PRETEXTOS

de Andrés HENESTROSA

tería de muchas naciones han reaparecido los dos extremos: los imitadores serviles de los modelos consagrados y los que pretenden desconocer el múltiple e invasor acarreo de la tradición y juzgan como atentado contra la originalidad toda huella de ideas o metáforas ajenas. Una pléyade innumerable de escritores modernos, desde Ariosto y Montaigne hasta Ezra Pound, desde Garcilaso y Milton hasta Rubén Darío, nos demuestran que la verdad está en el medio. Los clásicos constituyen un influjo saludable como punto de partida, un reto a la imaginación y un modelo precioso para la imitación re-creadora.

Highet señala en diversos lugares el insidioso peligro de las imitaciones serviles, de las "copias chinas" de las grandes obras clásicas, al hablar, por ejemplo, del *Africa* de Petrarca y de la *Franciada* de Ronsard, calcos inertes de la epopeya antigua. Y, naturalmente, no tiene por qué mencionar una infinidad de obras, debidas a plumas menos ilustres, que han fracasado por la misma razón. La imitación ciega de un modelo admirado agarra la fantasía y encadena el vuelo creador. En cambio, la emulación apasionada y clarividente de los clásicos es la que ha producido los *Lusiadas* de Camoens y el *Paraíso perdido* de Milton, réplicas victoriosas de las epopeyas grecorromanas. Gracias a Horacio tenemos muchos de los poemas de fray Luis de León; gracias a Ovidio, el *Polifemo* de Góngora; gracias a Séneca, no pocos de los *Ensayos* de Montaigne, la técnica de varios dramas de Shakespeare y páginas y páginas de las obras morales de Quevedo, así en prosa como en verso.

Los pensamientos, las imágenes poéticas, los hallazgos expresivos, las frases mismas de los clásicos han brotado a nueva vida en la obra de los modernos. Los grandes re-creadores de los monumentos literarios de la Antigüedad han sabido un secreto que otros han ignorado y que muchos, en nuestros días, desconocen: que los hombres de Grecia y Roma sentían como nosotros, y que su estudio, antes que materia de erudición seca y abstrusa —como la de aquel profesor que anunció a sus alumnos: "jóvenes, en este curso vais a tener el privilegio de leer el *Edipo en Colono* de Sófocles, que es un verdadero tesoro de peculiaridades gramaticales"—, debe ser reconocimiento y recepción de lo universal humano. En esto es preciso insistir en nuestros días, dice Highet, "pues ahora tenemos el hábito de considerar el mundo clásico como un asunto de investigación sabia más bien que como una profunda satisfacción espiritual; y las personas que no conocen la literatura griega y latina suponen a menudo que amarla quiere decir doblar la cerviz bajo el yugo de una disciplina que seca y anquilosa el espíritu, más bien que aprender a apreciar el mundo y la belleza. Esta suposición está confirmada por la frecuente definición de los poetas barrocos más estrechos y más limitados como poetas clásicos, y por la falsa creencia de que, cuando adoptaron las reglas de corrección, copiaban a los griegos y romanos". No. La tiesa corrección de esos poetas barrocos (Highet no piensa, por supuesto, en un Góngora o un Quevedo, sino en los franceses de la escuela de Boileau) se debe a los prejuicios del siglo de Luis XIV, pues en los grandes poetas griegos y romanos nunca hay ese melindroso acicalamiento que entonces se predicó como ideal supremo.

"El hecho es, probablemente, que cada época toma de la Antigüedad

Hace algunos años, ya no recuerdo cuántos, porque yo acostumbro olvidar todo aquello que no concurre a crecerme, se publicó un libro en esta ciudad de México en el que aparezco como uno de los autores, al lado de Attolini, López Trujillo y Ermilo Abreu Gómez. Libro fallido, sin duda. Porque no representó ningún trabajo y frustró la ocasión de dar a los lectores mexicanos las mejores muestras de la literatura nacional, en cuatro siglos de su existencia. Cuatro siglos de literatura mexicana era justamente su título. Lo tuve en casa durante mucho tiempo, pero un día, para evitar los sonrojos que solía producirme, le di de baja. Pero puedo recordar que era denso, en su doble connotación de compacto, no ralo, no flojo; y de craso, espeso, o pesado, esto es, chocante, como decíamos en la Prepa. Llevaba un breve prólogo de Abreu Gómez, una pequeña nota bibliográfica anticipaba cada una de las piezas que recogía, y deje usted de contar. Aunque aparezco firmándolo no tuve nada que ver al final de cuentas con el material que reúne. Al principio, es verdad, intervine para planearlo, pero tanto se tardó en poner en marcha el propósito que llegué a pensar que quizá nunca fuera a dársele cima, y que tal vez no se publicara jamás. Si se tarda un poco más ese libro, le dije al editor, don Esteban González, tendrá usted que llamarlo Cinco siglos de literatura mexicana... Sin embargo un día la idea alcanzó forma real. Entonces me apresuré a revisar el índice, a pasar los ojos por los artículos seleccionados; y para salvar un poco mi responsabilidad, no pudiendo ya opinar sobre las presencias, me conformé con preguntar el por qué de algunas de sus ausencias, lo que sirvió para incluir algunos nombres injustamente olvidados. Sirvió también para establecer la opinión última que Ermilo Abreu Gómez, principal, por no decir único autor de la obra, tenía sobre algunos escritores mexicanos, des-terrados del libro.

A tiempo nos afearon la antología. A tiempo expliqué cuál fué mi participación en la obra, pero como quiera que la carta que escribí por aquellos días —1943? 1945?— a Julián Amo no se dió a conocer, quise ahora descargar mi conciencia de la parte de culpa que pudiera tener ante los ojos de algunos del pecado que entraña un libro así de atrabiliario, si bien no de mala fe.

Viejos, queridos y admirados escritores contemporáneos a quienes solicité material quedaron fuera de los Cuatro siglos de literatura mexicana, ya por olvido, ya por la precipitación con que fué armado, ya porque discrepaban de la opinión y del credo estético de quienes le dieron al acervo el toque definitivo. Uno de ellos —de los pospuestos—, el buen prosista, el ágil y regocijado autor de la Invitación al dancing, Octavio N. Bustamante, amigo de siempre a quien no he vuelto a ver, pero a cuyas narraciones, y cuentos, y novelas, retorno siempre...

lo que le agrada": éste es uno de los principios capitales que informan el libro de Highet. Aristóteles, después de ser en la Edad Media el maestro indisputable de la filosofía, fué en el clasicismo francés el dictador del "buen gusto" y de la estrecha sujeción a reglas y normas externas. Ovidio fué autoridad "histórica" para Alfonso el Sabio, y modelo de belleza sensual para Góngora. Horacio fué para Dante un moralista; para los hombres del Renacimiento, un poeta. "Antes de escribir sus mejores sermones, Bossuet solía leer lo mejor de la poesía clásica, para nutrir sus pensamientos en el venero más rico posible de sublimidad; y, al prepararse para componer el sermón fúnebre de la reina María Teresa, se encerró en su aposento y durante horas y horas no leyó otra cosa que las epopeyas de Homero"; Goethe, en cambio, tomó la *Odisea* como modelo para la poesía tranquila y aburguesada de *Hermann y Dorotea*; Lord Chesterfield fruncía el ceño ante el "lenguaje de criados" de los héroes homéricos, mientras que Shelley leía íntegramente a Homero todos los años, siempre con el mismo entusiasmo; Keats, insatisfecho de la tiesa traducción

de Alexander Pope, cayó un día sobre el viejo Homero de Chapman (contemporáneo de Shakespeare), que fué para él una revelación; compuso entonces su primer gran poema, el poema que desplegó las alas de su fantasía romántica; y en nuestros días mismos, Alfonso Reyes evoca con simpatía y gracia exquisitas, en su *Homero en Cuernavaca*, la maquinaria sutil de móviles humanos que rige la acción heroica de la *Iliada*. Para Bossuet, Goethe, Lord Chesterfield, Shelley, Keats y Alfonso Reyes, la lectura del viejo poeta ha significado cosas totalmente distintas. Y es que, como dice María Rosa Lida de Malkiel, "lo decisivo no es lo que Homero brinda, sino lo que el artista moderno busca. La moraleja de la historia del influjo grecorromano enseña que la Antigüedad clásica no vale como panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de las naturalezas privilegiadas, sin poder, claro está, convertir en privilegiadas a las naturalezas que no lo son".

La imitación creadora no ofusca, sino que hace brillar más nitidamente la originalidad del artista. Los dioses mitológicos de Veláz-

quez son distintos en todo de los dioses de Ticiano; los dos artistas se mueven con libertad en su propio mundo pictórico, y la adopción del tema clásico no hace más que poner de relieve su individualidad. Así también, la adopción de temas de Plutarco por Shakespeare, Montaigne y Rousseau no hace más que subrayar de manera impresionante la personalidad literaria de esos tres hombres y el carácter único de *Antonio* y *Cleopatra*, de los *Ensayos* y del *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Cuando Quevedo toma un fragmento de la venenosa Sátira VI de Juvenal y la parafrasea en *Los riesgos del matrimonio*, recrea todos los pensamientos del satírico romano y los traslada a la sociedad española en que vive: no porque las ideas vengan de Juvenal deja de ser personal su "indignación" y su censura. Y cuando Sor Juana reelabora un epigrama de Ausonio en su soneto "Al que ingrato me deja busco amante", la imitación no opone el menor obstáculo a la efusión de un alma enamorada, al acento inconfundible que nace de la hondura interior.

El soneto de Sor Juana nos revela otro hecho interesante, que comprobamos en varios pasajes del libro de Highet: que la influencia de los autores grecorromanos no siempre está en razón directa con los valores estéticos de su obra. El teatro de Séneca, por ejemplo, tan declamatorio y truculento, ejerció una influencia decisiva sobre el estupendo teatro inglés de los siglos XVI y XVII. Y de un drama de Shakespeare, *Troilo y Crésida*, dice graciosamente Highet que es "dramatización de parte de una traducción inglesa de la traducción francesa de una imitación latina de una antigua ampliación francesa de un epítome latino de una novela griega". Los novelistas griegos rara vez se levantan del suelo, y sin embargo, Cervantes, después de escribir el *Quijote*, quiso competir con uno de esos novelistas, Heliodoro, en su última obra: los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Los caminos de la imitación y la creación literaria están llenos de misterio.

En los últimos capítulos estudia Highet la influencia de los clásicos sobre las literaturas contemporáneas, comenzando con un detenido análisis de las relaciones del romanticismo —alemán, francés, inglés e italiano sobre todo— con la literatura de Grecia y Roma. Es notable por su claridad el capítulo XX, "El Parnaso y el Anticristo", donde se exponen los ideales parnasianos —freno de las emociones, severidad de la forma, "el arte por el arte"— y los argumentos anticristianos del siglo XIX: Renan, Anatole France, Swinburne, Carducci... También son valiosos por la exposición de los hechos las páginas consagradas a la obra de Mallarmé, Valéry, Ezra Pound, T. S. Eliot y James Joyce en su conexión con el mundo grecorromano. Y el último capítulo habla de la supervivencia en nuestros tiempos de los antiquísimos mitos y relatos griegos: su reinterpretación psicológica por Freud y Jung y su reinterpretación artística por André Gide, O'Neill, Jeffers, Anouilh, Giraudoux, Cocteau... "Como un hombre que recuerda un cuento que le contaron en su infancia y percibe en él de pronto un profundo significado, así nosotros repetimos ahora los mitos griegos, y vemos que, a menudo son la única iluminación de muchos oscuros rincones del alma humana". En terrenos ajenos a la literatura, podemos pensar también en las "reiterpretaciones" de lo griego por Pablo Picasso y por Igor Stravins-