

NUEVOS HORIZONTES DE INVESTIGACIÓN

VOLUMEN II

Clásicos en Occidente
Desde la Antigüedad
hasta Hispanoamérica

Minor Herrera Valenciano
Compilador
2025

Prólogo por
Francisco García Jurado
Universidad Complutense de Madrid

Nuevos Horizontes de la Investigación, volumen II: “Clásicos en Occidente: Desde la Antigüedad hasta Hispanoamérica” es una obra colectiva que pone de relieve la vitalidad del legado clásico y su capacidad de resignificación a través del tiempo y los contextos culturales. Organizado en cuatro secciones, el libro muestra cómo las huellas del mundo grecolatino dialogan con la historia y las literaturas de Hispanoamérica, cómo los mitos y géneros antiguos se transforman en la producción contemporánea, cómo la tradición clásica entra en contacto con otras cosmovisiones antiguas y cuál es el lugar de los estudios clásicos en los debates actuales. Cada capítulo ofrece una perspectiva interdisciplinaria que evidencia la riqueza de este legado como fuente de identidad, crítica y creación.

Este libro abre nuevas rutas de investigación y diálogo académico, al situar los estudios clásicos en un horizonte global. Su propuesta se convierte en un puente entre disciplinas, culturas y tiempos históricos, a la vez que muestra que la tradición grecolatina es un espacio fértil de reflexión y creatividad. Así, esta obra se consolida como una referencia indispensable para comprender el modo en que lo antiguo sigue configurando preguntas esenciales sobre la cultura, la educación y la sociedad contemporánea.

NUEVOS HORIZONTES DE INVESTIGACIÓN

ISBN: 978-9930-601-29-7



9 789930 601297



CI
Coordinación de
Investigación



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

PPECL

Programa de Posgrado
en la enseñanza del Castellano
y la Literatura

SO-CI

Coordinación de Investigación
Sede de Occidente

Nuevos Horizontes de la Investigación Volumen II

Clásicos en Occidente:
Desde la Antigüedad hasta Hispanoamérica

Minor Herrera Valenciano

Compilador

2025

Prólogo por

Francisco García Jurado

Universidad Complutense de Madrid

809.93358

N964n

Nuevos horizontes de la investigación Volumen II: clásicos en Occidente: desde la antigüedad hasta Hispanoamérica / compilador, Minor Herrera Valenciano, prólogo por García Jurado, Francisco. -- 1. ed.-- San Ramón, Alajuela: Coordinación de Investigación, Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica, 2025.

427 páginas: ilustraciones a color

ISBN: 978-9930601297

1. LITERATURA CLÁSICA – HISTORIA Y CRÍTICA. 2. CIVILIZACIÓN CLÁSICA – INFLUENCIA 3. TRADICIÓN CLÁSICA EN OCCIDENTE I. Herrera Valenciano, Minor, Comp.; prólogo por García Jurado, Francisco.



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEDE DE
OCCIDENTE



CI

Coordinación de
Investigación

Consejo Editorial
Universidad de Costa Rica
Sede de Occidente

Doctora María Fernanda Vargas González
Coordinadora de Investigación

Doctor Minor Herrera Valenciano
Editor de la Coordinación de Investigación

Doctora Damaris Madrigal López
Departamento de Filosofía, Artes y Letras

Doctor Héctor Mauricio Barrantes González
Departamento de Ciencias Naturales

Doctor Mynor Rodríguez Hernández
Departamento de Ciencias de la Educación

Doctor Juan Diego García Castro
Departamento de Ciencias Sociales

Doctor Mario Álvarez Guadamuz
Departamento de Ingeniería, Informática y Tecnología

Asistente editorial
Magíster Andrey Gómez Jiménez

Diseño y diagramación
Bachiller Valentina Castellón

Secretaria
Sra. Adriana Pérez Montero

Contactos
Correo electrónico: investigacion.so@ucr.ac.cr
Tels: 2511-7094 / 2511-7064

Consejo científico

Doctora Magdalena Vásquez Vargas
Universidad de Costa Rica

Magíster Jenny Salas Moya
Universidad de Costa Rica

Doctor David García Pérez
Universidad Nacional Autónoma de México

Doctor Francisco García Jurado
Universidad Complutense de Madrid

Doctor Minor Herrera Valenciano
Universidad de Costa Rica

Carlos Gagini y el Mundo Clásico: recepción clásica en los poemas *Lacrimae rerum*, *El arte* y *El maestro* del poemario *Vagamunderías* (1925)

Carlos Gagini and the Classical World: classical reception in the poems *Lacrimae rerum*, *El arte* and *El maestro* from the collection of poems *Vagamunderías* (1925)

Minor Herrera Valenciano

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

minor.herreravalenciano@ucr.ac.cr

ORCID: 0000-0003-0502-6763

1. Introducción

La herencia clásica, ese extenso conjunto de modelos, razonamientos y valores forjados por Grecia y Roma, ha servido tradicionalmente como un medio predilecto para gestionar la legitimidad cultural y delinear horizontes de significado. Resulta sorprendente que su influencia en Centroamérica durante las primeras décadas del siglo XX no haya generado gran interés ni en la filología clásica ni en los estudios hispanoamericanistas. Este artículo busca subsanar esta carencia al analizar, desde la perspectiva de los estudios de recepción clásica, la reinterpretación del legado grecolatino en una selección de poemas de la obra *Vagamunderías* (1925) de Carlos Gagini, un autor costarricense que, en dicho texto, permite contemplar que se encuentra en la encrucijada entre la reconstrucción nacional, tras el terremoto de Cartago (1910) y la expansión del modernismo hispanoamericano. El objetivo primordial es demostrar que Gagini crea, a lo largo de tres poemas cruciales (*Lacrimae rerum*, *El arte* y *El maestro*) un mecanismo poético que redefine los roles heroicos de la Antigüedad y desplaza la noción de grandeza desde el guerrero, el artista aclamado o el monumento de mármol hacia tres figuras marginadas: la comunidad que padece, el creador anónimo y el profesor rural.

La selección de estos poemas se justifica tanto por motivos temáticos como estructurales. *Lacrimae rerum* reinterpreta el verso virgiliano *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.* 1, 462) para integrar la devastación sísmica de Cartago (la ciudad costarricense) en una genealogía épica del sufrimiento universal; *El arte* transforma la *ut pictura poesis* horaciana y la doctrina platónica de *καλοκάγαθία* en un conjunto que equipara la copla andaluza con el Partenón y la selva tropical; *El maestro* traslada el motivo prometeico al ámbito escolar, ensalzando al docente como el verdadero artífice de las conciencias. En su conjunto, conforman un hilo argumental que parte de la experiencia traumática (ruina), pasa por la formulación de un principio estético-compasivo (arte) y culmina en la formulación de un programa ético y pedagógico (magisterio). Este tríptico representa, por consiguiente, un escenario ideal para evaluar cómo la recepción clásica puede ser simultáneamente vehículo de duelo, cosmopolitismo y formación ciudadana.

En lo tocante al enfoque metodológico, este estudio parte de la premisa de entender la recepción

como una recreación situada (Hardwick, 2003; Martindale, 2006). Se suma a esto la lectura dual del genitivo *rerum*, propuesta por Francisco García Jurado (2016), que sirve como clave para desentrañar la ductilidad semántica de los textos antiguos. El estudio filológico, con su rastreo de palabras clave, ritmos poéticos y tópicos recurrentes, se enriquece con el trasfondo histórico y cultural de la Costa Rica de principios del siglo xx. De este modo, el verso en latín, la filosofía estoica y la estética del Renacimiento platónico se entrelazan con la modernización educativa y la renovación de las ciudades después del terremoto.

De esta manera, el análisis pretende mostrar que la huella de los clásicos en *Vagamunderías* va más allá de ser un simple adorno erudito, para revelarse como un método para reordenar el universo simbólico, logrando: (1) acercar la épica al pueblo, (2) difundir la idea del genio singular y (3) extender el modelo de Prometeo al ámbito de la docencia. En pocas palabras, la mirada de Gagini revela que la Antigüedad no se atesora como una pieza de museo, sino que conserva su vitalidad al iluminar, consolar y educar en las nuevas realidades de un país que, entre recuerdos y aulas, busca reconfigurar su forma de ver el mundo.

2. Panorama desde la teoría

En los estudios clásicos ha cobrado fuerza, en las últimas décadas, una línea de investigación que el ámbito anglosajón denomina *Classical Reception Studies*. Según la definición de Hardwick y Stray (2008, p. 1), la «recepción» abarca el modo en que los temas y materiales griegos y romanos han sido transmitidos, traducidos, comprendidos, reinterpretados, reescritos, re-imaginados y representados en períodos posteriores. A diferencia de la denominada tradición clásica, centrada primordialmente en la difusión diacrónica de la cultura antigua y en nociones como «influencia» o «legado» (2008, p. 4), la recepción se ocupa de explicar por qué y cómo determinados episodios, figuras o modelos artísticos de la Antigüedad son escogidos en la época moderna y contribuyen a construir una imagen específica del pasado.

El enfoque implica, por tanto, un diálogo continuo entre pasado y presente y exige, además, un *diálogo lateral* que atraviese fronteras de lugar, lengua o género artístico. Conviene subrayar que la recepción no aporta únicamente datos sobre la sociedad que acoge el material antiguo; en ocasiones devuelve la mirada a la fuente original, formula nuevas preguntas o reactiva aspectos antes ignorados (Hardwick, 2003.p. 4). Ello se debe al papel activo que se concede al *receptor*, concepto que desplaza la atención desde la Antigüedad hacia los marcos culturales modernos y se distancia de categorías más pasivas como *tradición* o *herencia* (Martindale, 2006, p. 11). De este modo, el estudio de la recepción no aborda un *legado clásico* en abstracto, sino las redes de intereses, tensiones y necesidades que movilizan a una sociedad contemporánea en su particular acercamiento a la Antigüedad.

De este modo, ya no se ve la *influencia* como algo que simplemente transcurre del pasado al presente (una idea de la filología positivista del siglo XIX), sino como un diálogo complejo, lleno de variantes y contextualizado. Aquí, autor, texto y lector crean significados en un intercambio siempre cambiante (Hardwick, 2003; Martindale, 2006).

Esta perspectiva asume que el lector o creador contemporáneo es un agente activo: su horizonte de expectativas resignifica la fuente antigua, le formula preguntas inéditas o rescata aspectos antes marginados, de modo que el sentido circula en doble dirección, del pasado al presente y viceversa. Tal dinámica implica, además, un giro democrático: la recepción relativiza la jerarquía canónica e incorpora la cultura popular, los medios masivos y las voces subalternas, reconociendo la existencia de múltiples *recepciones* en plural. Así, el valor de los textos clásicos ya no reside de antemano en su estatus canónico, sino en la función estética, ideológica o social que adquieren dentro de cada nuevo

contexto histórico.

Al respecto, García Jurado (2015) propone recuperar la noción de «inmanencia textual»: considerar el texto antiguo como un sistema de posibilidades formales que subsiste, aunque se reconfigure, dentro de la obra moderna. Así, el intertexto, concebido no como mera identificación de paralelos, sino como «materia prima que se metaboliza ... para convertirse en proteína literaria» (p.33), se convierte en la instancia capaz de conciliar continuidad y metamorfosis.

En consecuencia, la recepción no debería prescindir del examen detallado del texto clásico, ni la tradición ignorar los procesos creativos posteriores; ambas disciplinas se enriquecen cuando aceptan que entre la *fuentes* fija y la *materia* libre existe un nivel intermedio donde el pasado sigue actuando, pero ya transformado, dentro del presente⁸³.

Aplicar esto a la obra de Carlos Gagini implica ver que su relación con la Antigüedad no es solo copiar ni rechazar, sino un acto de mediación. Lo clásico sirve para dar legitimidad y, a la vez, se transforma desde la realidad histórica costarricense.

3. Recepción clásica en los poemas *Lacrimae rerum*, *El arte* y *El maestro del poemario Vagamunderías* (1925)

3.1. Lacrimae rerum

¿Conque el verjel florido,
el nido de rosales ya no existe,
y hoy, convertido en pavorosa ruina,
brota de sus escombros un gemido
interminable y triste?
¡El alma se resiste
ante la atroz verdad! ¿Qué fue, oh Cartago,
de tus bellos palacios y tus templos?
Cayeron ¡ay! Segados
al furor infernal de tus volcanes:
en su antro los titanes
con sus mazas las bóvedas hirieron,
y por doquier la muerte y el espanto
sus alas pavorosas extendieron.

83 Esa apuesta por la inmanencia intertextual es uno de los planteamientos más originales y fértiles para repensar el diálogo entre tradición y recepción.

Mudos están los labios: sólo el llanto
decir puede las penas que destrozan
los corazones... Lágrimas del cielo
descienden sin cesar sobre las ruinas...
Los escombros parece que sollozan...
El agrietado suelo apenas rozan
llorando por su hogar las golondrinas...
Por aquí una mujer, muda y sombría
como la estatua del dolor, se sienta
sobre un montón informe y en su seno calienta
el cadáver deforme
del hijo que fué un tiempo su alegría.
Más allá, dando gritos, desgredada,
una joven remueve los escombros
en busca de su esposo... Un pobre anciano
al cementerio va, llevando en hombros
del tierno nietecito el cuerpo inerte...
¡Cartago es la morada de la muerte!
¡Todo es sangre y horror y desventura!
¡Vida crüel que brindas despiadada
sonrisas de placer a la alborada,
y a la tarde... una negra sepultura!
¡Madre tierra de entrañas diamantinas,
esfinge a quien no apiadan,
de los niños las risas argentinas!
¡Naturaleza airada!
¿Qué vale tu grandeza comparada

con la grandeza del amor humano?
¿Es acaso más dulce
tu nombre que el de hermano?
¡Implacable y feroz Naturaleza!
¿Qué importa al mundo tu furor insano
si con amor sublime
los cuerpos que tú arrojas en pedazos
otros hombres recogen en sus brazos?

El poema *Lacrimae rerum* de Carlos Gagini constituye un ejemplo modélico de cómo actúa la recepción clásica en los términos que han sido delimitados en el apartado anterior. Lejos de reproducir mecánicamente un motivo de la Eneida, el autor costarricense moviliza el célebre hemistiquio virgiliano para elaborar una elegía cívica que responde a la devastación provocada por el terremoto de Cartago de 1910. Conforme al marco delineado por Hardwick y Stray (2008), el poema se sitúa en ese territorio donde lo antiguo es transmitido, traducido y, sobre todo, re-imaginado para satisfacer las necesidades simbólicas de un presente convulso.

El poema *Lacrimae rerum* es la puerta de entrada a *Vagamunderías* (1925) y demuestra, de manera muy clara, la habilidad de Carlos Gagini para transformar las referencias grecolatinas en una herramienta que sirve a una poética enfocada en la catástrofe. El título, que alude directamente al famoso verso *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.* I, 462), sitúa el poema dentro de la tradición épica de Virgilio y despierta un eco que resuena en toda la cultura occidental: Borges lo recupera en el prólogo a *La rosa profunda* (1975), y García Jurado (2016) lo analiza, a la vez que resalta la ambigüedad de ese genitivo *rerum*, que puede entenderse tanto como subjetivo, «las cosas mismas lloran», como objetivo, «hay lágrimas por causa de las cosas».

Asimismo, sugiere considerar el texto antiguo como un sistema de posibilidades formales que subsisten, aunque se reconfiguren, dentro de la obra moderna; es la noción de inmanencia textual. En *Lacrimae rerum* la ambigüedad del genitivo *rerum*, analizada por ese mismo autor, se expande hasta abarcar un doble llanto: el de la materia «Los escombros parece que sollozan» y el de los hombres que la contemplan. Esa duplicidad funciona como núcleo de resonancia que permite metabolizar el verso virgiliano en «proteína lírica costarricense», para emplear la metáfora que utiliza el propio García Jurado (2015); la línea latina no se cita de forma ornamental, sino que se digiere y reaparece transformada, alimentando el poema con una intensidad que el lector reconoce como simultáneamente antigua y contemporánea.

Esta organización de los elementos cumple a la perfección el principio de lo que puede llamarse «recepción situada», es decir, en lugar de repetir la escena de Virgilio de forma exacta, el poeta lleva la compasión de Eneas, causada en el texto latino por la visión de las pinturas sobre la caída de Troya, a la destrucción causada por el terremoto de Cartago en 1910.

Desde la primera estrofa, el eco virgiliano se entrelaza con una geografía local: el «verjel florido» convertido en «pavorosa ruina» traduce la caída de Troya a la experiencia sísmica de Cartago, mientras que la pregunta «¿Qué fue, oh Cartago, de tus bellos palacios y tus templos?» dibuja una homonimia

que subvierte la jerarquía centro-periferia. La Cartago fenicia, símbolo de rivalidad imperial en la *Eneida*, se superpone a la Cartago costarricense y ambas se funden en un paradigma de fragilidad civilizatoria que, bajo la lente de la recepción, cancela la distancia entre el *Mare Nostrum* y el istmo mesoamericano. El lector moderno, convertido en agente activo, reconoce al instante el doble estrato temporal y, al mismo tiempo, advierte que el rumbo del poema no es la exaltación épica, sino la colectivización del duelo. La compasión que Eneas siente ante los frescos púnicos se encarna aquí en la madre que sostiene a su hijo muerto, la joven que escarba entre escombros y el anciano que transporta a su nieto inerte: el héroe individual se disuelve, en la comunidad receptora que interioriza y resignifica la fuente antigua (Jauss, 2000).

Por otra parte, la presencia de los «titanes» añade un estrato mítico que ilustra el *diálogo lateral* de la teoría de la recepción clásica. La fuerza telúrica se personifica en esas criaturas pre-olímpicas, de modo que el fenómeno geológico se reescribe como cataclismo cosmogónico. Al convocar un elemento de la teogonía griega, Gagini además de dramatizar la furia sísmica, teje un puente entre tradiciones: por un lado, la épica romana aporta la matriz textual inicial; la mitología griega, la imaginería del caos primordial; la crónica costarricense, el referente histórico inmediato. El cruce de fronteras lingüísticas y genéricas confirma que la recepción implica mucho más que encontrar la fuente; exige reconstruir el entramado de tensiones y expectativas que conduce a seleccionar justo esos motivos y no otros. A la pregunta de por qué el poeta recurre a Virgilio y a los titanes en 1925, la respuesta no reside en la autoridad del canon por sí misma, sino en la capacidad de esos motivos para otorgar densidad simbólica a una calamidad, cuya magnitud física había superado el lenguaje cotidiano.

Unido a lo anterior, el poema refuerza, además, el *giro democrático* característico de la recepción clásica moderna. Gagini desplaza el foco de la grandeza heroica a la víctima anónima, relativizando la jerarquía canónica y otorgando al sufrimiento popular la dignidad que antes poseían los protagonistas épicos. La naturaleza, designada «esfinge» y «madre de entrañas diamantinas», se presenta como antagonista soberbia, cuya indiferencia solo puede contrarrestarse mediante la fraternidad solidaria: «¿Qué vale tu grandeza comparada / con la grandeza del amor humano?». El verso resitúa la pregunta moral del estoicismo (cómo soportar la furia del destino) y la resuelve no por la vía de la ataraxia, sino por la del cuidado mutuo. Así, la recepción no se limita a reflejar los intereses de la sociedad moderna: proyecta sobre la fuente antigua un nuevo matiz ético.

Por último, la circulación del sentido entre pasado y presente cierra el circuito cuando la voz lírica interroga a la «Naturaleza airada» y relativiza su «furor insano» frente al gesto humano que recoge «en sus brazos» los cuerpos despedazados. Aquí la línea virgiliana entrega la escena de la ruina, pero el impulso ético procede del horizonte republicano costarricense, que ubica la solidaridad en el centro del proyecto de reconstrucción nacional.

Tras convertir la ruina en un mandato solidario y fundir el *pathos* virgiliano con la ética republicana, Gagini desplaza el eje de su reflexión: del dolor compartido pasa a interrogar el fundamento mismo de la belleza que puede sublimar ese dolor. De esta manera, el tránsito de *Lacrimae rerum* a *El arte* no es un simple cambio temático, sino la progresión lógica de un proyecto que, una vez asegurada la cohesión cívica en torno al duelo, necesita justificar el papel del artista y del goce estético como agentes de reparación.

En el nuevo poema, la compasión se convierte en celebración de la luz creadora; la misma voz que antes había llamado a rescatar cuerpos desmembrados se dispone ahora a reunir sensibilidades dispersas bajo la idea de un arte único que trasciende materiales y fronteras. De este modo, el itinerario *gaginiano* enlaza catástrofe y belleza en un continuo donde la cultura clásica sigue actuando, pero ya al servicio de la exaltación de la imaginación humana frente a la indiferencia de la naturaleza.

3.2. *El arte*

Es la belleza luz que se difunde
por todo lo creado: ved sus huellas
en la bóveda azul, donde titilan
cual áureas mariposas, las estrellas;
en el mar que festona con encajes
el soberbio cantil; en la montaña
nimbada de policromos celajes;
en el volcán rugiente,
en la hiedra que cubre la cabaña...
¡Qué bellas son las flores!
Cuando soplan de Abril las frescas brisas,
los vergeles floridos
parecen constelados de sonrisas.
Bella es la selva umbría, la nevada montaña, el océano,
el lago y la tonante catarata:
mas ¿qué belleza natural podría
nunca igualar al pensamiento humano
cuando en alas de ardiente fantasía
al país del ensueño se dilata?

El arte es uno: en mármol o en colores
en acorde o palabra,
sus ideales el artista labra
y ciñe de inmortales resplandores.
¿Qué importa el material, si la luz viva
del Genio deja en él su eterno rastro?

Cada verso del Dante es una ojiva
tallada en alabastro;
el viejo Partenón es un poema;
una copla andaluza, un arabesco;
y Miguel Ángel, cuando pinta un fresco,
en lugar de pincel esgrime un astro.
¡Gloria al artista que en amor profundo
une los corazones y en lluvia de inefables emociones
anega las tristezas de este mundo!
Podrá la envidia ruin negarle palmas,
pero no sepultarle en el olvido.
¿Cómo olvidar al Genio que ha sabido
arrancar un sollozo a nuestras almas?

La meditación que Carlos Gagini despliega en *El arte* es, a primera vista, una celebración entusiasta de la belleza natural y de la inventiva humana; sin embargo, leída a la luz de los estudios de recepción clásica, la composición se revela como un ejercicio consciente de diálogo y de re-configuración del canon grecolatino. Esto recuerda lo dicho por Hardwick y Stray (2008, p. 1), para quienes la recepción consiste, como se ha dicho, en el conjunto de acciones (transmitir, traducir, reinterpretar, re-imaginar) mediante las cuales cada sociedad rehace el legado antiguo; Gagini no solo cumple esa definición, sino que la lleva al límite al desdibujar la frontera entre φύσις (phýsis, naturaleza) y τέχνη (téchnē, arte), entre Partenón y copla, entre Dante y la selva tropical. El resultado es un manifiesto estético que legitima la periferia costarricense dentro de la conversación universal y, al mismo tiempo, obliga al canon a superar sus propias jerarquías materiales y geográficas.

El poema se abre con una paráfrasis casi platónica: «Es la belleza luz que se difunde por todo lo creado». El eco del *Banquete* es evidente; la Idea de belleza (κάλλος) como fulgor que arrastra al alma, pero el giro es netamente moderno: la luz no conduce a un mundo suprasensible, sino que impregna la bóveda celeste, el mar, la montaña, el volcán y aun la hiedra humilde que cubre una cabaña. Con ello, Gagini desplaza la línea vertical frugal de Platón hacia una línea horizontal que ancla la trascendencia en lo sensible; la belleza deja de ser una escala metafísica y se torna presencia. Mediante ese gesto, el poeta recupera la tradición órfica de ver en la naturaleza un arte mayor, lo que Longino llamaría ὕψος (lo sublime), pero inmediatamente plantea la insuficiencia de ese asombro: «¿qué belleza natural podría nunca igualar al pensamiento humano...?». La pregunta marca el punto de inflexión hermenéutico: la naturaleza exalta, pero el verdadero salto cualitativo reside en la imaginación capaz de traducir la experiencia en símbolo.

A partir de esta tesis (la primacía de la fantasía creadora), se articula la segunda mitad del poema. La proclamación «El arte es uno» condensa en cuatro palabras el principio horaciano de la *ut*

pictura poesis y la doctrina renacentista de las «artes hermanas». Pero Gagini introduce una novedad sustancial: la unidad no depende de compartir materia noble (bronce, mármol, óleo) sino de la «luz viva del Genio» que deja «su eterno rastro» en cualquier soporte. Aquí se reconoce el desplazamiento teórico que Martindale (2006, p. 11) denomina «co-autoría»: el artista moderno no replica la Antigüedad; metaboliza su energía formal, independizándola del contexto original.

El Partenón, símbolo de piedra monolítica, se vuelve poema; los versos dantescos, símbolos de letra volátil, se vuelven «ojiva tallada en alabastro». Esa inversión, que a primera vista es hipérbole, funciona en realidad como herramienta crítica: hace visible que toda obra clásica es ya una instancia de traducción entre materia y significado. Al declararlo, Gagini practica lo que podría llamarse *cosmopolitismo reversible*⁸⁴, es decir, no es la periferia la que imita al centro; el centro es invitado a probar su propia traducibilidad.

El catálogo que sigue (Partenón, Dante, copla andaluza, arabesco morisco, frescos de Miguel Ángel) funciona como cartografía deliberadamente heterogénea. La selección propicia un diálogo lateral (Hardwick, 2003): cruza lenguas (griego, italiano, castellano), cruza religiones (paganismo ático, cristianismo medieval, islam andalusí) y cruza géneros (arquitectura, poesía, música popular, decoración). Al reunirlos bajo el mostrador de la misma «luz viva», el poema desmonta la jerarquía que tradicionalmente separaba la alta cultura clásica de la artesanía vernácula. Se cumple así el giro democrático de la recepción: las coplas gitanas y los arabescos, generalmente relegados a folklore exótico, adquieren la misma dignidad que el frontón de Fidias. En términos de García Jurado (2015), el poema despliega la inmanencia textual del canon: los módulos formales de la Antigüedad sobreviven latentes y afloran cuando el receptor moderno los *re-proteiniza* en nuevas combinaciones.

Esta acción estética soporta una carga ética explícita. Cuando Gagini exclama «¡Gloria al artista que en amor profundo une los corazones!», reelabora la *καλοκάγαθία* (unidad de belleza y bondad) en clave modernista y republicana⁸⁵: el arte justifica su existencia si es capaz de anegar «las tristezas de este mundo». La catarsis aristotélica (*κάθαρσις*) se re-codifica como acción social; la compasión consagrada en el poema *Lacrimae rerum*, anteriormente analizado, encuentra su correlato estético en la facultad del arte para arrancar «un sollozo» al espectador. Así, *El arte* no corrige sino que complementa el poema precedente: donde la ruina había mostrado la vulnerabilidad humana, la belleza ofrece un mecanismo de reparación afectiva. Se cierra el círculo teórico que Hardwick (2003) exige a los estudios de recepción: el sentido circula del pasado al presente (el verso clásico legitima la reflexión moderna) y viceversa (la reflexión moderna devuelve a la fuente antigua la pregunta por su función emotiva).

84 Esto se trataría de una estrategia cultural en la que una periferia traduce, adapta y re-presenta los modelos canónicos de los grandes centros hasta el punto de invertir la jerarquía: el canon queda sujeto a la lógica de la periferia y no al revés, de modo que Partenón y copla, Dante y selva tropical circulan en un plano de igualdad simbólica.

85 Este poema de Carlos Gagini, aunque a primera vista puede parecer simplemente una exaltación del arte y el genio humano, también se inserta en un debate más amplio sobre la cultura y la estética que dominaba el pensamiento de finales del siglo XIX en Costa Rica. Solo para dejar la idea en el aire, la concepción de Gagini sobre el arte y la cultura no se aleja mucho de aquella famosa idea expresada por Ricardo Fernández Guardia en la carta 2, inscrita en la polémica del nacionalismo en literatura de 1894. En esa carta, Fernández Guardia escribe:

«Se comprende sin esfuerzo que de una griega de la antigüedad, dotada de esa hermosura espléndida y severa que ya no existe, se pudiera hacer una Venus de Milo. De una parisiense graciosa y delicada pudo nacer la Diana de Houdon; pero, vive Dios, que con una india de Pacaca sólo se puede hacer otra india de Pacaca.»

Fernández Guardia sugiere una jerarquía estética entre las culturas, asociando la capacidad de producir arte «clásico» con civilizaciones que representan ideales universales, mientras que otras (como la indígena, en su ejemplo) serían incapaces de trascender su propia realidad inmediata. En este sentido, el poema de Gagini, al celebrar la unidad y la trascendencia del arte en términos clásicos y universales, parece alinearse con una visión que privilegia los modelos europeos o greco-romanos como referentes de lo sublime y lo inmortal en la creación artística.

El final, con su reproche contra la envidia y su confianza en la memoria emotiva, reescribe el tópico horaciano del *monumentum aere perennius*. El monumento ya no es bronce ni mármol (materias que la periferia quizá no posee); el monumento es la huella sensorial activada en «nuestras almas». Esta idea de permanencia inmaterial subvierte la economía simbólica que oponía el centro rico a la periferia pobre: el memorial artístico pasa a ser una función de resonancia ética y no de ostentación de recursos. De nuevo, la recepción actúa: relee a Horacio desde la Costa Rica de 1925 y, al hacerlo, detecta en la oda latina una preocupación por la supervivencia psíquica más que material.

Ese tránsito desde el «monumento» interior (la emoción perdurable que la obra provoca) conduce de forma natural al tercer eslabón de la secuencia *gaginiiana*: si la belleza sólo perdura como huella viva en la conciencia, ¿quién forja, cuida y multiplica esas conciencias? La respuesta la ofrece el poema siguiente, *El maestro*, donde la categoría de genio abandona el mármol, la tela y el verso para encarnarse en la tarea silenciosa del docente. Así las cosas, tras desplazar la grandeza heroica hacia la compasión y luego hacia la imaginación creadora, Gagini completa el ciclo situando la auténtica inmortalidad, ya no de la obra, sino de los valores, en la labor pedagógica que modela mentes y afectos. El elogio del arte se prolonga así, lógicamente, en la apoteosis de quien convierte el arte de vivir en brújula ética para las generaciones futuras.

3.3. *El maestro*

El maestro, el cual leeré a continuación:

El genio es un dios: él crea;
él los mármoles anima
o vierte en sonora rima
los fulgores de la idea;
él lleva a los corazones
afligidos el consuelo
y eleva el alma hasta el cielo
en alas de las canciones;
el llena la humana historia,
y en el altar de su gloria
son sus exvotos brillantes,
de Murillo los pinceles,
el cincel de Praxiteles
y la pluma de Cervantes.
¡Y mientras se ofrendan palmas

al que forja una quimera,
no hay una sola siquiera
para el que forja las almas!
¡Para el oscuro soldado,
del progreso centinela;
para el maestro de escuela
que vive y muere olvidado!
¡Miradle! Allá en la penumbra
su obra humilde perfecciona;
no es un drama que emociona
o una estatua que deslumbra:
con infinita paciencia
ya da fin a su labor...
¿Un poema?.. Algo mejor:
¡ha creado una conciencia!
Ha conseguido encender
la luz en una razón;
ha puesto en un corazón
la brújula del deber.
El, de la austera virtud
muestra a los niños la huella;
él abre la flor más bella
del mundo: ¡la juventud!
El no ambiciona cariños,
Ni gratitud ni consuelos;
él no tiene más anhelos
que el porvenir de sus niños.

Por eso pacientemente
va por su senda de abrojos,
con la dulzura en los ojos
y la tristeza en su frente
sin importarle el desdén
con que el mundo le lastima,
pues sabe que nadie estima
al que hace el bien por el bien.
¿Qué importa? Cuando sucumba,
esos niñitos queridos
se agruparán afligidos
en derredor de su tumba;
y sobre las negras losas
del sombrío camposanto
caerán las gotas de llanto
como una lluvia de rosas.

Este poema culmina el itinerario de *Vagamunderías* al desplazar el foco desde la ruina colectiva y la legitimación estética hacia la pregunta por quién custodia, difunde y convierte en praxis los valores que la belleza rescata. En el cierre del poemario, *El maestro*, re-focaliza el diálogo con la Antigüedad que Carlos Gagini ha venido estableciendo desde *Lacrimae rerum* y *El arte*, y lo hace transformando la problemática de la permanencia.

Mientras el primer poema elevaba la compasión virgiliana para dignificar la ruina sísmica y el segundo consagraba la belleza como fuerza reparadora capaz de «anegar las tristezas del mundo», este tercer texto pregunta, en última instancia, quién custodia esa luz y la transfiere hacia el futuro. La interrogante se formula recurriendo, de nuevo, al repertorio grecolatino, pero el resultado ya no es una glosa erudita, sino una re-funcionalización pedagógica del canon. Desde la perspectiva de los estudios de recepción clásica (tal como los definen Hardwick y Stray), el poema constituye un caso de «apropiación creativa»: lejos de limitarse a reciclar nombres célebres (Murillo, Praxiteles, Cervantes), Gagini los deja actuar como espejos que devuelven la grandeza al maestro rural, figura invisible en la historiografía artística y, sin embargo, decisiva en la arquitectura simbólica de la Costa Rica de su época.

El arranque del poema propone una exaltación canónica al uso. El «genio», término que condensa la traducción latina de $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ (linaje) y *daimon* platónico, «anima los mármoles» y «vierte en sonora rima / los fulgores de la idea». El catálogo de grandes figuras y sus herramientas (pinceles de Murillo,

cincel de Πραξιτέλης, pluma de Cervantes) restituye la jerarquía de las artes hermanas: pintura, escultura, literatura. Sin embargo, el movimiento retórico es meramente preparatorio, pues enseguida irrumpe el contraste que se convierte en el hilo conductor de todo el poema: «¡Y mientras se ofrendan palmas / al que forja una quimera, / no hay una sola siquiera / para el que forja las almas!». Esta inversión retoma la tensión, analizada por Martindale (2006), entre el poder institucional del canon y la agencia creativa del receptor. Gagini hace visible que la cultura occidental ha monumentalizado la obra material «el cuadro, la estatua, el libro» pero ha invisibilizado el trabajo formativo que permite a los futuros espectadores leer ese cuadro, esa estatua, ese libro. A la luz de la teoría de la recepción, el pasaje desplaza la atención del texto fuente (Praxiteles, Cervantes) a la instancia de lectura activa (el maestro), ya que subraya la premisa hermenéutica de que ningún clásico se conserva sin un entramado pedagógico que renueve su sentido generación tras generación.

El poema prosigue con un retrato en claroscuro: el maestro «allá en la penumbra / su obra humilde perfecciona». No se trata de un drama que conmociona ni de una estatua que deslumbra; «con infinita paciencia» crea algo «mejor»: una conciencia. Aquí, la recepción clásica se materializa en forma de metáfora arquitectónica. Igual que el escultor griego dotaba de proporción al mármol, el docente «encenderá la luz en una razón» y colocará en el «corazón la brújula del deber». Gagini injerta de manera explícita la terminología estoica (luz, razón, deber) sobre la praxis cotidiana del aula. Este cambio confirma la noción de «inmanencia textual» propuesta por García Jurado (2015): el pasado no se fosiliza, sino que permanece latente como conjunto de potencialidades formales, en este caso, la ética estoica, que el poeta reactiva en un escenario histórico de 1925.

Del mismo modo, el diálogo lateral, se expande cuando el hablante glorifica la «flor más bella del mundo: la juventud», que retoma el tópico helenístico de la εὐανθία (floración vital) y el medieval *flos iuventutis*. Gagini enlaza así la tradición clásica con la tradición cristiana (la *flor* como emblema de pureza) y con la retórica modernista de la infancia como jardín que exige cultivo estético-moral. La selección de registros revela, además, lo que Hardwick definió como giro democrático: la cultura popular, encarnada en los «niñitos queridos» y la alta cultura (Murillo, Praxiteles) caben en la misma estrofa sin jerarquía rígida, porque la categoría de valor se traslada del objeto al efecto que produce.

Unido a lo anterior, un momento crucial llega con la descripción de la «senda de abrojos» que el maestro recorre «con la dulzura en los ojos / y la tristeza en su frente». Ese oxímoron evoca el *pathei mathos* de la tragedia griega (aprender sufriendo), pero lo desplaza al terreno de la praxis ética. Frente a la ataraxia estoica, Gagini defiende una práctica de la compasión: la tristeza no paraliza, sino que acompaña la dulzura pedagógica, porque «nadie estima / al que hace el bien por el bien». En términos de recepción, el poema inscribe la lección estoica dentro de la ética docente de servicio silencioso, reajustando el contenido emocional de la fuente: la *apatheia* se modera y se traduce en templanza afectiva, adecuada a un modelo docente que no puede permitirse ni la ira ni la indiferencia.

Por otra parte, este desplazamiento permite reformular la categoría de *genio*. Su carácter demiúrgico se conserva (él crea; él los mármoles anima), pero se redistribuye en el tejido social (Gagini habla de «oscuro soldado, del progreso centinela) y se despoja de la grandilocuencia. El *genio* del maestro consiste en su capacidad de transferencia continua, no en un acto único de originalidad; en términos de Jauss (2000), se trata de una creatividad abierta que modifica el horizonte de expectativas colectivas. Dicho de otro modo: el poema traduce la areté aristocrática en una areté comunitaria, más horizontal, coherente con la democratización propia de la recepción clásica.

4. Conclusiones

La épica compasiva de *Lacrimae rerum* dignifica la ruina; el cosmopolitismo reversible de

El arte democratiza el canon y legitima cualquier soporte; el prometéismo difuso de *El maestro* funda la permanencia en la acción pedagógica anónima. Juntas, las tres composiciones ilustran una metodología de recepción que no replica la Antigüedad, sino que la pone al servicio de un proyecto específico: reconstruir un país mediante la adhesión afectiva, la belleza compartida y la educación cívica. Gagini demuestra que los clásicos sobreviven cuando pueden ser re-habitados por sujetos nuevos y convertidos en argumento a favor de los vínculos comunitarios. En esa medida, la suya no es una acción nostálgica, sino profundamente prospectiva: la Antigüedad funciona como cantera para esculpir un futuro humanista en el que la grandeza deje de medirse de manera individual y comience a reconocerse en la chispa nocturna que un maestro prende, silencioso, en la mirada de sus alumnos.

Asimismo, al abordar los tres poemas, desde la teoría de la recepción clásica, fue posible descubrir algo más que la destreza de Carlos Gagini al entrelazar referencias grecorromanas: su proyecto poético establece un nuevo modo de interpretar la tradición, donde la Antigüedad no busca justificar lo marginal, sino reformular la escala de valores que se heredan del canon.

En *Lacrimae rerum*, el poderío épico pasa de Eneas a una comunidad anónima que lamenta la destrucción de Cartago; el héroe deja de ser un individuo singular para integrarse en un grupo que comparte el dolor. Esta unión en el sufrimiento libera el verso virgiliano de su contexto romano imperial y sugiere que la verdadera grandeza reside en la capacidad de compartir la vulnerabilidad, no en las hazañas bélicas. El poema anticipa, así, una sensibilidad contemporánea que traslada el heroísmo hacia la vivencia de las víctimas; una transformación que la teoría de la recepción clásica aún no ha formalizado y que aquí podría denominarse como *épica compasiva*⁸⁶.

El poema *El arte*, por otro lado, revela un principio democrático oculto en el ideal platónico de belleza y en el horaciano *ut pictura poesis*: si el Partenón puede interpretarse como un poema, entonces todo medio de expresión es adaptable y todo creador puede ubicarse en la misma red simbólica. Esta correspondencia sugiere que el valor de una obra no depende ni de su material ni de su origen geográfico, sino de cuánto conmueve al espectador. A diferencia del cosmopolitismo modernista que muestra lo exótico periférico para imitar al centro, el poema ensaya lo que puede ser llamado *cosmopolitismo reversible*: la periferia no copia al canon, sino que lo somete a ser traducido y, por ende, descentralizado, en nuevos soportes.

Asimismo, el poema *El Maestro* lleva la idea de redistribución a un nivel superior. Gagini afirma que moldear conciencias supera la habilidad de un escultor como Praxíteles, cambiando así el enfoque de la memoria cultural desde el objeto perdurable hacia el espacio educativo. Elevar al maestro rural a la categoría de un Prometeo revela una ética que, aunque inspirada en el κίνησις (impulso) del mito del héroe benefactor, invierte su jerarquía: el fuego ya no es robado por un titán para ser entregado a las masas, sino que se transmite de un niño a otro en un proceso que es tanto horizontal como afectivo⁸⁷. Esta nueva interpretación implica que la perduración de la tradición clásica depende menos de las instituciones que la resguardan y más de sus *transmisores interpersonales*, término acuñado por García Jurado, al cual Gagini dota de una belleza poética.

86 Es decir, que se mantiene el tono y la amplitud de la epopeya clásica, pero traslada el foco heroico desde la hazaña militar a la experiencia compartida del dolor; la grandeza se mide por la capacidad de una comunidad para reconocer y dignificar su propia vulnerabilidad.

87 Se trataría de un *prometeísmo difuso*, es decir, la relectura del mito prometeico que disuelve la figura única del titán en múltiples agentes cotidianos (docentes, cuidadores, mediadores culturales), cuyas pequeñas acciones de transmisión del *fuego* (conocimiento, conciencia ética) sostienen la vida colectiva sin reclamar gloria ni visibilidad monumentales.

En conjunto, las tres creaciones generan un marco contextual que va desde la épica compasiva (la ruina compartida) hasta el cosmopolitismo reversible (el equilibrio de los soportes) y el Prometeísmo difuso (la pedagogía horizontal). Este tríptico anima a reconsiderar la historia de la recepción clásica en Hispanoamérica, desde una perspectiva diferente: no como una serie de *influencias* jerarquizadas por su prestigio, sino como una secuencia de *transferencias* que reasignan la capacidad de actuar y la autoridad. Gagini demuestra que los clásicos funcionan como herramientas de responsabilidad colectiva: nombran el dolor para asegurar que nadie quede excluido del duelo, validan materiales humildes para que ningún creador se sienta excluido del canon y honran al maestro modesto para que ningún ciudadano ignore su parte en la memoria colectiva.

5. Bibliografía

- Gagini Chavarría, C. (2006). *Vagamunderías y otros poemas* (L. G. Lobo Bejarano, Pról.). Editorial Universidad de Costa Rica. (Edición facsimilar de *Vagamunderías*, 1925, y reproducción parcial de *Lira costarricense*, 1990).
- García Jurado, F. (2015). Tradición frente a recepción clásica: Historia frente a estética, autor frente a lector. *Nova Tellus*, 33(1), 9–37. <https://doi.org/10.22201/iifil.01855234p.2015.33.1.47212>
- García Jurado, F. (2016, noviembre 25). Borges y el “sunt lacrimae rerum” virgiliano. *Hypotheses*. <https://clasicos.hypotheses.org/2099>
- Hardwick, L. (2003). *Reception studies*. Oxford University Press.
- Hardwick, L., & Stray, C. (Eds.). (2008). *A companion to classical reception*. Oxford University Press.
- Jauss, H. R. (2000). La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. En *La historia de la literatura como provocación* (pp. 137–193). Barcelona.
- Martindale, C. (2006). Introduction: Thinking through reception. En C. Martindale & R. Thomas (Eds.), *Classics and the uses of reception* (pp. 1–13). Oxford University Press.