden denominarse simplemente “estético”, donde Montemayor muestra su aprecio por la poesía virgiliana y propone una recuperación para el México del siglo XX de las ideas y las prácticas del llamado *Modernism* angloamericano, fundamentalmente siguiendo a Ezra Pound y, como ha podido verse, a T. S. Eliot.

En lo que concierne a Pound, el poeta, según la definición de Montemayor, aúna lo peor del siglo XX, el infierno, y lo mejor, el cielo. El infierno lo constituye su propia biografía que como señala el autor: “Despide el olor fétido del infierno de nuestro tiempo”. Lo mejor es lo que permanece para quienes viven y escriben después de él es su poesía:

Su poder poético, su virtud de renovar, de redimir la historia poética, de entregar en una poesía reciente, nueva, los cantos de la *Odisea*, las elegías de Propercio, o glosar poemas chinos y provenzales, su virtud de hacer poesía, de aferrarse a la belleza para siempre, proviene del cielo. [...] El trabajo intenso de lecturas, borradores, traducciones, paráfrasis, el conocimiento de lenguas, la búsqueda de todo aquello que sirviera a través de siglos de labor poética para llenar la cabeza de ritmos, métricas, rimas, música, tuvo un sentido preciso, artesanal y luminoso en Ezra Pound (Montemayor 1979: 44).

Pound es un referente de lo que se ha dado en llamar una “corriente culturalista” de la poesía del siglo XX²²², pues fue, junto con Eliot, quien trató de crear su propia voz a través de un trabajo ingente de relectura de las tradiciones estéticas anteriores, a partir de las que se crean, en el caso de Pound, un incontable número de voces diferentes conformadas por temas, personajes o ritmos ya transitados por otros autores anteriores que adquieren una inesperada modernidad gracias al talento de este autor moderno. Esta labor es un elemento fundamental del “horizonte de expectativas” estético de Montemayor: la recuperación literaria de la tradición poética universal a través del empleo de una *persona*, una máscara que permite recuperar para contextos modernos la poesía pasada, asumiendo la voz del poeta recreado. Es ésta una capacidad que Octavio Paz en sus *Hijos del limo* les reconoce a Pound y a Eliot, resumida en su concepto de “simultaneísmo”, “no para expulsar la historia de la poesía sino como el eje de la reconciliación entre historia y poesía” (Montemayor 1979: 44). En palabras de Montemayor, nuevamente:

Esto implicó no sólo la inspiración o la rebeldía individual en que cada poeta se descubre a sí mismo, sino la necesidad de asumir con la conciencia múltiple de

²²² Nos referimos a la corriente poética que se enmarca en el movimiento estético más amplio conocido como *Modernism* en el mundo angloamericano y que tiene como principales exponentes las obras de T. S. Eliot, James Joyce y Ezra Pound. En el ámbito de la recepción clásica, el *Modernism*, como señala más adelante Carlos Montemayor, permitió una relectura novedosa y desafiante de los textos clásicos por parte de estos autores y sus seguidores en otras lenguas.

veinte siglos la misma labor técnica en que estuvieron Homero, Sófocles, Propertio, Catulo, Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante, etcétera. Más que la urgencia de lectura o el hallazgo de la poesía aún contemporánea, inteligible, aplicable en nuestros días, la precisa labor que realizó fue la de preparar un múltiple rostro del siglo XX, que recibiera, simultáneamente, el del hombre anterior que nos escribió la historia poética, que ha hecho posible la *permanencia poética*, la técnica, la sujeción de las palabras y su búsqueda (Montemayor 1979: 46-47).

Este hallazgo, el de construir una voz poética propia a partir de la relectura constante de muy distintas tradiciones previas, sin embargo, no eclipsa la voz del poeta moderno ni supone una merma de originalidad ni frescura. Por el contrario, la feliz consecución de un poema de estas características proporciona una o varias voces nuevas²²³, que apelan al lector contemporáneo, sin salir de un marco, que es el que el caudal de textos literarios previos proporciona, conocido para el lector versado en la lectura de la literatura antigua:

Logra arribar a un tono que no lo da el estilo ni las resonancias, sino una tensión personal. Pound no se sofoca en ninguna de las voces; por el contrario, vive: cada poema comprueba esa vivencia, cada poema es el regocijo de esa capacidad, y su desplazamiento de un sitio a otro, de una resonancia a otra, es como el regocijo de un niño que prueba su cuerpo corriendo, o caminando, alcanzando en cada momento la iluminación de su identidad, de su descubrimiento (Montemayor 1974: 50).

Por lo demás, como decíamos, es de mucha utilidad para entender el “horizonte de expectativas” estético-creativo desde el que se acerca Montemayor a la literatura clásica –y no sólo clásica- atender también al discurso de ingreso de Montemayor a la Academia

²²³ El latinista y poeta Jaime Siles (2000) ha señalado la importancia de las “máscaras” (no en vano, *Personae* es el título de una de las primeras obras de Pound) diferentes que componen esta polifonía de los versos de Pound: “Pound estudió las vías, pero sin sistematizarlas. Lo que buscaba era una pequeña orquesta de vientos resonando, que uniera los fantasmas de hoy con los de ayer: una escritura que fuera, a la vez, palimpsesto y manuscrito, con las palabras como hojas volando sin saber adónde y buscando siempre una canción. Este primer Pound ha enseñado a escribir a casi toda la primera mitad del siglo XX: la recuperación de Propertio, y de la alabada, y de la sextina, vienen de él; la de los *nouelli* y la de los trovadores, también. Pocos poetas se han dicho en tantas lenguas y muchos menos aún han sabido hacerse una lengua tan rica en tradición como la suya: la de Pound es una enciclopedia con su oscuro secreto de tembloroso fondo, en el que tiembla o flota una suma de tiempos que van hacia adelante y hacia atrás, y que hacen que el yo parezca menos un azar que un espejismo. Pound es un alejandrino, pero de un alejandrismo que no es -o no es sólo- el de Cavafis. Pound ha descifrado el oro sobre el muro y ha fatigado su pensamiento con los signos. Utiliza la máscara como Cavafis, pero ni usa la misma máscara ni le confiere una función igual”.

Mexicana de la Lengua como académico de número, que fue pronunciado el 14 de marzo de 1985 y respondido por el académico, clasicista y poeta Rubén Bonifaz Nuño. En dicho discurso, dedicado a un análisis del surgimiento de la tradición literaria mexicana, Montemayor expone una serie de presupuestos teóricos que son, en su formulación, enormemente cercanos a las ideas de T. S. Eliot en su afamado ensayo, *Tradition and the Individual Talent* (1917). La referencia a Eliot se hace presente en el discurso de Montemayor desde el momento en que, como es preceptivo, encomia la figura de su predecesor en la Academia, Antonio Castro Leal:

Estas expresiones revelan, a la vez que su humildad, una gran capacidad de comprensión humana. Eliot afirmaba que cada generación necesita de sus propios críticos y de sus propios traductores, porque la tradición es cambiante, no una acumulación indiferenciada de informaciones, y que los críticos debían conocer la vida, pues lo que nos importa de la literatura es el conocimiento de la vida. En efecto, un investigador, un poeta, un hombre, no es sólo las páginas que concluye; es la totalidad de la conciencia de la vida que logró vivir, amar, sentir. Y este es el aliento de las páginas numerosas y sabias que dejó Antonio Castro Leal: la fuerza de la comprensión de nuestro idioma, de nuestra historia, de la vida que se descubre en nuestras letras (Montemayor 1986: 7).

Asimismo, Montemayor rescata en su propio discurso algunas ideas del ensayo eliotiano del que hemos tenido oportunidad de hablar en otros capítulos de este trabajo: *What is a Classic?* (1945). Se trata de cuestiones destacadas por Eliot en su ensayo, como son la característica madurez de un clásico en el desarrollo de una lengua y una cultura²²⁴, que da lugar a dos géneros posibles de clásicos: relativos, en cuanto son capaces de representar en grado sumo la perfección estética de una cultura singular, y absolutos, que lo serían aquellos que son capaces de traspasar las fronteras en que han sido creados y presentar un modelo emancipado de sus condiciones particulares, que sería la culminación literaria de las culturas superiores:

Antonio Castro Leal dijo que la lengua nace y prospera por los pueblos y los poetas, y que se empobrece cuando el pueblo no tiene una vida activa y plena, o cuando carece de poetas que lo expresen. De manera semejante pensó Eliot, pero

²²⁴ Todas ellas son ideas del ensayo de Eliot que han sido reproducidas y comentadas a propósito de la obra de la obra de Héctor González Uribe.

agregó que a ese empobrecimiento podrían seguir el de la cultura de ese pueblo y su desaparición bajo culturas más fuertes. Si entre nosotros el tema de la literatura nacional se ha distinguido por un impulso de fuerza, de polémica, en Eliot, en cambio, es visto como hecho permanente y universal; definió al clásico como aquel en quien “todo el genio de un pueblo esté latente”, porque expresa al máximo “el carácter de ese pueblo”. De aquí pensó que una obra es universal cuando además de esa plenitud en su propia lengua tiene igual significación ante varias literaturas extranjeras. Eliot presenció una conciencia definida de los europeos y de sus lenguas; en nuestro caso, debían transcurrir muchos siglos para que fuera posible contemplarnos como un solo pueblo. Estamos en el terreno complejo del concepto de tradición. Aquí son tan importantes las culturas antiguas y contemporáneas, como los pensadores, investigadores y críticos. El desarrollo político, el desarrollo social, las condiciones de educación, las referencias culturales, la información, crean el panorama del que brota el pensador, el político, el artista. Es imposible plantear una mexicanidad sin una realidad que la soporte y la haga factible (Montemayor 1986: 26).

En este contexto, es notable la idea de la tradición que desarrolla Montemayor por su propio “horizonte de expectativas” estético que venimos definiendo en este capítulo, en la estela nuevamente del ensayo de T.S. Eliot sobre la “tradición y el talento individual”, en la idea de que tal tradición no sólo es un *continuum* que permite la pervivencia o supervivencia de obras y autores clásicos que habrían pasado incólumes, sino que más bien tiene lugar con variaciones en su mayor o menor presencia en otros autores a través de los siglos. Sin embargo, Montemayor – a partir de Eliot- concibe la tradición como un hecho que no se da desde el pasado hacia el presente, sino como un acto de voluntad decidida desde el presente de asunción y reinterpretación del pasado. Asimismo, en el texto se encuentran ecos de las apreciaciones de Octavio Paz en *Los hijos del limo*, con respecto al hábito rupturista de las vanguardias que no es sino una “tradición de la ruptura”, en cada una de las cuales se recurre a otras tradiciones, en algunos casos a siglos de distancia, con cuya actualización puede conseguirse dicha ruptura:

Pero la Tradición, dijimos, no es una transmisión continua y mecánica. Es el acto del presente hacia el pasado. En la tradición buscamos un elemento a veces vago pero siempre puro que llamamos clásico. La tradición y su legado, lo clásico, es siempre la renovación del pasado; es decir la *voluntad* de asumir el pasado: algo

que se da a sí mismo el que la mira, no el que la desconoce. Son hechos de conocimiento, no de ignorancia, pues el pasado lo es en tanto que el conocimiento lo hace actual, real, presente; la tradición es un cierto orden, una propuesta de lógica interna, de claridad, de ese pasado. Tradición es nuestra explicación actual. A veces nos parece que hay rupturas de tradición, cuando especialmente se trata de épocas de “modernidad”, pero más que de ruptura, se trata de la adopción consciente de otras tradiciones (Montemayor 1986: 27).

Por tanto, esa anhelada “literatura nacional” tiene que encaminarse a hacer de lo particular y local algo válido para otros lugares y circunstancias históricas como universalización de esas particularidades:

La literatura nacional, como propuesta, como necesidad, como historia, quiere habitar para siempre lo que es el espacio de nuestros pueblos, penetrar en su vida, en su conciencia y abrirla, entregarla otra vez a sí misma. Homero lo hizo con Grecia; Virgilio con el Lacio; Isaías, Jeremías y David con Israel; Joyce con Irlanda; Faulkner con el sur de Estados Unidos; Guimarães con el sertón Brasileño; Bosch con Dominicana; Yáñez y Rulfo con Jalisco; Dos Pasos con Manhattan; Whitman con un país. La recuperación, la ocupación, si así me permiten llamar a lo que los escritores que he citado hicieron con sus regiones, la ocupación literaria, decía, de nuestro país, no abarca aún todo nuestro territorio, todos nuestros hombres, almas, costas, sierras, minas, ciudades. Ella descubrirá la oculta verdad humana de nuestros pueblos, de nuestra vida, de nuestro ser. Y esa verdad poseída, ese conocimiento de nosotros, esa línea de conocimiento que avance como contenido de nuestra literatura, es lo que hará de ella una literatura mexicana. Es el encuentro del mundo; el encuentro en que formamos parte del conocimiento, de la humanidad. Así la literatura descubre la identidad del mundo. Así cada región se convierte en un patrimonio de todos. Así nuestra voluntad de ser escritores de México se transforma en la capacidad de entregar la verdad de una parte, interna e intensa, pura, completa, del universo mismo. Somos nosotros mismos los que tenemos para ofrecer al mundo (Montemayor 1986: 29).

Para poder detectar y comentar las “concreciones” virgilianas presentes en la producción poética de Carlos Montemayor, hemos tomado un poema en el que éste realiza una doble operación con los versos virgilianos: por un lado, una paráfrasis, muy evidente en algunos de sus versos, pero que son escogidos para oponerse directamente al proyecto civilizador

y fundador de nuevas ciudades que canta el poeta de Mantua en su obra. Para comprender tal oposición, reproduzcamos en su totalidad el poema que contiene el “acto de concreción” virgiliano de Montemayor, que aúna la reproducción y recreación de versos de la *Eneida* y una crítica formidable a su proyecto político conforme a su “horizonte de expectativas” ideológico. La obra lleva el título de “Las armas y el polvo” y es parte del poemario *Abril y otros poemas* (1979):

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris

Italiam fato profugus...

Virgilio

1

¿Para qué fundar nuevas ciudades?

En nuestro retraso ha de nacer algo valioso.

Hoy va la mujer en los labios y el alma,

para que no quede abandonada, Eneas.

Nuestros padres fundan ciudades que no entienden.

¿Para qué llegar a la cuna de los dardánidas?

Es tan hermoso ver la vida pudrirse en un mismo cuerpo.

Carga ahora tus dioses en la espalda;

carga los escombros de los padres;

pisa las venas de los laberintos

en que la sangre se aturde y nos estremece,

cuando la resaca cunde en los ojos,

cuando estallan como el mar las ciudades, los días, los

fracasos.

2

Este sueño que palpa una cicatriz que aún no aparece.

Este enfermo goce que se llama la mente.

Este no persuadirme de que presencio en la idea

algo más que un débil vapor de carne y sangre.

Sobre el viento arde la estación sin cenizas ni cuerpo,
como la hierba arde bajo la tierra.
Miro la calle,
la parte de ciudad en que persisto,
donde el anillo de las vidas es fresco y triste.
Miro la estación que llega,
la corriente del tiempo secando la ternura.
En otro tiempo he estado aquí.

3

¿Qué bocado insípido recorre la vida
hasta impregnarse de sabor?
¿Qué eco intenta decir al oído algo nuevo?
No hay nombres para conocernos,
nadie que se arrepienta de la soledad para siempre.
Te camino, te comprendo, Cartago.
Soy el instinto de vivir lo que vivo.

4

Canto nuestras armas:
el olvido, la amargura, el amor, la furia,
el envejecer, la carne.
Armas que nos desvanecen
para quedar vacíos, inasibles y desterrados;
que se desgastan
como los gajos de una naranja
y en la boca saben a polvo, a recuerdos.
Canto los días que me oscurecieron la vida, las
caricias,
impidiéndome, con su memoria, amarte como la
primera vez.
Canto al hombre prófugo de sí, de su casa, de su paz,
al hombre que carga sus universos destruidos
y lava en ellos sus ojos, sus labios,

y nunca cesa de olvidar.

Que el mar arroje una ola y nos cubra
con sus labios que no han bebido agua dulce durante
muchos años,
que palpe la cicatriz de los días
pudriéndose en nuestro cuerpo,
el amanecer que no permanece.
La guerra de vagar en medio de las calles
como si no hubiera calles, como si no hubiera soledad,
como si la muchedumbre fuese el abrazo o la risa.
La guerra asequible de que algo nos falta en el día.
Ser todo lo que no siente y lo que siente,
el eco de los ecos del viento
y las gaviotas hechas de espuma de olas que aprenden
a volar
y se estrellan en los ojos con un ruido de aletazos,
un ruido de armas que se golpean y desmenuzadas se
oxidan
en nuestra carne y su olvido.
(Montemayor 1979: 36-40)

Como puede observarse en una primera lectura del poema, Montemayor está construyendo esta *recusatio* de la misión fundadora de Eneas precisamente a partir de una paráfrasis de los primeros versos de la *Eneida*, introducidos por un paratexto del poema en latín²²⁵. La cita inicial brinda al lector no sólo la evocación del comienzo del poema épico, sino también un recordatorio para intuir y entender la construcción parafrástica del poema moderno. Recordemos, antes de entrar en un comentario más profundo, dichos versos:

²²⁵ Tales paratextos determinan el contenido de la obra que introducen. Como señala Genette en su *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* acerca de los paratextos: “Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (Genette 1989: 11-12). García Jurado (2015c), por su parte, ha estudiado el caso de los *Complementarios* de Antonio Machado y su cita memorística de las *Bucólicas* virgilianas.

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
 Italiam, fato profugus, Lauiniaque uenit
 litora, multum ille et terris iactatus et alto
 uī superum saeuae memorem Iunonis ob iram;
 multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,
 inferretque deos Latio, genus unde Latinum,
 Albanique patres, atque altae moenia Romae.
 Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,
 quidue dolens, regina deum tot uolueres casus
 insignem pietate uirum, tot adire labores
 impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?
 [...] His accensa super, iactatos aequore toto
 Troas, reliquias Danaum atque immitis Achilli,
 arcebat longe Latio, multosque per annos
 errabant, acti fati, maria omnia circum.
 Tanta molis erat Romanam condere gentem!
 (*Aen.* 1.1-11)²²⁶.

La primera diferencia de estos versos del proemio de la *Eneida* con respecto a su moderna paráfrasis salta a la vista: frente a la consabida modalidad enunciativa con que empiezan los poemas épicos clásicos (en tercera persona μήνιν ἄειδε en el caso de la *Iliada*, ἔννεπε en el de la *Odisea*, cano en la *Eneida*), en este caso, nos encontramos ante un inicio del poema en forma de pregunta: ¿tiene sentido la misión que los dioses le reservaron a Eneas? Éste supone la primera “concreción” del “horizonte de expectativas” político de Montemayor poniendo en cuestión tanto el tono como el mensaje del poema.

²²⁶ “Y ahora canto las armas horribles del dios Marte / y al héroe que forzado al destierro por el hado / fue el primero que desde la ribera de Troya arribó a Italia / y a las playas lavinias. Batido en tierra y mar arrojó muchos riesgos / por obras de los dioses, por la saña rencorosa de la inflexible Juno. / Mucho sufrió en la guerra antes de que fundase la ciudad y asentase en el Lacio sus penates, de donde viene la nación latina / y la nobleza de Alba y los baluartes de la excelsa Roma. / Dime las causas, Musa; por qué ofensa a su poder divino, / por qué resentimiento la reina de los dioses / forzó a un hombre, afamado por su entrega / a la divinidad, a correr tantos trances, a afrontar tantos riesgos. / ¿Cómo pueden las almas de los dioses incubar tan tenaz resentimiento? / [...] Quemada aún más por esto, iba acosando por todo el haz del mar a los troyanos, / -los restos que dejaron los dánaos y el iracundo Aquiles- / y los iba manteniendo alejados del Lacio. Largos años llevaban / errantes, rodando por los mares, juguete de los hados. / ¡Tan imponente esfuerzo costó dar vida a la nación romana!”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta 2005: 139-140).

En segundo lugar, un par de versos, en tono de conversación con el propio Eneas, donde se le reprocha su actitud por haber dejado abandonada a Dido, en contraste con el momento en que vive el poeta, cuando se lleva a la mujer “en los labios y el alma”, en una suerte de “acto de concreción” también crítico donde se duda no sólo de la pertinencia de la misión civilizadora de Eneas, sino del respeto por la mujer que éste mostró al huir de Cartago. La mujer ya no aparece en el camino como obstáculo de la misión del héroe, sino que en el momento en que escribe Montemayor –y parece ser el único aspecto positivo de la época desde la que él escribe- va la mujer “en los labios y el alma”, un regreso a Cartago que también supone un regreso a la pareja y la provincia frente a la ciudad.

Lo que Montemayor rescata de su huida son los dioses -referencia naturalmente a los *penates* que Eneas sacó consigo de Troya- y los “escombros” de los padres, que “fundan ciudades que no entienden”, por lo que continúa la “concreción” crítica con el poema virgiliano, esta vez también cuestionando los *penates*, un elemento fundamental de la *Eneida*, dado que Eneas los rescata de las llamas y los lleva en su camino como símbolo de una cultura trasplantada desde Troya a la futura Roma. Por otro lado, al hablar de los “escombros” de los padres también se pone en cuestión la superioridad del valor de la *pietas*²²⁷. La labor fundadora de nuevas ciudades, cantada en el mismo proemio de la *Eneida* (*dum conderet urbem*), no es aquí motivo de encomio sino de cuestionamiento.

En la sección cuarta de este conjunto de poemas, Montemayor retoma la paráfrasis del texto virgiliano. En esta ocasión, el poema comienza con el mismo verbo con el que Virgilio comenzaba su *Eneida: cano*. “Canto nuestras armas”, dice el poema de Montemayor, en una reescritura evidente del pasaje virgiliano. Las armas (*arma*) del poema latino se despliegan en el de Montemayor: los contemporáneos “olvido, amargura, amor, furia, el envejecer, la carne”. Asimismo, el poeta afirma su “canto” con respecto a “los días que me oscurecieron la vida”, en referencia, seguramente, al primer amor o al primer desengaño, cuyo recuerdo hace imposible al poeta volver al punto anterior a que esto sucediera, a la inocencia con que se llega al primer amor. Por lo tanto, recuperando ese inicio del poema, tras la puesta en cuestión inicial de proyecto virgiliano, se produce

²²⁷ Remitimos nuevamente al lector a la p. 118 de este trabajo para una explicación acompañada de bibliografía fundamental acerca de esta característica clave de la psique del protagonista de la *Eneida*.

también la reelaboración del objeto del canto poético: no son el héroe y sus armas guerreras, sino unas armas distintas, aquellas que acechan y hieren al hombre en un mundo ya muy alejado del de Virgilio. Con esta recuperación del romano por parte de Montemayor, puede observarse cómo el poeta ha introducido su propio “horizonte de expectativas” político-estético en los “vacíos” que el propio Montemayor, exégeta concienzudo del mantuano, encontró en la lectura de sus versos latinos.

El hombre al que canta Montemayor huye de sí mismo, de sus orígenes y su familia y, lejos de querer conservar el pasado familiar para trasplantarlo en otros lugares, forma parte de unos “universos destruidos”, una manera de reformular el *fato profugus* de *Aen.*1.2., dado que no es la huida marcada por los designios del hado la que se está cantando en el poema sino la huida y el rechazo a los propios orígenes y al orden social cimentado por unos padres que “construyen ciudades que no entienden”. El “héroe” de este poema no es ya, como hemos visto, el *uirum insignem pietate* cantado por Virgilio, sino alguien que huye de la ciudad fundada por sus ancestros de la que él mismo es fruto, de ahí el verso “prófugo de sí”.

Los esfuerzos ya no están dirigidos a soportar las adversidades inducidas por la rencorosa Juno y, en última instancia, por el *fatum*, motor de la historia virgiliana, sino que precisamente la guerra que ha de librar el hombre contemporáneo en el poema de Montemayor tiene lugar en un escenario urbano, elemento introducido en este ámbito de la recepción virgiliana contemporánea por *Palinuro de México*, es decir, el espacio por excelencia de la gran literatura moderna (pensemos en el París de Baudelaire, el Londres de Eliot, la Lisboa de los heterónimos de Pessoa o el Dublín de Joyce, por citar sólo unos casos): la ciudad moderna frente a los mares y ciudades-estado, a caballo entre el mito y la historia, de la épica romana. El también poeta, investigador y amigo de Montemayor, Marco Antonio Campos, ha apuntado la importancia de la Ciudad de México como espacio privilegiado de la reflexión poética y su crítica social a través de la propia literatura en la obra de Montemayor:

La ciudad de fundación —lo intuyeron Teseo o Eneas— es la base original que puede llegar a ser una república, un reino, un imperio. Buscarla es explicarnos a la vez, y en alguna medida, la raíz del linaje y la raíz de la tierra. La ciudad primordial se vuelve así una historia y un mundo. [...] Ha buscado comprender

la gran ciudad, pero el horror apenas admite comprensión. Ante aquel pequeño pero claro orbe de infancia, las imágenes de la gran ciudad son oscuras, tristes, oprimidas. Para los poetas que vinieron de sitios hermosos de tierra adentro, la ciudad de México representa un círculo fascinante a donde sólo es posible dejarse caer. Es un sucio laberinto del que es casi imposible huir y donde se tocan y golpean inútilmente muros desolados creyendo que son puertas (Campos 2012: 3).

En este poema, la guerra no es un obstáculo que se interpone entre el poeta y su “misión providencial”, que, una vez concluida, llevaría al feliz desenlace de la fundación de la ciudad de Roma, una limitación propia de la épica antigua que supone “vacíos” para el poeta moderno, pues no es ésta la finalidad de su propio poema, sino que se trata un estado permanente y cotidiano donde el hombre moderno tiene que fingir que esa sensación de olvido y soledad no existe, elemento que hemos podido ver cómo aquí como se superpone a los “vacíos” propios del mundo de los héroes épicos.

En el “acto de concretar” producto de este “vacío”, a los mares adversos los sustituyen las calles de la ciudad moderna, lugar donde se produce ahora el camino errante (recordemos el *errabant acti fati maria omnia circum* virgiliano frente al “vagar” de Montemayor) sin una meta que dé sentido a esta errancia, a diferencia de la pesada carga de fundar Roma, que sí tenía fin: *tantae molis erat romanam condere urbem*.

Para comprender más profundamente el sentido del poema de Montemayor, hemos de prestar atención al *The Waste Land* (1922) eliotiano²²⁸ como texto que actúa como “recepción intermedia” entre la estética y la ideología de la épica virgiliana de la *Eneida* y la del propio Montemayor. Pueden comprenderse como fruto de la deducción de algunos correlatos textuales que, a nuestro juicio, crean, si no una conexión directa a partir de ciertos términos casi exactos, sí una atmósfera estética compartida entre el poema de Eliot recortado decisivamente por Pound y el poema de Montemayor. Mostramos aquí el pasaje que nos parece más evidente: la descripción de Montemayor sobre los imaginarios legados por sus mayores (“carga los escombros de los padres”, “carga los universos

²²⁸ Para una comparación más detallada entre el poema de Montemayor y el de Eliot, puede verse nuestro trabajo en Mariscal de Gante Centeno (2020c) en el volumen colectivo *Poesía, guerrilla e indigenismo en la obra de Carlos Montemayor*.

destruidos”) recuerda a la formulación de un par de versos del inicio de “The Burial of the Dead”, la primera parte de *The Waste Land*:

What are the roots that clutch, what branches grow
out of this stony rubbish? Son of a man,
you cannot say, or guess, for you know only
a heap of broken images, where the sun beats.
(Eliot 2020: 48).

También encontramos una formulación parecida en el verso “these fragments I have shored against my ruins” (Eliot 2020: 90), de “What the thunder said”. Entre los dos autores es posible comprobar una visión común del mundo que el hombre del siglo XX hereda de sus antepasados: universos destruidos, escombros e imágenes rotas. Imaginarios, si bien coherentes antaño, incapaces de producir sentido en el presente.

Esta concepción común nos lleva también a atender al propio Ezra Pound, pues no podemos dejar de mencionar los evidentes paralelos compositivos que tiene el poema de Montemayor con uno escrito por el escritor estadounidense en su obra primeriza, *Personae*, que, parafraseando también la *Eneida*, lleva el virgiliano título de “Famam librosque cano”, en un tono paródico, tan caro a Pound. El poema presenta alguna estructura en inglés que recuerda al latín, como el “what times” que puede verse en el verso quinto y que, como señala Ruthven (1926: 68) en su comentario a *Personae*, sería reflejo de estructura latinizante (por el latino *quo tempore*) a la manera de Milton:

Your songs?
Oh! The little mothers
Will sing them in the twilight,
And when the night
Shrinketh the kiss of the dawn
That loves and kills,
What time the swallow fills
Her note, the little rabbit folk.
(Pound 1952: 28).

También, versos más adelante, anticipa un monólogo de dicho poema con un *loquitur*, a la manera latina. En cuanto al contenido hay una mayor discrepancia entre los fines con

los que están compuestos ambos poemas: si Montemayor realiza toda una crítica política y social al mundo que le han transmitido sus ancestros, con la sutil paradoja de que esta crítica se haga a partir de una paráfrasis de los versos de la *Eneida*, arte justificador de la fundación de nuevas ciudades por antonomasia, Pound parodia el canto virgiliano a las “armas y al hombre”, cantando a la fama y a los libros. La parodia consiste en que, tras el solemne título del poema, Pound, en una suerte de monólogo interior, retrata quiénes serán los lectores de sus poemas: unas pequeñas madres en el crepúsculo y unos conejos “will laugh your verses to each other” antes de dedicarse a unos “serious child business that the world”, como puede leerse más adelante:

Will laugh your verses to each other,
Pulling on their shoes for the day's business,
Serious child business that the world
Laughs at, and grows stale;
Such is the tale
—Part of it—of thy song-life.
(Pound 1952: 48).

Todos estos elementos que hemos comentado, las “concretizaciones” fruto de la lectura de la *Eneida*, junto con los elementos de su propio “horizonte de expectativas” estético, en su vertiente tanto filológica como propiamente creativa, y las recepciones intermedias de Pound y Eliot que han propiciado y condicionado precisamente tal recepción, están puestos al servicio del elemento que determina el sentido último de toda esta reelaboración poética: el “horizonte de expectativas” político de Montemayor.

Como es sabido, el autor estuvo muy involucrado con movimientos políticos como el Ejército Zapatista de Liberación (EZLN) y desarrolló tanto en sus escritos en prensa como en sus novelas²²⁹ (*Guerra en el paraíso* [1991], *Los informes secretos* [1999], *Las armas del alba* [2003], *Las mujeres del alba* [2010]) una crítica a la violencia del estado mexicano y a las injusticias sociales que forman parte de tal “horizonte de expectativas”

²²⁹ En buena medida, el significado de la obra de Montemayor, tal vez por su cercanía, está todavía por dilucidar en buena medida. Una buena muestra de ello son las recientes tesis de distintos grados académicos que algunos jóvenes investigadores han dedicado a la edición de su obra (Avendaño 2018, Solórzano Castillo 2018), el estudio de su poética narrativa (Arenas Torresdey 2016), el análisis historiográfico de la violencia política en su narrativa (García Santibáñez Cobián 2017) o la relación entre la memoria y los lenguajes del poder en *Guerra en el paraíso* (Martínez Gutiérrez 2015).

político. Aunque este poema no es en sí mismo un poema de denuncia de alguna situación contemporánea concreta, sí podemos afirmar que es una crítica a la injusticia de las ciudades modernas donde se vive una lucha sin descanso contra la violencia y el olvido que tiene múltiples causas. Tal postura supone una crítica a la situación política por el fracaso de la sociedad del México de los años 70 del siglo pasado. Por ello, se combate y critica el resultado de ese estado nacido de la Revolución mexicana que Reyes soñó con diseñar a partir de su vínculo con Virgilio y los valores que podían extraerse de su poesía.

En el caso de la “concreción” contestataria al virgilianismo político de la *Eneida*, creemos que es muy clarificadora su propia respuesta en una entrevista en la revista de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), *La casa del tiempo*, donde explica el simbolismo de las armas de los héroes épicos y la actualidad que para el poeta mexicano tienen los hechos narrados en la *Eneida*:

Me refiero fundamentalmente al verso inicial de *La Eneida* de Virgilio: “Arma virumque cano...” “Canto las armas y el hombre...” Este verso sugiere gran parte de la literatura griega y latina que he estudiado y amado desde hace muchos años. *La Ilíada* contiene ejemplos absolutamente deslumbrantes de ese encuentro de las armas y los hombres. Mi infancia y parte de la adolescencia estuvo muy marcada por la presencia de las armas, y gran parte de mi vida literaria y humana tiene como punto de referencia su empleo. Mis amigos normalistas, que formaron parte del movimiento campesino en Chihuahua que se inició en 1959, constituyeron más tarde el Grupo Popular Guerrillero durante 1964. Una de sus acciones más relevantes fue el asalto al cuartel de Ciudad Madera, ocurrido el 23 de septiembre de 1965. Aunque no tuvo ningún nexo con ellos, la Liga Comunista 23 de Septiembre tomó la fecha como emblema y homenaje a esa lucha campesina que emprendieron mis amigos. Ellos son para mí una referencia inevitable y a ello se debe que haya escrito novelas como *Guerra en el paraíso*, *Las armas del alba*, *Los informes secretos* y otras novelas en cuyos manuscritos trabajo ahora. Pero como te decía, *Las armas del viento* es la expresión primera, cifrada, críptica, del trabajo de análisis político que estaba haciendo durante la época de la guerra sucia y que no podía publicar abiertamente en los medios periodísticos o universitarios. Después publiqué *Abril y otros poemas*, y en ese libro el verso de Virgilio “arma virumque cano”, “canto las armas y el hombre”, aparece como epígrafe de una sección que se llama “Las armas y el polvo”. En

algún momento me propuse escribir “Las armas y el fuego”, orientando aquí los recursos emotivos, existenciales, físicos, vivenciales, que los seres humanos tenemos para luchar en el espacio de nuestras propias vidas. Esto es resultado, pues, de una mezcla, a muchos niveles, de la presencia y de la conciencia que tengo de las armas y de los seres humanos (Montemayor 2005: 51-52).

Preguntado sobre el sentido de la fundación de nuevas ciudades, cuestión con la que abre él mismo su poema, Montemayor ofrece una respuesta que explica su “horizonte de expectativas” político, a partir de la propia historia de su familia en la estructura sociopolítica de algunas ciudades en el norte de México:

Pienso en el norte de México durante la colonia y el siglo XIX. Literalmente había que fundar ciudades, villas, y esto implicaba descendencia, longevidad, fuerza, luchas, o por lo menos esforzarse por la defensa permanente de las ciudades. Los Montemayor forman parte de núcleos fundadores de ciudades como Monterrey, Saltillo y otros asentamientos norteros. Mi padre fue el primero que pone nomenclaturas y ordena calles en lugares como Poanas, Durango. De manera que la idea de fundar ciudades, de construir centros de población, no era una idea descabellada. Pero también la historia específica de Eneas de fundar nuevas ciudades puede aparecer como un símbolo de la escritura de nuevos libros o de buscar nuevas expresiones. De manera que se trata de una reflexión muy personal a distintos niveles: una circunstancia personal en la que sentía que mi padre me interrogaba por qué estaba retrasando la fundación de familia, casas, ciudades (Montemayor 2005: 54).

Esta experiencia familiar confesada por el propio Montemayor nos proporciona una clave de interpretación más para comprender su singular lectura de Virgilio, que se une a su propia toma de conciencia política militante. Ésta se encuentra detrás de la crítica a estas ciudades que, después de fundadas, terminan por no satisfacer las necesidades de sus ciudadanos e impedir que pueda cohesionarse mínimamente la colectividad, por lo que, como hemos apuntado antes, estamos ante la crítica al concepto moderno de “nación”. Sin embargo, en este caso, no estamos ante una impugnación del concepto político de la “nación” mexicana en favor de uno de “patria”, sino ante una crítica a ambos: al resultado concreto de la comunidad política y al conjunto de mitos y relatos que han encubierto esa tradición. Asimismo, a nuestro juicio, estamos ante una impugnación de los conceptos de

Kultur y civilisation, puesto que, para Montemayor, si bien Virgilio y, en términos generales, los poetas antiguos son objeto de veneración y estudio, existen algunos elementos estrictamente políticos de la poesía virgiliana que no puede aceptar, como puede deducirse de la lectura del poema. Por ello, la “civilización” latina no es asumida en su encomio de la conquista y el poder.

En la obra de Montemayor, por tanto, hemos podido ver cómo los “horizontes de expectativas” estético, de matriz filológica y creativa, y político han dado lugar a un conjunto de “concreciones” de la obra virgiliana, de carácter crítico y contestatario con el mensaje de la *Eneida*, mientras mantiene un interés tanto erudito como estético en los versos del poeta de Mantua.

Por otro lado, resultan del mayor interés los “vacíos” que Montemayor encuentra en el poeta latino a partir de sus propios “horizontes de expectativas”: no sólo la crítica al imperialismo, sino también elementos interesantes desde el punto de vista estético como la situación de los versos virgilianos en la moderna Ciudad de México o las diferencias propias del género épico antiguo (el factor de la actuación de los dioses, por ejemplo) frente a la poesía lírica contemporánea de Montemayor. Todos ellos son elementos que han sido reformulados, reinterpretados o directamente combatidos por el poeta mexicano.

Además, es pertinente mencionar el papel fundamental de las “recepciones intermedias” de los poetas Eliot y Pound en el propio “horizonte de expectativas” estético-creativo de Montemayor, que han determinado tanto sus ideas de la tradición poética como de la práctica compositiva moderna a partir de comentarios y paráfrasis de los poemas antiguos.

Montemayor nos presenta, por tanto, una recepción que podemos calificar de ideológica, que no tiene por objeto insertarse en el orbe latino, ni tampoco situar a Virgilio como un guía para el futuro nacional, como sí hizo Alfonso Reyes en su “Discurso por Virgilio” (1931), donde el escritor regiomontano encontró en Virgilio el modelo en que basar toda la política y la educación mexicana tras la Revolución. Aquí Montemayor, por el contrario, hace suyos algunos versos tomados, en ocasiones casi literalmente, de los primeros versos de la *Eneida* para cuestionar el proyecto ideológico de la obra épica en su conjunto a partir de una estética estrictamente contemporánea.

4.7.- Recepciones estéticas de Virgilio en el siglo XX mexicano

4.7.1.- El precursor: Jorge Luis Borges, hechizado por el latín, y la recepción estética de Virgilio

Para poder comprender las “concretizaciones” estéticas de Virgilio en el México del siglo XX, que debemos fundamentalmente a José Emilio Pacheco como tendremos ocasión de comprobar, es fundamental prestar atención a su gran precedente y reconocido maestro: el autor argentino Jorge Luis Borges, quien es en sí mismo todo universo literario, poblado por laberintos, senderos que se bifurcan, extrañas criaturas de mitologías diversas e historias de Buenos Aires. Uno de los autores más decisivamente releídos en la literatura borgiana²³⁰ es, precisamente, el que estudiamos en este trabajo: el poeta latino Virgilio. La lectura de Virgilio que desprenden los escritos de Borges e, incluso, algunos de los documentos orales con los que contamos, dan buena cuenta del aprecio por el poeta romano que sentía este enorme escritor en lengua española y de la singularidad de dicha recepción. En este sentido, el “horizonte de expectativas” de Borges va a ser estrictamente estético en sus “concreciones” virgilianas, si bien, a partir de este gesto estetizante, tan singular²³¹ por otro lado en los autores estudiados en esta tesis, pueden derivarse algunas posiciones políticas.

Encontramos una buena prueba de hasta qué punto Virgilio supone un punto de inflexión en la “educación sentimental” de Borges en la entrevista concedida al programa *A fondo* en 1980²³², siete años antes de morir, con motivo de la concesión del Premio Cervantes. Al final de la entrevista, el periodista español Joaquín Soler Serrano le formula la siguiente pregunta al escritor:

²³⁰ Virgilio es, probablemente, el autor clásico que dejó una huella más honda en la poesía borgiana, aunque no el único. García Gual (1992) y Bauzá (2012) dan buena cuenta en sus trabajos de la lectura de Borges de otros autores latinos y griegos.

²³¹ La recepción virgiliana de Borges, como señala Laura Jansen en su *Borges' Classics*, convierte a Virgilio en un poeta global, que atraviesa lenguas y culturas precisamente por la universalidad y sensorialidad (*Virgil's touch*) de sus versos: “Borges reimagines Virgil as a classic with an intensely transcultural –and sensory –impact on our world, which we may characterize as the poet’s «global touch»” (2018: 76).

²³² Dicha entrevista puede encontrarse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=2gu9l_TqS8I. [Consultado 15-05-2018]

-En este momento, si hubiera que preguntarle, antes que usted, cuál es, de todo lo que usted ha leído, el más grande escritor que más le ha impresionado?

-¿En el mundo?

-Sí. Su favorito.

-Bueno, hay un joven, Virgilio, que promete mucho.

A partir de esta aparente anécdota, que posee la ironía que caracteriza al autor, vamos a intentar detallar cuál es la recepción de Virgilio que caracteriza la obra de Borges. Uno de los documentos que supone una suerte de síntesis de su lectura de Virgilio es el prólogo que éste escribió para la *Eneida* en su *Biblioteca personal* y que es fundamental para comprender el “horizonte de expectativas” estético del propio autor. Dicho texto comienza así:

Diecisiete siglos duró en Europa la primacía de Virgilio; el movimiento romántico lo negó y casi lo borró. Ahora lo perjudica nuestra costumbre de leer los libros en función de la historia, no de la estética. *La Eneida* es el ejemplo más alto de lo que se ha dado en llamar, no sin algún desdén, la obra épica artificial, es decir la emprendida por un hombre, deliberadamente, no la que erigen sin saberlo, las generaciones humanas. Virgilio se propuso una obra maestra: curiosamente lo logró (Borges 2011: 364).

Borges concibe la *Eneida* como la obra de un poeta excelso, un genio que se propone serlo y lo consigue, a la que no hace justicia su lectura en función de la historia, por situarlo como secundario con respecto a Homero. Propone Borges, por el contrario, una lectura profundamente estética de la obra de Virgilio. Abunda en este punto con ejemplos de pasajes concretos en el mismo prólogo, que permiten comprender la valía poética del romano:

Virgilio no nos dice que los aqueos aprovecharon los intervalos de oscuridad para entrar en Troya; habla de los amistosos silencios de la luna. No escribe que Troya fue destruida; escribe “Troya fue”. No escribe que un destino fue desdichado; escribe “De otra manera lo entendieron los dioses”. Para expresar lo que ahora se llama panteísmo nos deja estas palabras: “Todas las cosas están llenas de Júpiter”. Virgilio no condena la locura bélica de los hombres; dice “El amor del hierro”. No nos cuenta que Eneas y la Sibila erraban solitarios bajo la oscura noche entre sombras; escribe:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram

No se trata, por cierto, de una mera figura de la retórica, del hipérbaton; *solitarios* y *oscura* no han cambiado su lugar en la frase; ambas formas, la habitual y la virgiliana, corresponden con igual precisión a la escena que representan (Borges 2011: 364-365).

A partir de estos principios, podemos atender a la particular recuperación de algunos de los pasajes virgilianos a los que volverá constantemente Borges en sus “concreciones” virgilianas. Como hemos podido leer, el principio inspirador de la recepción de Virgilio que Borges plasmará en sus textos es el de un “horizonte de expectativas” estetizante, en un sentido muy claro: el de la composición de una *Eneida* elegíaca como la ha llamado García Jurado. Borges profesa una fuerte devoción por algunos pasajes específicos de Virgilio, cuya lectura desnuda de cualquier otra intención política o ideológica ajena a la grandeza estética de sus versos hace que la obra virgiliana trascienda a su contexto sociopolítico:

Virgilio. De los poetas de la tierra no hay uno solo que haya sido escuchado con tanto amor. Más allá de Augusto, de Roma y de aquel imperio que a través de otras naciones y de otras lenguas, es todavía el Imperio. Virgilio es nuestro amigo. Cuando Dante Alighieri hace de Virgilio su guía y el personaje más constante de la *Comedia*, da perdurable forma estética a lo que sentimos y agradecemos todos los hombres (Borges 2011: 365).

Borges lee a Virgilio desde una perspectiva puramente estética, fascinado por la maestría del latino en sus versos. Este “acto de concretar”, en el fundamento teórico del “horizonte de expectativas” estético que la produce, es heredera, como ha señalado García Jurado (2006: 92-93), de la estética del pensador italiano Benedetto Croce. Éste dedica su obra *Breviario de Estética* precisamente a fundamentar la concepción del arte como una intuición estética desligada de otras lecturas utilitarias:

Que si éste es intuición, y si intuición equivale a teoría en el sentido originario de contemplación, el arte no puede ser un acto utilitario y comoquiera que un acto utilitario pretende siempre conseguir un placer, y por tanto alejar un dolor, el arte, considerado en su propia naturaleza, no tiene nada que ver con lo útil, ni con el placer o el dolor en cuanto tales. [...] A lo sumo, para sostener la definición del

arte como lo placentero, se afirmará que éste no es lo placentero en general, sino una particular forma de placer. Pero tal restricción no es una defensa, sino más bien un verdadero abandono de esa tesis, porque, en el caso de que el arte sea una forma particular de placer, su carácter distintivo -más que placentero o distinto del placer- hacia el que convendría orientar la investigación (Croce 1990: 24-25).

Otro de los aspectos fundamentales de la concepción del arte de Croce es la separación radical de cualquier exégesis moral sobre la obra artística:

Una tercera negación, según la teoría del arte como intuición, es que el arte sea un acto moral, o dicho de otro modo: la forma de acto práctico que, incluso enlazando necesariamente con lo útil, con el placer y el dolor, no resulta inmediatamente utilitaria o hedonista y se mueve en una esfera espiritual superior. Pero la intuición, en cuanto acto teórico, se opone a cualquier práctica. Y, ciertamente, el arte, como se sabe desde antiguamente no nace por obra de la voluntad, la buena voluntad, que define al hombre honrado, no define al artista. Y dado que no nace de la voluntad, se sustrae, asimismo, a toda distinción moral, no porque goce de un privilegio de exención, sino simplemente porque la discriminación moral no encuentra el modo de ser aplicada. Una imagen artística puede ofrecer un acto moralmente loable o reprobable, pero la imagen misma, en cuanto imagen, no es ni loable ni reprobable moralmente. No sólo no existe un código penal que pueda condenar a prisión o muerte una imagen, sino que ningún juicio moral, emitido por una persona razonable, puede convertirla en objeto suyo; sería lo mismo juzgar como inmoral a la Francesca de Dante o como moral a la Cordelia de Shakespeare (que desempeñan tan sólo un papel artístico y son como notas musicales del alma de Dante y Shakespeare (Croce 2002: 26-27).

Estos dos pasajes del *Breviario de Estética* de Croce dan buena cuenta de algunos de los principios con los que Borges emprende la lectura de Virgilio: despojar la experiencia estética de cualquier criterio utilitario o interpretación moralista. El arte tiene sentido en sí mismo y no está hecho en función de otro propósito, aunque, como ya hemos visto, la tentación de ver en la obra artística algo más que palabras, pinceladas o notas musicales, tendrá un creciente número de adeptos en el siglo XX.

En el caso que nos ocupa, esta suerte de *ars gratia artis* de Borges, con origen en Croce, provoca en él un retorno casi obsesivo a determinados pasajes de la obra del mantuano.

García Jurado ha dedicado diversas publicaciones a dilucidar cómo podemos entender la lectura que Borges hace de Virgilio. En su primer libro sobre el asunto, *Borges, autor de la Eneida*, establece que los versos seleccionados por Borges de entre los hexámetros virgilianos constituyen una suerte de “*Eneida* subterránea”, de género diferente: yendo desde la épica del poeta latino a la elegía, nuevo género que Borges otorga a los versos virgilianos. Se trata de una *Eneida* elegíaca, de carácter “inmaterial y fragmentario”, que se desarrolla a través de diversas obras borgianas:

Los tres géneros²³³ han sufrido la erosión del tiempo, el distanciamiento progresivo de los lectores modernos, pero acaso no el del poeta como tal. Si bien Borges prefiere la *Eneida*, frente a la pasión de Montaigne por las *Geórgicas*, apenas se perciben distinciones de género en su apreciación de los diferentes versos de Virgilio. Es más, su *Eneida*, tras la intensa y vital lectura que recorre toda su obra, acaba convirtiéndose en una obra elegíaca que, en otras palabras, también nos atreveríamos a denominar “épica del alma” (García Jurado 2006: 18-19).²³⁴

A esta “*Eneida* subterránea” hay que añadir otro elemento, antes de comentar algunos de los componentes más importantes de esta lectura creativa que Borges hace de Virgilio: la nostalgia por el latín. Como explica García Jurado (2015b: 1) en otro trabajo, Borges estudió latín en Ginebra, en el Colegio Calvino, luego lo olvidó, pero los versos de Virgilio no se le fueron de la cabeza al maestro argentino. Borges inició su aprendizaje del latín con un texto que ejercerá gran influencia sobre él: la “Égloga I” de Virgilio. Los textos que el joven estudiante aprende en Ginebra forman parte de lo que “Virgilio” significa para Borges, que ya no son las *Bucólicas*, *Geórgicas* o la misma *Eneida* por separado, sino una nueva obra fruto de su “fusión de horizontes” con Virgilio, cuya “concretización” es esta *Eneida* elegíaca y subterránea, que selecciona y reformula algunos versos de los tres poemas:

²³³ Se trata, naturalmente, de los tres géneros de las obras de Virgilio: poema bucólico, épico y didáctico.

²³⁴ Tampoco debe considerarse que esta “*Eneida* elegíaca” o “épica del alma” sea algo que no está ya en la *Eneida*, como sabe cualquier lector de Virgilio. No en vano, ya hemos mencionado que Gian Biagio Conte (2002) titula su libro sobre Virgilio *Virgilio: L'epica del sentimento*, estableciendo el sentimiento como la singularidad y el elemento vertebrador de la obra virgiliana. Sí llama la atención, naturalmente, que el componente propiamente guerrero quede muy diluido en la particular recepción de Borges.

Virgilio se convierte aquí en algo más que en una mera referencia literaria. Ahora somos los lectores los que encontramos la felicidad al reconocer a Virgilio tras estas imágenes poéticas. Descubrimos también la exquisitez de una lectura atenta y vivida. Consideramos, a este respecto, que la nostalgia del latín termina confundándose, ante todo, con Virgilio, en particular con su *Eneida*, si bien cabe indagar en las *Églogas* y, muy en particular, en la primera de ellas como clave para la construcción poética de esta nostalgia (García Jurado y Salazar 2014: 34-35).

Borges, como hemos dicho, retiene en su mente algunos versos que reaparecen convenientemente en sus composiciones. Se trata de un aprendizaje memorístico y su cita no siempre es exacta, como él mismo advierte en su poema “La cifra” con el caso del hexámetro virgiliano *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.2.255*):

La amistad silenciosa de la luna
(cito mal a Virgilio) te acompaña.
(Borges 2010: 587).

Nos encontramos, pues con el olvido, la pérdida del conocimiento, como una forma específica de recuerdo precisamente de aquello que se tuvo y que se recuerda sólo selectiva y parcialmente. Así lo afirma Borges en su poema “Un lector”:

Mis noches están llenas de Virgilio;
haber sabido y haber olvidado el latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.
(Borges 2010: 334).

Este olvido como una suerte de memoria de lo ya aprendido, lleva a Borges a hablar, en su poema “Góngora” de un hechizo, provocado precisamente por el latín de Virgilio:

Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto

vedado al vulgo, que es apenas, nada.

(Borges 2010: 633).

Un ejemplo de cómo da forma Borges a esta *Eneida* elegíaca lo encontramos en su apropiación del adjetivo *lentus*, dentro del conjunto de versos recuperados en su poesía, cuyo significado primigenio “flexible” es reelaborado por Borges, como señala García Jurado (2015b: 8), a “tranquilo” u “ocioso”, en primer lugar; “lento” en cuanto durabilidad, tiempo; y, por último, “lento” como término que indica una sucesión infinita en una lista de elementos²³⁵.

Otro ejemplo dentro de esta reutilización de los versos virgilianos que Borges retiene en su mente para su *Eneida* elegíaca es la primera parte del verso virgiliano *sunt lacrimae rerum* (*Aen.*1.462). Estamos en el momento en el que Eneas ha llegado a Cartago y ve, en las pinturas del templo que Dido y sus compatriotas han construido en honor de Juno, las imágenes de la guerra en Troya y, por tanto, de su propio sufrimiento. Este pasaje le sirve a Borges, en su poema “Elegía” para una de las enumeraciones, aparentemente caóticas²³⁶ donde menciona algunos de los sucesos eruditos de la historia universal a los que recurre con frecuencia:

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 le 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

²³⁵ Un estudio pormenorizado del diverso uso del adjetivo *lentus* lo realiza García Jurado (2015b: 8-12).

²³⁶ Hemos de mencionar, nuevamente, el fundamental estudio de Spitzer (1945).

y la mañana que será la tarde.
Del otro lado de la puerta un hombre
hecho de soledad, de amor, de tiempo,
acaba de llorar en Buenos Aires
todas las cosas.
Borges (2010: 550).

Borges no sólo vuelve recurrentemente a estos versos en su poesía, sino que, en algunas de las conferencias que impartió en América y Europa, también tuvo ocasión de reflexionar sobre la maestría compositiva de Virgilio y las razones de su aprecio estético por su obra. Así, en la quinta entrega de sus *Siete noches* (1980) -recopilación de conferencias pronunciadas en el Teatro Coliseo de Buenos Aires-, Borges reflexiona sobre la poesía y la artesanía de la escritura que da lugar al objeto artístico. En un punto de dicha conferencia, vuelve sobre otro de los versos de Virgilio: *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (*Aen.*6.268). Esta hipálage, entendida la figura como una alteración de la sintaxis normal o recta del latín,²³⁷ –reflexiona Borges- sólo lo es en la deconstrucción posterior que hacemos los lectores. La imagen es válida por sí misma tanto en la formulación virgiliana como en el resultado de invertir los adjetivos:

Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio “*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*”; “iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra”. Dejemos el *per umbram* que redondea el verso y tomemos “iban oscuros [Eneas y la Sibila] bajo la solitaria noche” (“solitaria” tiene más fuerza en latín porque viene antes de *sub*). Podríamos pensar que se ha cambiado el lugar de las palabras, porque lo natural hubiera sido decir “iban solitarios bajo la oscura noche”. Sin embargo, tratemos de recrear esa imagen, pensemos en Eneas y en la Sibila y veremos que está tan cerca de nuestra imagen decir “iban oscuros bajo la solitaria noche” como decir “iban solitarios bajo la oscura noche”. El lenguaje es una creación estética (Borges 1980: 37).

Aunque pueda parecer que este comentario del verso virgiliano, junto con su afirmación cercana a las ideas de Croce de que “el lenguaje es una creación estética”, son sólo reflexiones eruditas o estetizantes, también suponen una cierta forma de concebir la

²³⁷ A propósito de la hipálage en la poesía borgiana y, en términos generales, de su relación con la poesía hispanoamericana del siglo XX, remitimos al lector nuevamente a nuestro trabajo al respecto (Mariscal de Gante 2020a).

relación de la literatura con la política. Deben tenerse en cuenta también las consecuencias que pueden derivarse de estas ideas, dentro de la polémica muy propia del Buenos Aires en el que vivió Borges, donde tomó partido en la lucha entre cosmopolitas y nacionalistas a favor de los primeros, en calidad de miembro de la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo²³⁸. En el caso concreto de Borges, defendió el cosmopolitismo literario que trata de conocer las tradiciones literarias previas y seleccionar a sus propios “precursores”. En este aspecto concreto, Borges efectuó una evolución en sus intereses estéticos e ideológicos a partir de su encuentro decisivo con Alfonso Reyes mientras era embajador en Argentina, último eslabón de esa cadena cosmopolita de la que el autor se muestra perfecto conocedor²³⁹.

A partir de estas consideraciones, podemos concluir que la lectura que hace Borges de Virgilio parte de una temprana admiración por sus versos y emplear, como criterio exclusivo, la estética. Borges aprende latín en Ginebra, ejercitándose en primer lugar con la “Égloga I” y, desde ese momento, Virgilio y la lengua latina no lo abandonarán.

En síntesis, la producción poética de Borges presenta un conjunto de versos, de tono elegíaco, en los que el maestro argentino desarrolla lo que García Jurado (2006: 18-19) ha dado en llamar una “*Eneida* elegíaca”, compuesta por algunos pasajes de la obra del poeta latino, que Borges reelabora y adapta a sus propias inquietudes. A partir de la lectura de estos pasajes, hemos podido consignar el “horizonte de expectativas” estético de Borges. Frente a otros autores ya estudiados en esta tesis, él tiene la particularidad de estar despojado de otros condicionantes religiosos o políticos, lo cual no quiere decir que no pueda derivarse de la postura esteticista de Borges un planteamiento político como consecuencia de su lectura virgiliana. Tal posicionamiento viene condicionado por su apuesta cosmopolita por el derecho de todo escritor latinoamericano a la tradición literaria previa. De esta forma, Borges, al recuperar y recrear a Virgilio, está apostando por una suerte de *civilisation* latina, donde Virgilio reside fundamentalmente en sus troyas, entre los que ocupan un lugar muy destacado las hipálages.

²³⁸ En palabras de John King: “Not only did *Sur* largely ignore these tendencies: Borges and a group of friends would later, at the end of the 1930s, declare war on any form of nationalist or social literature. Certain writers within *Sur* would seek to make invisible the continent and the social problems of Latin America” (King 2009: 48).

²³⁹ A este respecto, es muy recomendable la consulta de la monografía de Barili (1999),

Sus “concreciones” tendrán por objeto la recreación de pasajes fundamentales de los poemas virgilianos, con el componente fundamental de que estamos ante una forma de “nostalgia del latín”, en palabras de García Jurado, donde estos versos virgilianos y el latín son algo que Borges adquirió en su juventud y que rescata del olvido. Tales “concreciones” encuentran algunos vacíos en la obra virgiliana, como la importancia de la acción de los dioses en el desarrollo de la *Eneida* o la referencia histórico-política fundamental del momento y el contexto en que Virgilio compuso las obras.

Por último, los elementos narrativos tanto de la *Eneida* como de las *Bucólicas* han quedado preteridos en favor de una *Eneida* particular, subterránea y elegíaca que ha necesitado eliminar aquellos elementos que le sobran al poeta moderno, lo que decanta los hexámetros virgilianos en las figuras fundamentales con las que creó su moderno “Virgilio”.

4.7.2.- José Emilio Pacheco. De la disolución de la hipálage virgiliana a su recuperación en una “posesión por pérdida”

La obra de José Emilio Pacheco (1939-2014) se encuentra entre las más sugerentes y originales de la literatura hispánica del siglo XX, por su poesía, cuyos versos suman cerca de 800 páginas, sus relatos -entre los más afamados destacan *El principio del placer*, el conocidísimo *Batallas en el desierto*, que mereció incluso una canción del conocido grupo pop “Café Tacuba”- o la novela vanguardista *Morirás lejos*, acerca de la historia del antisemitismo europeo, siguiendo para ello el relato de la historia judía de Flavio Josefo. La obra de Pacheco se enmarca en el llamado “culturalismo” de la segunda mitad del siglo XX, esto es, en una poética basada en la lectura y recreación de los autores y estéticas precedentes, donde tienen cabida todas las tradiciones y literaturas que sean susceptibles de decir algo paradójicamente nuevo al lector contemporáneo.

Además, han merecido mucha atención sus traducciones reunidas en *Aproximaciones*, que incluyen desde poesía antigua, griega, romana (Virgilio no está entre los autores traducidos, pero sí Catulo o Juvenal), japonesa, hasta contemporánea, como corresponde a un discípulo orgulloso de Ezra Pound. Su traducción al español de los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot se cuenta entre las mejores del autor angloamericano. Finalmente, su

prodigioso “Inventario”, columna semanal mantenida en el suplemento “México en la cultura” y después, tras la salida de su director Julio Scherer, en la revista *Proceso*, es uno de los referentes del periodismo cultural contemporáneo.

En lo que respecta a nuestro estudio sobre Virgilio, José Emilio Pacheco representa, junto con Borges, una rareza en el conjunto de autores que forman parte de nuestro *corpus* de autores y textos con alguna recepción virgiliana, dado que en él prima su “horizonte de expectativas” estético y no encontramos rastro del político o el religioso, por lo que las disputas entre “nación” y “patria”, nos parece, dejan de tener pertinencia en este caso, porque se trata de poemas muy alejados de la reflexión sobre la propia tierra. No así, sin embargo, sucederá con la oposición *civilisation / Kultur*, pues Pacheco representa una forma de cosmopolitismo literario que debe mucho tanto a Reyes y Borges como a los propios *Contemporáneos* de México. Por lo tanto, si bien no parece pertinente entender las lecturas virgilianas de Pacheco a la luz de un “acto de concretar” político ni religioso, sí puede rastrearse un origen cosmopolita, y partidario, por tanto, de una forma de “civilización” que reniega del nacionalismo literario.

El “horizonte de expectativas” de Pacheco se mira en Borges como el creador de un yo poético y narrativo que habita en las obras leídas. Por ello, ambos autores comparten un “horizonte de expectativas” fundamentalmente estético, de carácter libresco, como el propio Pacheco señalaba a propósito de la poética borgiana en su artículo “La invención de Borges”:

Borges fue más allá: inventó un género en el que se confunden los límites: hay cuentos que parecen ensayos y ensayos como cuentos. Consideró la experiencia leída tan válida para hacer literatura como la experiencia vivida, y la realidad le pareció no menos fantástica que el relato más imaginativo. Cada una de sus notas es la crónica de un viaje por un libro, un río de imágenes o una selva de ideas; la novela de aventuras de una inteligencia privilegiada que se arriesga a vivir dentro de lo que otros escribieron. El lector es el héroe de los libros, la lectura, una obra de creación (Pacheco 2019: 88).

Por tanto, Borges es una referencia inexcusable para José Emilio Pacheco en diversos ámbitos y, desde luego, lo es en lo que respecta a su “virgilianismo”, coincidente con el de Borges en la variación de géneros (de la épica a la elegía) y en la construcción de un

nuevo relato poético a partir de versos virgilianos reformulados y recontextualizados dentro de una poética coherente y específica que está sólidamente construida al momento de la lectura de la obra virgiliana. Como hemos señalado en nuestro estudio acerca de la recuperación de la hipálage, figura fundamental en Aurelio Espinosa Pólit, como ya hemos visto, y Borges, también lo será para Pacheco, quien está más interesado “en deshacer estas imágenes, consciente de ello o no, dado que, para acercar sus intereses poéticos a los de Virgilio, debe efectuarse toda una descontextualización del punto concreto de la narración virgiliana en que se enmarcan estos versos” (Mariscal de Gante Centeno 2020a: 101).

Tendremos ocasión de estudiar en este trabajo las formas novedosas que adquirirá la hipálage recreada por Pacheco en su poemario *El silencio de la luna* (1994). Antes de ello, conviene revisar los componentes del “horizonte de expectativas” estético del autor que condicionan sus “concretizaciones” de Virgilio. Tales elementos pueden resumirse en tres fundamentalmente: cosmopolitismo, culturalismo y las reflexiones acerca de la tradición y lo clásico.

El primero de ellos, el llamado cosmopolitismo, hace referencia a las polémicas, más propias de la primera mitad del siglo XX, que, en el ámbito de la recepción virgiliana, nos parece que encarna mejor la figura de Alfonso Reyes en su polémica contra los escritores e intelectuales que propugnaban una literatura comprometida con el nacionalismo mexicano, como hemos estudiado ya²⁴⁰. Pacheco, naturalmente, vive en una época en que las polémicas literarias y los debates culturales ya no discurren por esos derroteros. No era necesario ya, en las últimas décadas del siglo pasado, justificar el derecho de un escritor mexicano a asumir toda la tradición occidental desde su perspectiva, como hicieron Reyes en el propio México o Jorge Luis Borges en Argentina.

Sin embargo, Pacheco es perfectamente consciente de tales polémicas, dado que, entre otras publicaciones, editó la antología *Universidad, política y pueblo* (1967) con los textos de Reyes donde el regiomontano intervenía en estas polémicas y construía su modelo de nación y de cultura alejado de los atavismos nacionalistas. En uno de sus

²⁴⁰ Remitimos al lector al capítulo correspondiente de la presente tesis doctoral para el enfrentamiento entre Reyes y los escritores nacionalistas. Por otro lado, continúa siendo una lectura indispensable la obra de Sheridan (1999) sobre tales polémicas.

poemas, titulado “Poscolonial”, Pacheco demuestra tener muy presentes aquellas palabras de Reyes acerca de la tardía llegada de América al banquete de la civilización occidental²⁴¹, pues, tras décadas de innovaciones y grandes obras de la literatura hispanoamericana, ofrece una mirada irónica a este problema que ocupó a buena parte de los escritores de los años treinta y cuarenta del siglo XX. En tal poema, se refiere a Reyes como “nuestro clásico” y precisamente reconoce esta llegada tardía que, sin embargo, ha producido una fecunda tradición literaria en América y, concretamente, en México:

“Llegamos tarde al banquete
de las artes y letras occidentales”,
como escribió nuestro clásico.
Recogimos
las sobras, nadie lo niega.
Pero, con el ingenio de los que no tienen ni en dónde
caerse muertos,
no ha estado nada mal lo que hemos hecho con ellas.
(Pacheco 2014: 599-600).

Hasta tal punto es consciente Pacheco de este derecho y de que el trabajo que hicieron sus antecesores y continuaron ellos mismos tenía el valor del “ingenio de los que no tienen ni dónde / caerse muertos” que impresiona revisar, aunque sea someramente, el catálogo de autores traducidos por el propio escritor mexicano, desde Safo hasta T. S. Eliot, o los temas de los que se ocupó en “Inventario”, por su variedad de lenguas, regiones y tradiciones literarias. Este espíritu cosmopolita convive y, en ocasiones, se confunde con el “simultaneísmo”, en terminología de Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974; vid. p. 307 de esta tesis doctoral), de origen anglosajón gracias al *Modernism* de Ezra Pound y T. S. Eliot. A propósito del primero, Pacheco publicó dos inventarios específicamente sobre su revolución poética, donde además agradecía el camino que la obra de Pound había abierto a los escritores latinoamericanos por su propuesta provocadora, irónica y desenfadada de creación y relectura de la gran tradición literaria:

²⁴¹ “Si validos de nuestro leve peso histórico y hasta de haber sido convidados al banquete de la civilización cuando ya la mesa estaba servida –lo cual nos permite llegar a la fiesta como de mejor humor y más descansados, queremos aportar a la obra ese calor, esa posibilidad física que haga al fin de ella un patrimonio universal, ¿qué sentido tiene hablar de latín, de latinidad y de latinismo? Toda solución de elementos necesita un vehículo” (Reyes 2015c: 227).

Tal vez Pound no ignoraba que su empresa poética había modificado la literatura de Occidente (para citar sólo un ejemplo, la poesía hispanoamericana de hoy es inconcebible sin Pound), pero sentía que su fracaso era semejante al de su país. [...] Reinterpretó la tradición europea, revivió el concepto creador de la traducción e inventó nuestra imagen de la poesía oriental. Sobre todo, legó una serie de preceptos prácticos que debieran ser texto gratuito, catecismo, libro rojo para todo poeta. Como en los grandes autores del pasado no hay en Pound línea divisoria entre su creación y su traducción. En guerra abierta contra el literalismo y para escándalo de los profesores que se creían dueños de los poetas latinos, Pound ensayó la forma y la técnica de los *Cantares* reescribiendo a Propercio (Pacheco 2018d: 135).

Tal culturalismo, en la línea de Pound, no da lugar a una poesía alejada del mundo, sino todo lo contrario. Las menciones de autores literarios y otros artistas (pintores, directores de cine, teóricos de la literatura como Harold Bloom) tienen la función de potenciar sentimientos o pensamientos del propio autor. Por ello, en la poesía de Pacheco encontramos un vasto saber cultural y un variado interés por culturas y lenguas ajenas que refuerzan el “yo” del poeta moderno. Esta veta culturalista de Pacheco, que explica las citas y reelaboraciones de los versos virgilianos en sus propios versos, es una de las características destacadas por el poeta español Luis Antonio de Villena, lector y amigo de Pacheco, en su *Iniciación a José Emilio Pacheco* (1986)²⁴²:

Avancé que el culturalismo (el uso o referencia de algún componente de la historia de la cultura) es frecuentísimo en la poesía de José Emilio Pacheco, y se hace más notorio a medida que su producción va avanzando. El buen culturalismo, el genuino culturalismo, no es un vano exhibicionismo de citas y saberes. Supone dos cosas: una, que la cultura es una inmensa tradición que nos crece y nos nutre (y entonces consiste en asumir esa tradición, múltiplemente), y otra, que ese saber cultural no va desceñido del vivir, sino que lo enriquece, lo abunda y subraya. Con lo que si un sentimiento propio -fruto de mi intransferible vivencia- se basa o coteja o incorpora a la referencia del vivir de otro (de un pintor

²⁴² La reedición de esta obra acaba de aparecer cuando escribimos estas líneas (Villena 2019). Citaremos siguiendo esta última versión. Se trata en realidad de una nueva edición de una de las primeras monografías dedicadas a Pacheco, la que publicara Villena dentro de la colección “Los poetas” en la valenciana editorial Júcar en 1986. Tales ediciones, además, iban acompañadas de una antología de poemas de los escritores estudiados en cada monografía. En la misma editorial, el propio Villena había publicado un *Catulo* en y el polifacético clasicista madrileño Agustín García Calvo su *Virgilio*.

o escritor célebre), se amplía la intensidad y la generosidad referencial de lo vivido. Y esto conviene subrayarlo: no se *amengua* lo vital, la experiencia, su intensidad; todo lo contrario, se acrecienta y se enriquece (Villena 2019: 36).

Este culturalismo pachequiano es consecuencia de una idea dinámica y desafiante de la tradición, alejada de los museos y las academias polvorientas. La tradición, para Pacheco, desafía a los creadores modernos a crear a partir de ella algo nuevo. La poesía después de Pound tiene un fuerte componente de relectura y discusión de las obras heredadas, elemento que el propio Pacheco se fijó como objetivo ineludible: “Sólo asumiendo el arte del pasado -con juicio crítico, discriminatorio por supuesto- podremos hacer una literatura mejor o diferente” (*apud* Carrillo Juárez 2009: 60). En ello, acusa también la influencia de las ideas de Octavio Paz, tomadas a su vez de los modernistas anglosajones, de que la modernidad es una “tradición”, en cuanto continuidad con el pasado, pero, a su vez, “tradición de la ruptura”, porque consiste en la negación de tradiciones pasadas para proponer otras basadas a su vez en la relectura de esas mismas u otras tenidas por ajenas, como señala Carrillo Juárez en su monografía sobre la intertextualidad en la obra de Pacheco:

Para él la tradición incluye el cambio como un factor fundamental de continuidad. No es en lo homogéneo donde está la fuerza de la tradición, sino en el cambio surgido del diálogo con lo anterior. Tradición no es inmovilidad. No consiste en la reproducción al infinito de las mismas características, sino que se conforma de metamorfosis que, no obstante, no aniquilan cierta permanencia (Carrillo Juárez 2009: 60).

Según esta idea, la originalidad de un autor literario “consiste en crear lo inesperado con la materia de lo existente. El trabajo artístico es un proceso de transformaciones y reordenamientos” (*apud* Carrillo Juárez 2009: 63). Según ello, Pacheco configura una teoría del “clásico” como un interlocutor, no como una figura idealizada e inalcanzable. Siguiendo nuevamente el trabajo de Carrillo Juárez, el clásico no lo es para Pacheco por haber superado a las demás obras, por estar muy por encima de los demás autores contemporáneos y posteriores, sino por suscitar un diálogo donde diferentes generaciones de poetas pueden reconocerse y encontrar su propia voz para un tiempo diferente del de aquel clásico:

El nuevo texto es el punto de encuentro de Pacheco, del otro autor y del lector. El trabajo del poeta se constituye entonces en un eslabón de una larga cadena - tradición- que engancha con el siguiente eslabón -lector como coautor de un texto o como autor potencial-. [...] Para él, clásica no sería la obra que resiste el embate de la competencia sino la que es capaz de generar diálogo en otras épocas que descubren nuevos significados en ella. [...] El poemario y el poema se convierten en una totalidad fragmentaria en la que el lector tiene que descubrir un sentido (Carrillo Juárez 2009: 76, 77).

Por tanto, el diálogo que establece Pacheco con sus clásicos tiene lugar en un mundo que el propio poeta mexicano se ha ocupado de describir tanto en sus poemas como en sus prosas. Así, por ejemplo, siguiendo a Hoeksma, Pacheco es un “hombre invisible, un exiliado de su comunidad en desintegración” (Hoeksma 1987: 75). El propio autor describe así su época: “Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se desploma ante mis ojos” (Pacheco 2014: 63). Por lo tanto, la relación que establece en ese diálogo con los clásicos tiene lugar en un mundo donde se hace necesario restaurar la belleza de los antiguos de las ruinas en que él los encuentra. Un asunto sobre el que el propio poeta reflexionó en un pequeño texto titulado “Ovidio con iPod”.

En ese ensayo, Pacheco da cuenta de las dificultades del lector y del poeta moderno para acceder a la belleza de los antiguos, en una sociedad masificada en que la poesía ha perdido toda preeminencia e interés. Pacheco, sin embargo, dista mucho de ser catastrofista: al menos, podemos leer a los antiguos en ediciones modernas y la poesía culta de un Horacio o un Ovidio han dado lugar a formas de poesía popular que, si bien ya no son las antiguas, cumplen algunas funciones similares:

Por lo pronto, la masificación no debe asustarnos. Siempre se ha escrito una cantidad inmensa de versos y de ellos menos del uno por ciento alcanza a sobrevivir un año o una década. Vivimos en el mundo de lo efímero, lo perecedero, lo desechable. Nos habituamos a asociar la poesía con los valores eternos. Horacio podía creer que sus poemas iban a ser más perdurables que el bronce y las pirámides²⁴³; Ovidio supuso que lo seguirían leyendo por los siglos

²⁴³ Detrás de esta referencia, naturalmente, creemos que está el inicio de *Carm.*3.30.1-2: *Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius*: “He dado cima a un monumento más perenne que el bronce y más alto que el regio sepulcro de las pirámides”, traducción de José Luis Moralejo.

de los siglos²⁴⁴. Su creencia estaba basada en que el imperio romano duraría miles de años y la lengua latina seguiría viva siempre en el mundo que el César dominaba. Hoy sabemos que todo nace muerto o se deshace en el aire. El César y su imperio se vinieron abajo, pero tampoco se equivocaron estos poetas: gracias a las constantes traducciones los seguimos leyendo, aunque necesitemos de lo que George Steiner llamó “el aparato ortopédico de las notas al pie”. [...] Horacio y Ovidio nos conducen a otra paradoja y a otro ejemplo de la frontera movediza entre lo culto y lo popular. El hexámetro fue el metro por excelencia de la poesía latina. Los grandes poetas europeos y americanos han tratado en vano de reproducir en las lenguas modernas los seis pies métricos de que consta en el original. [...] Cómo se asombrarían los poetas latinos y los gruperos de hoy al enterarse de que la más cercana perduración de los versos que sonaban en Roma son las letras de los narcocorridos, y también de que, cultos o populares, todos los versos octosilábicos españoles pueden cantarse perfectamente con la música de *La llorona*, *La guantanamera* o *El jinete* (Pacheco 2008).

En consecuencia, tales principios estéticos (cosmopolitismo, culturalismo, ideas sobre la tradición y lo clásico) constituyen el “horizonte de expectativas” estético de José Emilio Pacheco en su lectura de algunos versos precisos de Virgilio. Las “concreciones” que produce la lectura virgiliana de Pacheco deben buscarse en su poemario de 1992 titulado *El silencio de la luna*, virgiliano desde su mismo título, ya que es una traducción libre de uno de los pasajes que recrea Pacheco: *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.2.255*²⁴⁵). Tal traducción del verso virgiliano, que resulta de la ruptura de la hipálage (*tacitae...lunae / amica silentia*) anuncia el interés de Pacheco por Virgilio: una adaptación de la figura de la hipálage de Virgilio conforme a su “horizonte de expectativas”.

Esta primera hipálage aparece en el poemario de Pacheco como paratexto del conjunto de cuatro poemas titulados “Tema y variaciones”²⁴⁶. El paratexto a estos poemas consiste en una traducción del pasaje completo en la versión de Espinosa Pólit. Este traductor,

²⁴⁴ En esta ocasión, Pacheco parafrasea el final de las *Metaformosis* de Ovidio (*Met.15.878-879*): *Ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam*: “seré leído por la boca del pueblo, y a lo largo de todos los siglos, gracias a la fama, si algo de verdad tienen los vaticinios de los poetas, vivirá”, traducción Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (2003: 795).

²⁴⁵ “Entre el silencio amigo de la velada luna”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 181).

²⁴⁶ Las ideas fundamentales en torno a la interpretación de este primer poema de Pacheco, su relación con Virgilio y la evidente reelaboración dentro de esa recepción virgiliana de pasajes de los *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot hemos tenido ocasión de exponerlas en un capítulo de libro (Mariscal de Gante 2020c)

además, puso mucho interés en verter en español las hipálages manteniendo tal figura en la lengua de llegada, como hemos tenido ocasión de comprobar²⁴⁷. La versión de Espinosa Pólit que reproduce Pacheco es la siguiente:

... ya la falange de las griegas naves
de Tenedos venía, bajo el velo
del silencio amistoso de la luna...
(Pacheco 2014: 467)

Como puede verse, la preposición *per* con el sentido de ‘a través de’ / ‘entre’ / ‘en medio de’ queda reforzada en la traducción de Espinosa Pólit por la locución preposicional “bajo el velo de”, manteniendo aquí la hipálage *amica silentia* (‘silencio amistoso’) con la única modificación del número de sustantivo y adjetivo. La otra hipálage desaparece (*tacitae lunae*), algo que no afecta a la figura buscada por Pacheco en Virgilio limitada al “silencio de la luna”. Tal versión es de la mayor importancia para postular que Pacheco manejaba por lo menos una versión de la *Eneida* donde la figura literaria se mantenía invariable en español.

La hipálage, sin embargo, persiste en Pacheco sólo como paratexto al lector, forma que adopta en la obra del escritor mexicano con la traducción de Espinosa Pólit y, acaso, las diversas versiones que Borges ofreció de ella en su obra poética. Pacheco, por su parte, no es un imitador ni un mero reproductor de versiones e ideas estéticas precedentes, sino que adapta tales versos a sus propios intereses poéticos. De esta forma, las palabras fundamentales de este pasaje reaparecerán en esos cuatro poemas de “El silencio de la luna. Tema y variaciones” donde adquirirán nuevos sentidos. El primero de estos poemas es el que sigue:

El aire está en tiempo presente.
La luna por definición en pasado.
Tenues conjugaciones de la noche.

²⁴⁷ “A nuestro juicio, resulta claro el hecho de que Espinosa Pólit deliberadamente ha querido mantener las imágenes virgilianas, excepción hecha del *tacitae* referido a *lunae* (*Aen.* 2.255) y los adjetivos con la mayor cercanía semántica posible al original y en la posición en la que se encontraban. Esta decisión supone un hito y una vía novedosa y alternativa para el tiempo en que publicó Espinosa Pólit, como puede observarse en su cotejo con traducciones de Eugenio de Ochoa y Miguel Antonio Caro, e incluso para nuestro tiempo, pues Tabárez recoge algunos ejemplos de traducciones al español posteriores de los últimos treinta años que, o bien deshacen la enálage, o bien buscan formas de atenuar tal figura” (Mariscal de Gante Centeno 2020a: 92).

El porvenir ya se urde
en los fuegos que hacen el alba.
invisible para nosotros, porvenir nuestro,
como otro sol en la maleza del día.
(Pacheco 2014: 467-468).

Como puede verse, las palabras de la hipálage virgiliana (“luna”, “noche”) quedan dispersadas en el poema, deshecha la hipálage, en una reflexión sobre el paso del tiempo, donde el “aire” es una suerte de presente eterno, mientras la “luna” siempre hace referencia a lo que ya fue. Tales imágenes están íntimamente ligadas a una reflexión sobre el tiempo que, como sucede, a nuestro juicio, con el conjunto de los cuatro poemas pachecoianos, bebe de los *Cuatro cuartetos* de Eliot²⁴⁸. En este caso, este vínculo nos lleva a “Burnt Norton” el primero de ellos²⁴⁹. Todo él está impregnado de una reflexión, por un lado, sobre el paso del tiempo, que sólo existe como tal en un fugaz presente, dentro de lo que Francisca Noguero l llama “La asunción de la fugacidad como clave existencial” (2009: 45) de Pacheco, y la rapidez con que las proyecciones del futuro rápidamente pasan a formar parte de las vivencias pasadas.

En este contexto, puede atenderse a su parte III, donde encontramos una caracterización similar del viento, que para Pacheco “está en tiempo presente” frente a la luna, que está “por definición en pasado”, y el que consideramos es el origen de esta imagen. El “aire” de Pacheco, es ‘viento’ (“wind”) y ‘aire’ (“air”) en los versos de “Burnt Norton”, que, a nuestro juicio, ofrecen una reflexión similar sobre el paso del tiempo emparentada con la del autor mexicano:

Men and bits of paper, whirled by the cold wind
That blows before and after time,
Wind in and out of unwholesome lungs
Time before and time after.

²⁴⁸ Dado que en Mariscal de Gante Centeno 2020b profundizamos en esta veta eliotiana del poema de Pacheco, nos limitaremos en esta ocasión a perfilar los componentes fundamentales de tal relación.

²⁴⁹ Por el interés que tiene para el contraste con los poemas de *El silencio de la luna*, reproduciremos la traducción de los *Cuartetos* eliotianos publicada por el propio José Emilio Pacheco: “El tiempo presente y el tiempo pasado / acaso estén presentes en el tiempo futuro. / Tal vez a ese futuro lo contenga el pasado. / Si todo tiempo es un presente eterno / todo tiempo es irredimible. / Lo que pudo haber sido es una abstracción / y sigue siendo perpetua posibilidad / sólo en un mundo de especulaciones. / Lo que pudo haber sido y lo que ha sido / tienden a un solo fin, presente siempre” (Eliot 2017: 10-11).

Eruclatation of unhealthy souls
into the faded air, the torpid
Driven on the wind that sweeps the gloomy hills of London.
(Eliot 2017: 18).²⁵⁰

En la segunda sección de este conjunto, Pacheco vuelve a diseminar palabras de esta hipálage virgiliana, en este caso tan sólo el término “noche” por sinécdoque puede considerarse una traducción de la *luna* virgiliana, en un contexto en que aparece, esta vez con mayor fuerza, una nueva imagen de los *Cuatro cuartetos*:

Noviembre y no me fijo en los troncos desnudos,
sólo en las siemprevivas y en las plantas perennes.
Ignoro la respuesta: su verdor,
en medio del desierto de la grisura,
¿es permanencia, obcecación, desafío?
O quizá por indiferentes
Desconocen la noche de los muertos.
Al prescindir del viaje renunciaron al goce
de la resurrección
que habrán de disfrutar sus semejantes:
siemprevivas porque antes ya han muerto,
perennes porque saben renacer como nadie.
(Pacheco 2014: 467-468).

En este caso, Pacheco recurre a una metáfora de la naturaleza: el verde de las siemprevivas que resiste al “desierto de grisura” con el que su color contrasta (“¿es permanencia, obcecación, desafío?”) es, a nuestro juicio, un correlato de la imagen ofrecida por Eliot en la segunda parte de los *Cuatro cuartetos*

What is the late November doing
With the disturbance of the spring
And creatures of the summer heat,
And snowdrops writhing under feet

²⁵⁰“Hombres y trozos de papel / giran llevados por el viento frío / que sopla antes y después del tiempo. Viento que entra y sale de los pulmones malsanos, / tiempo antes y tiempo después. / Eructo de almas enfermizas / en el aire marchito, aletargadas / por el viento que azota las lúgubres colinas londinenses”, traducción de José Emilio Pacheco (Eliot 2017: 19).

And hollyhocks that aim too high
Red into grey and tumble down
Late roses filled with early snow?
(Eliot 2018: 28-29)²⁵¹.

Estamos, pues, en el mismo momento: el mes de noviembre que ahoga el color primaveral de las plantas sobre las que cae con el gris de su nieve. Como puede observarse, Pacheco es algo más optimista al ofrecer esta imagen, pues concibe esta pelea entre el invierno y la nieve y los colores de primaverales como una lucha no terminada: las siemprevivas con su perennidad renacen rutinariamente (“desconocen la noche de los muertos”), mientras la imagen eliotiana de las ‘malvarrosas’ (“hollyrocks”) muestra a estas plantas sucumbiendo a manos de la nieve (“red into grey and tumble down”). Como podemos ver, Pacheco está descomponiendo los elementos virgilianos en una “concreción” que toma estos términos fundamentales del poema virgiliano y los reordena a partir de reflexiones e imágenes eliotianas sobre la pérdida inevitable que acarrea el paso del tiempo.

Como puede verse, los términos virgilianos, aunque pueden detectarse dispersos en los poemas de Pacheco, han perdido el sentido que tenían en la imagen virgiliana de los ‘silencios amistosos de la luna callada’ para referir imágenes naturales que metaforizan el paso del tiempo y la muerte de la primavera. En este punto, Pacheco, a través de Eliot y en mucha menor medida de Virgilio, emplea un hecho tomado de la naturaleza (la llegada de la nieve sobre las plantas en flor) para, en el fondo, trasladar esa imagen a un estado de ánimo específico: la jovialidad, la felicidad, anegada por la oscuridad y la grisura que representa la nieve de noviembre. Este recurso de identificación metafórica de imágenes naturales con estados del alma es un procedimiento utilizado en varias ocasiones en la poesía de Pacheco, como señala Debicki:

A menudo, una escena o una imagen de la naturaleza se emplea y se modifica para engendrar en el lector un sentimiento de pérdida o de desvanecimiento. Se eliminan los detalles anecdóticos; Pacheco escoge vocablos que subrayan los efectos subjetivos, y controla el ritmo, las personificaciones y el encabalgamiento

²⁵¹“Qué hace noviembre en su estación postrera / con el disturbio de la primavera / y las criaturas del calor de estío, / flores deshechas bajo el paso impío, / malvarrosa que apunta a lo excesivo / (su color rojo muere en gris cautivo), / rosas tardías con temprana nieve” (Eliot 2018: 28-29).

para producir una especie de “correlato objetivo” de estados de ánimo. Así hace entrar al lector plenamente en la actitud y la experiencia de la obra (Debicki 1987: 48).

En la tercera sección del poema, encontramos una relación entre ambos poemas que es algo más lejana. Léase primero el poema de Pacheco:

Cuánto ocaso en el día que ya se va
y parece el primero en estar muriendo.
Son las últimas horas del gran ayer.
De mañana ignoramos todo.
(Pacheco 2014: 468).

Pacheco observa en su poema el ocaso de un día que “parece el primero en estar muriendo”, en cierta forma similar al final del primer movimiento del tercero de los *Cuatro cuartetos*, “The Dry Salvages”. En un contexto diferente, la contemplación del oleaje del mar cuyos movimientos siempre han existido, como lo hacen en el momento que narra el poema, seguirán sucediéndose. Eliot encuentra esos movimientos fuera del tiempo, es decir, repetidos siempre y que parecen suceder sin inicio ni final:

The tolling bell
Measures time not our time, rung by the unhurried
Ground swell, a time
Older than the time of chronometers, older
Than time counted by anxious worried women
Lying awake, calculating the future,
Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future,
Between midnight and dawn, when the past is all deception,
The future futureless, before the morning watch
When time stops and time is never ending.
(Eliot 2017: 45, 47)²⁵².

²⁵² “El redoble de la campana/ [...] mide el tiempo, no nuestro tiempo / sino un tiempo más antiguo / que el tiempo de los cronómetros, / más antiguo que el tiempo / medido por las mujeres angustiadas y en vela / que calculan el porvenir, / tratan de destejer, devanar y desenredar / y remendar pasado y futuro / entre la medianoche y el amanecer, / cuando es engaño ya todo el pasado, /el futuro no tiene porvenir, / antes de

La relación entre ambos no es sencilla de establecer, pero creemos que existe. Por un lado, Pacheco habla en su poema de ese momento del ocaso donde el tiempo se ha detenido, momento que también recrea Eliot (“when time stops and time is never ending”), por lo que, en palabras de Pacheco, “parece el primero en estar muriendo”. Por tanto, ambos comparten este momento del ocaso en que el hombre se muestra incapaz de medir el tiempo objetivamente. Tales reflexiones sobre el tiempo se producen, como puede constatarse de nuevo, sin referencia ulterior a las hipálages virgilianas que aparecen como paratexto a estos textos.

Por último, el poema que cierra el políptico de Pacheco, “El silencio de la luna. Tema y variaciones” recupera dos términos clave de pasaje virgiliano (“silencio”, “noche”) en una nueva reflexión sobre el tiempo que en este caso se concreta en la historia reciente:

Después de tanto hablar
guardemos un minuto de silencio
para oír esta lluvia que disuelve la noche.
(Pacheco 2014: 468).

El minuto de silencio para poder escuchar el sonido de la lluvia que “disuelve” la noche, a nuestro juicio, está emparentado con lo narrado en su equivalente en el último de los *Cuatro cuartetos*, “Little Gidding”, en sus secciones segunda y tercera. Allí, Eliot habla del bombardeo de la aviación alemana sobre Londres en 1940 y 1941. En aquel poema, la lluvia hacía referencia al agua que salía de las mangueras de los bomberos que apagaban los incendios provocados por tales bombardeos: “Water and fire succeed / the town, the pasture and the weed”²⁵³. De ahí vendría la actitud piadosa con las víctimas de tales bombardeos, por lo que la “noche” de Pacheco más bien haría referencia no sólo a un momento del día, “la noche”, sino a una noche muy específica en la que se recuerda a los caídos durante tales bombardeos, como sucedía con en el pasaje eliotiano.

En este primer poema “virgiliano”, aunque lejanamente, de *El silencio de la luna* puede percibirse una relectura de la *Eneida* que, en cierta forma, disuelve y elimina el vínculo con la imagen virgiliana. Por ello, la “concreción” virgiliana de este poema se reduce a

aquel amanecer que ansiaron / más que los centinelas la mañana, / cuando el tiempo se detiene / y el tiempo no acaba nunca” (Eliot 2017: 45,47).

²⁵³ “Agua y fuego ocupan el sitio / de la ciudad, la hierba, el pastizal” (Pacheco 2017: 67).

un paratexto y una lejana “concreción” estética que deshace y desintegra los componentes de la figura virgiliana. El testigo virgiliano en este caso lo retoman los *Cuartetos* de Eliot con algunas imágenes fundamentales.

Tal disolución está motivada, a nuestro juicio, precisamente, por un “vacío” entre las poéticas de ambos autores, ya señalado a propósito de la moral y la política, donde la “fusión de horizontes” somete al poeta antiguo totalmente al moderno. Dado que, desde sus primeros poemas, los libros poéticos de Pacheco, como señala Mario Vargas Llosa, muestran una “ausencia de ese primero estadio de balbuceo y de indecisión frecuente” (Vargas Llosa 1987: 15), encontramos en él una poética bien definida. Pacheco recurre a los poetas de la tradición precedente (tanto en su producción poética como en la traducción) en una búsqueda de la identificación de los antiguos con sus inquietudes estéticas. En el caso de estos poemas, tal identificación se lleva al límite, hasta el punto de diseminar las palabras del poema virgiliano en cuatro reflexiones íntimamente emparentadas a nuestro juicio con los *Cuatro cuartetos* de Eliot.

Por su parte, “Oscura entre las sombras” es el otro poema de *El silencio de la luna* que ofrece una relectura novedosa de un pasaje virgiliano. En este caso estamos ante otra hipálage: *ut primum iuxta stetit agnoui que per umbras / obscuram* (*Aen.*6.452-453²⁵⁴). Una formulación (*obscuram / per umbras*) que recuerda a una hipálage más conocida para la posteridad y que, en el caso de Jorge Luis Borges tuvo una importancia decisiva (García Jurado 2006, 2010, 2015b, Mariscal de Gante Centeno 2020a): *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (*Aen.*6.268²⁵⁵), cuyo eco resuena en este otro pasaje objeto de la lectura de Pacheco.

En este caso, en el poema que nos ocupa, “Oscura entre las sombras”, la “concretización” de tal lectura tiene lugar en un contexto muy diferente al anterior: de la contemplación de fenómenos naturales (viento, nieve, ocaso, lluvia) a un contexto más urbano: el recuerdo de la visión de una bella muchacha en un concierto. Como en el caso anterior, la “concretización” de esta lectura virgiliana aparece como un paratexto, en este caso sólo con la cita del pasaje virgiliano en latín (*per umbras, obscuram* [Pacheco 2014: 394]), sin

²⁵⁴ “Así que el héroe troyano estuvo cerca de ella / y conoció su sombra velada entre las sombras”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 316).

²⁵⁵ “Iban en sombras envueltos en la noche desierta / entre la oscuridad por la vacía morada de Plutón y los reinos sin vida”, traducción de Javier de Echave-Sustaeta (2005: 310).

notar el encabalgamiento, “castellanizando” el latín (*oscuram* por *obscuram*) y con la referencia al pasaje concreto de la obra (“*Eneida* VI, 452”). El poema que sigue al paratexto virgiliano es el siguiente:

Oscura entre las sombras, vio aparecer a Eurídice.

Intentó acercarse.

La muchacha sonrió y se perdió entre la gente.

El rock se amplificaba, la danza parecía
más una ceremonia de otro mundo
que un simple carnaval cuando ya está a punto
de comenzar el miércoles de ceniza.

Y todos eran jóvenes excepto él.

Los muertos no envejecen.

Continuaban intactos al ritmo y a la moda de mil novecientos setenta.

Han pasado los años. Sin embargo,
debe seguir escribiendo,
una forma humilde pero contundente
de invocación.

No tiene otra a su alcance
para hacer que regrese de lo más hondo
por un instante
Eurídice, su amor, la joven muerta.

(Pacheco 2014: 394).

Como puede verse, el poema comienza con la repetición de la hipálage virgiliana (“Eurídice...oscura”) que, en este caso, es aplicada a una anónima Eurídice, mientras en el pasaje virgiliano, el personaje femenino al que se calificaba de *obscuram* era a Dido, a quien Eneas encuentra de nuevo tras haberla abandonado en Cartago. A diferencia del caso anterior, la hipálage aquí se mantiene y sitúa en un lugar de privilegio como es el inicio mismo del poema. Tal recuerdo de Eurídice es el de la amada del poeta (“Eurídice, su amor, la joven muerta”) a la que ya sólo puede acceder por medio de la escritura en “una forma humilde pero contundente / de invocación”. Pacheco, por tanto, concibe aquí la escritura como una visita a los ínfimos que en este caso no es una *catábasis*, un descenso

físico, sino un viaje en el tiempo que permite recordar el destello de belleza de su joven amada muerta entre los jóvenes asistentes a ese concierto que sólo está ya en un infierno muy particular: su propia memoria. Una interpretación superficial del poema y de la compleja red intertextual que plantea dejaría aquí la indagación sobre el mensaje y la estética construida por Pacheco a partir de Virgilio. Sin embargo, en un análisis más profundo, podemos llegar a la memoria del destello de belleza entre la multitud como el *topos* literario que lleva a Pacheco a un poema fundamental de Charles Baudelaire que actuará como “recepción intermedia” entre Virgilio y él mismo.

A este respecto, Rey Beckford (2009) señala en un estudio sobre la literatura del siglo XIX, significativamente titulado “Eurídice en sombras”, cómo Charles Baudelaire construye un poema, “À une passante”, a partir de la experiencia de la belleza fugaz en la atmósfera de una ciudad moderna de su época, como heredero a su vez de otros escritos de Thomas de Quincey y Edgar Allan Poe. Para Beckford, el relato de Baudelaire puede interpretarse a partir del molde mitológico²⁵⁶ de la historia de Orfeo, quien ahora sería el *flâneur* de la ciudad decimonónica, y Eurídice, una muchacha deslumbrante que produce un destello que ciega al moderno Orfeo, pero que inevitablemente desaparece entre la mediocridad y la oscuridad de la multitud. La relación entre los poemas de Pacheco y Baudelaire no iría más allá, si no fuese porque Pacheco tradujo este poema al español y lo recreó en otro de los suyos. Reproducimos a continuación el poema en francés y la traducción de Pacheco, titulada “A la que pasa”, en nota:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,

²⁵⁶ “El poeta, ese nuevo Orfeo “crispado y extravagante”, encuentra y pierde a Eurídice en el transcurso de un mismo y fugaz instante. [...] Los pasos de Eurídice decididamente no son los pasos de la muchedumbre. Esta distancia entre el andar de Eurídice, “agile et noble”, y el sórdido deambular de la multitud, es precisamente aquello que la hace visible a los ojos del poeta. Se diría que el poeta bebe y mira sin ver el adverso desfile de público y, de pronto, un “éclair... puis la nuit”. [...] La pérdida de Eurídice -la pérdida de la belleza- en el oscuro seno de la muchedumbre, es tan sólo la confirmación de la naturaleza subterránea, sombría, de la gran ciudad” (Beckford 2009: 15-16).

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?
Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !²⁵⁷

En aquella traducción, Pacheco reflexionaba además sobre el significado de la poesía de Baudelaire para la creación literaria posterior, precisamente desde el punto de vista del *spleen*, concepto clave para la poesía moderna, el ‘hastío’²⁵⁸ que Pacheco prefiere traducir como ‘depresión’. Para el poeta mexicano, Baudelaire nos muestra algunas características fundamentales de la experiencia urbanita moderna: la imposibilidad de la experiencia genuina, la monotonía de “comenzar de nuevo” sin aferrarse a nada permanente o la experiencia del choque con la grisura de la muchedumbre:

Como ella y como el obrero al servicio de las máquinas, Baudelaire es un hombre despojado de su experiencia: un moderno. Su obligación es comenzar siempre de nuevo. Se debate entre el spleen (lo que entonces llamaban “tedio”, un tedio que no es sinónimo de aburrimiento y en términos contemporáneos sería más bien la depresión) y el ideal que tiene la fuerza de los recuerdos. El *spleen* opone al ideal la horda de los segundos. Es el emperador de los segundos, así como el Demonio es el Señor de las Moscas. Expone en toda su desnudez la experiencia vivida. Ningún aliento de prehistoria la circunda, ningún aura. Baudelaire se vuelve contra la multitud. Lo hace con la cólera impotente de quien se lanza contra el viento y la lluvia. Muestra el precio al que se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la experiencia del shock (Pacheco 2007).

²⁵⁷ “La avenida estridente en torno de mí aullaba. / Alta, esbelta, de luto, en pena majestuosa, / pasó aquella muchacha. Con su mano fastuosa / casi apartó las puntas del velo que llevaba. / Ágil y ennoblecida por sus piernas de diosa, / me hizo beber crispado, con un gesto demente, / en sus ojos el cielo y el huracán latente, / el dulzor que fascina y el placer que destroza. / Relámpago en tinieblas, fugitiva belleza, / por tu brusca mirada me siento renacido. / ¿Volveré acaso a verte? ¿Serás eterno olvido? / ¿Jamás, lejos, mañana?, pregunto con tristeza. / Nunca estaremos juntos. Ignoro adónde irías. / Sé que te hubiera amado. / Tú también lo sabías” (Pacheco 2007).

²⁵⁸ Puede verse como precedente, el “encuentro complejo” entre el *spleen* en este caso del poeta francés Paul Verlaine con el de otro autor romano, Ovidio, en el trabajo de Espino Martín (2000).

Para completar el mosaico de principios baudelerianos que, en el caso de la “concreción” de “Oscura entre las sombras” se unen a los componentes del “horizonte de expectativas” estético de Pacheco, hemos de atender a otra reflexión poética acerca de este mismo tema de la aparición de la belleza entre las masas de la ciudad moderna, cuyo origen está en el poema que Pacheco titula con los últimos versos de Baudelaire, “O toi que j'eusse aimée...”, publicado en *Irás y no volverás* (1972) mucho antes que *El silencio de la luna* (1994) y la traducción de Baudelaire. Allí, Pacheco ya había recreado este motivo acerca del amor moderno y la nostalgia que produce, en lo que él llama, tomándolo de Denis de Rougemont, “la posesión por pérdida”:

Ahora una digresión: consideremos
esa variante del amor que nunca
puede llamarse amor.

Son aislados instantes sin futuro.

En la ciudad donde estaré tres días
nos encontramos.

Hablamos cien palabras.

Pero un brillo en los ojos un silencio
o el roce de las manos que se despiden
prende la luz de la imaginación.

Sin motivo ni causa uno supone
que llegó pronto o tarde y se lamenta
(«No habernos conocido...»)

Y sin quererlo ni saberlo entraste
en un célibe harén de sombra y humo.

Intocable
incorruptible al yugo del amor,
viva en lo que llamó De Rougemont

la posesión por pérdida.

(Pacheco 2014: 140-141).

Podemos concluir por lo expuesto hasta aquí que la lectura directa del texto virgiliano, atestiguada por los paratextos en ambos poemas, en la traducción de Espinosa Pólit en

“El silencio de la luna. Tema y variaciones” y en latín con leves alteraciones en “Oscura entre las sombras”, encuentra, en el caso de este último, un cauce para expresar de nuevo algo que fue una preocupación estética recurrente en Pacheco: dar cuenta de los amores fugaces en las ciudades contemporáneas, destellos de luz en medio de la oscura cotidianidad de las grandes urbes. Para ello, la hipálage formada por *Dido...per umbras / obscuram* de Virgilio, trasladado como “oscura entre las sombras... Eurídice”, cumplen en su poema una función similar al que la paseante anónima cumplía en Baudelaire: expresar una forma de deslumbramiento por la belleza, en medio de las sombras, que sólo es posible ya en el recuerdo.

El poema de Pacheco añade algunos detalles nuevos a la impersonal aparición de la *fugitive beauté* baudeleriana: recuerda a una mujer, Eurídice, que fue algo más que una mera aparición (“su amor, la joven muerta”) en el transcurso de un evento social del poeta-*flâneur* y que concluye con una reflexión metaliteraria específica: la escritura es la única forma de evocación que el poeta vive como una suerte de condena (“sin embargo, / debe seguir escribiendo”). Los versos de Virgilio, fuera del contexto del encuentro entre Eneas y Dido, expresan de forma sintética ese destello de belleza fugaz que sólo puede ya recordarse.

A nuestro juicio, además, ambos poemas muestran un mismo “vacío” en la lectura pachequiana de Virgilio: el desinterés por la propia referencia a la épica antigua de la *Eneida*, sus motivaciones, el desarrollo de la narración o sus personajes, que aquí quedaron totalmente olvidados. Pacheco, más bien, lleva a cabo una forma extrema de apropiación de tales versos que, en contextos muy diferentes, siguen desarrollando una función estéticamente relevante y desafiante: el recuerdo de la amada muerta cuya belleza continúa deslumbrando al poeta, sin poder evitar que la ella, a la postre también parte de los infiernos sea *obscura* como Eneas y la Sibila era *obscuri* en su descenso al Averno.

Como conclusión, podemos decir que el “horizonte de expectativas” de José Emilio Pacheco está compuesto casi totalmente por criterios estéticos que ya hemos definido al inicio de este capítulo: el cosmopolitismo en la línea de Alfonso Reyes, un culturalismo seguidor de Ezra Pound y algunas ideas específicas de la tradición y de los clásicos. A partir de ellos, Pacheco nos ofrece dos composiciones poéticas muy diferentes entre sí donde hay sendas “concreciones” de los versos virgilianos, a partir de un “horizonte de

expectativas” estético que, en su lectura de Virgilio, debe mucho a Jorge Luis Borges. En la primera de ellas, “El silencio de la luna. Tema y variaciones”, encontramos que el paratexto de la hipálage *tacitae per amica silentia lunae* termina en una disolución de tal figura en cuatro estampas que describen fenómenos naturales, íntimamente ligados con los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, que actúan como una “recepción intermedia” entre Virgilio y Pacheco. Haciendo uso de una sinécdoque, podríamos decir que el verso virgiliano se ha disuelto en unos poemas que reformulan imágenes y pensamientos en nuevos contextos de quien, como Eliot, quiso ser un moderno Virgilio (Reeves 1989).

La segunda “concreción” virgiliana de Pacheco, “Oscura entre las sombras”, añade un componente nuevo al “horizonte de expectativas” general: el de la descripción del amor fugaz en la ciudad moderna, en una estirpe poética que va de Thomas de Quincey a Edgar Allan Poe y sobre todo Charles Baudelaire, a quien Pacheco sigue en otro poema y en una traducción de “À une passante”. De estos poemas, recupera Pacheco la idea de la belleza efímera, la “posesión por pérdida” y la escritura como evocación de la belleza fugitiva en una sociedad, la de las ciudades y culturas contemporáneas, condenada a lo efímero. A través de su poema, Pacheco introduce esa hipálage virgiliana (*per umbras / obscuram*), que aquí se mantiene como tal, en esa tradición poética moderna que tiene un precursor claro en Borges. Hemos establecido que, además, existe otro “vacío” evidente que es la distancia que existe entre la poesía épica virgiliana y esta suerte de poesía urbana a un tiempo elegíaca y nostálgica que Pacheco recupera y reformula en su propia composición.

5.- Conclusiones

A modo de final de la presente tesis doctoral, presentamos las conclusiones derivadas del análisis de los autores y textos donde hemos encontrado una recepción moderna del poeta Virgilio en la literatura mexicana del siglo XX. En primer lugar, hemos podido comprobar cómo el estudio de nuestro *corpus*, conformado por obras de diferente naturaleza (manuales de literatura, traducciones y recreaciones literarias), produce información valiosa por la misma naturaleza diversa de estos objetos de estudio.

Un elemento relevante a este respecto es la diferente cantidad de documentos en cada uno de estos tres ámbitos: en el de la manualística apenas encontramos un ejemplar, si bien es muy singular e importante para la educación y la cultura en México: la *Historia de la literatura latina* de Agustín Millares Carlo, que resulta relevante tanto por su “historia externa” (el exilio de los republicanos españoles en México y la creación del Fondo de Cultura Económica), como por su propia “historia interna” (los ecos de la polémica decimonónica en torno a la “originalidad” de Virgilio).

En el ámbito de las traducciones, hemos seleccionado las dos fundamentales que vieron la luz en el marco cronológico de esta tesis: la de Aurelio Espinosa Pólit, *Virgilio en verso castellano*, y la de Rubén Bonifaz Nuño publicada en tres volúmenes (*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*). A propósito de la primera, ha sido muy productivo comprobar cómo su “horizonte de expectativas” estético, presente en la que está considerada como una de las mejores traducciones poéticas al español de Virgilio, convive en algunos pasajes con el “religioso”, cuya “fusión” con los “horizontes” religioso y estético de Virgilio da lugar a una cristianización de ciertos pasajes del poeta latino, como eslabón dentro de la cadena de relectura cristianizante de los clásicos en la tradición jesuita. Tal “horizonte” religioso, junto con el traslado de la poesía virgiliana con un sistema de equivalencias del hexámetro en endecasílabos castellanos, nos permite hablar de una *domesticating translation*, donde el autor ecuatoriano adapta el metro y algunas categorías religiosas y políticas virgilianas a su propio “horizonte” político y estético. Además, en este apartado hemos tenido ocasión de hablar de los “correlatos oracionales intencionales”, que permiten atisbar significados potencialmente cristianos en la propia sintaxis virgiliana.

Por el contrario, Rubén Bonifaz Nuño desarrolla una clara *foreignizing translation*, es decir, una traducción que trata de reproducir en español lo que tiene el texto traducido de ajeno y exótico. En aquellos volúmenes, el traductor ofreció su versión “rítmica” de los versos del mantuano, siguiendo una idea ciertamente original de “literalidad”, marcada por el intento de reproducir los hexámetros virgilianos en una estructura equivalente en la métrica del español. Asimismo, resulta muy revelador el hecho de que esta versión haya visto la luz en la BSGRM, pues Bonifaz asumió la tarea de crear una traducción donde el “horizonte” estético quedase subordinado al valor educativo. Por ello, encontramos una voluntad de traducir cada verso en latín por uno equivalente en español, ensalzando tal “literalidad” como el valor supremo a seguir en su trabajo.

Las recreaciones literarias son las que en mayor medida han recurrido al propio Virgilio como elemento de relectura para la creación moderna. Gracias a ello, hemos tenido la oportunidad de encontrar y estudiar un *corpus* verdaderamente amplio de autores (especialmente, teniendo en cuenta la falta de bibliografía al respecto en el mundo de la filología clásica).

El primer autor sobre el que tratamos, Ramón López Verlarde, releo la *Eneida* a partir de un “horizonte de expectativas” inicialmente estético, donde trata de acompañar un recuerdo de la *Eneida*, de la que sólo toma “un gajo” en “La suave patria”, visible en su “acto de concretar” los versos espurios del inicio del poema, con toda una reflexión sobre la historia mexicana y su paralelo con la romana a propósito de la celebración de la conquista, en medio de una decidida renovación estética del modernismo. A causa de los “vacíos” que separan el encomio de la labor conquistadora de Roma y el canto a los perdedores (Cuauhtémoc, Moctezuma), encontramos una reflexión sobre los propios símbolos patrióticos y la imposibilidad de reproducir el canto del romano para el propio relato mexicano, es decir, de adaptar la *civilisation* latina a una *Kultur* fundada sobre una conquista extranjera que termina en derrota.

Alfonso Reyes es, tal vez, el autor que más profunda y ampliamente ha producido “concreciones” de la obra virgiliana en sus propios escritos. Por ello, los dos capítulos dedicados a su obra nos han proporcionado las claves para interpretar tales lecturas: un “horizonte de expectativas” estético, que muestra a un Reyes familiarizado desde muy joven (“Lucha de patronos” es un claro ejemplo de ello) con los versos del poeta romano

e interesado por las modernas corrientes literarias de recuperación y actualización de la Antigüedad (Nietzsche, Pater), así como un “horizonte” político con base en su propia biografía, tan ligada a la Revolución mexicana. Según tal “horizonte”, Reyes acabará conformando un “Virgilio liberal” (el “Discurso por Virgilio” es su versión más acabada y compleja), despojado de las pretensiones clericales, el abandono de los clásicos propio del positivismo y las obligaciones que trataron de imponerle los escritores más nacionalistas. Los “vacíos” con los que se encuentra Reyes están ligados, a nuestro juicio, a las diferencias cronológicas entre ambos y a las diferencias de géneros literarios: mientras Virgilio, poeta por excelencia de la latinidad, transmitió su mensaje político a través de sus hexámetros, Reyes, también poeta, sin embargo ofrece sus “concretizaciones” de forma más clara y propositiva en sus ensayos, donde profundiza en aspectos de la política cultural y educativa para el México del presente y el futuro, totalmente ajenos, en su detalle y pragmatismo, al mensaje virgiliano.

El caso de José Vasconcelos es el de un particular cruce de los tres “horizontes de expectativas”: estético, por su abierto rechazo a la literatura que se subordina a la idea del deber como la de Virgilio, siguiendo las ideas de Nietzsche a propósito de la primacía de la estética y las de Huysmans sobre la frialdad de la poesía virgiliana; político, pues condena el imperialismo antiguo y moderno, y religioso, dado que, a pesar de todas las reservas anteriores, aprecia al Virgilio de la *Divina comedia* de Dante. A partir de nuestra lectura, hemos podido comprobar cómo tales presupuestos de los “horizontes” de Vasconcelos dan lugar a una serie de “concretizaciones” negativas tanto de la poesía como del mensaje político virgiliano. En sus invectivas contra la estética y la política de la *Eneida*, principalmente, podemos ver cómo los “vacíos” que separan ambos “horizontes de expectativas” son cubiertos por una estética y una ideología política muy elaboradas, aunque en ocasiones incoherentes, a lo largo de su vasta obra. Estamos, por tanto, ante una defensa de la recuperación de la “civilización” latina sólo en su apropiación por parte del cristianismo, culminación de los mejores aspectos (tragedia, pasión) del mundo antiguo.

Este hilo vasconceliano que reivindica al Virgilio cristiano -y no cualquiera, sino el de la *Comedia* de Dante- lleva a un conjunto de lecturas modernas del poeta, donde el autor de la *Eneida* vuelve a ser el “alma privilegiada del gentilismo” que habría anunciado e

intuido el nacimiento de Jesús y los valores morales que éste defendió. De esta forma, el “horizonte de expectativas” religioso de los autores estudiados (el fundamental predecesor, Caro, Espinosa Pólit y González Uribe, ambos autores miembros de la Compañía de Jesús) será el que predomine y someta a los demás “horizontes”, político y estético, que también aparecen en los textos de estos autores. En el caso de las obras mexicanas mencionadas, también hemos podido comprobar la importancia de los proyectos editoriales en el estudio de la Recepción clásica, pues ambos autores se enmarcan en una empresa con objetivos concretos en el contexto cultural y político del México de la primera mitad del siglo XX, cuando estaba conformándose la nueva “nación” moderna tras la Revolución mexicana.

De esta forma, las “concreciones” de estos autores tienen como objeto una reinterpretación de la vida de Virgilio transmitida por las *vitae*, así como de pasajes fundamentales de la obra virgiliana referentes al *fatum* como motor del viaje de Eneas, una importancia menor de la “Égloga IV” o el significado del libro IV de la *Eneida* en la conformación del carácter de Eneas y su sumisión a la divinidad. Asimismo, tales “concreciones” evidencian los “vacíos” que separan a estos autores del mensaje virgiliano, al tiempo que muestran con claridad las soluciones propuestas para salvar la distancia entre el monoteísmo católico y el paganismo romano o las interpretaciones que no terminan de acomodarse a su cosmovisión, como por ejemplo la “Égloga II”. Con ello, los autores tratan de recuperar su propia idea de *civilisation* cristiana, donde Virgilio es el referente y exponente mayor de la *Romanitas*, dispuesto para su reivindicación frente al laicismo imperante.

El caso de Rosario Castellanos es paradigmático. Hemos tenido ocasión de comprobar los resultados de la “fusión de horizontes” cuando el horizonte del autor moderno, como es el caso de Castellanos, se decanta por una visión política de corte feminista. Tales ideas llevan a la autora mexicana, la única mujer del *corpus* del presente trabajo, a proponer unas “concretizaciones” contestatarias a la defensa de la labor sagrada de Eneas, donde, curiosamente, la autora entronca con una tradición de defensa de Dido ya asentada en la literatura española, pero esta vez siguiendo los presupuestos ideológicos del siglo XX.

Por otro lado, hemos podido comprobar cómo estas “concretizaciones” de la autora, revelan a su vez los “vacíos” que separan ambos “horizontes”, curiosamente no sólo en

el ámbito político (la crítica a la “civilización” latina como sustentadora de un modelo machista), sino también religioso. Castellanos, en ocasiones parafraseando pasajes del libro IV de la *Eneida*, pone en cuestión la justificación de Eneas de estar siguiendo la voluntad del destino, según la que afirma no ser un mentiroso ni haber dejado abandonada a la reina de Cartago por propia iniciativa. La postura de Castellanos, resultado de la “fusión de horizontes” con el relato virgiliano, acaba en un enfrentamiento de carácter teológico: niega el papel fundamental de los dioses -favorables o desfavorables a los héroes- en la épica antigua para dejar todo el peso de la responsabilidad a Eneas. Según esta concepción, el héroe troyano no sería ese *pius uir* dirigido por los *fata*, sino un embaucador, responsable a la postre del propio suicidio de Dido por sus falsas promesas y su postrero abandono. Asimismo, resulta importante el contraste de la obra de Castellanos y su recepción virgiliana con la ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell con libreto de Nahum Tate, por representar una “concreción” virgiliana a medio camino entre la implacabilidad del *fatum* virgiliano y la responsabilidad exclusiva de Eneas en el abandono de Dido que propone Castellanos.

Otro de los autores fundamentales para nuestro estudio ha sido Fernando del Paso con su *Palinuro de México*. En aquella obra, Del Paso recuperaba al timonel de Eneas a partir de los presupuestos estéticos, asumidos en su propio “horizonte”, de Cyril Connolly como precedente en la reinterpretación de la *psique* del personaje virgiliano, y James Joyce, en lo referente a los recursos narrativos de recuperación de los itinerarios épicos para la novela moderna y la reflexión paródica sobre la propia “patria” y los límites de la *civilisation* latina. A partir de ellos, Del Paso va a ofrecer, no obstante, una serie de originales “concreciones” paródicas en un estilo surrealista grotesco muy particular. Tales “concreciones”, marcadas inicialmente por un “horizonte” estético, van dejando paso a otras de carácter más político, donde la caída de Palinuro ya no es por acción de *Somnus*, sino por la violencia militar que reprimió las manifestaciones del 68 mexicano.

En tal proceso, los “vacíos” con los que se encuentra Del Paso pueden resumirse en tres categorías: los relacionados con la ausencia de parodia en la *Eneida* sobre la narración de la empresa de Eneas y los suyos; en segundo lugar, la ausencia de la reflexión sobre el fracaso en el episodio de la caída de Palinuro, algo que Del Paso debe a *The Unquiet Grave* de Connolly; por último, de nuevo encontramos un rechazo del modelo teológico

de la épica virgiliana: Palinuro ya no habría sido víctima de la acción del sueño, sino que aquí encontramos a un Palinuro dormido en lo político y que despierta con las manifestaciones de sus jóvenes compañeros, para acabar pereciendo poco después. Todo ello lleva a Del Paso a una reflexión sobre las carencias de la propia “nación” mexicana construida en las décadas precedentes.

Carlos Montemayor, por su parte, es el responsable de otro “acto de concretar” interesante y original de la *Eneida* virgiliana. En su poema “Las armas y el polvo”, Montemayor, cuyo “horizonte de expectativas” estético responde a dos criterios, filológico y creativo, parafrasea, siguiendo a Eliot y a Pound, los primeros versos de la obra épica para realizar una crítica al mensaje conquistador y legitimador del orden político ofrecido por los versos virgilianos, de manera que su “horizonte” estético deviene político, pues recrea el proemio del poema épico, lo cual muestra el aprecio por la poesía virgiliana en su plano estético, para concluir negando su mensaje político. Asimismo, los “vacíos” que rellena Montemayor son evidentes, dado que el autor mexicano está negando clara y conscientemente los presupuestos ideológicos de la *Eneida* a partir de algunos elementos de la poesía moderna como la ambientación en la ciudad contemporánea que difieren de los virgilianos y se pueden remitir más bien a *The Waste Land* de T. S. Eliot.

Con la obra de José Emilio Pacheco, estamos ante un autor que, muy singularmente, abandona los intereses político-ideológicos en su “horizonte de expectativas” de naturaleza eminentemente estética. Esto no quiere decir que Pacheco no tome partido por algunos aspectos políticos que aquí hemos establecido para esta tesis, como la defensa de la idea de la *civilisation* latina dentro del “cosmopolitismo” del que Pacheco se mostraba como orgulloso defensor, afín a sus maestros Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges. Las “concreciones” virgilianas, por su parte, recrean algunos pasajes de la *Eneida*, como las hipálages *tacitae per amica silentia lunae* y *Dido...obscuram / per umbras*, donde Pacheco consigna una serie de reflexiones acerca del paso del tiempo y la decadencia de todo lo viviente, siguiendo los *Cuartetos* de Eliot, y acerca de la evocación de la belleza perdida, en la línea de la reflexión de Charles Baudelaire sobre la fugacidad de la hermosura en el París del siglo XIX. Los “vacíos”, en este caso, atañerían a las diferencias estéticas entre estos referentes modernos de Pacheco (Eliot, Baudelaire) y, sobre todo, del

marcado carácter político que tenía la *Eneida* y que al mexicano sencillamente no interesa demasiado.

Los apartados dedicados a los autores mencionados nos han proporcionado algunas claves importantes de los hilos sutiles que unen a los autores aquí estudiados. El primero de ellos sería el del acontecimiento fundamental del siglo XX mexicano: la Revolución, que marca la “concretización” de Ramón López Velarde, las múltiples relecturas de Alfonso Reyes y las críticas aceradas de José Vasconcelos, todos ellos protagonistas en mayor o menor medida de estos acontecimientos. Asimismo, la reacción confesional de los autores reunidos en la Editorial Jus está también marcada por las políticas laicistas del régimen posrevolucionario. Además, la narración final del *Palinuro* de Del Paso ofrece una profunda crítica del poder, del *statu quo* del régimen instaurado por el Partido Revolucionario Institucional y del asesinato de la disidencia política, consecuencia también del devenir político del México posterior a la Revolución.

Dentro de estas polémicas de corte político, el par de conceptos “patria” / “nación” ha resultado muy pertinente y productivo para nuestro análisis: del lamento de López Velarde por no poder incluir “La suave patria” dentro de la estela de celebración nacional de la *Eneida*, viéndose obligado a esa exaltación sentimental y costumbrista de la “patria”, a la respuesta de Reyes, quien no cree en el fatalismo de que los orígenes de la conquista en México deban determinar su futuro. Por ello, traslada la polémica hacia una reflexión sobre la posibilidad de constituir una “nación” política moderna, orgullosamente emparentada con las otras naciones occidentales a partir de su propia diversidad, tomando como referente a Virgilio como ejemplo de lo mejor de la cultura europea que había sido traída a México por los conquistadores españoles.

A este respecto, hemos de señalar también la importancia del par *civilisation* / *Kultur*, particularmente en la oposición entre Reyes y Vasconcelos. La polémica vasconceliana contra el sajonismo y el latinismo, en el fondo, constituye una suerte de *civilisation* iberoamericana frente a la idea de la *civilisation* latina defendida por Reyes, que uniría a las dos Américas con Europa, continental e insular, por encima de las diferencias lingüísticas y religiosas. Reyes, por su parte, es el gran defensor de México como parte de esa propia *civilisation* latina, que se ha de teñir de los colores singulares del propio país.

La generación del Ateneo y, en términos generales, la cultura política y social instaurada tras la Revolución tiene también dos grandes críticos: Castellanos y Montemayor. No se trata de que se decanten por una de las posturas en particular, sino que consideran a Virgilio como representante de la *civilisation* latina y, por tanto, objeto de sus críticas en aquellos aspectos que ellos impugnan del mensaje de la *Eneida*: el engaño y abandono de la mujer por parte del varón, representados en Dido y Eneas, en quienes Castellanos ve todas las afrentas y desprecios a las mujeres, y la crítica a la alabanza del poder y del sistema político que Virgilio plasmó en su poema y que Montemayor critica, si bien muestra un profundo interés por la maestría poética del autor, como puede verse tanto en su poema como en los ensayos de carácter más erudito.

Asimismo, dentro de la recreación literaria, creemos conveniente señalar dos conclusiones fundamentales de nuestro análisis. En primer lugar, para entender cabalmente el propósito de las “concreciones” virgilianas de estos autores, es fundamental atender a las “recepciones intermedias” que hemos ido estableciendo para los autores estudiados (Caro, Haecker, Eliot, Connolly, Pound, Joyce, Baudelaire), entendiendo por tales aquellas obras modernas que determinan directamente algunas recepciones posteriores de Virgilio. Tales “recepciones intermedias” son en su mayoría obras de autores anglosajones, que han determinado el gusto y los “horizontes de expectativas” de los escritores mexicanos aquí estudiados, lo cual es muy significativo, pues señala la centralidad que la literatura escrita en inglés tuvo para estos autores en particular y, en general, para la literatura hispanoamericana del siglo XX, al mismo tiempo que declinaba la influencia de la literatura francesa, dominante en mayor medida sobre la visión literaria de la Antigüedad en el propio siglo XIX (piénsese, por ejemplo, en el neoclasicismo, el parnasianismo o cierto decadentismo, que tan influyentes fueron para los autores modernistas hispanos).

Una segunda conclusión que puede obtenerse, tras el estudio de estos autores, es la de la importancia creciente que va adquiriendo la ciudad como entorno literario privilegiado frente al esperable *locus amoenus* tan ligado al virgilianismo tradicionalmente. Esto es muy significativo: el desarrollo urbano y la vida del hombre inmerso en las formidables urbes del siglo XX, tan alejada de la experiencia de la vida rural, y enfrascado en una cotidianeidad de calles, grandes avenidas, edificios, tráfico, etc., vuelve la espalda a la

posibilidad del retorno al campo, aunque sea idealizado, para trasladar otros intereses en su recreación de la poesía virgiliana.

En esta ocasión, los rastros del bucolismo virgiliano brillan por su ausencia en estos autores del siglo XX, pues no aparece ni tan siquiera como escape del bullicio de la ciudad. Será esta misma urbe moderna, la Ciudad de México, la que albergue las “concreciones” virgilianas de algunos autores del *corpus* aquí estudiado: el Palinuro de Fernando del Paso en el Zócalo de la capital, Carlos Montemayor y su reflexión sobre las armas modernas y las heridas e injusticias provocadas por ellas, donde también está presente la propia capital mexicana, o el concierto de rock de la Eurídice de José Emilio Pacheco que, si bien no está ambientado en ninguna ciudad en concreto, refleja un tipo de vida y una reflexión sobre la fugacidad de la belleza y la “posesión por pérdida” ya alejados de la idealización del campo. Se configura, con estos autores, una suerte de “Virgilio urbanita”, ya muy lejos del bucolismo tan arraigado en la literatura occidental.

Por último, el propio Alfonso Reyes, quien defiende las ventajas de una educación virgiliana para campesinos y trabajadores rurales, muestra en su “Discurso por Virgilio” y los textos anteriores (ligados a la experiencia de la Revolución mexicana) unas preocupaciones políticas y culturales, a partir de las que produce su “concreción” de Virgilio, que están alejadas de la vida concreta de los campesinos. Su visión de la realidad del campo es la de un embajador que, por entonces, estaba atendiendo importantes asuntos diplomáticos en Río de Janeiro y que, si bien se preocupa por el Estado y la mejora de las condiciones del campo, vive ya muy ajeno a él.

En suma, creemos que los objetivos que nos habíamos propuesto al inicio de esta tesis han resultado fructíferos por la cantidad de objetos de estudio que hemos podido encontrar para conformar nuestro *corpus* y la variedad de los “horizontes de expectativas” de los literatos, traductores y estudiosos de Virgilio que han dado lugar a toda una literatura virgiliana en el México del siglo XX. Todos ellos, además, son autores muy relevantes en el campo de la academia, la traducción o la creación literaria, por lo que podemos afirmar que en este ámbito Virgilio no fue un autor anecdótico o leído sólo por eruditos especializados, sino que constituyó un referente para autores clave en la historia de la literatura mexicana.

Por ello, consideramos que el ámbito de la “Recepción clásica”, representada por trabajos como el que aquí concluimos, se muestra muy productivo para los propios estudios clásicos, por su capacidad para crear nuevos objetos y temas de estudio a partir de sus presupuestos teóricos, que permiten, a su vez, establecer relaciones con disciplinas que, inicialmente, podrían parecer muy alejadas de ellos. Además, resulta evidente que la literatura escrita en español en América tiene muchísimo que ofrecer para tales estudios no sólo en épocas más esperables como los siglos XVI o XVII, sino también en el propio siglo XX, como deseamos haber podido demostrar en este trabajo que aquí concluye.

6.- Bibliografía

6.1.- Ediciones y traducciones de obras antiguas

- Álvarez, C. y R. M^a. Iglesias (2003), *Ovidio. Metaformosis*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Bauzá, H. F. (1989), *Las Geórgicas de Virgilio: estudio y traducción*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bonifaz Nuño, R. y A. Gaos Schmidt (1957), *Antología de la poesía latina*, México, UNAM.
- (1963), *Geórgicas*, edición bilingüe, traducción rítmica y notas, México D.F., Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- (1967), *Bucólicas*, edición bilingüe, traducción rítmica y notas, México D.F., Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- (1972), *Eneida*, edición bilingüe, traducción rítmica y notas, México D.F., Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Caro, M. A. (1873-1876), *Virgilio. Obras*, Bogotá, Echeverría hermanos, 3 vol.
- (1902), *Virgilio. Eneida*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando.
- e Hidalgo, F. M. (1915), *Virgilio. Églogas y Geórgicas*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando.
- Cristóbal López, V. (2000), *Virgilio. Bucólicas*, Madrid, Cátedra.
- Echave-Sustaeta, J. de (2005), *Eneida*, introducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos.
- Espinosa Pólit, A. (1961), *Virgilio en verso castellano*, Ciudad de México, Editorial Jus.
- (2006), *Eneida*, edición de José Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra.
- Fontán Barreiro, R. (1986), *Eneida*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Calvo, A. (1976), *Virgilio*, Valencia, Editorial Júcar.

- Horacio, *Q. Horatius Flaccus opera edidit D. R. Shackleton Bailey*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter-Teubner.
- Hubbell, H. M. (2015), *Cicero. On Invention; The best kind of Orator; Topics*, Cambridge (Massachusetts), Loeb Classical Library.
- Jiménez, E. y Sánchez, E. (1984), *Dionisio de Halicarnaso. Historia de la Roma antigua. Libros I-III*, introducción de Domingo Plácido, Madrid, Editorial Gredos.
- Millares Carlo, A. (1955), *Tito Livio. Desde la fundación de Roma I-II*, México DF, BSGRM-UNAM.
- Miller, F. J. (1958), *Ovid. Metamorphoses II. Books IX-XV*, Cambridge-Massachusetts, The Loeb Classical Library.
- Moralejo, J. L. (2007), *Horacio. Odas y Epodos*, introducción, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Editorial Gredos.
- (2008), *Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte poética*, introducción, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Editorial Gredos.
- Núñez, S. (1997), *Cicerón. La invención retórica*, Madrid, Editorial Gredos.
- Ochoa, E. (1959), *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, traducción de Eugenio de Ochoa, edición, prólogo y notas de Miguel Dolç, ilustraciones de J. Lozano Olivares y Joan Vila Grau.
- Pagaza, J. A. (1913), *Obras completas de Virgilio vertidas al castellano por Clearco Meonio*, Jalapa, Imprenta Católica.
- Ramírez de Verger, A. (2001), *Marcial. Epigramas I*, Introducción general de Juan Fernández Valverde, Madrid, Gredos.
- Reina, C. y Valera, C. (1979), *Santa Biblia*, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego, México D.F., Liga Bíblica Mundial del Hogar.
- Villena, E. de (2000), *Obras completas III. Traducción y glosas de la Eneida, libros IV-XII. Traducción de la Divina Comedia*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Villena, L. A. de (1976), *Catulo*, Valencia, Editorial Júcar.

Virgilio, P. (1969), *P. Vergili Maronis opera recognovit brevique adnotatione critica instruxit*
R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford Classical Texts.

6.2.- Textos modernos

AA.VV. (2018), *Antena, 1924. Monterrey, 1930-1937. Examen, 1932. Número, 1933-1935*,
presentación de Francisco Monterde, Ciudad de México, FCE.

Bello, A. (1970), *Antología de Andrés Bello*, Santiago de Chile, Chile: Fondo Andrés Bello.

Borges, J. L. (1976), *Discusión*, Madrid, Emecé-Alianza.

--- (1980), *Siete noches*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

--- (2010), *Poesía completa*, Madrid, Destino.

--- (2011), “Publio Virgilio Marón. *Eneida*”, *Miscelánea*, Madrid, Destino, pp. 364-365.

Broch, Hermann, “James Joyce y el presente”, en AA.VV., *Joyce*, Buenos Aires, Jorge Álvarez,
1969, pp. 133-160.

Caro, M.A. (1873-1876), “Estudio preliminar”, *Virgilio. Obras*, Bogotá, Echeverría hermanos,
3 vols.

Castellanos, R. (2004), *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*, Ciudad de México, FCE.

Connolly, C. (1955), *The Unquiet Grave. A Word Cycle by Palinurus. Revised edition with an
introduction by Cyril Connolly*, Bristol, Western Printing Services.

Connolly, C. (1994), *La tumba sin sosiego. Ciclo verbal por Palinuro*, traducción de Ricardo
Baeza, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Croce, B. (2002), *Breviario de estética. Aesthetica in nuce*, Madrid, Aldebarán.

Eliot, T. S. (1945), *What is a Classic?*, Londres, Faber and Faber.

- Eliot, T. S. (1975), “*Ulysses, order and myth (1923)*” *Select Prose*, edición e introducción de Frank Kermode, Nueva York, Harcourt Brace Jovanich Farrar, Straus and Giroux.
- Eliot, T. S. (2006), “*Ulises, orden y mito*”, traducción de Aída Espinosa, *La casa del tiempo* 89, pp. 58-59.
- Eliot, T. S. (2017), *Cuatro cuartetos*, aproximación, edición y notas de José Emilio Pacheco, Ciudad de México, Ediciones Era-Colegio Nacional.
- Eliot, T. S. (2020), *The Waste Land. La tierra baldía*, traducción de Luis Sanz Irlés, prólogo de Ernesto Hernández Busto y epílogo de José Antonio Montano, Valencia, Olé Libros.
- Espinosa Pólit, A. (1932), *Virgilio. El poeta y su misión providencial*, Quito, Biblioteca Ecuatoriana.
- Fénelon, F. (1983), *Aventuras de Telémaco*, introducción de Jeanne Renée Becker y traducción de Fernando Nicolás de Rebolleda, México DF, Editorial Porrúa.
- Garcilaso de la Vega (1995), *Poesía castellana completa*, edición de Consuelo Burell, Barcelona, Ediciones Altaya.
- González Uribe, H. (1956), *Virgilio, el clásico de Occidente*, Ciudad de México, Editorial Jus.
- Haecker, T. (1945), *Virgilio, padre de Occidente*, Madrid, Sol y Luna.
- Heidegger, M. (2003), *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera C., Madrid, Editorial Trotta.
- Huysmans, J. K. (2012), *A contrapelo*, traducción de Juan Herrero, Madrid, Cátedra.
- Joyce, J. (1992), *Ulysses*, introducción de Declan Kiberd, Londres, Penguin Modern Classics.
- Landívar, R. (2012), *Rusticatio mexicana. Edición bilingüe*, introducción, textos críticos, anotaciones y traducción rítmica al español de Faustino Chamorro G., Heredia, EUNA.
- López Velarde, R. (1971), *Obras*, edición de José Luis Martínez, México D.F., FCE.
- Millares Carlo, A. (1995), *Historia de la literatura latina*, México D.F., FCE.
- Montemayor, C. (1974), *Abril y otros poemas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

- (1979), *Los dioses perdidos y otros ensayos*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1984), *Historia de un poema. La Égloga IV de Virgilio*, México, Premiá Editora.
- Nietzsche, F. (2007), *El origen de la tragedia*, traducción de Eduardo Ovejero Mauri e introducción de Carlos García Gual, Madrid, Espasa Calpe.
- Othón, M. J. (1944), *Poemas rústicos*, México DF, Editorial Porrúa.
- Pacheco, J. E. (2007), “*Las flores del mal y las flores del mall. Sobre Baudelaire: un ensayo y ocho aproximaciones*”, *Confabulario* (suplemento cultural de *El Universal*), 12 de enero de 2007.
- (2008), “Ovidio en el iPod”, *Letras Libres* 109, enero de 2008. Recurso *on-line* [<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/ovidio-en-el-ipod?fbclid=IwAR01xkz73u1a6TgVhrNPEZMdTYrejmG53713vu82IBvJWW4ysoMF5UVuLDE>].
- (2014), *Tarde o temprano (poemas 1958-2009)*, México, FCE.
- (2019), “La invención de Borges”, *Jorge Luis Borges*, Ciudad de México, Ediciones Era-El Colegio Nacional-Universidad Autónoma de Sinaloa, pp. 85-98.
- Del Paso, F. (2015a), *Palinuro de México*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- (2018), “Mi patria chica, mi patria grande”, *Inundación Castálida* 3 (5), pp. 43-47.
- Pater, W. (1908), *Estudios griegos*, traducción de Pedro Henríquez Ureña, México, Imprenta de Ignacio Escalante.
- Paz, O. (2014), *Obras completas VII. Obra poética*, Ciudad de México, FCE.
- Pound, E. (1952), *Personae. Collected shorter poems of Ezra Pound*, Londres, Faber and Faber.
- Purcell, H. (1986), *Dido and Aeneas*, edición de Price Curtis, Nueva York, W. W. Norton.
- Reyes, A. (1956), *Obras completas III. El plano oblicuo, El cazador, El suicida, Aquellos días, Retratos reales e imaginarios*, México DF, FCE.

- (1957), *Obras completas VI. Capítulos de literatura española, primera y segunda series, De un autor censurado en el Quijote. Páginas adicionales*, México DF, FCE.
- (1959), *Obras completas X. Constancia poética*, México DF, FCE.
- (1963), “Moctezuma y la *Eneida* mexicana”, *Obras completas XXI. Los siete sobre Deva, Ancorajes, Sirtes, Al yunque, A campo traviesa*, México DF, FCE, pp. 451- 457.
- (1967), “Apéndice sobre Virgilio y América”, *Universidad, política y pueblo*, nota preliminar, selección y notas de José Emilio Pacheco, México DF, Lecturas Universitarias-UNAM, pp. 65-69.
- (2010), “Adiós a Vasconcelos (1959)”, en Domínguez Michael, C. (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, edición e introducción de Christopher Domínguez Michael, México DF, FCE, p. 529.
- (2015a), “Pasado inmediato”, en Garciadiego, J. (ed.), *Alfonso Reyes, “un hijo menor de la palabra”*, selección, prólogo y semblanza de Javier Garciadiego, México D. F., FCE, pp. 39-64.
- (2015b), “Carta de Alfonso Reyes a Werner Jaeger”, en Garciadiego, J. (ed.), *Alfonso Reyes, “un hijo menor de la palabra”*, selección, prólogo y semblanza de Javier Garciadiego, México D.F., FCE, p. 21.
- (2015c), “Discurso por Virgilio”, en Garciadiego, J. (ed.), *Alfonso Reyes, “un hijo menor de la palabra*, selección, prólogo y semblanza de Javier Garciadiego, México D.F., FCE, pp. 215-230.
- (2015d), “México en una nuez”, en Garciadiego, J. (ed.), *Alfonso Reyes, un hijo menor de la palabra*, selección, prólogo y semblanza de Javier Garciadiego, México DF, FCE, pp. 723-733.
- Spengler, O. (1966), *La decadencia de Occidente. Tomo 1*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe.
- Spinoza, B. (2000), *Ética demostrada según el orden geométrico*, edición y traducción de Atilano Domínguez, Madrid, Trotta.

- Vasconcelos, J. (1924), “Reneguemos del latinismo”, *La antorcha*, 18 de octubre de 1924.
- (1927), *Indología. Una interpretación de la cultura ibero-americana*, París, Agencia Mundial de Librería.
- (1983), *Ulises criollo*, México DF, FCE.
- (1999), *La raza cósmica*, México DF, Colección Austral.
- (2000), *Ulises criollo*, edición crítica de Claude Fell (coord.), París, Colección Archivos-Signatarios de Acuerdo Archivos.
- (2002), *De Robinsón a Odiseo. Pedagogía estructuralista*, Monterrey, Cámara de Senadores.
- (2010a), “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, en Domínguez Michael, C. (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, edición e introducción de Christopher Domínguez Michael, México DF, FCE, pp. 58-73.
- (2010b), “Estudios indostánicos”, en Domínguez Michael, C. (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, edición e introducción de Christopher Domínguez Michael, México DF, FCE, pp. 152-168.
- (2013), *Estética*, México DF, Editorial Trillas.

6.3.- Textos teóricos

- Borges, J. L. (2001), “La tradición y T. S. Eliot”, *Textos recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, pp. 49-53.
- Eliot, T. S. (2004), “Tradition and individual talent. La tradición y el talento individual”, *El bosque sagrado. Edición bilingüe*, San Lorenzo del Escorial, Langre.
- (1992), *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria Editorial.
- Gadamer, H.G. (2012), *Verdad y método*, Madrid-Salamanca, Sígueme.
- García Jurado, F. (2007), “¿Por qué nació la juntura «Tradición clásica »?””, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 27.

- (2008), “El nacimiento de la Filología Clásica en España. La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid (1932-1936)”, *Estudios Clásicos* 50.134, pp. 77-104.
- (2015a), “Tradición frente a Recepción clásica. Historia frente a Estética, autor frente a lector”, *Nova Tellus* 33 (1), pp. 9-37.
- (2016), *Teoría de la tradición clásica: conceptos, historia, métodos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2019), *Catálogo razonado de manuales hispanos de literatura clásica (1782-1935)*, Guillermo Escolar editor, Madrid.
- Iser, W. (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, traducción del alemán de José Antonio Gimbernat, Madrid, Taurus.
- (1989a), “La estructura apelativa de los textos”, en Warning, R., *Estética de la recepción*, Madrid, Editorial Visor, pp. 133-148.
- (1989b), “El Proceso de Lectura”, en Warning, R., *Estética de la recepción*, Madrid, Editorial Visor, pp. 149-164.
- Jauss, H. R. (1976), *La literatura como provocación*, traducción de Juan Godó Costa, Barcelona, Ediciones Península.
- (1987), “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en Mayoral, J. A., *Estética de la recepción*, Madrid, Arco libros.
- Lefevere, A. (1995), “Introduction: Comparative Literature and Translation”, *Comparative Literature* 47.1, pp. 1-10.
- Lida de Malkiel, M. R. (1975), “La tradición clásica en España”, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Martindale, C. (1993), *Redeeming the text: Latin poetry and hermeneutics of reception*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2013), “Reception — a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical”, *Classical Receptions Journal* 5.2, pp. 169-183.

Paz, O. (1972), *Los hijos del limo*, Santiago de Chile, Tajarar Editores.

Schleiermacher, F. (2004), “Sobre los diferentes modos de traducir (1813)” en Vega, M. A. (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Ediciones Cátedra-Lingüística, pp. 244-255.

Steiner, G. (1995), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, traducción de Adolfo Castañón, México, FCE.

Venuti, L. (2008), *The Translators' Invisibility. A History of Translation*, Londres-Nueva York, Routledge.

6.4.- Artículos, estudios y monografías

AA. VV. (2000), *Historia general de México. Versión 2000*, prólogo de Daniel Cosío Villegas preparado por el Centro de Estudios Históricos, Ciudad de México, Colegio de México.

Alarcón, N. (1992), *Ninfomanía. El discurso feminsita en la obra poética de Rosario Castellanos*, Madrid, Pliegos.

Von Albrecht, M. (2012), *Virgilio*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Álvarez Junco, J. (2005), “El nombre de la cosa. Debate sobre el término *nación* y otros conceptos relacionados” en Álvarez Junco, J. et alii, *El nombre de la cosa. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 11-78.

Álvarez Lobato, C. (2008), “Identidad y ambivalencia en *Palinuro de México*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58.1, pp. 123-139.

Álvarez Salas, O. (2008), “Teatro filosófico en Luciano y Alfonso Reyes: dos diálogos de ‘Pitágoras’”, *Nova Tellus* 26.2, pp. 271-292.

--- (2019), “Alfonso Reyes y la reescritura de la antigüedad: ‘Pitágoras’ y ‘Jenófanes’ en diálogo”, en Espino Martín, J. y Cavalletti, G. (eds.), *Recepción y Modernidad en el siglo*

XIX. *La antigüedad clásica en la configuración del pensamiento liberal, romántico, decadentista e idealista*, prólogo de Carlos García Gual, Ciudad de México, IIF-UNAM.

Arenas Torresdey, E. M. (2016), *La poética de Carlos Montemayor: la memoria en el viento*, tesis de maestría, Universidad de Veracruz.

Armstrong, R. H. (2018), “Dante’s Influence on Virgil: Italian *volgarizzamenti* and Enrique de Villena’s *Eneida* of the 1428”, en Braund, S. y Maritorosova Torlone, Z. (eds.), *Virgil and his Translators*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 36-50.

Arreola, J. J. (1997), *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*, México DF, Alfaguara.

Atherton, G. (2006), *Decline and Fall of Virgil in Eighteenth Century Germany. The Repressed Muse*, Nueva York, Camden House.

Avendaño, F. R. (2018), *Mal de piedra de Carlos Montemayor: edición, introducción y notas*, tesis de maestría, UACJ.

Avilés Salvador, M. R. (2017), “Los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio: prefigura de una nueva modernidad”, *Revista PUCE*, 104, pp. 523-542.

Barili, A. (1999), *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión del escritor latinoamericano*, prólogo de Elena Poniatowska, México DF, FCE.

Bauzá, Hugo Francisco, (1996) “La muerte de Virgilio o el discurso del vencedor”, *Humanitas* 18, pp. 141-150.

Becker, J. R. (1983), “Introducción”, en Fénelon, F., *Las aventuras de Telémaco*, México DF, Editorial Porrúa.

Benedict, N. C. (2020), “Los precursores (estéticos) de los Breviarios del Fondo de Cultura Económica”, *Bibliographica* 3.1, pp. 103-132.

Blake, L. y J. Lezra (eds.) (2016), *Lucretius and Modernity. Epicurean Encounters Across Time and Disciplines*, Londres, Palgrave MacMillan.

Blanco, J. J. (1988), “La alcoba submarina”, en *Minutos velardianos*, edición de Luis Miguel Aguilar, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 19-26.

- (2013), *Se llamaba Vasconcelos*, México DF, FCE.
- Bradbury, M. y McFarlane, J. (1991), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin Books.
- Braund, S. y Z. Maritorosova Torlone (2018), *Virgil and his Translators*, Nueva York, Oxford University Press.
- Brisson, J. P. (1972), “Le «pieux Enée!»”, *Latomus* 31.2, pp. 379-412.
- Burucúa, J. E. (2013), *El mito de Ulises en el mundo moderno*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Calderón de Puelles, M. (2001), “Bernardo de Balbuena y la grandeza mexicana”, *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada* 7, pp. 257-268.
- (2015), “El poema heroico de Diego Abad como retablo barroco”, *RECI* 42, pp. 69-95.
- Campos, M. A. (2012), “Nota introductoria”, *Carlos Montemayor. Material de lectura*, selección y nota introductoria de Marco Antonio Campos, Difusión Cultural-Dirección de Literatura-UNAM, pp. 3-5.
- Canfora, L. (1991), *Ideologías de los Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Akal.
- Carrillo Juárez, C. D. (2009), *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, México DF, Universidad Claustro de Sor Juana-Edición Eón.
- Castañón, A. (2007), *Alfonso Reyes, caballero de la voz errante*, edición revisada y aumentada, Monterrey, UANL.
- (2018), *Alfonso Reyes en una nuez. Índice consolidado de nombres propios de personas, personajes y títulos en sus Obras completas*, Ciudad de México, El Colegio Nacional.
- Castro de Castro, D. (2013), “El Virgilio isabelino de Eugenio de Ochoa. El triunfo de la prosa”, en García Jurado, F., González Delgado, R. y González González, M. (eds.), *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, Málaga, Analecta Malacitana, pp. 137-154.

- Castro Leal, A. (2010), “El escritor. Un maestro imposible”, en Domínguez Michael, C. (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, edición e introducción de Christopher Domínguez Michael, México DF, FCE, pp. 452-456.
- Cervera Salinas, V. (2011), “La poesía viaja a América: la “Alocución” lírica de Andrés Bello”, *Philologia hispalensis* 23, pp. 65-76.
- Codoñer, C. y J. A. González Iglesias (2014), *Priapea*, introducción y edición crítica de Carmen Codoñer y traducción, notas y comentario literario de Juan Antonio González Iglesias, Huelva, Anejo III de Exemplaria Classica-Universidad de Huelva.
- Conn, R. T. (2002), *The Politics of Philology. Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Literary Tradition*, Londres, Bucknell University Press.
- Conte, G. B. (2007a), “Anatomy of a Style: Enallage and the New Sublime”, *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, edición y traducción de Stephen Harrison, Nueva York, Oxford University Press, pp. 58-122.
- (2007b), “Defensor Vergilii: Richard Heize on Virgil’s Epic Technique”, *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*, edición y traducción de Stephen Harrison, Nueva York, Oxford University Press, pp. 170-183.
- Corral, R. (2003), “Memoria y síntesis en el *americanismo* de Alfonso Reyes”, *América. Cahiers du CRICCAL* 30, pp. 109-115.
- Corrales Pascual, M. (2006), *Pensamiento de Aurelio Espinosa Pólit*, estudio introductorio y selección de Manuel Corrales Pascual, Quito, Banco Central de Ecuador.
- Cristóbal López, V. (2010), “La traducción de la forma poética”, en Luque, J. *et alii* (eds.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*, Jaén-Granada, Sociedad de Estudios Latinos, pp. 1111-1127.
- Cruz Gimeno, M. J. (2015), “La influencia de Virgilio y de Ovidio en el poema *Lamentación de Dido*, de Rosario Castellanos”, *Anuario del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Calatayud* 21, pp. 69-82.

- Curiel, F. (2016), "Primer ingreso. Iniciación al Ateneo de la Juventud", *Prosa Atenea. Antología del Ateneo de la Juventud*, México DF, Coordinación de Humanidades-UNAM, pp. IX-XLIV.
- Curtius, E. R. (1995), *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Cussen, A. (1998), *Bello y Bolívar*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Debicki, A. P. (1987), "Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco", en Verani, H. J. (ed.), *José Emilio Pacheco ante la crítica*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Veracruzana, pp. 47-72.
- Del Paso, F. (2015b), *Amo y señor de mis palabras. Artículos, discursos y otros textos sobre literatura*, México D.F., Marginales Tusquets Editores.
- Díaz Villareal, W. (2016), "Lo clásico y la tradición en Paul Valery, T. S. Eliot y Walter Benjamin", *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1, pp. 121-146.
- Díaz Arciniega, V. (1996), *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1996)*, México DF, FCE.
- (2011), "Para fundar una tradición. Una propuesta de Alfonso Reyes", *Literatura Mexicana* 22.2, pp. 121-140.
- Dirda, M. (2015), "'The Complete Works of Auden' showcases writings beyond the poetry", *The Washington Post*, recurso electrónico [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-complete-works-of-auden-showcases-writings-beyond-the-poetry/2015/09/09/596e1362-5626-11e5-abe9-27d53f250b11_story.html?utm_term=.5df1ec06596b]. Consultado el 25-02-2018
- Doce, J. (2010), *La ciudad consciente: Ensayos sobre T.S. Eliot y W.H. Auden*, Barcelona-México, Vaso Roto Ediciones.
- Domínguez, A. (2019), *Spinoza, Vida, escritos y sistema de filosofía moral*, Madrid, Guillermo Escolar editor.

- Domínguez Michael, C. (1997), *Tiros en el concierto. La literatura mexicana en el siglo V*, México D.F., Biblioteca Era.
- (2012), *Diccionario crítico de literatura mexicana (1955-2005)*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Döpp, S. (2010), “Te, Palinure, petens. Vergilrezeption in Palinurus’ *The Unquiet Grave*”, *Vestigia Vergiliana. Vergil-Rezeption in der Neuzeit*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 414-484.
- Duarte, M. (2017), “Lo grotesco en el surrealismo”, *El pájaro de Benín 2*, pp. 127-153.
- Elias, N. (1989), *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, traducción de Ramón García Cotarelo, México, FCE.
- Ellison, F. P. (2000), *Alfonso Reyes y el Brasil. (Un mexicano entre cariocas)*, México DF, CONACULTA.
- Enríquez Perea, A. (2009), *Alfonso Reyes en los albores del estado nuevo brasileño (1930-1936)*, México DF, El Colegio Nacional.
- Espino Martín, J. (2000), “Velaine evoca a Ovidio: su persona y su voz”, en Luque, J. *et alii* (eds.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*, Jaén-Granada, pp. 1267-1278.
- (2016), “El concepto de *ingenium* ciceroniano”, *Estudios* 118, pp. 64-86.
- (2017), “Estética de la recepción e historia de las ideas en el siglo XVIII. La *virtus* y el *honestum* ciceronianos en el «honor nobiliario» y la «educación cívica» de Gaspar Melchor de Jovellanos”, *Tópicos. Revista de Filosofía* 53, pp. 325-372.
- (2018), “La recepción ideológica de las lenguas clásicas en la primera mitad del siglo XIX mexicano: conservadores y liberales”, en Martínez Luna, E. (ed.), *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*, Ciudad de México, UNAM, pp. 371-394.
- (2020a), *De la “agudeza” al “gusto”. Cicerón, entre el Barroco y la cultura ilustrada*, Ciudad de México, IIF-UNAM.

- (2020b), “Evemerismo y «decodificación» del mito clásico, desde la Grecia clásica hasta la apologética cristiana”, en Fernández Fernández, E. (ed.), *El relato mítico y su función narrativa*, Pamplona, EUNSA, pp. 71-90.
- (2020c), “De la Tradición a la Recepción Clásica: tres criterios metodológicos de analizar a Horacio en la relación «clásicos-modernos»”, en García, D. (ed.), *Releer y reinterpretar a los clásicos griegos y latinos. Estudios y orientaciones sobre la Tradición Clásica*, México, IIF-UNAM, pp. 19-62.
- (2021), “Evemerismo”, en García Jurado, F. *et alii* (eds.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y la Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar editor, en prensa.
- Espinosa Pólit, A. (1949), “La traducción como obra de arte. La métrica latinizante”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 5, pp. 332-355.
- (1955-56), “Miguel Antonio Caro, intérprete de Virgilio”, *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo* 48.2, pp. 397-414.
- Estefanía Álvarez, D. N. (1995), “Dido. Historia de un abandono”, *CFC (L)* 8, pp. 89-110.
- Evans, G.R. (2010), *The University of Oxford: A New History*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris.
- Farrel, J. (2004), “Ovid’s Virgilian Career”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 52, pp. 41-55.
- (2012), “James Joyce and Modernist Latinty”, en Brickliss, W. *et alii* (eds.), *Reception and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 57-72.
- Fell, C. (1989), *Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México DF, IIH-UNAM.
- (1995), *La Amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes 1916-1959*, compilación y notas de Claude Fell, México DF, El Colegio Nacional.
- Fernández Corte, J. C. (2004), “La invención de la Historia de la Literatura Latina en España (y una breve reflexión sobre Europa)”, *CFC (L)* 24 (1), pp. 95-113.

- Fiddian, R. (1982), "A Case of Literary Infection: *Palinuro de México* and *Ulysses*", *Comparative Literature Studies* 19.2, pp. 220-235.
- Fredericksen, E. (2014), "Finding another Alexis: pastoral tradition and the reception of Vergil's second eclogue", *Classical Receptions Journal* 7.3, pp. 422-441.
- Gaos, J. (1951), *Introducción a Ser y tiempo*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gaos Schmidt, A. *et alii* (2006), "Presentación de la segunda edición de la *Iliada* (versión de Rubén Bonifaz Nuño)", *Nova Tellus* 24.1, pp. 321-340.
- Galinsky, G. K. (1969), "Pius Aeneas", *Aeneas, Sicily and Rome*, Princeton, Princeton University Press, pp. 3-61.
- García Armendáriz, J. I. (1999), "*Formosum Pastor Corydon Ardebat Alexin*: lecturas y traducciones de la segunda 'Bucólica' en los siglos XVIII y XIX", en F. Lafarga Maduell (ed.), *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, Lérida, Universidad de Lérida, 263-276.
- García de la Fuente, O. (1973), "La observación de las aves en Roma", *Helmántica. Revista de Filología Clásica y Hebrea* 24.73-75, pp. 135-157.
- García Gual, C. (1992), "Borges y los clásicos de Grecia y Roma", *Cuadernos hispanoamericanos* 505-507, pp. 321-346.
- (1997), *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Madrid, Montesinos.
- (2010), "Helenista", *Letras Libres* 100, enero de 2010, recurso electrónico [<https://www.letraslibres.com/espana/revista/espana-en-100-libros>] Consultado el 03-02-2019.
- García Jurado, F. (1999), "Virgilio entre los modernos. Un singular capítulo de la lectura de las *Geórgicas* en Joris-Karl Huysmans, José María Eça de Queiroz y Cristobal Serra (ensayo de literatura comparada)", *CFC (L)* 16, pp. 45-75.

- (2004), “La historiografía de la literatura latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdós y Huysmans”, *CFC (L)* 24.1, pp. 115-147.
- (2006), *Borges, autor de la Eneida*, Madrid, ELR Ediciones.
- (2010), “«Todas las cosas que merecen lágrimas». Borges, traductor de Virgilio”, *Studi Ispanici* 35, pp. 291-309.
- (2014), *La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio*, Madrid, Escolar y Mayo Editores.
- (2015b), “Borges y los inicios de la seducción virgiliana. Una hermenéutica de la nostalgia”, *Bulletin of Spanish Studies* 12, pp. 1-21.
- (2015c), “Erratas vitales. Antonio Machado y Virgilio en *Los complementarios*”, *Bulletin Hispanique* 117.1, pp. 301-324.
- (2017), “Teatralidad de lo lírico: «monólogo dramático» como encuentro complejo entre literaturas antiguas y modernas”, en González Vázquez, C. (ed.), *El teatro en otros géneros y otros géneros en el teatro. II Estudios de teatro romano en honor del profesor Benjamín García Hernández*, 103-136.
- (2018), *Virgilio: vida, mito e historia*, Síntesis, Madrid.
- García Morales, A. (2019), “El Ateneo de México. Crónica e interpretación de un proyecto intelectual”, en Hadatty Mora, Y. C., Lojero Vega, N. y Mondragón Velázquez, R. (eds.), *Historia de las literaturas en México. La revolución intelectual de la Revolución Mexicana (1900-1940)*, Ciudad de México, IIF-UNAM, pp. 127-154.
- García Peña, L. L. (1998), *Intertextualidad e Historia en Palinuro de México*, tesis de doctorado, COLMEX.
- García Pérez, D. (2020), “Alfonso Reyes”, en García Jurado, F et alii (eds.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y la Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar editor, en prensa.

- García Santibáñez Cobián, E. (2017), *Análisis historiográfico de la violencia política en la trilogía de novelas "Las armas del alba", "La fuga" y "Las mujeres del alba" de Carlos Montemayor*, tesis de maestría, UAM.
- García Valencia, G. (2003), "Alfonso Reyes: discurso y nacionalismo", *La palabra y el hombre* 125, pp. 7-20.
- García Yebra, V. (1989), "Aurelio Espinosa Pólit, traductor de poetas clásicos", *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*, Madrid, Editorial Gredos, pp. 165-193.
- Garciadiego, J. (2009), *Alfonso Reyes*, México DF, Editorial Planeta.
- (2010), "Tres asedios a Vasconcelos", en Domínguez Michael, C. (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, edición e introducción de Christopher Domínguez Michael, México DF, FCE, pp. 877-890.
- (2015), "Semblanza de Alfonso Reyes", en Garciadiego, J. (ed.), *Alfonso Reyes, "un hijo menor de la palabra"*, selección, prólogo y semblanza de Javier Garciadiego México DF, FCE, pp. 21-35.
- Gianotti, G. F. (2006), "La storiografia letteraria: il paradigma della letteratura latina", *Polymnia. Studi di Filologia Classica* 1.9, pp. 65-87.
- Gil Iriarte, M. L. (1997), *Debe haber otro modo de ser humano y libre: el discurso feminista en Rosario Castellanos*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Goberna Falque, J. R. (1999), *Civilización. Historia de una idea*, Santiago de Compostela-Universidad de Santiago de Compostela.
- (2004), "Conceptos en el frente. La querrela de la *Kultur* y la *Civilisation* durante la I Guerra Mundial", *Historia Contemporánea* 8, pp. 425-437.
- (2014), "Terminología e ideología. Cinco interpretaciones de la antítesis conceptual alemana entre *Kultur* y *Zivilisation* durante la I Guerra Mundial", *Sociología Histórica* 4, pp. 221-250.
- González de la Fuente, O. (1973), "La observación de las aves en Roma", *Helmántica* 73-75, pp. 135-157.

- González Iglesias, J. A. (2010), “El arte de traducir poesía latina: paradojas y analogías”, en Luque, J. *et alii* (eds.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*, Jaén-Granada, Sociedad de Estudios Latinos, pp. 1143-1154.
- Goñi Echeverría, I. (2019), *Tradición clásica en el Bernardo de Bernardo de Balbuena*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Granados, P. (2011), “Hacia ‘La Suave Patria’”, *Revista de la Universidad de México* 92, pp. 33-38.
- Grimal, P. (1982), “Algunos aspectos epicureístas de las *Geórgicas*”, en Bauzá, H. F. (ed.), *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, Buenos Aires, Parthenope.
- (2001), *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, traducción de Hugo Francisco Bauzá, Madrid, Editorial Gredos.
- Greenfield, S. M. (1983), “Larreta, Valle-Inclán y el pastiche literario modernista”, *NRFH* 32 (1), pp. 80-95.
- Guadarrama Navarro, E. (2013), “El Ateneo de la Juventud. Sus propuestas y su papel como educadores”, *Estudios* 106.11, pp. 157-166.
- Guichard, L. A. (2004), “Notas sobre la versión de la *Iliada* de Alfonso Reyes”, *NRFH* 52.2, pp. 409-447.
- Gutiérrez, J. M. (1890), “Virgilio en América”, en Caro, M. A., *Eneida por Publio Virgilio Marón, traducción en versos castellanos por Miguel Antonio Caro*, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, pp. VII-XXVII.
- Hardie, P. (1995), “Virgil’s Epic Techniques: Heinze Ninety Years on”, *Classical Philology* 90.3, pp. 267-276.
- Harrison, S. (1990), “Some Views of the *Aeneid* in the Twentieth Century”, *Oxford Readings in Vergil’s Aeneid*, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-20.
- Harto Trujillo, M. L. (1992), “Eneas: Pius cazador de Dido”, *Anuario de Estudios Filológicos* 15, pp. 155-164.

- Héau-Lambert, C. y Rajchenberg S., E. (2008), “La identidad nacional. Entre la patria y la nación: México, siglo XIX”, *Identidad, territorio y nación* 2.4, pp. 42-71.
- Heinze, R. (1903), *Virgils epische Technik*, Leipzig, B. G. Teubner.
- Henríquez Ureña, P. (2001), “La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México”, *Obra crítica*, México DF, FCE, 610-617.
- (2008), *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, Madrid, Editorial Verbum.
- Herrasti, F. de P. et alii (1931), *Homenaje de México al poeta Virgilio en el segundo milenario de su nacimiento*, ¿México DF?, ¿?.
- Herrera Zapién, T. (1975), *La métrica latinizante*, México, Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos-IIF-UNAM.
- (1984), *López Velarde y Sor Juana, feministas opuestos y cuatro ensayos sobre Horacio y Virgilio en México*, México D.F, Editorial Porrúa.
- (2009), “Centenario de los hermanos Méndez Plancarte”, *Nova Tellus* 27.2, pp. 277-285.
- (2012), “Los herederos mexicanos de Virgilio. De Landívar y Alegre a Francisco Cabrera”, *Nova Tellus* 30.2, pp. 153-185.
- Hoeksma, T. (1987), “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”, en Verani, H. J. (ed.), *José Emilio Pacheco ante la crítica*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Veracruzana, pp. 73-100.
- Houvenaghel, E. (2002), “Hernán Cortés, ¿El ‘Eneas’ del pueblo hispanoamericano? ‘Moctezuma y la Eneida mexicana’ de Alfonso Reyes”, *Bulletin of Spanish Studies* 79.1, pp. 67-79.
- Izquierdo, J. A. (1994), “La gongorización de Virgilio: análisis de una traducción de la *Eneida* del siglo XVII”, *CFC (L)* 7, pp. 215-234.
- (2003), “Ecos del Virgilio cristiano en el siglo XX”, en Ruiz Sola, A. y Pérez González, C., *Cristianismo y paganismo: Ruptura y continuidad. XVI Jornadas de Filología Clásica de*

las universidades de Castilla y León, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos.

Jansen, L. (2018), *Borges' Classics: Global Encounters with the Graeco-Roman Past*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press.

Kayachev, B. (2011), "Ille ego qui quondam: Genre, Date, and Authorship", *Vergilius* 57, pp. 75-82.

Kiberd, D. (1996), *Inventing Ireland. The literature of the modern nation*, Londres, Vintage Books.

King, J. (2009), *Sur. A study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge, Cambridge University Press.

Komar, K. L. (1984), "The death of Virgil": Broch's reading of Vergil's "Aeneid", *Comparative Literature Studies*, 21.3, pp. 255-269.

Krauze, E. (2010), "Pasión y contemplación en Vasconcelos", en Domínguez Michael, C. (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, edición e introducción de Christopher Domínguez Michael, México DF, FCE, pp. 626-660.

Kronenberg, L. (2014), "Optimism and pessimism", en Thomas, R. F. y Ziolkowski, J. M., *Virgil Encyclopedia*, Chichester, Wiley Blackwell, pp. 935-937.

Laguna Mariscal, G. (2004), "¿De dónde procede la juntura 'Tradición clásica'?", *CFC (L)* 24.1, pp. 83-93.

Laird, A. (2010a), "The Cosmic Race and a Heap of Broken Images: Mexico's Classical Past and the Modern Creole Imagination", en Stephens, S. A. y Vasunia, P. (eds.), *Classics and National Cultures*, Oxford, Oxford University Press, pp. 163-181.

--- (2010b), "The *Aeneid* from the Aztecs to the Dark Virgin. Vergil, Native Tradition and Latin Poetry in Colonial Mexico from Sahagún's *Memoriales* (1563) to Villerías' *Guadalupe* (1724)", en Farrel, J. y Putnam, C. J. M. (eds.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Malden-Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 217-233.

- (2012), “Latin American literature”, en Thomas, R. F. y Ziolkowski, T. (eds.), *The Virgil Encyclopedia*, pp. 729-731.
- Langer, M. (1997), “Theodor Haecker 1879-1945”, en Coreth, E., Neidl, W. M. y Pfligersdorffer, G. (eds.), *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Levin, H. (2014), *James Joyce. Introducción crítica*, traducción de Anonio Castro Leal, Ciudad de México, FCE.
- Lindstrom, N. (1980), “Rosario Castellanos: Pioneer of Feminist Criticism”, en Ahern, M. y Vásquez, M. S. (eds.). *Homenaje a Rosario Castellanos*, Valencia, Albatros Hispanófila, pp. 65-74.
- López, J. M. (2006), *Heterodoxos españoles: el Centro de Estudios Históricos (1910-1936)*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- López Calahorro, I. (2019), “La *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco: relación con *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz”, *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de Antigüedad clásica* 30, pp. 147-164.
- Louie, K. (2006), “Mujeres, Dido, un valium y el informe Kinsey: La evolución del feminismo en la poesía de Rosario Castellanos”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. Recurso electrónico [<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/castella.html>]. Consultado el 03-08-2020.
- Lumbreras, E. (2019), *El acueducto infinitesimal. Ramón López Velarde en la Ciudad de México 1912-1921*, Santiago de Querétaro, Calygramma.
- Lyne, R. O. A. M. (1983), “Virgil and the Politics of War”, *Classical Quarterly* 33.1, pp. 188-203.
- Mariscal de Gante Centeno, C. (2019), “Virgilio y la literatura *fin de siècle*: del vituperio a la alabanza del campo”, en Espino Martín, J. y Cavalletti, G. (eds.), *Recepción y Modernidad en el siglo XIX. La antigüedad clásica en la configuración del pensamiento liberal, romántico, decadentista e idealista*, prólogo de Carlos García Gual, Ciudad de México, IIF-UNAM, pp. 413-451.

- . (2020a), “Poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 22.1, pp. 71-109.
- (2020b), “José Emilio Pacheco y la tradición poética del siglo XX: la recepción estética de Virgilio en “Tema y variaciones” de *El silencio de la luna* a la luz de los *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot”, en García, D. (ed.), *Releer y reinterpretar a los clásicos griegos y latinos. Estudios y orientaciones sobre la Tradición Clásica*, México, IIF-UNAM, pp. 249-282.
- (2020c), “«Las armas y el polvo»: la visión de la ciudad moderna de Carlos Montemayor a través de Virgilio y T.S. Eliot”, en García Pérez, D. y Montemayor Aceves, M. (eds.), *Poesía, guerrilla e indigenismo en la obra de Carlos Montemayor*, Ciudad de México, Coordinación de Humanidades-UNAM, pp. 21-46.
- (2021a), “*La muerte de Virgilio*. Arte, lenguaje, historia y religión en la novela de Hermann Broch”, *La "recepción clásica" entre finales del siglo XIX y el siglo XXI: teorías de la estética de la recepción y su aplicación en el diálogo narrativo entre la Antigüedad y el mundo contemporáneo*, Ciudad de México, IIF-UNAM, en prensa.
- (2021b), “Virgilianismo”, en García Jurado, F. *et alii* (eds.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y la Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar editor, en prensa.
- Martindale, C. (1996), “T. S. Eliot and the Presences of the Past”, *Trustees of Boston University* 3. 2/3, pp. 102-140.
- (1997), “Introduction: the classic of all Europe”, en Martindale, C. (ed.), *Cambridge companion to Virgil*, pp. 1-18.
- Martínez, J. L. (1971), “Examen de Ramón López Velarde”, en López Velarde, R., *Obras*, edición de José Luis Martínez, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Gutiérrez, J. T. (2015), *La memoria y los lenguajes del poder en dos novelas de finales del siglo XX: Pretextas, de Federico Campbell y Guerra en el paraíso, de Carlos Montemayor*, tesis doctoral, UNAM.
- Mendiola, V. M. (2013), “Las circunstancias de ‘La suave Patria’”, *Nexos*, 1 de abril de 2013.

- Meyer, L. (2000), “La institucionalización del nuevo régimen”, en VV.AA., *Historia general de México*, México DF, Centro de Estudios Históricos-Colegio de México, pp. 823-879.
- Monsiváis, C. (1988), “López Velarde: El furor de gozar y creer”, en *Minutos velardianos*, edición de Luis Miguel Aguilar, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 157-170.
- (1994), “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en AA. VV., *Historia general de México*, México DF, Colegio de México, pp. 959-1076.
- (2003), “La poesía finisecular y el modernismo”, *Las tradiciones de la imagen*, México DF, FCE, pp.13-46
- (2008), “México y la toma de partido de Alfonso Reyes”, *Escribir, por ejemplo (De los inventores de la tradición)*, México DF, FCE, pp. 79-124.
- (2012), “El humanismo: el latín. *Requiescat in pace*”, *Las tradiciones viajeras. Hacia una crónica cultural del bicentenario*, México DF, FCE-CONACULTA, pp. 165-166.
- Montemayor, C. (1982), “Nota introductoria”, en Bonifaz Nuño, R., *Material de lectura*, selección y nota introductoria de Carlos Montemayor, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura.
- (1989), “El helenismo de Alfonso Reyes”, *Vuelta* 154, septiembre de 1989, pp. 12-16.
- (2005), “Carlos Montemayor: mi búsqueda está en el subsuelo”, *Casa del tiempo*, edición de junio de 2005, recurso electrónico. [<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/junio2005/49.html>]. Consultado el 23-02-2018.
- Montemayor, M. (2018), “La presencia de Virgilio en la obra de Carlos Montemayor”, *Acta Sociológica* 77, pp. 11-30.
- Mora Muro, J. I. (2011), “El catolicismo frente a la modernidad. Gabriel Méndez Plancarte y la revista *Ábside*”, *Relaciones* 126.22, pp. 139-170.
- Moreiro González, J. A. (1994), “Agustín Millares Carlo, maestro”, *Boletín Millares Carlo* 13, pp. 395-404.

- Murat, J-C. (2008), “The Cost of Myth: Cyril Connolly and ‘Romanticism’”, *The Space Between* 4.1, pp. 101-122.
- Nicoll, W. S. M. (1988), “The Sacrifice of Palinurus”, *The Classical Quarterly* 38.2, pp. 459-472.
- Nisbet, R. G. M (1978), “Virgil’s Fourth Eclogue: Easterns and Westerns”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 25, pp. 59-78.
- Noguerol, F. (2009), “Leerse en Pacheco”, en Pacheco, J. E., *Contraelegía*, introducción, edición y selección de Francisca Noguerol, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 9-122.
- Norden, E. (1995), *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI erklärt von Eduard Norden*, Stuttgart y Leipzig, B. G. Teubner.
- O’ Hara, J. J. (2012), “Ambiguity”, en Thomas, R. F. y Ziolkowski, T. (eds.), *The Virgil Encyclopedia*, vol. 3, pp. 59-60.
- Pacheco, J.E. (1967), “Nota preliminar”, en Reyes, A., *Universidad, política y pueblo*, México, Lecturas universitarias-UNAM, pp. 7-17.
- (1979), “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”, *Revista de la Universidad de México* 4, pp. 1-16.
- (1989), “Para acercarse a Alfonso Reyes”, *Proceso*, 20 de mayo de 1989, recurso electrónico. [<https://www.proceso.com.mx/152841/152841-para-acercarse-a-alfonso-reyes>]. Consultado el 15-04-2018.
- (2018a), *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*, selección y epílogo de Marco Antonio Campos, México DF, Ediciones Era.
- (2018b), “Vasconcelos: La tumba sin sosiego [II]”, *Inventario. Antología*, prólogo de Juan Villoro, Ciudad de México, Editorial Era-Colegio Nacional, vol I, 2018, pp. 595-601.
- (2018c), “Vasconcelos: El señor “V”. Cuando emprendas el viaje rumbo a Ítaca [III]”, *Inventario. Antología*, prólogo de Juan Villoro, Ciudad de México, Editorial Era-Colegio Nacional, vol I, 2018, pp. 602-607.

- (2018d), “Los *Cantares* de Pound [1]”, *Inventario. Antología. I 1973-1983*, prólogo de Juan Villoro, Ciudad de México, Editorial Era-Colegio Nacional, pp. 131-136.
- Parry, A. (1963), “The Two Voices of Virgil’s *Aeneid*”, *Arion* 2.4, pp. 66-80.
- Pascual Gay, J. A. (2014), “El tedio en la literatura mexicana (1910-1930)”, *Artifara* 14, pp. 53-78.
- Paz, O. (1965), “El camino de la pasión”, *Cuadrivio*, México D.F., Joaquín Moritz.
- Pereira, A. (2004), *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, coordinador Armando Pereira; colaboradores, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, México D.F., Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM-Ediciones Coyoacán.
- Peñalosa, J. A. (1960), “Virgilio en México”, *Humanitas. Anuario de estudios humanísticos* 1.1, pp. 373-386.
- Phillips, A. (1988), *Ramón López Velarde. El poeta y el prosista*, México DF, INBA, UAM-Zacatecas.
- Pineda Buitrago, S. (2013), “Entre la admiración y el desprecio: visión de Estados Unidos en *Ulises criollo* de José Vasconcelos”, *Latinoamérica* 57, pp. 125-151.
- Pitol, S. “Nuestro Ulises”, en Domínguez Michael, C. (ed.), *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, edición e introducción de Christopher Domínguez Michael, México DF, FCE, pp. 797-810.
- Pogorzelski, R. J. (2016), *Virgil and Joyce: Nationalism and Imperialism in the Aeneid and Ulysses*, Londres, The University of Wisconsin Press.
- Ponce, A. (2015), “Del Paso, siete años para escribir ‘Palinuro’”, *Proceso* 15 de noviembre de 2015, recurso electrónico [<https://www.proceso.com.mx/420793/del-paso-siete-anos-para-escribir-palinuro>]. Consultado el 11-05-2018.
- Prendergast, C. (2007), *The Classic. Sainte-Beuve and the Nineteenth-Century Culture Wars*, Nueva York, Oxford University Press.

- Price, B. L. (2012), “«Non serviam»: James Joyce and Mexico”, *Comparative Literature* 64.2, pp. 192-206.
- Putnam, M. C. J. y Ziolkowski, J. M. (2008), *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven-Londres, Yale University Press.
- Quintanilla, S. (2008), “Nosotros”. *La juventud del Ateneo de México*, México DF, Tusquets.
- Ramos Santana, C. (2002), “Traductores de las *Bucólicas* de Virgilio en la primera mitad del siglo XIX”, en Larfarga, F., Palacios, C y Saura, A. (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 119-138.
- Reeves, G. (1989), *T.S. Eliot. A Virgilian Poet*, Londres, Macmillan.
- Rey Beckford, R. (2009), *Eurídice en sombras y otros ensayos*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino.
- Reyes, A. (2010), “Los ‘Poemas rústicos’ de Manuel José Othón”, en Garcíadiego, J. (ed.), *Alfonso Reyes, “un hijo menor de la palabra”*, selección, prólogo y semblanza de Javier Garcíadiego, México D. F., FCE, pp. 337-350.
- Riesco Terrero, A. (1994), “Don Agustín Millares Carlo, archivero-bibliotecario y maestro de archiveros”, *Boletín Millares Carlo* 13, pp. 175-200.
- Del Río Reyes, M. (2013), *El teatro de Alfonso Reyes. Presencia y actualidad*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Río-Torres Murciano, A. (2019), “Eneas en México. Recreaciones épicas de la llegada de Hernán Cortés”, *CFC (L)* 39.1, pp. 69-72.
- Rivas Sacconi, J. M. (1947), “Miguel Antonio Caro, humanista”, separata del *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 3.1-3.
- Roig, A. A. (1980), *Aurelio Espinosa Pólit, humanista y filósofo*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica.

- Rojas Otálora, J. E. (2021), "Miguel Antonio Caro", en García Jurado, F. *et alii* (eds.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y la Recepción Clásica*, Madrid, Guillermo Escolar editor, en prensa.
- Ruelas, M. (2010), *José Emilio Pacheco ante la heteronomía. El lado apócrifo del autor*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Ruiz Ascencio, J. M. (1994), "Agustín Millares Carlo, paleógrafo", *Boletín Millares Carlo* 13, pp. 157-174.
- Ruiz Velasco, R. (2014), *Salvador Abascal. El mexicano que desafió a la Revolución*, México, Rosa María Porrúa Ediciones.
- (2013), "La editorial Jus y el apogeo de la otra historia", *Boletín Eclesiástico de la Universidad de Guadalajara* 5, pp. 61-71.
- Rupp, S. (2018), "Epic and the Lexicon of Violence: Gregorio Hernández de Velasco's Translation of *Aeneid* 2 and Cervantes's *Numancia*" en Braund, S. y Maritorosova Torlone, Z. (eds.), *Virgil and his Translators*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 51-62.
- Ruthven, K. K. (1969), *A Guide to Ezra Pound's Personae (1926)*, California, Universidad de California.
- Rutledge, H. C. (1987), "«Pius Aeneas»: A Study of Vergil's Portrait", *Vergilius* 33, pp. 14-20.
- Sagredo Fernández, F. (1980), "Agustín Millares Carlo", *Documentación de las Ciencias de la Información* 4.11, pp. 11-17.
- Segura Ramos, B. (2002), "Tácito y los cristianos. La primera persecución", *CFC(L)* 22.2, pp. 445-461.
- Sheridan, G. (1999), *México en 1932. La polémica nacionalista*, México DF, FCE.
- (2002), *Un corazón adicto. La vida de López Velarde*, México DF, Tusquets.

- (2010), “Ramón López Velarde: católico maderista”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, recurso electrónico [<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/ramon-lopez-velarde-catolico-maderista/>]. Consultado el 22-04-2018.
- Siles, J. (1986), “Teatro y poesía: el C. VIII de Catulo”, *Curso de teatro clásico*, Teruel, Secretariado de publicaciones-Universidad de Zaragoza, pp. 93-114.
- (2000), “Personae. los poemas breves”, *El Cultural*, recurso electrónico [<http://www.elcultural.com/revista/letras/Personae-los-poemas-breves/3073>]. Consultado el 07-02-2018.
- (2016), “*PIETAS versus FVROR. Uno de los temas clave de la poética y la política de la Eneida*”, *Augusto en la literatura y el arte*, Estudios Clásicos-Anejo 3, pp. 55-80.
- Sola González, A. (1966), “Las *Odas seculares* de Leopoldo Lugones”, *Revista Iberoamericana* 23.61, pp. 23-50.
- Solórzano Castillo, G. (2018), *Edición crítica de Las armas del viento y Finisterra*, tesis de maestría, UACJ.
- Spitzer, L. (1945), *La enumeración caótica en la poesía moderna*, traducción de Raimundo Lida, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editorial Coni.
- Squiere, M. (2013), “«Fantasies so Varied and Bizarre»: The Domus Aurea, the Renaissance, and the ‘Grotesque’”, *A companion to Neronian Age*, Chichester/Malden-MA, Willey-Blackwell, pp. 444-464.
- Steiner, G. (1990), “Homer and Virgil and Broch”, *London Review of Books*, 12 de julio, pp. 10-11.
- (1997), *Errata. El examen de una vida*, Madrid, Ediciones Siruela.
- (2011), *Gramáticas de la creación*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Suárez, M. A. (2003), “Landívar y Virgilio. La hipertextualidad de la *Rusticatio Mexicana*”, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, recurso electrónico [<http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/MS/tesis/Suarez-Marcela.pdf>]. Consultado el 12-02-2020.

- (1995), “Los discursos del poder en la *Rusticatio Mexicana* de Rafael Landívar”, *Nova Tellus* 13, pp. 107-115.
- (2012), “El didactismo landivariano en la *Rusticatio mexicana*”, *Nova Tellus* 30.2, pp. 187-204.
- (2016), “América traduce a Virgilio: el caso de Colombia, México y Argentina”, en Battiston, D. D. y Dominguez, M. C., *Et ipsum ludere, quae vellem, calamo permisit agresti. Traducir a Virgilio: la recreación incesante, versión al español de la Bucólica I*, Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa, pp. 31-54.
- Sucar, G. (2019), “¿Wilamowitz contra Nietzsche? Polémica sobre el método filológico y la tragedia (ática)”, en Espino Martín, J. y Cavalletti, G., *Recepción y Modernidad en el siglo XIX. La antigüedad clásica en la configuración del pensamiento liberal, romántico, decadentista e idealista*, prólogo de Carlos García Gual, Ciudad de México, IIF-UNAM, pp. 217-260.
- Tabárez, A. (2018), “La poesía de Virgilio en traducción de Aurelio Espinosa Pólit”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, recurso electrónico [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poesia-de-virgilio-en-traducion-de-aurelio-espinosa-polit-sj-1961/>]. Consultado el 13-07-2020.
- Taboada, H. G. H. (2007), “Oriente y mundo clásico en José Vasconcelos”, *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 24, pp. 103-119.
- Thomas R. F. (2001), *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2012), “Two voices Theory”, en Thomas, R. F. y Ziolkowski, T. (eds.), *The Virgil Encyclopedia*, pp. 1310-1311.
- Torre Cruz, D. de la (2017), “*Palinuro de México y La tumba sin sosiego: un mito moderno*”, en Álvarez Lobato, C. (ed.), *Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso*, Ciudad de México, Universidad Autónoma del Estado de México-Miguel Ángel Porrúa, pp. 35-62.

- Ugalde Quintana, S. (2019), “Alfonso Reyes lee a Nietzsche: cultura clásica y *ethos* agonista”, *NRFH* 72.1, pp. 131-153.
- Ulloa, B. (2000), “La lucha armada (1911-1920)”, en AA. VV., *Historia general de México*, México DF, Colegio de México, pp. 757-821.
- Valdivieso, E. (2020), *Virgilian Imitation in Colonial Latin America*, tesis doctoral, Brown University.
- Vargas Llosa, M. (1987), “La poesía de José Emilio Pacheco”, en Verani, H. J. (ed.), *José Emilio Pacheco ante la crítica*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Veracruzana, pp. 15-20.
- Vargas Valencia, A. (2019), “La Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana a 75 años de su creación”, *Nova Tellus* 37.2, pp. 181-187.
- Villena, L. A. de (2013), “En la muerte de Rubén Bonifaz Nuño, poeta y latinista”, *El Mundo*, domingo 3 de febrero de 2013.
- (2019), *Iniciación a José Emilio Pacheco*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Villoro, J. (2017), *La vida que se escribe. El periodismo cultural de José Emilio Pacheco*, Ciudad de México, Opúsculos-Colegio Nacional.
- Von Vacano, D. (2012), “The Citizenship of Beauty. José Vasconcelos’s Aesthetic Synthesis of Race”, *The Color of Citizenship. Race, Modernity and Latin American / Hispanic Political Thought*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 112-140.
- Vries, H. y Mukherjee, A. (2014), *What is a Classic? Postcolonial Writing and Invention of the Canon*, Stanford, Stanford University Press.
- Welch, A. (2009), “The Cultural Politics of *Dido and Aeneas*”, *Cambridge Opera Journal* 21.1, pp. 1-26.
- Wilson, C. (2016), “The Presence of Lucretius in Eighteenth-Century French and German Philosophy”, en Blake, L. y Lezra, J. (eds.), *Lucretius and Modernity. Epicurean Encounters Across Time and Disciplines*, Londres, Palgrave MacMillan.

Yurkiévich, S. (1976), *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets.

Zaid, G. (1999), “La carretilla alfonsina”, *Letras Libres* 1, pp. 30-32

Zea, L. (1981), *El positivismo en México. Nacimiento, auge y decadencia*, México DF, FCE.

Ziolkowski, T. (1993), *Virgil and the Moderns*, New Jersey, Princeton University Press.

--- (2000), “The Fragmented Text: The Classics and Postwar European Literature”, *International Journal of the Classical Tradition* 6.4, pp. 549-562.

--- (2015), *Classicism of the Twenties. Art, Music, and Literature*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press.

--- (2020), *Roman Poets in Modern Guise. The Reception of Roman Poetry since World War I*, Nueva York, Camden House.

FINIS CORONAT OPUS