

La poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco

Carlos Mariscal de Gante Centeno

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

carmaris@comunidad.unam.mx

El artículo estudia las aproximaciones a dos hipálages virgilianas, *tacitae per amica silentia lunae* (Aen.2.255) e *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (Aen.6.268) en tres autores hispanoamericanos del siglo xx: el traductor de Virgilio, Aurelio Espinosa Pólit, y los literatos Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco. Para ello, se atenderá al estado de la crítica literaria y filológica de la obra virgiliana (Norden, Heinze) en la Alemania de inicios de siglo y al llamado “giro estético” efectuado por dicha crítica, un espíritu que compartirán los tres autores mencionados. La hipálage no es en Virgilio una figura literaria más, sino que adquiere una notable significación dentro de su obra poética, entre otras figuras como la metáfora o la metonimia. Atenderemos a la traducción al español de dichas figuras y a la forma en la que estos autores insertan los versos virgilianos en sus respectivos proyectos estéticos.

Palabras clave: poesía hispanoamericana; recepción clásica; Virgilio.

Cómo citar este artículo (MLA): Mariscal de Gante Centeno, Carlos. “La poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 1, 2020, págs. 71-109.

Artículo original. Recibido: 30/11/18; aceptado: 17/06/19. Publicado en línea: 01/01/20.



**The Poetics of Virgilian Hypallage in Modern Poetry: Aurelio Espinosa Pólit,
Jorge Luis Borges, and José Emilio Pacheco**

The article studies the approaches to two examples of Virgilian hypallage, *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.*2.255) and *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (*Aen.*6.268) in three Spanish-American 20th century writers: Aurelio Espinosa Pólit, translator of Virgil's work, and writers Jorge Luis Borges and José Emilio Pacheco. To that effect, it discusses the state of literary and philological criticism (Norden, Heinze) of Virgil's work at the beginning of the century in Germany, as well as the so-called "aesthetic turn" carried out by that criticism, a spirit shared by the above-mentioned authors. Hypallage in Virgil is not a mere figure of speech, but one that acquires great importance in his poetic work, among other figures like metaphor or metonymy. The article studies the translation into Spanish of those figures and the way in which the three authors insert Virgil's verses into their respective aesthetic projects.

Keywords: Spanish-American poetry; classical reception; Virgil.

**A poética da hipálage virgiliana na poesia moderna: Aurelio Espinosa Pólit,
Jorge Luis Borges e José Emilio Pacheco**

Este artigo estuda as aproximações de duas hipálages virgilianas, *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.* 2.255) e *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (*Aen.* 6.268) em três autores hispano-americanos do século xx: o tradutor de Virgílio, Aurelio Espinosa Pólit, e os literatos Jorge Luis Borges e José Emilio Pacheco. Para isso, recorre-se ao estado da crítica literária e filológica da obra virgiliana (Norden, Heinze) na Alemanha do início do século e à chamada "virada estética" realizada por essa crítica, um espírito que os três autores mencionados partilham. A hipálage não é em Virgílio uma figura literária a mais, mas sim adquire uma notável significação dentro de sua obra poética, entre outras figuras como a metáfora ou a metonímia. Focamos na tradução ao espanhol dessas figuras e na forma na qual esses autores inserem os versos virgilianos em seus respectivos projetos estéticos.

Palavras-chave: poesia hispano-americana; recepção clássica; Virgílio.

Planteamiento teórico: filología y recepción clásica

EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS, LA disciplina humanística conocida como tradición clásica viene experimentando una serie de cambios y propuestas novedosas en el plano teórico que comienzan también a producir trabajos académicos que, a partir de tales postulados, ofrecen relatos y conclusiones inesperadas hasta hace poco tiempo. La historia de esta disciplina nos sitúa en un momento en el que trata de avanzar a partir de los diferentes presupuestos de las metodologías implicadas, como la intertextualidad, la estética de la recepción o los estudios culturales que, aun siendo diferentes entre sí, comparten una postura crítica respecto al concepto tradicional de “fuente”. Dicha variedad de enfoques teóricos puede resumirse bajo el título genérico de tradición clásica, siguiendo lo expuesto por García Jurado en su *Teoría de la tradición clásica* (198-199).

Dentro de esa variedad de nuevas posibilidades que se abren para estudiosos de la tradición clásica, García Jurado, en su artículo reciente “La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del ‘soneto gongorino’ de García Lorca”, presenta un nuevo marco teórico heredero de la recepción clásica, entendida como un estudio de la lectura productiva de un autor antiguo efectuada por otro moderno desde su propio “horizonte de expectativas”, junto a presupuestos que beben de la filología de inicios del siglo xx, del idealismo y la estilística, tomados de las obras de autores como Benedetto Croce, Karl Vossler, Leo Spitzer o Eduard Norden (17-21), que desembocan en lo que el propio García Jurado llama un “nuevo presupuesto para la tradición literaria: crítica estética y dialogismo” (“La estética” 17).

Los presupuestos fundamentales de los que parte García Jurado en su trabajo para superar los conceptos de “influencia e imitación” constituyen el punto de partida para nuestro análisis de la evolución del recurso a la hipálage¹ en los autores hispanoamericanos que señalamos en el título:

1 El término “hipálage” ha sido definido de diferentes maneras ya desde la Antigüedad y, en ocasiones, se confunde con el de “enálage”. Para nuestro trabajo, tomaremos como referencia lo consignado en la entrada “ipallage” de la *Enciclopedia virgiliana*, a cargo de Caliboli (11), en la que se recogen algunas de las referencias antiguas y modernas a esta figura. Por nuestra parte, tomaremos el nombre de “hipálage” para referirnos a los textos mencionados, dado que remiten de forma más general al proceso por el cual se adjetiva, con aparente impropiedad, un sustantivo, con el que existe una relación que no suele

el sacerdote ecuatoriano y traductor de Virgilio, formado en la moderna filología clásica del siglo xx, Aurelio Espinosa Pólit, el escritor argentino Jorge Luis Borges y el mexicano José Emilio Pacheco. Tales presupuestos que, como hemos mencionado, están tomados de la filología moderna de inicios del siglo xx, pueden resumirse en tres conceptos fundamentales: estética idealista de la tradición literaria, evocación y relación dialógica entre textos antiguos y modernos.

Concebir la tradición literaria desde el punto de vista de la estética idealista implica abandonar muchos de los presupuestos con los que el estudioso de la tradición literaria —clásica en el caso que nos ocupa— se acerca a sus objetos de estudio. García Jurado, parafraseando al poeta español de la Generación del 27 Pedro Salinas en su *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1962), recoge tres principios de esta concepción de la tradición: la creación de una atmósfera cuyos elementos son “imposibles de captación total ni definición rigurosa” (23), el presente del autor moderno como tiempo del que debe partirse a la hora de analizar estos procesos creativos —Salinas reconoce la filiación eliotiana² de dicho principio (“La estética” 24)— y el carácter electivo de los componentes literarios previos que un autor selecciona deliberadamente.

El segundo de los conceptos expuestos por García Jurado en su trabajo es el de evocación. En la estela de la polifonía dialógica de Bajtín, frente al historicismo previo, nos propone que los autores puedan ser recuperados y evocados, precisamente a partir de sutiles referencias que no requieren ser

ser perceptible a primera vista. Para las diferencias entre hipálage y enálage, seguimos la diferenciación establecida por Rastier (“L’hypallage”): “La forma más compleja de hipálage se compone de dos sintagmas nominales que intercambian sus determinaciones [...] Esta forma de hipálage doble (a veces denominada enálage) tiene como emblema el famoso *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras* (*Enéide*, vi, v. 268)” (12). Las traducciones de las obras modernas citadas en este artículo serán nuestras salvo que se especifique lo contrario.

- 2 El “orden simultáneo”, que T. S. Eliot establece como constitutivo de la relación del autor moderno con sus predecesores parte del afamado ensayo “Tradition and Individual Talent”, ha marcado toda una manera de entender la poesía moderna, dentro de la corriente del modernismo anglosajón. Eliot afirma en ese ensayo la certeza básica del poeta moderno: “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” (*El bosque sagrado* 221). Borges, como estudiaremos, recoge algunos de sus presupuestos y, dentro del mundo hispano, el gran continuador de estas ideas de Eliot es el Octavio Paz de *Los hijos del limo*, quien habla sobre el “simultaneísmo” como característica de la poesía moderna.

parte de la arquitectura de la obra ni objeto de una recuperación imitativa o neoclásica, sino que, dentro de estéticas estrictamente contemporáneas y al calor del espíritu de su tiempo, el lector puede encontrarse con un fenómeno de recepción, ciertamente complejo, en que se concentra una reelaboración de un pasaje o la figura de un autor clásico en un aspecto o mención específicos.

El hecho de citar palabras clave, versos o pasajes extensos de una obra clásica, dentro del contexto de una obra moderna, no debe ser solo objeto de catalogación, sino que puede dar lugar a toda una reelaboración del texto antiguo en la que el moderno está influyendo retrospectivamente. En palabras de García Jurado: “De esta forma, pasaríamos del esquema de la fuente literaria, de carácter arqueológico y discreto, al de los ‘textos posibles y subyacentes’ que dialogan con el texto moderno, gracias a ser evocados mediante algún rasgo concreto” (“La estética” 19).

Queda implícito, en el concepto de evocación presente en la concepción de tradición literaria que estamos glosando, que a partir de esta evocación voluntaria y simultánea de autores y obras de tiempos que pueden estar muy lejanos, se produce necesariamente un diálogo entre las obras y las estéticas de los autores implicados en tal evocación. Los autores posteriores son capaces, en virtud del carácter dialógico de esta relación, de hacer aflorar aspectos y significados que de otra forma habrían quedado olvidados o preteridos en las obras clásicas. Nuevamente, siguiendo la literalidad de las palabras de García Jurado:

El texto moderno no dejaría, en este sentido, de formar parte de una fundamental pluralidad de voces, en una idea muy cercana al dialogismo propuesto por Mijaíl Bajtín. [...] De manera significativa, el autor posterior en el tiempo puede hacer posible que autores anteriores resalten gracias a sutiles parecidos que serían invisibles en caso de que el autor posterior no hubiera existido. (“La estética” 19-20)

La recuperación de estas ideas sobre estética e idealismo de la filología moderna del siglo xx, como hemos tenido ocasión de exponer, nos ofrece un marco interesante y fecundo para interpretar algunos de los fenómenos sutiles que se dan en la relación, en nuestro caso, de Virgilio con algunos de sus seguidores en la literatura hispanoamericana, como son los autores

que aquí estudiamos: Espinosa Pólit en el ámbito de la traducción y Borges y Pacheco en el de la recreación literaria.

La restauración de Virgilio tras el Romanticismo: la estética frente al historicismo y el mito de la originalidad

Para comprender la profundidad y la importancia de la recuperación de la hipálage virgiliana por parte de los autores objeto de este estudio, resulta fundamental entender el estado en el que llega su obra para la crítica literaria y los estudios filológicos más sobresalientes de finales del siglo XIX e inicios del XX. La tendencia dominante, en particular en el mundo germánico, con respecto a la consideración de Virgilio y su obra poética era la de tomarlo como un autor sin genialidad artística ni mérito literario alguno, dado que el poeta se habría limitado a adaptar al mundo romano lo conseguido por Homero en sus poemas, que sí serían muestra de originalidad y genialidad artísticas. Tales opiniones eran comunes tanto en buena parte de la crítica literaria como en las opiniones vertidas por algunos de los filólogos más notables de este tiempo.

Estos últimos, los representantes de la filología moderna de finales del siglo XIX e inicios del XX, particularmente los seguidores del gusto germánico heredero del Romanticismo decimonónico, habían menospreciado el valor de la poesía virgiliana. Las razones que provocaron esta actitud tienen que ver con las ideas dominantes en torno a la literatura y la genialidad estética de pensadores de la talla de Herder, Humboldt o Winckelmann. El profesor italiano Gian Biagio Conte ha dado cuenta de este ambiente en el que comenzó la decadencia de Virgilio para las letras germanas, ya desde los primeros románticos:³

Esta generación se alimentó de Herder, fervorosamente centrada en lo primitivo y fascinada por todo aquello que les parecía más cercano a sus orígenes y naturaleza, inclinada a sentir la poesía como fruto de un impulso espontáneo y muy recelosa de cualquier forma de cultura derivada (*abgeleite*) o simplemente condicionada (*bedingte*), no podía entender ni amar al Virgilio que era un “derivado” de Homero. El mismo entusiasmo fervoroso por la

3 Atherton también ha explicado la influencia del pensamiento dieciochesco en este proceso en su estudio *The Decline and Fall of Virgil in the Eighteenth Century Germany*.

épica homérica, redescubierta hacía poco tiempo, que había apasionado a Winckelmann o Herder, contribuyó a hacer que la poesía de Virgilio se sintiera más ajena.⁴ (“*Defensor Vergilii*”, 170-171)

Sin embargo, fue en la propia filología alemana donde se produjo la corriente académica que comenzó a reivindicar al poeta de Mantua y a reconocer los méritos de su labor poética. Mientras clasicistas de la talla de Paul Jahn o Wilhelm Kroll mantenían el rechazo romántico a la poesía virgiliana por imitadora, poco original o, en el mejor de los casos, depósito más o menos ordenado de fuentes anteriores, comenzaron a publicarse textos de especialistas contradiciendo tales postulados y acercándose al análisis de la obra virgiliana desde otros presupuestos, con una mirada renovadora.

Siguiendo lo relatado por Conte (“*Defensor Vergilii*”, 172 y ss.), fue Friedrich Leo quien, en sus *Plautinische Forschungen* (1895), comenzó a dar muestras de una nueva valoración de la poesía virgiliana. Fueron Eduard Norden y, en una medida tal vez mayor, Richard Heinze quienes culminaron estas tibias muestras de aprecio por Virgilio. Norden, a partir de su artículo de “*Vergils Aeneis im Lichter ihrer Zeit*” (1901), planteó un desagravio al poeta de Mantua y la recuperación de la estética frente a la historia propugnada por los sabios del XVIII, que impregnó también el XIX:

Admitir el propósito, tanto nacional como universal, de la *Eneida*, significa hacerle justicia como trabajo poético. Esto no era posible, ciertamente, en una época en que, después de Pope y Wood, llegó a ser habitual juzgar todo poema épico tomando la épica homérica como norma absoluta y estigmatizando toda desviación de esta como un error. Estos eran unos tiempos en los que el “genio original” de Homero se contraponía a la “mentalidad cortesana de Virgilio” como Lessing la definió: después de Herder fue Lessing quien más contribuyó a trasladar a Alemania la estética de estos dos ingleses. Le

4 Salvo que se especifique lo contrario, la traducción de los pasajes en lenguas modernas será nuestra. El original dice: “The generation reared on Herder, passionately focused on the primitive and fascinated by everything that seemed closest to origins and to nature, prone to feel poetry as a product of spontaneous energy and so mistrustful of every form of derivative (*abgeleite*) or merely conditioned (*bedingte*) culture, could neither understand nor love the Virgil who was a ‘derivative’ of Homer. The same fervent enthusiasm for the recently rediscovered Homeric epic which had inflamed Winckelmann or Herder contributed to making the poetry of Virgil feel more alien”.

debemos al respeto mostrado por los grandes hombres de letras del siglo XVIII que todavía hoy esta forma de ver las cosas, con alguna disidencia irregular, continúe predominando.⁵ (Citado en Conte, “*Defensor Vergilii*” 172)

Los argumentos esgrimidos por Norden en su artículo se mantuvieron hasta 1903,⁶ cuando publicó su comentario al libro VI de la *Eneida*, en el que pueden encontrarse algunas afirmaciones similares a las recogidas en la cita anterior que ponen al especialista en literatura clásica en la pista de una crítica estética que vendría a relevar a la histórica de la filología y la crítica literaria precedentes. Las premisas de las que parte Norden en su comentario son, ciertamente, novedosas y anuncian la vía que seguirán Heinze y su escuela. Norden, en el prólogo a su comentario, recoge la aparición de la obra de Heinze mientras su libro estaba en imprenta y reconoce la sintonía de sus presupuestos metodológicos que, aun con preocupaciones distintas, se complementan a la hora de abordar la relación de Virgilio y su técnica compositiva con los autores que lo precedieron:

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

5 El original dice: “To admit the purpose, both national and universal, of the *Aeneid*, means doing it justice as a poetical work. This certainly was not possible in an age when, after Pope and Wood, it became usual to judge every epic poem by taking the Homeric epic as the absolute norm, and stigmatize every deviation from it as a fault. These were times in which the ‘original genius’ of Homer was opposed to the ‘courtier’s mentality of Virgil’ as Lessing defined it: after Herder it was Lessing who contributed most to transplanting into Germany the aesthetic of these two Englishmen. We owe it to the respect shown towards the great men of letters of the eighteenth century that even today this way of seeing things, despite some intermittent dissent, continues to dominate”.

6 Curiosamente, Norden elimina la introducción en las ediciones sucesivas de su comentario de 1915 y 1927, en los que incluyó respectivos prólogos que, sin embargo, no se ocupaban del libro de Heinze ni de la nueva perspectiva estética de hermenéutica virgiliana. Sin embargo, su artículo “Vergil’s *Aeneis* im Lichte ihrer Zeit” continuó formando parte de su recopilación *Kleine Schriften* de 1966.

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.⁷ (v)

Richard Heinze publicó a inicios de 1903 su *Virgils epische Technik*, entre la aparición del ensayo de Norden y su propio comentario al Libro VI, lo que sentó las bases para el establecimiento de toda una escuela filológica dedicada precisamente al estudio de Virgilio y, en particular, de su *Eneida*, a partir de presupuestos estéticos (Klinger, Plüss, Pöschl, Otis).⁸ En el prólogo a su trabajo, Heinze dejó constancia del giro que pretendía dar a los estudios que se habían hecho sobre Virgilio, para mostrar una concepción novedosa basada en entender qué trató de hacer el poeta, cómo desarrolló su quehacer literario y la relación que estableció con sus predecesores, con el objetivo de desentrañar su calidad literaria al margen de ideas preconcebidas en torno al papel histórico o la genialidad del poeta basadas en su hipotética dependencia de la épica griega:

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. [...] Tengo la esperanza de que estos capítulos puedan servir como introducción para quienes quieran aprender a comprender el poema además del presente comentario. He tratado de recuperar el trabajo específico del poeta en cada sección y reconstruir las consideraciones que lo llevaron a las soluciones que tenemos ante nosotros; he tratado también de determinar qué encontró el poeta en sus fuentes,

7 El original dice: “Heinze hat, mit Rücksicht auf das bevorstehende Erscheinen meines Kommentars, das VI. Buch vor seiner Darstellung ausgeschlossen: so ergänzen sich unsere Werke. Sie ergänzen sich auch nach einer anderen Richtung hin. Heinze ist an der poetischen Analyse im Großen gelegen und sein Blick ist auf das Ganze gerichtet; mir kam es neben der sachlichen Exegese vor allem auch auf das Einzelne an, auf die Erkenntnis auch der kleinen Materialien, aus denen der Dichter sein bedeutendes Gebäude errichtet hat. So steht für mich teils die Quellenanalyse, teils das formal-technische Element im Mittelpunkt des Interesses: was übernahm Vergil der Überlieferung, was tat er selbst hinzu und wie hat er dies Entlehnte oder Eigene gestaltet? Das sind für mich die entscheidenden Fragen”.

8 Pueden verse las páginas 74 y ss. de Conte (“*Defensor*”) para una relación somera de los principales epígonos de Heinze.

qué tomó prestado de sus modelos, por lo cual he seguido su actividad de transformación y remodelación. Además, he tenido que desentrañar qué influencia, además de estética, habían ejercido las tendencias morales y políticas del poeta en la composición del poema.⁹ (v-vi)

Heinze dividió su obra en dos partes, la primera dedicada al análisis de la estructura de algunos de los pasajes más largos y relevantes de la *Eneida* y una segunda dedicada a desentrañar cuestiones como el método compositivo de Virgilio en la *Eneida*, su relación con los modelos que él deliberadamente había tomado, la aplicación de los procesos retóricos de *inventio* o *dispositio* a la estructura del poema o el propósito que perseguía con la composición de la obra. El primer capítulo de esta segunda parte está dedicado al método creativo de Virgilio. El inicio de su segundo apartado, dedicado precisamente a la relación de Virgilio con sus modelos, es particularmente elocuente a propósito de la impugnación que Heinze articuló en su obra contra quienes habían tratado de minimizar la calidad literaria de la obra virgiliana y habían contrapuesto la recuperación de la tradición literaria previa a la imaginación. La originalidad, para Heinze, reside en la “apropiación exitosa o en la recreación de una tradición”:

Con lo que nosotros llamamos originalidad, poco o nada tienen 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.¹⁰ (244)

-
- 9 El original dice: “Dies Buch will nicht Werturteile fällen, sondern historische Tatsachen feststellen. Es fragt nicht, was Virgil gesollt und gekonnt, sondern was er gewollt hat; es sucht das Werden der Aeneis zu begreifen, soweit dies Werden als das Resultat bewußter und durch bestimmte Tendenzen geleiteter künstlerischer Tätigkeit des Dichters zu begreifen ist. [...] Ich hoffe, daß diese Kapitel denen, die das Gedicht verstehen lernen wollen, neben den vorhandenen Kommentaren zur Einführung dienen können. Ich habe mir bei jedem Abschnitt die besondere Aufgabe des Dichters zu vergegenwärtigen und die Erwägungen zu rekonstruieren gesucht, die zu der vorliegenden Lösung geführt haben; ich habe festzustellen versucht, was der Dichter in seinen Quellen fand, was er seinen Vorbildern entlehnte, habe auf Grund dessen seine umgestaltende und neugestaltende Tätigkeit verfolgt. Dabei mußte ich zur Sprache kommen, welchen Einfluß neben den ästhetischen die politischen und moralischen Tendenzen des Dichters auf die Gestaltung des Gedichts ausgeübt haben?”
- 10 El original dice: “Mit dem, was wir Originalität des Dichters nennen, hat die geschilderte Abhängigkeit von der Tradition wenig oder nichts zu tun. Die Originalität besteht ja doch

Heinze no acepta tal contraposición y presenta la tradición —adelantándose más de una década, por ejemplo, al “Tradition and Individual Talent” (1917) de Eliot— como un material dúctil sobre el que se imprime el “talento individual” del poeta por decirlo con el propio Eliot. El mérito de Virgilio reside, por tanto, en su capacidad de hacer suyos los materiales de los que le ha provisto la tradición, por lo que Heinze los considera el punto de partida con los que toda la “dulzura” virgiliana crea los personajes que hoy podemos admirar en la *Eneida*.

La hipálage y el nuevo estilo sublime de Virgilio

El propio latinista Gian Biagio Conte, cuyo “*Defensor Vergilii*” resume, como hemos tenido ocasión de comprobar, buena parte de este proceso de recuperación estetizante de Virgilio en la filología clásica de inicios del siglo xx, también ha reflexionado sobre la hipálage virgiliana, dentro de lo que la escuela inaugurada por Heinze consideraba el particular estilo sublime de Virgilio. Esta nueva sublimidad, opuesta, naturalmente, a la idea de lo sublime de los románticos, se fundamenta en un conjunto de características que Conte analiza en su trabajo (“Anatomy of a Style”) y que parten de un principio general, de que la sintaxis es el cauce por el que discurre ese nuevo estilo sublime:

Para Virgilio, además, el estilo es, por encima de todo, la creación de una sintaxis artística. El estilo sublime, que se le presenta al lector como una forma acabada o una correspondencia inesperada entre expresión y contenidos, para el autor era simplemente una solución entre las muchas posibles, era una labor de construcción. Y esta labor de construcción ciertamente incluye procedimientos que implican técnicas de transposición, una sintaxis del sentimiento que sustituye y supera la sintaxis de la razón.¹¹ (67)

nicht in der freien Erfindung eines Stoffes –wie wenige unter den großen Meisterwerken der Poesie wären dann Original-, sondern zumeist in der vollkommenen Aneignung, d.h. Neuschöpfung eines überlieferten”.

11 El original dice: “For Virgil, too, the style is above all the creation of an ‘artful syntax’. The sublime style, which appears to the reader as a perfect form or as an astonishing correspondence between expression and contents, was for the author merely one solution among the many possible, it was a labour of construction. And this labour of construction certainly includes procedures involving techniques of transposition, a syntax of pathos which replaces and overwhelms the syntax of reason”.

La hipálage virgiliana que, como afirma Conte (“Anatomy”, 71) es un recurso estilístico sistemático propio de la *Eneida* y no tanto de las obras previas, *Bucólicas* y *Geórgicas*, se define en Virgilio por tres características: disposición de las palabras, desviación y extrañeza. La primera corresponde a un concepto tomado del autor de *De lo sublime*, Pseudo-Longino,¹² y las otras dos son conceptos que presenta el propio Conte y que nosotros mencionamos en español a partir de la traducción inglesa de *La epica del sentimiento* (*The Poetry of Pathos*) publicada por Stephen Harrison (*deviation* y *defamiliarization*, respectivamente). Conte destaca los conceptos de la poética de lo sublime de Longino como parte esencial de la grandeza poética de Virgilio:

No es casualidad que en aquel mismo tratado deba prestarse mucha atención al asunto de la disposición, presentada como una de las principales fuentes de lo sublime: el autor la trata en el momento en que quiere demostrar de forma definitiva que *ingenium* y *ars* se implican mutuamente uno al otro; de hecho, para mostrar hasta qué punto los efectos de la disposición constituyen el estilo sublime, afirma que él ya ha dedicado un tratado específico en dos libros a este importante asunto. La vía crítica abierta de forma decisiva por Dionisio parece haber encontrado en Pseudo-Longino su punto de llegada: megalopsychia, la vitalidad espiritual que puede inflamar los pensamientos y las emociones y elevarlas a la sublimidad, debe necesariamente estar basada en la síntesis megaloprepes, esto es, debe encontrar en la compositio verborum una forma de expresión magnífica que capture al lector y tire de él.¹³ (“Anatomy”, 65)

12 Con “disposición” hacemos referencia al último de los componentes del estilo sublime que el Pseudo-Longino establece y que en griego el autor del tratado denomina σύνθεσις. La disposición (σύνθεσις, *dispositio verborum*) es fundamental para quien quiera causar impresión en el lector y alcanzar el estilo sublime sin necesidad de recurrir a palabras de un léxico más elevado y menos frecuente. La disposición armónica de los elementos puede conseguir el efecto buscado: “Hemos demostrado ya hasta la saciedad que muchos prosistas y poetas, sin ser sublimes por naturaleza e incluso sin que su talento natural les lleve a elevarse a expresiones grandiosas, sin embargo han llegado a remontarse a esferas de nobleza y distinción sin llegar a producir la impresión de bajeza estilística, a pesar de que a menudo emplean términos comunes y vulgares, y palabras que nada tienen de extraordinario, solo por el mero hecho de ordenar los elementos léxicos y disponerlos armoniosamente” (Longino 191).

13 El original dice: “It is not by chance that in that very treatise so much attention should be devoted to the subject of synthesis, indicated as one of the principal sources of

Cuando Conte habla del concepto de “desviación”, hace referencia al camino que, metafóricamente, debe recorrer el lector desde la formulación leída hasta aquella que quiere construir Virgilio y que tiene la virtud de encerrar dos significados, propio e impropio, siendo esta una sola construcción:

Y, sin embargo, la noción de desviación puede ser útil mientras le atribuyamos un valor puramente funcional. Puede ser útil en tanto ayude a considerar la distancia que el lector tiene que recorrer para alcanzar lo *proprium*, después de haber comenzado desde lo *improprium*, que no es sino la forma extraña asumida por la expresión. [...] El lenguaje que las produce es el mismo: es sólo uno; lo que cambia es la presentación y por esta razón la función que el uso poético impone en el lenguaje cambia también.¹⁴ (“Anatomy” 61-62)

Conte recoge en el concepto de “extrañeza” la aparente contradicción que el lector u oyente sienten al leer u oír las palabras que han sido desplazadas de su lugar esperable en la frase, con lo que se da forma a un mundo nuevo que Conte denomina “impresionismo descriptivo” (“Anatomy” 112) y que está formado a partir del retorcimiento de la sintaxis y de la semántica de un puñado de palabras corrientes. La poesía de Virgilio asume un conjunto de presupuestos y normas nuevas y genuinas del talento poético del autor latino:

Virgilio deja que el mundo poético se desvele a sí mismo antes de desvelar las cosas reales y, de esta forma, termina conformando y estableciendo un espacio extraño. Dentro de éste, pueden darse nuevas normas válidas y estas

the sublime: the author discusses it at the very point when he wishes to demonstrate conclusively that *ingenium* and *ars* belong reciprocally to one another; indeed, in order to indicate to what degree the effects of synthesis are constitutive of the sublime style, he declares that he has already dedicated to this important subject a special treatise in two books. The critical path decisively opened up by Dionysius seems to have found in Pseudo-Longinus its point of arrival: megalopsychia, the spiritual vitality which can inflame thoughts and emotions and elevate them to sublimity, must necessarily be based upon synthesis megaloprepes, that is, it must find in the *compositio verborum* a grand form of expression which captures the reader and drags him/her off”.

- 14 El original dice: “And yet the notion of deviation can be useful, so long as we attribute a purely functional value to it. It can be useful, if only to help measure the distance the reader must travel in order to reach the ‘*proprium*’ after he has started out from the ‘*improprium*’, which is nothing other than the defamiliarized form assumed by the expression. [...] The language that produces them is the very same one: it is only one; what differs is the gesture, and for this reason the function that the poetic usage imposes upon the language differs too”.

normas no serán sólo lingüísticas sino también ideológicas; los nuevos significados pueden insinuarse dentro de él, convertidos en posibles y aceptables precisamente porque están encerrados dentro de un espacio creado a tal efecto. Para demarcar este espacio singular, el discurso poético de Virgilio se dota a sí mismo de sus propias normas: emplea el lenguaje corriente, pero lo manipula, lo estira y lo deforma, reestructurándolo para que pueda acoger la creación de un mundo paralelo y alternativo, que puede ser bastante cercano al real pero que puede competir también con él. Aquí, los elementos nuevos (ideas, esperanzas, ansiedades, provocaciones) pueden encontrar acomodo, precisamente porque son bienvenidos en un espacio dentro del cual las normas establecidas se han suspendido temporalmente.¹⁵ (60)

El recurso de la hipálage, en apariencia sencillo, conforma lo que el propio Conte denomina una “sintaxis del sentimiento” (“Anatomy” 67), cuyas mayores virtudes son el surgimiento de una complicidad entre el autor, creador de los nuevos significados de las palabras “desviadas” de su significado esperable, y el lector que es capaz de descifrarlas y comprender el acto creativo del poeta. Esto no debe llevar a la concepción de la lectura de Virgilio como una suerte de indagación con el objetivo de “deconstruir” o “desmontar” su obra, sino que, por el contrario, debe hacer consciente al lector de estar asistiendo al fruto de la técnica literaria de un poeta que es, en palabras de Heinze, un *Sprachschöpfer*, un “creador” o “artesano de la lengua”:

La interpretación del estilo de la *Eneida* más *expresivista* (y con ello también la más *expresionista*) supone que los escritores hacen uso de los procedimientos retóricos para hablar mejor, esto es, que ellos crean para

15 El original dice: “Virgil lets the poetic word reveal itself before it reveals things, and in this way he ends up circumscribing and establishing a defamiliarized space. Within it, new norms can become valid, and these norms will be not only linguistic but also ideological ones; new means can be insinuated into it, rendered possible and acceptable precisely because they are enclosed within a space created for that very purpose. To demarcate this special place, Virgil’s poetic discourse gives itself its own rules: it uses ordinary language but manipulates it, stretching and deforming it, restructuring it so that it can foster the creation of a parallel and alternative world, one which can be fairly near the real one but can also compete with it. Here, new things (ideas, hopes, anxieties, provocations) can find a home, precisely because they are welcomed by a space within which the established norms have been temporarily suspended”.

expresar. Virgilio parece hacer lo contrario: expresa para crear, arrogándose el poder de reescribir la realidad y redefinir las relaciones entre los elementos que la representan lingüísticamente. De hecho, resulta contraproducente para el crítico creer en la existencia, en una suerte de limbo conceptual, de estructuras simples del lenguaje —sean elementos léxicos, morfológicos o sintácticos— a partir de los cuales derivaría la construcción verbal concretada en el texto: la tarea del filólogo no es buscar una sustancia (por así decir, un significado desnudo y literal) con respecto al que toda formación lingüísticamente compleja sería un accidente. Es menos justo para el texto de Virgilio que para ninguna otra obra poética que deba ser traducida (alguien podría decir: reducida) por significados de un ejercicio perifrástico basados en la fórmula “Virgilio quería decir esto”. Si hubiera querido decirlo, lo hubiera dicho.¹⁶ (59)

Una vez expuestas las opiniones de los clasicistas Norden y Heinze en el capítulo anterior, Conte proporciona un análisis de las características y las posibilidades expresivas que Virgilio encontró en la hipálage, entre otros muchos recursos expresivos, y que complementan la visión rehabilitadora de los profesores alemanes. Es este afán por restaurar a Virgilio como gran creador literario y la consiguiente modificación en el criterio de juicio de la obra literaria (de la originalidad y el genio a la técnica compositiva, parafraseando a Heinze) el que puede denominarse “giro estético”,¹⁷ dado

16 El original dice: “The expressivistic interpretation of the style of the *Aeneid* (and with it also the expressionistic one as well) supposes that writers make use of rhetorical procedures in order to speak better, that is, that they create in order to express. Virgil seems rather to do the opposite: he expresses in order to create, arrogating the power of re-describing reality and redefining the relations between the elements that represent it linguistically. Indeed it is unproductive for the critic to believe in the existence, in some conceptual limbo, of simple structures of language—be they lexical, morphological, or syntactical elements— from which the verbal construct concretized in the text would derive: the task of the philologist is not to search for a ‘substance’ (let us say, a naked and literal meaning) of which every linguistically complex formation would be an ‘accident’. It is less legitimate for Virgil’s text than for any other poetic work that it should be translated (one might say: reduced) by means of a periphrastic exercise based upon the formula ‘Virgil meant to say this’. Had he wanted to say it, he would have”.

17 Con la expresión “giro estético”, tomada de la academia anglosajona (*aesthetic turn*), nos referimos al cambio de paradigma que, en distintos momentos, se ha producido en los estudios literarios. En el caso de este artículo, nos referimos a la nueva consideración de la crítica académica de la obra virgiliana, que ya no se mide por criterios de corte romántico como el genio, la originalidad o el *Volkgeist*, sino que considera las obras

que en esta ocasión no será la cronología de la historia de la literatura la que imponga su gusto, sino una más sutil indagación en la construcción de la obra a partir de criterios estéticos.

La inversión de categorías sintácticas efectuada en la hipálage que provoca una modificación en la semántica es un recurso productivo y singular de la poética virgiliana que vinculará para siempre a los escritores hispanoamericanos que aquí estudiamos, sea como traductores (Espinosa Pólit) o como poetas (Borges y Pacheco). Hablamos, ya desde el título de este trabajo, de “poética de la hipálage” porque, como podrá comprobarse en las líneas siguientes, la hipálage no es una figura más entre las formuladas por la tradición poética, sino que, para los autores aquí estudiados, trae consigo toda una reflexión sobre el lenguaje poético y su capacidad para renovarse y para sorprender al lector en unos círculos literarios en apariencia tan alejados del poeta romano. No estamos hablando, en este caso, solo de la hipálage como recurso, sino de las hipálages que Virgilio consigné en su *Eneida* y que, para unas corrientes estéticas modernas, constituyen una imagen acaso sorprendente. Hablamos de poética, en suma, porque los textos que recogemos y estudiamos aquí forman parte de la recepción moderna de dos imágenes poéticas muy específicas, con orígenes virgilianos, que unen a Espinosa Pólit, Borges y Pacheco quienes, en sus textos, renuevan la maestría compositiva de Virgilio, al menos, en ese pasaje concreto.

Aurelio Espinosa Pólit, lector de Virgilio a través de la traducción

La traducción de las obras completas de Virgilio, con excepción de la discutida, entonces y ahora, *Appendix Vergiliana*, por parte de Aurelio Espinosa Pólit, publicada en México en 1961, tiene reservado un papel muy relevante en la historia de la traducción al español y también en la de la recepción de Virgilio. Ya desde su primer gran estudio, *Virgilio. El poeta y su misión providencial* (1932), Espinosa Pólit entendió que el acercamiento exegético a la obra del mantuano no puede ser meramente filológico, entendiendo

literarias en función de la estética (el libro de Heinze es uno de los mayores exponentes de esto). En la actualidad, Charles Martindale (167) ha llamado a los classicistas a volver a este criterio para estudiar la literatura latina y su relación con las literaturas modernas frente a los nuevos historicismos o las corrientes postestructuralistas.

la filología como un estudio del texto en sus distintas variantes (literaria, estilística, manuscritos, *realia*, contexto, etc.), sino que debe atenderse al “sentimiento” que el poeta había puesto en ella, “de todo punto distinto del de sus modelos” (206).

Resultan muy reveladores para nuestro estudio los puntos de confluencia que pueden darse entre los exégetas adventistas¹⁸ de Virgilio, muy destacadamente Espinosa Pólit, y los epígonos de la escuela de Heinze, con su énfasis en el sentimiento que Virgilio deja plasmado en sus versos y que, por ejemplo, Conte recupera como título de su obra *La épica del sentimiento*. En la obra de Espinosa Pólit podremos comprobar de qué manera la vía abierta por Norden y, sobre todo, por Heinze, no es sino un punto de partida hacia la interpretación cristianizante de la poesía de Virgilio, mientras que en los primeros consistía en una indagación en torno a los recursos con los que se genera dicho sentido.

Espinosa Pólit dedica el *Estudio preliminar* de su versión de los poemas virgilianos casi por entero a continuar esta defensa de Virgilio como un alma privilegiada del paganismo que apuntaba ya, con base en algunos elementos de su poesía, en particular de la *Eneida*, a la sensibilidad cristiana. En dicho estudio no encontramos un posicionamiento particular en la polémica crítica sobre la talla literaria de Virgilio y la consiguiente contraposición entre genialidad y tradición, tal como se había planteado por Heinze en su enfrentamiento con las tendencias románticas de finales del siglo XIX y principios del XX.

En este *Estudio preliminar* de la traducción, el autor menciona brevemente la obra de Heinze, en el marco de un conjunto de comentarios sobre algunas obras de exégesis virgiliana en las que se apoya para cimentar su interpretación adventista. En este caso, no hay ni rastro de la polémica de la que hemos dado cuenta al inicio de este trabajo, sino que Heinze, con su glosa de la figura de Eneas en el poema virgiliano, como un héroe universal, ofrece a Espinosa Pólit una confirmación, si bien parcial, útil para su propósito de “cristianizar” al protagonista del poema:

18 El término “adventismo” en la poesía virgiliana hace referencia a las interpretaciones de la obra de Virgilio que lo sitúan como una suerte de precursor o, incluso, un profeta del nacimiento de Jesucristo, con base en reinterpretaciones de pasajes de sus poemas, particularmente de la *Bucólica* IV o del carácter del protagonista de la *Eneida*.

En cambio, la fama de ciencia germánica del Profesor de Berlín y Leipzig Richard Heinze dio inusitada importancia a los capítulos de su obra magistral *Virgils epische Technik* (1903), en que comprueba el desarrollo moral del carácter de Eneas y su valor representativo universal. (LXXXVIII)

Nuestro traductor publicó, también, en 1949 un pequeño artículo, de título “La traducción como obra de arte. La métrica latinizante”, dedicado al combate intelectual de quienes estaban lanzándose a traducir a los clásicos latinos a partir de una métrica latinizante que no es sino una adaptación de las estructuras métricas latinas a nuestra métrica acentual, algo que Espinosa Pólit considera “solo aparente, y que, por desgracia, es medio inepto para ser vehículo de la poesía” (345). Su concepción de la traducción de la poesía latina requiere no centrarse únicamente en reproducir el sentido, sino también la belleza y la música, con “arriesgadas transposiciones y compensaciones, pues la música en sí es intraducible” (332). Solamente teniendo presentes estos elementos puede hablarse verdaderamente de una traducción que sea poesía:

Quando, en fin, además del sentido, de la belleza y de la música, se aspira en la traducción de una obra en verso a conservar viva la poesía que contenga, nos hallamos ante lo que parece una positiva imposibilidad. La poesía no se traduce; brota por creación, y sólo así; y si ha de pasar a la traducción, no será sino por una nueva creación. (332)

Con estas ideas en mente en torno a Virgilio, su mérito literario y las ideas del traductor en torno a su propio trabajo, tratemos de comprender las decisiones tomadas para la correcta traducción de las dos enálages de la *Eneida*, es decir, de dos tropos que consisten en la presencia simultánea de dos hipálages cuyos miembros quedan invertidos de alguna forma. Hemos seleccionado como paradigma de estudio para este trabajo, por su fortuna en la literatura moderna, las siguientes: *tacitae per amica silentia lunae* (2.255)¹⁹

19 Este pasaje de la *Eneida* parece ser una innovación virgiliana sobre fórmulas más habituales dentro de la literatura didáctica de tema agrario (*luna silens* parece ser un sintagma más extendido que el virgiliano *luna tacita*) y remitiría a los orígenes campesinos del poeta. La elección de *tacita* por *silens* en su referencia a la Luna, los *amica silentia*, etc., en el contexto de la noche que sigue al combate, junto con la propia figura de la hipálage se encuentran entre la maestría técnica desplegada aquí por Virgilio. Véase Austin (119-120).

e *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (6. 268).²⁰ Espinosa Pólit mantiene las imágenes virgilianas, sin veleidad alguna de corregir o restituir ningún significado objetivo que Virgilio estaría alterando y resuelve el traslado al español de formas distintas.

En la primera de ellas, *tacitae per amica silentia lunae*, Espinosa Pólit da la siguiente traducción (reproducimos en primer lugar el texto latino²¹ del pasaje completo y, a continuación, la traducción):

Et iam Argiva phalanx instructis navibus ibat
a Tenedo tacitae per amica silentia lunae
litora nota petens.

[...] En buen orden
ya la falange de las griegas naves
de Tenedos venía, bajo el velo
del silencio amistoso de la luna,
hacia su playa familiar. (Virgilio en verso 255)

Espinosa Pólit traduce esta enálage manteniendo completamente una de las hipálages (“silencio amistoso de la luna”), pero obviando el *tacitae* previo. Las razones para tal omisión pueden ser las consabidas constricciones métricas —Espinosa Pólit traduce los hexámetros latinos en endecasílabos— y, además, el hecho de que ambas hipálages, perfectamente reconocibles en latín, presentan una imagen redundante —“la luna callada” y “los silencios”— y crean la atmósfera de silencio propicio para la huida que Virgilio quiere ofrecer en este pasaje y que, a juzgar por el texto de la traducción, Espinosa Pólit podría haber querido omitir.

Para valorar el camino tomado por Espinosa Pólit, tomemos dos traducciones muy leídas y reeditadas en el ámbito hispánico: la traducción del escritor

20 Este cruce de sustantivos y adjetivos, que se encuentra entre los pasajes virgilianos más citados por los poetas del siglo xx, ha sido también objeto de diversas interpretaciones por parte de los académicos, con el objetivo de desentrañar las formas en las que se puede entender que la noche puede ser solitaria y oscuros Eneas y la Sibila. Horsfall (234) recoge y comenta algunos de los textos fundamentales de estos exégetas.

21 Para las citas latinas de la *Eneida* seguimos la reciente edición de Conte para la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* (Virgilio 2005).

español Eugenio de Ochoa de 1869,²² con múltiples reediciones —citaremos por su versión publicada en Buenos Aires en la Editorial Austral en 1951— y la del político e intelectual colombiano Miguel Antonio Caro²³ (su primera edición se publicó entre 1873 y 1876 y la segunda, póstuma, que incluye algunos manuscritos inéditos del traductor, es de 1943; citaremos siguiendo esta última). Ochoa da la siguiente traducción: “A favor del silencio y de la protectora luz de la luna” (36). Caro, por su parte, traduce: “A sordas con la luna y el sosiego / de la noche, que muda las arropa”. En ambos casos, la enálage queda rota, en el texto de Ochoa desaparece el adjetivo *tacita* referido a *luna* y la luna pasa a ser un complemento del nombre “luz” que, junto con su adjetivo “protectora”, son fruto de la creación del traductor.

En el caso de la versión de Caro, la enálage en cierta forma queda deshecha también porque, si bien el adjetivo “muda” traduciría el *tacitae* virgiliano, desdoblado ahora, por una sinécdoque, en la locución “a sordas”, no es menos cierto que se ha introducido un nuevo sustantivo “noche”, al que se llega nuevamente por sinécdoque desde la *luna* virgiliana y al que califica el adjetivo “muda”. *Silentia* se traduce por “sosiego” —también puede entenderse recogido su significado por la locución “a sordas”—, mientras desaparece la idea de complicidad de los términos *silentia* / sosiego, con el adjetivo *amica*.

Por lo que respecta a la afamada hipálage *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, encontramos que Espinosa Pólit traduce de la siguiente manera:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis vacuas et inania regna.

Oscuros en la noche solitaria
cruzaban entre sombras la vacía
mansión de Dite, sus desiertos reinos. (*Virgilio en verso* 434)

22 Se trata de una traducción en prosa que el propio autor concibió bajo el principio de la utilidad para su patria. Castro de Castro ha estudiado el momento, las características y los principios bajo los que se concibió la traducción de Ochoa.

23 En el caso de Caro estamos ante una traducción en verso, en octavas reales, muy libre. Espinosa Pólit, curiosamente, criticó la elección de este metro en su “Miguel Antonio Caro, intérprete de Virgilio”, correspondiente a un discurso del propio Espinosa Pólit, en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá.

En este caso de enálage, Espinosa Pólit mantiene ambas hipálages: *obscuri* continúa calificando a Eneas y la Sibila y, por su fuerza expresiva, Espinosa Pólit lo sitúa al inicio del verso. El adjetivo “sola” califica también en la traducción española a *nocte*. Tabárez en su estudio sobre la traducción de Espinosa Pólit reconoce el mérito del traductor al mantener la imagen virgiliana “reproducida fielmente”, donde otros han preferido deshacerla: “Muchos traductores se arredran ante la osadía del poeta mantuano y restituyen los epítetos al orden ‘natural’ o enmascaran de varias formas el tropo, destruyendo así el poder de sugestión del original” (11).

Por el contrario, Ochoa y Caro toman otros caminos. La traducción de Ochoa dice: “Solos iban en la nocturna oscuridad, cruzando los desiertos y mustios reinos de Dite” (121). Caro, por su parte: “Opacos bajo noche alta y desierta, / cruzando iban, los dos, reinos vacíos”. Ochoa ha tomado la determinación, esperable por el principio de narración prosaica y utilidad que preside su traducción, de deshacer por completo la enálage: *obscuri* pasaría a calificar a *nocte* y *sola* a Eneas y la Sibila. Caro, en su traducción poética, traslada *obscuri* por “opacos” y *sola* lo desdobra en “alta y desierta”, manteniendo la posición de los adjetivos en dicha enálage, pero atenuando su significado en el primer caso y apoyando su significado en dos palabras en el segundo, lo que, a nuestro juicio, resulta un intento por reducir el impacto que tienen los adjetivos en la posición y el sentido que Virgilio les otorgó.²⁴ *Per umbram* ha desaparecido de estas dos traducciones a causa, tal vez, de su carácter aparentemente redundante.

24 Norden en su comentario de 1927 al libro VI de la *Eneida* (citamos la tercera edición, el libro fue publicado originalmente en 1903, aunque, en lo que respecta a este particular, Norden no realizó ningún cambio), a pesar de su defensa de Heinze y su propuesta de nuevos horizontes de interpretación de Virgilio, traduce el hexámetro de forma ciertamente lacónica: “Sie schritten in der Einsamkeit der Nacht” (67), “caminaban en la soledad de la noche”, obviando el significado de *obscuri* referido a Eneas y la Sibila. Asimismo, el sintagma *per umbram* desaparece de la traducción de ese hexámetro y queda recogido semánticamente en *Nacht*, con la consabida sinécdoque de *Nacht* (noche) por *luna*, algo que el propio Norden justifica en el comentario posterior a la traducción, tras señalar que no hay descuido estilístico en la repetición de *vacuas* e *inania*, sino que es algo que los mejores rétores acostumbraban. Tampoco, dice, debe condenarse la repetición de una idea similar en la sucesión *obscuri*, *nocte* y *umbram*: “Y tampoco debe juzgarse diferente la triple alusión a la oscuridad en *obscuri*, *nocte*, *per umbram*. En el verso *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* la oscuridad y la soledad están íntimamente ligadas por el recurso a la así denominada enálage de los atributos, también señalada aquí por Servio”. El original dice: “Und auch die dreifache Bezeichnung des Dunkels in *obscuri*, *nocte*, *per umbram* ist nicht anders zu beurteilen. In dem Vers *ibant obscuri sola sub*

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 las traducciones de Ochoa y 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 (*La poesía de Virgilio* 11).

Jorge Luis Borges, la hipálage como renovación estética y la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano

Mientras la filología clásica moderna se debatía entre las diversas interpretaciones de la poesía de Virgilio —y dentro de este debate, claro, en torno a la forma más apropiada de traducir los versos del poeta de Mantua—, en la literatura hispanoamericana se estaban produciendo debates profundos cuyo desenlace, en el caso de algunos de sus más conspicuos representantes, encontrarán en Virgilio un referente destacado para la literatura contemporánea.

Borges participó por lo menos en dos polémicas que son especialmente relevantes para conocer el estado de, por un lado, el interés por la poesía de Virgilio en cuanto referente estético y el poder de penetración de sus hexámetros en los modernos imaginarios poéticos que él mismo estaba tratando de construir en los años veinte y treinta y, por otro lado, el papel que la tradición literaria occidental jugaba para los escritores hispanoamericanos, en la polémica entre la preocupación por temas considerados autóctonos y el interés por recuperar a los clásicos europeos.

En el curso del primero de estos debates literarios, Borges y algunos de sus contemporáneos se afanaban en buscar una alternativa estética a la metáfora, por considerarla como un sedimento del talento creador del

nocte per umbram werden das Dunkel und die Einsamkeit durch Anwendung der auch von Servius hier notierten sogenannten Enallage der Attribute [...] eng verknüpft” (211). La enálage queda, para Norden, como algo más que un artificio retórico que, aunque meritorio, es prescindible al enfrentarse a su traducción.

pasado, destinado a fosilizarse y perder el carácter polémico que poseía en su inicio. Como señala Zonana en su estudio sobre el corpus de textos de Borges sobre el particular, el maestro argentino participa, con algunos de sus compañeros de generación, del

temor de que el programa afincado en la metáfora nueva se convierta en retórica. En la medida en que este riesgo se vuelve real en la práctica artística, la traición al programa (registrada por los mismos compañeros de generación) aparece como un instrumento para diferenciarse del resto. (298)

Esto lleva a Zonana a concluir que “la reevaluación de la metáfora guarda además relación con la idea de ‘pobreza’ cada vez más arraigada en su poética. Pobreza no entendida en el sentido de indigencia, sino de austeridad, despojamiento, forma clásica” (298).

Dentro del amplio corpus de textos ensayísticos en los que Borges reflexiona sobre la metáfora y expone sus recelos ante una poética basada en una creación compulsiva y con vocación de sorprender a los lectores de esta clase de tropos, reproducimos en el pasaje que sigue un artículo recogido en *Textos recobrados* (1919-1929). La metáfora no puede aspirar más que a una modernidad efímera y, por tanto, no debe ser el eje de ninguna estética nueva:

Las metáforas se vuelven palabras. Yo ignoro si el todavía misterioso lenguaje es una convención, pero es de fácil observación que propende a serlo y que los lugares comunes de ahora son el resto insípido de las audacias expresivas de ayer. Admitida ya una expresión, su felicidad o inadecuación primordiales no nos importan: se han condensado en palabra, es decir, en símbolo de curso legal que todos aceptan y cuya inspección es inútil. Leer, *verbigracia*, *blanca como la nieve*, es ocupación descansada, porque la intención elogiosa —la primordial— se sobre (o sub) entiende, y no preciso figurarme la nieve, que en estas no glaciales repúblicas, tampoco ha sido vista por el escritor para encarecimiento de la blancura, suele invisiblemente decirla. En cambio, el posible lugar común blanco como el hastío no se ha adensado todavía en palabra: es una impertinencia que me distrae, una propuesta conexión de representaciones disímiles que debo examinar y que con toda probabilidad

no funciona. Por eso es más incómoda la equivocación novel que la antigua.
(Citado en Zonana 304)

Estas indagaciones de Borges sobre los tropos y la pertinencia de adoptar alguno de ellos como centro de una poética son contemporáneas a otro debate intelectual que, en este caso, versa sobre el rumbo que debe tomar su propia poesía y los intereses literarios a los que deben responder los versos de un escritor hispanoamericano. Para comprenderla es fundamental atender a las conversaciones fruto de su relación, decisiva para la estética borgesiana, con el por entonces embajador de México en Argentina, Alfonso Reyes.²⁵

Borges, por entonces, se encontraba obsesionado con crear un universo literario que representara a los personajes de los arrabales, su entorno y su habla en lo que se ha dado en llamar por parte de la crítica criollismo urbano.²⁶ Borges establecerá contacto con Reyes y con las ideas sobre la tradición y la posible relación de los escritores hispanoamericanos con la tradición europea, posturas que el escritor ateneísta venía defendiendo y que alterarán los intereses del poeta argentino. Estas son las ideas que Reyes plasmará en algunos de sus textos más brillantes como *Atenea política* (1932), *A vuelta de correo* (1932) o *Notas sobre la inteligencia americana* (1942), en los que condensa todas estas reflexiones. Virgilio es un autor privilegiado según Reyes, que se puede vincular a la historia y la literatura mexicanas. En el ensayo “Discurso por Virgilio” (1932), por ejemplo, Reyes propone al poeta como referente para el México posterior a la Revolución mexicana, o en “Moctezuma y la *Eneida* mexicana”, compara las figuras de Eneas y Latino con las de Hernán Cortés y Moctezuma.

25 Amelia Barili estudia las implicaciones de esta amistad en un excelente trabajo, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano* (1999).

26 “Cuando Borges regresa a Argentina en 1921 comienza un nuevo proceso, el de su búsqueda de identidad como escritor argentino. Tratando de definir cuál será su papel dentro de la literatura argentina, Borges se pregunta qué es el ser argentino, cuál es la función del pasado en el presente de Argentina y dónde radica la esencia de la argentinidad, si en lo rural o lo urbano, llegando a su propia definición de un ‘criollismo urbano’ que une pasado y presente y que él ubicará intuitivamente en el borde entre Buenos Aires y la pampa. Para no quedar anquilosado en símbolos del pasado, y para inscribirse en la literatura de su país con voz propia, busca una nueva realidad argentina y la encuentra en la expansión urbana e inmigratoria. El arrabal es el símbolo de ambas. En esos barrios alejados se han asentado los orilleros, cuyo antecesor es el gaucho, y los compadritos, descendientes de inmigrantes que buscan asimilarse a la tradición criolla” (Barili 74).

Los argumentos de Reyes pueden resumirse en que el lugar del escritor hispanoamericano, en los márgenes de la cultura occidental, lo sitúa en una posición mucho más libre y propicia para plasmar en su relectura de la tradición las características que los definen como mexicanos o argentinos. No existen temas argentinos o mexicanos que les veten la posibilidad de tratar los temas fundamentales y eternos que han llegado hasta ellos por medio de los autores europeos.

Borges recoge algunas ideas que tienen el indudable sello de sus conversaciones bonaerenses en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, que formó parte del libro *Discusión* (1932). No en vano, dicho ensayo se abre con una cita de las *Cuestiones gongorinas* de Reyes (“Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas”). Allí, Borges defendía la legitimidad del escritor argentino para recuperar aquellos temas y obras que la tradición occidental les había legado, frente a las posiciones de quienes profesaban el nacionalismo argentino, una ideología, paradójicamente, nacida en Europa.²⁷ La tradición argentina es toda la tradición occidental, a la que los literatos del país imprimirán su carácter específico, con la ventaja de no formar parte de ninguna de las naciones europeas implicadas en la gestación de tales tradiciones:

Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir. [...] ¿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,

27 “Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (134).

con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.
(132, 135, 136)

El último de los poemarios de Borges que puede inscribirse en la línea del “criollismo urbano” es *Cuaderno de San Martín* de 1929.²⁸ La producción poética de Borges se interrumpe hasta la publicación de uno de los textos fundamentales de esa segunda gran etapa, posterior a sus conversaciones con Reyes: *El hacedor* (1960). Toda la obra queda incluida bajo una dedicatoria, que funciona como un paratexto de los poemas incluidos en la obra, como advierte el poeta mexicano David Huerta en su trabajo (99). En dicha dedicatoria, homenaje al poeta argentino Leopoldo Lugones, Borges recurre a la hipálage como figura inaugural de su nueva obra poética.²⁹ Desde este texto encontramos ya el gusto borgesiano por la hipálage, en el que Borges encomienda su simpatía por esa figura a Milton, Lugones y Virgilio:

A izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexámetro de la *Eneida*, que maneja y supera el mismo artificio:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbras. (*Poesía completa* 115)

Estas líneas tienen un carácter inaugural del que va a ser uno de los tropos más frecuentados por el poeta, como prueban las tres hipálages que cita Borges: de Milton (“lámparas estudiosas”), Lugones (“árido camello”) y las del hexámetro virgiliano.³⁰ En la dedicatoria, además, Borges expresa sutilmente

28 Junto a esa habla de los arrabales que Borges trataba de reflejar en algunos pasajes de sus primeros poemarios, García Jurado (*Hermenéutica*) detecta también usos de términos latinos memorizados por el poeta en su aprendizaje de las *Bucólicas* virgilianas, tales como “lento” desde *Fervor de Buenos Aires* (1923).

29 A nuestro juicio, la hipálage virgiliana no es una figura retórica más entre las múltiples que Borges emplea en sus versos, sino que coincidimos con Almeida en que “la hipálage es una figura tan típica de Borges, que en cierto modo lo define” (9).

30 No sucede nada similar con la cita de Milton en *El paraíso perdido* que, según menciona Huerta, puede traducirse como: “atentas lámparas brillantes”, referido, en el caso del poeta inglés, a las estrellas. La referencia, sin embargo, sí tiene una mayor cercanía a la cita del autor recuperado por Borges.

cuál es su particular acercamiento a estos versos clave que retoma de Virgilio. Se trata de una recuperación selectiva donde él mismo traduce creativamente estos pasajes en varios de sus poemas. En este caso, Borges cambia el sustantivo *umbram*, propio del hexámetro virgiliano, por *umbras*, citado ya por Beda el venerable,³¹ cuyo error, en palabras del propio Borges en su *Historia de las literaturas germánicas medievales*, “prueba que la cita ha sido hecha de memoria y, por ende, la familiaridad del historiador sajón con Virgilio” (*Poesía completa* 115). Borges asume esta misma tarea en sus citas virgilianas, que no son nunca una mera alusión lejana ni tienen un papel ancilar en su creación literaria, sino que, por el contrario, representan toda una estética moderna.³²

La cita memorística, deliberadamente errónea, como forma de asumir la poesía de un autor antiguo por parte del moderno, también determina la forma de acercamiento de Borges a la otra hipálage que estudiamos en este trabajo y que reaparece en el poemario tardío *La cifra* (1981), al inicio del poema del mismo título: “La amistad silenciosa de la luna / (cito mal a Virgilio) te acompaña” (637). Esta cita muestra un grado aún mayor de reelaboración: Borges mantiene tan solo una de las dos hipálages del verso, desechando el sintagma *tacitae lunae*, y cambia las categorías del sustantivo por la del adjetivo y del adjetivo por sustantivo: *amica* por amistad y *silentia* por silenciosa.

Rastier, que ha estudiado la relación de Borges con la hipálage en términos generales, destaca en su estudio el carácter nihilista y subversivo de la hipálage frente a la metáfora, por lo que la hipálage conseguiría el efecto de subversión de las estructuras tradicionales del lenguaje deseado por el poeta, como alternativa a las metáforas ya lexicalizadas en la lengua que, por tanto, han perdido la capacidad de ofrecerse como una novedad que sorprenda y dispare la imaginación del lector. Concluye Rastier que “la hipálage perturba el orden del mundo: la hipálage, como la paradoja, puede

31 En este caso, lo que Borges atribuye a una cita de memoria, como muchas de las que emplea con un estilo cuidadosamente memorístico, sin embargo, tiene un sustento en la tradición manuscrita de la *Eneida*, como puede observarse en las ediciones críticas de la obra. Nosotros citamos según la edición de Conte, quien recoge estas variantes (Virgilio 169).

32 No es este el único caso de palabras o sintagmas virgilianos reelaborados en la poesía de Borges, sino que más bien las hipálages recuperadas por el poeta se reescriben al igual que otros pasajes. Para un estudio sistemático, debe consultarse el “Borges, traductor de Virgilio” de García Jurado.

así servir para destruir el realismo empírico, antes de que la metáfora, por segunda vez, establezca un realismo trascendente” (29).³³

Las hipálages virgilianas, dentro del conjunto de hipálages que el poeta recupera de otros y recrea en sus versos, no han perdido su vigencia, como atestiguan los ejemplos presentados en este capítulo que, además de hacerse presentes en sus propios poemas, reaparecerán en sus reflexiones teóricas más tardías. Borges volverá sobre las dos hipálages en algunos textos posteriores. Uno de los más relevantes, por aclarar su concepción del lenguaje poético y, en términos generales, de su proyecto estético, es el conjunto de conferencias dictadas en Buenos Aires en 1977 y reunidas en *Las siete noches* (1980). Allí, Borges vuelve sobre la hipálage virgiliana, en el contexto de su conferencia “¿Qué es la poesía?”, en la que, tras asumir como propios los postulados de Benedetto Croce, afirma: “Si la literatura es expresión, la literatura está hecha de palabras y el lenguaje es también un fenómeno estético. Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético” (102).³⁴ Virgilio aparece en el texto de Borges tras la hipálage de un verso de Carducci (“el silencio verde de los campos”), nuevamente vinculado al libro VI de la *Eneida*:

Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio “*Ibant oscuri 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. (105)

33 El original dice: “*l’hypallage trouble un ordre du monde: l’hypallage, comme le paradoxe, peut ainsi servir à détruire le réalisme empirique, avant que la métaphore, dans un second temps, n’instaure un réalisme transcendant*”.

34 García Jurado comenta detenidamente la relación de esta concepción del lenguaje como una “creación estética” con la estética de Croce en su libro *Borges, autor de la Eneida* (91-95).

Borges reafirma su concepción sobre el lenguaje de la poesía tomada de la fórmula de Croce, “el lenguaje es una creación estética”, en el prólogo a la *Eneida*, parte del conjunto de prólogos a las obras seleccionadas por el propio Borges para su colección en 1988. Borges demuestra ser consciente de la polémica que se dio en el seno del Romanticismo en torno a Virgilio y de los peligros de la visión historicista en el juicio literario: “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” (*Biblioteca* 189). A continuación Borges, haciendo uso del recurso a la “enumeración caótica”,³⁵ tan frecuentada por el maestro argentino, nos propone algunos pasajes por los que considera que Virgilio “se propuso una obra maestra; curiosamente la logró” (190):

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. (190)

Borges defiende nuevamente la hipálage —extrañamente ahora llamada “hipérbaton”— como figura en la que cada palabra está donde debe en el mundo creado por Virgilio. La maestría en la elección y reparto del léxico en los hexámetros, para Borges, hacen que Virgilio “clásico entre los clásicos, sea también, de un modo sereno, un poeta barroco” (191):

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 virgiana, corresponden con igual precisión a la escena que representan. (191)

35 A propósito de este concepto, continúa siendo canónico el trabajo *La enumeración caótica en la poesía moderna* de Leo Spitzer (1945).

Una vez recorrida esta segunda etapa de Borges de la mano de sus relecturas de las hipálages virgilianas, podemos comprender la hondura de la apuesta borgeana por la hipálage y, específicamente, por las hipálages de la *Eneida*: por un lado, supone una afirmación de su condición de escritor hispanoamericano en los términos que él mismo propone en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, recuperando y reelaborando aquellas obras de la literatura europea donde él encuentra materia universal y propicia para sus intereses creativos. En segundo lugar, resulta muy evidente la apuesta por la hipálage, sostenida en distintas obras y géneros literarios, y recogida siempre de forma creativa, frente a la metáfora, de la que desconfiaba desde sus escritos tempranos por ser un recurso esperado por el lector de poesía. Borges, naturalmente, no rehuyó el cultivo de la metáfora —ningún poeta, acaso, puede hacerlo—, pero sí es claro que el encuentro con la hipálage satisfizo una inquietud formulada de su propia juventud.

José Emilio Pacheco, la desarticulación de la hipálage

El acercamiento de Pacheco a una de estas dos enálages (*tacitae per amica silentia lunae*) se produce, de forma bien diferenciada de los de Espinosa Pólit y Borges,³⁶ en su poemario *El silencio de la luna* (1994), que recoge poemas escritos entre 1985 y 1994. Ya desde su mismo título encontramos una referencia a la primera de las enálages que estudiamos en este trabajo, donde *silentia* ha pasado a ser singular y, además, se ha deshecho cualquier atisbo de la hipálage, dado que la *lunae* virgiliana no está junto a su adjetivo, *tacitae*, y los *silentia*, ahora en singular, aparecen junto al adjetivo *amica*.

La referencia al verso virgiliano reaparece como final de la sección tercera de este poemario, titulada “El silencio de la luna: tema y variaciones” (*Tarde o temprano* 467-468). Dicha sección está encabezada por dos paratextos,

36 Pacheco se muestra conocedor de la obra de Espinosa Pólit, dado que ofrece como paratexto al poema “El silencio de la luna: tema y variaciones” el pasaje en su traducción. Asimismo, la obra de Borges ha sido muy frecuentada por el Pacheco como prosista: en 1979 recogió las cartas que se intercambiaron Borges y Reyes, ordenadas y comentadas en su artículo “Borges y Reyes: una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”, por lo que era perfectamente consciente de los intercambios de obras, citas y criterios estéticos entre ambos. Asimismo, en 1999 publicó un libro de divulgación sobre el argentino, titulado *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura*. Recientemente, han aparecido recopilados los ensayos que publicó en su columna *Inventario* sobre el propio Borges en un libro titulado precisamente *Jorge Luis Borges*.

una cita de los versos de Virgilio en latín (*Et iam argiva phalanx instructis navibus ibat / a Tenedo per amica silentia lunae*)³⁷ y una traducción de estos, precisamente, la de Espinosa Pólit que hemos comentado en este trabajo (“[...] ya la falange de las griegas naves / de Tenedos venía, bajo el velo / del silencio amistoso de la luna [...]”). El poema de Pacheco, a su vez, consta de cuatro pequeñas composiciones, en las que encontramos una recuperación de los elementos de la hipálage, separados y sin vinculación entre ellos en los versos de Pacheco. Reproducimos a continuación la primera de ellas:

El aire está en tiempo presente.
La luna por definición en pasado.
Tenues conjugaciones de la noche.
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. (*Tarde o temprano* 467)

En esta composición inicial, junto con la lectura paralela del título del poemario y del verso de Virgilio, puede apreciarse la peculiar recepción del autor de la enálage de la *Eneida*. No tiene Pacheco interés alguno en reproducir ni en continuar las hipálages ya construidas en la *Eneida*, sino, por el contrario, 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, como es el del regreso de los argivos que se habían ocultado en la isla de Tenedos. Para ellos los silencios de la luna son amistosos.

Esta imagen y la figura que la construye, la hipálage, no interesan a Pacheco, quien la deshace y recupera sus elementos para volver sobre las alegorías del tiempo ya presentadas en su poesía desde su primer poemario, *Los elementos de la noche* (1962). No hay, sin embargo, ni rechazo ni recelo de la hipálage como figura literaria, dado que la fórmula “tenues conjugaciones de la noche” encierra una: el adjetivo *tenue* califica a las conjugaciones y no,

37 *Aen.* 2. 254-255.

como sería esperable, a *noche*, que sería más o menos tenue en función de la luz arrojada por la luna.

Una de las constantes en la poesía de Pacheco, como han señalado en multitud de ocasiones los críticos de su obra, es la preocupación por el tiempo, en el sentido heraclíteo de constante devenir, como recuerda Octavio Paz: “La sociedad, a imagen del universo, es un sistema de oposiciones y mediaciones. Para Pacheco el tiempo es el agente de la destrucción universal y la historia es un paisaje en ruinas” (13). Naturalmente, esta preocupación por la implacable fugacidad del tiempo es un tópico literario muy frecuentado en la historia de la literatura, pero en Pacheco reaparece casi obsesivamente en sus versos, ya desde *Los elementos de la noche*, como señala Luis Antonio de Villena en su ensayo sobre el poeta mexicano: “Si el *fugit irreparabile tempus* es un *topos* literario (que constata una de las grandes preocupaciones del ser humano), esa transitoria y destructiva temporalidad es en José Emilio Pacheco una *obsesión*” (20).

Para representar tal devenir, Pacheco recurre a alegorías que podemos considerar casi como universales, tales como el par día/noche para referirse a la vida y la muerte, los ríos “que van a dar en la mar” como reflejo del devenir, en homenaje a Heráclito y, por supuesto, también a Jorge Manrique, o el aire como lo único permanente que existe en dicho devenir y que puede, por lo tanto, identificarse como el devenir en lo que tiene de permanente. La afirmación con la que se abre este poema, “el aire está en tiempo presente”, nunca deja de estar, como sí lo hace la noche que, por sinécdoque, se relaciona con la luna virgiliana. Andrew P. Debicki destaca en su análisis de la poesía de Pacheco este carácter subjetivo y reflexivo de los fenómenos naturales:

Los elementos de la noche, el primer libro en verso de Pacheco, trata el tema del tiempo con los recursos tradicionales de la poesía. A menudo una escena o una imagen de la naturaleza se emplea para engendrar en el lector un sentimiento de pérdida o de desvanecimiento. Se eliminan los detalles anecdóticos; Pacheco escoge vocablos que subrayan efectos subjetivos, y controla el ritmo, las personificaciones y el encabalgamiento 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. (48)

El segundo³⁸ y el tercer poema³⁹ de esta composición tienen un carácter similar en cuanto a su composición y temática, con la salvedad de que en este caso no encontramos ninguna palabra tomada de los versos virgilianos. Sin embargo, estas palabras virgilianas, de las que Pacheco se ha apropiado, tras deshacer la enálage, reaparecen en el cuarto poema: “Después de tanto hablar / guardemos un minuto de silencio / para oír esta lluvia que disuelve la noche” (468).

Con esta clausura de las cuatro composiciones, Pacheco recupera palabras del verso de Virgilio (“silencio” y “noche”, términos a los que se refiere por sinécdoque la “luna” virgiliana), alusivas al silencio y la noche que queda perturbada por la lluvia.⁴⁰ Esta imagen de contemplación de la fugacidad de la vida —el paso de la noche al día donde permanece la lluvia— hace referencia al momento de distensión y sosiego en medio de la implacable fugacidad del mundo, lo que Francisca Noguerol en su estudio denomina “la ascunción de la fugacidad como clave existencial” (45).

Ya hemos mencionado cómo las hipálages del verso virgiliano han quedado disueltas en una recuperación de algunas palabras concretas de esos versos con las que Pacheco continúa su técnica de creación de alegorías a partir de términos como “silencio”, “luna”, “noche”, junto a otras igualmente frecuentadas por Pacheco como la lluvia o el aire. Sin embargo, no debe entenderse que Pacheco rechace la hipálage como tropo, sino que el poeta, o bien no construye sobre dicha figura un elemento recurrente y destacado tanto en su poesía como en sus ensayos y artículos, como hemos podido constatar en Borges, o bien sencillamente la fuerza que Pacheco otorga a esos poemas tiene más que ver con la sinécdoque (“luna” con respecto a la noche). Resulta evidente la subordinación de los tropos al proyecto poético

38 “Noviembre, y no me fijo en los troncos desnudos, / solo 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 se han muerto, / perennes porque saben renacer como nadie” (467-468).

39 “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” (468).

40 Pacheco en uno de sus poemarios tempranos, *El reposo del fuego* (1966), ya había presentado esta imagen de la lluvia como elemento agente de esta fugacidad implacable, en los versos del poema “4”: “Miro sin comprender: busco el sentido / de estos hechos virtuales, y de pronto / oigo latir el fondo del espacio, / la eternidad gastándose, y contemplo, / reparo en la insolencia / feliz con que la lluvia moribunda / ahoga este minuto y encarniza / sus procaces colmillos contra el aire” (38).

que Pacheco quiere desarrollar desde su temprano *Los elementos de la noche*, si uno atiende a otra de las composiciones de *El silencio de la luna*, titulada “Oscura entre las sombras”. Al inicio de dicho poema, Pacheco recupera otro pasaje similar del libro VI, concretamente del final del verso 451 y el inicio del 452, *per umbras / obscuram*, referido en este caso al encuentro de Eneas con Dido en el infierno. Aquí Pacheco lo presenta de la siguiente forma: “Oscura entre las sombras, vio aparecer a Eurídice” (394).

En este caso la hipálage se mantiene como tal —reforzada por la escritura en cursiva, del propio Pacheco, que llama la atención del lector sobre las palabras traducidas al inicio—, aunque calificando a otro personaje mitológico (Eurídice por Dido). La recuperación de esta hipálage, formada por las mismas palabras en casos distintos que el *obscuri... per umbram* de *Aen.6.268* nos reafirma que Pacheco no rechaza las hipálages como figuras literarias —recuérdese la expresión “tenues conjugaciones” de la primera de sus “variaciones”—, sino que recupera textos de autores antiguos y modernos para adaptarlos a su propia poética y cosmovisión literaria. El contexto del poema que Pacheco construye a partir de la recuperación de la cita virgiliana —encabezada a su vez por el paratexto en latín del verso de Virgilio, que remite al verso 6.452, sin notar el encabalgamiento— es el de un concierto de rock de los años sesenta que evoca a quienes acompañaron al poeta, ya muertos en el momento de la escritura de ese poema.

Por tanto, podemos afirmar que Pacheco continúa maravillado por algunas imágenes concretas creadas por Virgilio en su *Eneida*. Una de estas, sin embargo, ha perdido su carácter de hipálage en los versos de Pacheco para transformarse en diferentes figuras literarias: sinécdoque (“noche” por “luna”) y alegorías (“silencio”, “noche”, “luna”). También encontramos, sorpresivamente, una hipálage contenida en otro verso virgiliano del libro VI, que no es el conocido *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, sino *per umbras / obscuram*. Todas estas figuras comparten el fin claro de servir a su proyecto estético de reflexión sobre la fugacidad destructiva e implacable del mundo —una “obsesión”, como señalaba Villena—, dentro de la que Pacheco exalta los pequeños instantes de contemplación y sosiego que le son dados al hombre. Todas estas figuras, exentas de su contexto, quedan reubicadas, bien en esos cuadros alegóricos de “Tema y variaciones”, bien en la recuperación de la hipálage referida a la Dido virgiliana de “Oscura entre las sombras” en un contexto absolutamente moderno y ajeno al infierno por donde caminaron Eneas y la Sibila.

Conclusiones

A partir de lo referido hasta aquí, podemos presentar las siguientes conclusiones: en primer lugar, es de gran importancia prestar atención a la filología europea moderna de inicios del siglo xx a la hora de desentrañar determinados fenómenos poéticos, en particular en lo que respecta al “giro estético” acometido en varios campos, de las lenguas románicas a la exégesis virgiliana. El análisis de la hipálage de Conte en su monografía, en los términos en los que lo presenta el latinista italiano, es heredero declarado de esa forma de entender el lenguaje literario y los conceptos clave de tradición y originalidad.

En segundo lugar, resulta del mayor interés el análisis comparativo de la traducción de las dos hipálages objeto de este estudio por parte de algunos de sus traductores en lengua española más representativos (Espinosa Pólit, Eugenio de Ochoa, Miguel Antonio Caro) junto con dos destacados escritores que recuperan por lo menos alguno de estos dos pasajes en su poesía. Como resultado del estudio de dichas traducciones, encontramos que es Espinosa Pólit quien traduce como tales ambas hipálages con más sistematicidad, mientras que Ochoa se revela como el traductor menos interesado en la reproducción de estas figuras, por su carácter prosaico y su ponderación de la utilidad como valor fundamental de su traducción, y Caro, en su meritoria traducción poética de Virgilio, trata de reproducir las imágenes virgilianas pero con un menor interés por reproducir dicha figura.

Borges, en la segunda gran etapa poética, retoma su obra, interrumpida desde 1929, con *El hacedor* (1960), en la que sitúa la hipálage como figura preferida en la dedicatoria. Borges recurre a las hipálages virgilianas de la misma forma en que se acerca a otros pasajes: la cita memorística, calculadamente inexacta. Esta querencia por la hipálage es consecuencia de un conjunto de discusiones con sus contemporáneos vanguardistas en torno a los tropos sobre los que fundamentar una poética y sobre la relación que debe mantener el escritor latinoamericano con la tradición literaria europea, esta vez en sus conversaciones con el embajador Reyes.

Pacheco, por su parte, se presenta como heredero consciente de todas estas lecturas —el paratexto de la traducción de Espinosa Pólit es solo una muestra de esta conciencia— en lo que respecta al interés por esos pasajes virgilianos y por la lectura estética de la obra poética del mantuano, despojada

de toda interpretación ideologizante. La peculiaridad de dicha recreación, en el caso de *Aen.*2.254-255, consiste en que Pacheco, conoedor declarado de la traducción de Espinosa Pólit, prima su propia poética sobre el tropo y deshace la enálage, recuperando, aisladas, algunas palabras de dichos versos para crear “El silencio de la luna: tema y variaciones”, a partir de procedimientos ya ensayados en sus primeras obras, particularmente en *Los elementos de la noche* (1962) y, también, de la recuperación de otro pasaje muy similar *Aen.*6.451-452 (*per umbras / obscuram*) —no enálage, como en los otros dos casos—, menos recreada por sus contemporáneos.

De esta forma, hemos podido estudiar y determinar los avatares que han signado la fortuna de este tropo en la obra de estos tres autores, verdaderos hitos en sus respectivos campos y literaturas, la importancia de la concepción estética del lenguaje al momento de comprender estos fenómenos y las diferentes maneras en que este puede trasladarse a nuestra lengua o recrearse en el marco de estéticas modernas. Este estudio muestra, a nuestro juicio, la persistencia que algunas imágenes de la poesía clásica han mantenido en autores y contextos modernos, en este caso, a partir de uno de los tropos más genuinos de Virgilio como lo es la hipálage.

Obras citadas

- Almeida, Iván. “Borges. Arte poética. 1960”. *Variaciones Borges*, vol. 35, 2013, págs. 5-31.
- Atherton, Geoffrey. *Decline and Fall of Virgil in Eighteenth Century Germany. The Repressed Muse*. Nueva York, Camden House, 2006.
- Austin, Roland Gregory. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber secundus with a Commentary by R. G. Austin*. Oxford, Clarendon Press, 1973.
- Barili, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. Prólogo de Elena Poniatowska, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal. Prólogos*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- . *Discusión*. Madrid, Emecé, Alianza, 1976.
- . *Poesía completa*. Buenos Aires, Emecé, 1989.
- . *Siete noches*. Epílogo de Roy Bartholomew, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Caliboli, Gualterio. “Ipallage”. *Enciclopedia Virgiliana*. Florencia, Instituto della Enciclopedia Italiana 3, 1987.

- Caro, Miguel Antonio, traductor. *Obras de Virgilio. Tomo segundo: Eneida*. Bogotá, Librería Voluntad, 1943.
- Castro de Castro, David. “El Virgilio isabelino de Eugenio de Ochoa: el triunfo de la prosa”. *La historia de la literatura grecolatina en España. De la ilustración al liberalismo (1778-1850)*. Coordinado por Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado y Marta González González, Málaga, Analecta Malacitana, 2013, págs. 137-153.
- Conte, Gian Biagio. “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, 2007, págs. 58-122.
- . “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, 2007, págs. 170-183.
- Debicki, Andrew. “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”. *José Emilio Pacheco ante la crítica*. Selección y prólogo de Hugo Verani, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1987, págs. 47-71.
- De Villena, Luis Antonio. *José Emilio Pacheco*. Barcelona, Júcar, 1986.
- Eliot, Thomas Sterns. *El bosque sagrado*. Editado por José Luis Palomares y traducido por Ignacio Rey Agudo, San Lorenzo del Escorial, Cuadernos de Langre, 2004.
- Espinosa Pólit, Aurelio. *Virgilio. El poeta y su misión providencial*. Quito, Ecuatoriana, 1932.
- . “La traducción como obra de arte. La métrica latinizante”, *Thesaurus*, vol. 5, núm. 1, 2 y 3, 1949, págs. 332-355.
- . “Miguel Antonio Caro. Intérprete de Virgilio”, *Thesaurus*, vol. 11, núm. 1, 1955-1956, págs. 75-92.
- . *Virgilio en verso castellano*. Ciudad de México, Jus, 1961.
- García Jurado, Francisco. *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*. Madrid, ELR, 2006.
- . “Borges y los inicios de la seducción virgiliana. Una hermenéutica de la nostalgia”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, núm. 6, 2015, págs. 992-1011.
- . “Menéndez Pelayo y los estudios de Tradición clásica en España”. *Ínsula*, núm. 790, 2012, págs. 14-16.
- . *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

- . “Todas las cosas que merecen lágrimas’. Borges, traductor de Virgilio”. *Studi Italiani*, núm. 35, 2010, págs. 291-309.
- Heinze, Richard. *Virgils epische Technik*. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1903.
- Horsfall, Nicholas. *Virgil. Aeneid 6. A Commentary*. Vol. 1. Berlín-Gotinga, De Gruyter, 2013.
- Huerta, David. “Aguas aéreas. Iban oscuros...”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 131, 2015, págs. 99-100.
- Longino. *Sobre lo sublime*. Editado y traducido por José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1985.
- Martindale, Charles. *Latin Poetry and the Judgement of Taste. An Essay in Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Noguerol, Francisca. Introducción. *Contraelegía*. Por José Emilio Pacheco. Introducción, edición y selección de Francisca Noguerol, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, págs. 9-123.
- Norden, Eduard. *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI erklärt von Eduard Norden*. Stuttgart y Leipzig, B. G. Teubner, 1995.
- Ochoa, Eugenio, traductor. *Virgilio. Eneida*. Buenos Aires, Espasa Calpa, Austral, 1951.
- Pacheco, José Emilio. “Borges y Reyes: Una correspondencia. Contribución a la historia de una amistad literaria”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, 1979, págs. 1-16.
- . *Jorge Luis Borges*. Ciudad de México, Era, 2019.
- . *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura*. Ciudad de México, Raya en el Agua, 1999.
- . *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago de Chile, Tajamar, 1985.
- . “Palabras en forma de tolvana”. *Verani*, págs. 11-12.
- Rastier, François. “L’hypallage & Borges”. *Variaciones Borges*, núm. 11, 2001, págs. 5-33.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Traducido por Raimundo Lida, Buenos Aires, Coni, 1945.
- Tabárez, Andrés. *La poesía de Virgilio en traducción de Aurelio Espinosa Pólit (1961)*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Web. 30 de octubre de 2018.

- Verani, Hugo, editor. *José Emilio Pacheco ante la crítica*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1987.
- Virgilio, Publio. *P. Vergilius Maro Aeneis recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte*. Berlín-Nueva York, De Gruyter, 2009.
- Zonana, Víctor Gustavo. “Jorge Luis Borges: su concepción de la metáfora en la década del ‘20’”. *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29, 1999, págs. 295-320.

Sobre el autor

Carlos Mariscal de Gante Centeno es graduado y maestro en filología clásica por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). En la actualidad, trabaja en su tesis doctoral sobre la recepción clásica del poeta latino Virgilio en la literatura del México del siglo xx en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Asimismo, se encuentra terminando el Grado en Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Forma parte de los grupos de investigación PAPIIT “La ‘Recepción clásica’ entre finales del siglo xix y principios del xxi: teorías de la estética de la recepción y su aplicación en el diálogo narrativo entre la antigüedad y el mundo contemporáneo” IA400918 en la UNAM y el proyecto “Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica” (DHTC) FF12017-83894-P en la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Sobre el artículo

Este trabajo se adscribe a línea de investigación Literatura Antigua y Estéticas de la Modernidad (LAEM), que en la actualidad se está desarrollando a través del proyecto PAPIIT “La ‘Recepción clásica’ entre finales del siglo xix y principios del xxi: teorías de la estética de la recepción y su aplicación en el diálogo narrativo entre la antigüedad y el mundo contemporáneo” IA400918 en la UNAM y el proyecto “Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica” (DHTC) FF12017-83894-p en la UCM. Agradezco sinceramente al profesor Dr. Francisco García Jurado, catedrático de la UCM, que me haya puesto en la pista de las complejas relaciones de la hipálage virgiliana con la poesía moderna y su lectura atenta de este trabajo.