AMÍCOLA, J. & DE DIEGO, J.L. (2008) *CONCEPTOS CRÍTICOS DE LA TEORÍA LITERARIA DEL SIGLO XX*, LA PLATA.

CLASICISMOS

Cuando en el s. II de nuestra era Aulo Gelio (*Noctes Atticae* XIX.15) establecía la oposición entre el escritor clásico (*scriptor classicus*) y el escritor proletario (*scriptor proletarius*), incorporaba por vez primera y para siempre un término de índole económico-política, fuertemente connotado, al dominio de la literatura. [1] El término nunca perderá ese sentido elitista que subyace en su etimología, porque *classicus* era, de entre las cinco categorías censatarias, la del ciudadano que pertenecía a la primera clase, la de los mayores contribuyentes fiscales, en franco contraste por ello con el ciudadano proletario, aquel que no poseía otro bien más que su prole. Clásico designaba, entonces, a un escritor de primer orden, sólidamente establecido y lo suficientemente bueno para ser leído por los ciudadanos 'de primera', y no por el pueblo; 'clásica' será también su producción literaria vinculada ya desde esta época con un tiempo pasado, como el mismo Gelio circunscribe al precisar que se trataba de "la cohorte más antigua de oradores y poetas".

El sentido de excelencia que el término 'clásico' refiere desde los orígenes explica que, en época del Humanismo Renacentista, sea asociado a los autores de la Antigüedad griega y latina –la que terminará siendo, siglos más tarde, la Antigüedad Clásica. Es que por esos tiempos se empezó a juzgar a griegos y romanos portadores de un prestigio digno de ser imitado y fueron convertidos en los únicos modelos artísticos de perfección estética. Ese mandato de imitación de la tradición grecolatina, esa pretensión por restaurar un pasado consagrado dogmáticamente como patrón cultural, se verá pautado por un conjunto de directrices normativas que guiarán la actividad de la creación literaria. Los renacentistas creerán encontrar en la *Poética* de Aristóteles recientemente descubierta –la primera edición del texto griego es de 1508- la sistematización orgánica de ese conjunto de reglas necesario para componer a la manera clásica. Sabemos que no es esta sino una lectura distorsionada. No hay en los comentarios del filósofo un tono prescriptivo, sino más bien meras observaciones personales, motivadas, las más de las veces, por sus gustos particulares. La *Poética* pondrá en circulación traducciones, comentarios y discusiones, y nombres como los de Robortello, Scaligero o Castelvetro estarán unidos a la historia de su

[1] Aulo Gelio fue profesor de retórica y atribuyó la distinción al orador Cornelio Fronto.

difusión e interpretación. Vendrá a completar las enseñanzas del *Ars poetica* de Horacio, que hasta ese entonces había sido la guía literaria y espiritual de las primeras generaciones de humanistas. A partir de este momento, entonces, 'clásicos' serán los autores grecolatinos[2]

Paralelamente se gesta la otra acepción más difundida de lo 'clásico', en la que persiste la idea de excelencia -manifiesta desde la época de Aulo Gelio y adjudicada a los modelos antiguos-, con el agregado de la noción de permanencia en el tiempo, de validez duradera. Es a la que alude Habermas (1993), por ejemplo, cuando define "todo lo que sobrevive al tiempo llega a ser considerado clásico", independientemente de su contenido, tendencia, contexto histórico o cultural. Presenta esta acepción amplia de lo clásico afinidades evidentes con el concepto de canon (→), en tanto un clásico ocupa siempre un lugar en el canon de una literatura. Dado que el estatus de clasicidad es conferido por los otros que atestiguan la capacidad de ciertos textos de trascender su propio tiempo y espacio, es fácil de ver que no se nace 'clásico', sino que se deviene 'clásico', porque se trata siempre de una apreciación y un juicio de valor sobre autores del pasado. La sostenida percepción de la excelencia a lo largo del tiempo, la capacidad para resistir la demanda de todas las épocas, se monta las más de las veces sobre la convicción de la existencia de un sistema de valores universal, inalterable y perpetuo. Por otro lado, se observa que en la ponderación de los clásicos las cualidades estéticas suelen confundirse con la éticas: por regla general los autores y textos llamados clásicos son portadores de virtudes morales, como la madurez, la serenidad, la compostura, el control de sí, el orden y el dominio de las pasiones, que fueron también las cualidades exaltadas en los modelos griegos y latinos. Tampoco puede dejarse de lado la resonancia de la palabra ‘clase’ en el concepto de lo 'clásico', vale decir, de aquello que se enseña en las instituciones escolares. Los clásicos se impondrán también como modelos de educación y cultura, merecen ser estudiados precisamente porque se les reconoce un valor ejemplarparadigmático.

Huelga decir, en relación con los clásicos griegos y latinos -los clásicos por antonomasia- que, *stricto sensu*, no toda la Antigüedad es igualmente clásica, que no existe en efecto una clasicidad uniforme. 'Clásica' es, entre los griegos, la época del apogeo ateniense del s. V y, entre los latinos, la Roma del imperio de Augusto. Pero, ¿en qué

[2] El relevamiento de las primeras apariciones del término ‘clásico’ en las diversas lenguas europeas demuestra que ya para el s. XVI era esta su acepción más o menos usual. El francés *classique* se registra por vez primera en el *Art Poétique* de Sébillet (1548). La lengua inglesa, por su parte, tiene dos adjetivos para designar lo clásico: *classic* y *classical*. El primero se aplica a la cultura gecolatina en 1628, pero en 1599 ya se había usado *classical* para designar algo de primer rango. En alemán *classique* data de 1548 y *klassisch* de 1748. *Klassizität* y *classik* fueron utilizados en el s. XVIII.

aspecto de la Antigüedad llamada Clásica reside lo clásico? ¿En la vida política e intelectual de griegos y romanos, en las relaciones sociales o en las prácticas religiosas? "Ni siquiera la Grecia Clásica es ella misma consistentemente clásica", advierte con criterio Porter (2005: 4). La visión estrecha de la Antigüedad que concibe el Renacimiento instaura las reglas de la ortodoxia clásica en valores como la simetría y la proporcionalidad, para la arquitectura, y el decoro y la claridad, para la literatura. No nos equivocaríamos al afirmar que el clasicismo de los clásicos es una construcción de los modernos, una proyección de los propios criterios estéticos que no se corresponden con los antiguos en su totalidad. Como se verá a lo largo de todo este desarrollo, la idea misma de lo clásico es lo problemático, porque responde siempre a una visión unilateral y está lejos de encerrar un sentido estético-literario coherente. Para los romanos, los griegos eran los clásicos. Antes de ellos, cuando la edad de oro de la Grecia había pasado, los bibliotecarios y críticos de la Alejandría ptolemaica establecieron el canon clásico en retrospección, al estudiar, clasificar y jerarquizar el vasto repertorio de textos de un pasado venerable, desde Homero en adelante. Y hasta podría rastrearse en el interior mismo de la antigüedad griega el mecanismo cultural para la invención de lo clásico. Pensemos en Licurgo, que en el s. IV legisló sobre la continuidad de la representación teatral de los tres trágicos que luego serán considerados clásicos, nos estamos refiriendo a Esquilo, Sófocles y Eurípides, o en el cómico Aristófanes, quien también operó en su canonización con la obra *Ranas* (405 a.C.).

Es la Francia del s. XVII la que retoma la pretensión de crear una nueva clasicidad imitando el mundo antiguo, que había sido el *desideratum* de los renacentistas. En la historiografía literaria se conocerá este período como 'Clasicismo francés', para muchos el único clasicismo moderno realizado. El término clasicismo, en realidad, registra un uso relativamente nuevo. Wellek (1973) traza sus orígenes en Italia, hacia 1818 y en oposición a 'romanticismo'. En Francia, todavía en 1863 el término era considerado un neologismo:[3]

> En retrospectiva es obvio que el término "clasicismo" es un término del siglo diecinueve. Ocurre primero en Italia en 1818, en Alemania en 1820, en Francia en 1822, en Rusia en 1830, en Inglaterra en 1831. […] Claramente los términos tienen algo en común: la referencia a la excelencia, a la autoridad, y a la relación con la antigüedad. (Wellek 1973: 454).

Igual que sus antecesores renacentistas, los mentores del clasicismo francés rechazan el modelo estético del pasado reciente –reaccionan contra el barroco- y reivindican como innovador un pasado remoto. La necesidad de emular a los autores

[3] A finales del s. XIX, en unos tiempos hostiles al s. XVIII, emergieron los términos ‘pseudoclasicismo’, de clara connotación negativa, y el neutro ‘neoclasicismo’; ambos referían la época de Pope y Dryden. Sin embargo el uso de ‘clasicismo’ estaba más extendido.

clásicos desliza una concepción del mundo en clave de decadencia creciente cuanto mayor sea el alejamiento del modelo perfecto y, por otro lado, instaura la idea de la recurrencia, de un progreso diverso al de la evolución rectilínea. Fue un factor determinante para el surgimiento del clasicismo francés –en pleno apogeo del reinado de Luis XIV- el fuerte racionalismo que impregnaba su cultura. La burguesía ilustrada era educada en la enseñanza de la lógica, la matemática, la gramática y la jurisprudencia. Esta formación racionalista concebirá la necesidad de la formulación de reglas poéticas precisas (Aguiar e Silva 1972). Para esta nueva generación de autores clásicos, como Racine, Molière o Corneille, Boileau[4] será el encargado de redactar el credo de sus principios estéticos, sobre todo en lo atinente a la práctica teatral.

La *Poética* de Boileau (1673) glosa, y no pocas veces sobreinterpreta, aspectos de las poéticas de Aristóteles y Horacio. Concibe el género literario como una esencia inmutable, gobernado por técnicas poéticas precisas, disciplinadoras de los excesos de la imaginación. Proclama la preceptiva de las tres unidades dramáticas –acción, tiempo y lugar-[5], el respeto del decoro y la verosimilitud como principios rectores de la creación, basándose en la afirmación aristotélica de la universalidad del drama frente a la historia. La mimesis de la naturaleza debe excluir lo monstruoso, feo y grotesco, y la literatura tendrá como finalidad la expresión de lo razonable y lo que educa. Esta función docente del arte, la de corregir el comportamiento de los hombres y mejorar sus costumbres, se hace especialmente visible en creaciones moralizantes como las fábulas de La Fontaine, o la comedia de Molière que expone frente al público los vicios de los personajes.

En este contexto neoclásico, en la operación de recuperación, pero también de transformación, de los modelos grecolatinos, merece una mención particular la figura del dramaturgo Racine. Probablemente su *Fedra* (1677) –escrita sobre la base del *Hipólito* de Eurípides (año) y bajo el corsé de las reglas de las tres unidades y el mandato de la armónica simetría estructural- sea el mejor ejemplo para demostrar cómo el neoclasicismo no dudó en 'corregir' sus modelos del pasado para dar a luz personajes mejores, más humanos. El Hipólito de Racine, por ejemplo, está enamorado –contraponiéndose a todas luces al virgen y misógino Hipólito euripideo- y su Fedra justifica el enamoramiento por haber creído en la muerte de su esposo ausente y todos pagarán las culpas de sus errores, del desorden de sus pasiones y de sus vicios.

---

[4] Boileau no está solo. Contribuyeron a la sistematización de la doctrina clásica, Nicole, Scudéry, d'Aubignac y Chapelain.

[5] Aristóteles solo habla de unidad de acción. Castelvetro fue el responsable de la elaboración de las tres reglas cuyo cumplimiento a rajatablas ocasionó no pocos problemas a los autores de la época.

La legitimidad de la doctrina clasicista comienza a ponerse en duda en pleno apogeo del clasicismo francés, sobre todo a partir de las controversias planteadas por aquellos que, reconociendo la evolución de las costumbres, las transformaciones sociales y los cambios en las creencias religiosas, rechazarán los cánones establecidos y la validez a perpetuidad de los autores clásicos. Se llamarán a sí mismo 'modernos', expresando de este modo la conciencia de ruptura con el pasado. Este antagonismo, que no es nuevo, tuvo en la academia padres conocidos. La piedra de toque la habría echado Perrault, cuando el 27 de enero de 1687 pronuncia un poema homenaje al monarca Luis XIV (*Le siècle de Louis le Grand*) en la Academia Francesa, proclamando el esplendor de su propia época, la del rey sol, y la superioridad de los modernos, garantizada por la acumulación progresiva de los conocimientos. Promovió en consecuencia el rechazo de los modelos grecolatinos, muchos de los cuales desacreditó por sus errores y falencias, y la necesidad de que el artista se deba a su propia tradición. Se pronuncia así por una literatura adecuada a su tiempo y por formas artísticas nuevas.

La disputa se dio en llamar *La querelle des Anciens et des Modernes* y del lado de los antiguos, encabezados por Boileau -quien en 1673 publica su citada *Poética*, defendiendo el principio de imitación de la Antigüedad como ideal de perfección-, se enlistan La Fontaine, de la Bruyère, Malebranche y Terrasson. Perrault vuelve a la carga con los varios volúmenes de *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1696), diálogo ficticio que compara las creaciones modernas con las antiguas en todos los aspectos de la vida humana, y Boileau publica su versión de *De lo sublime* de Longino, con sus "Refléxions critiques" (1694), donde continúa argumentando a favor de los antiguos, sobre todo en virtud de la admiración constante que suscitan, para decirlo de otro modo, por su calidad de 'clásicos'. Fontenelle fue otro de los que se sumó a la disputa con su *Digression sur les anciens et les modernes* (1688). En un sentido relativo los romanos también fueron modernos con respecto a los griegos, por ello prefiere Cicerón a Demóstenes, Virgilio a Homero, Horacio a Píndaro. En 1694 Boileau y Perrault se reconcilian públicamente, luego del arbitraje de Arnauld a instancias de la mediación de Racine. Arnauld, no obstante, falla a favor de los antiguos.

Un coletazo de la *querelle* protagonizaron en Inglaterra W. Temple (*Essay upon Ancient and Modern Learning* 1690), del lado los antiguos, defensor de la superioridad de los modelos griegos y latinos, que niega inclusive la posibilidad de que los modernos puedan beneficiarse con su legado, y W. Wotton, que no tardó en responderle (*Reflections on Ancient and Modern Learning* 1694), acompañado por el filólogo R. Bentley, cuya

autoridad en materia lingüística demostraba cómo algunas obras adjudicadas a los antiguos eran en realidad creaciones modernas. Inglaterra experimenta un *revival* del clasicismo luego de la restauración de Carlos II hasta entrado el s. XVIII, época neoclásica que se conoce con el nombre de *Augustean Age* en alusión a la época del emperador romano. Hobbes, Swift, Dryden, Jonson y Pope son los autores más representativos del período. Precisamente Swift, partidario de Temple y los antiguos, escribe una sátira épica en prosa sobre la controversia antiguos-modernos titulada *The Battle of the Books* (1704)

A decir verdad, el debate entre antiguos y modernos puede remontarse a los propios antiguos. Con frecuencia suele citarse la epístola II de Horacio (1,28ss.), o también Ovidio (*Tristia* V, iii, 55s.) en que ya se plantea la disputa, al considerarse iguales a sus antepasados.[6] Curtius (1955), en cambio, sitúa los orígenes del conflicto en el s. XII en torno a la lírica. La oposición antiguo-moderno no es una antinomia de valor absoluto, pierde significado en momentos en que la modernidad puede expresarse bajo las apariencias del pasado, como sucedió en el Renacimiento por ejemplo. En las épocas neoclásicas, lo moderno se apoya en la antigüedad grecolatina, y cobra sentido entonces la alegoría de Bernardo de Chartres (s. XII) que describía a los modernos como enanos sobre los hombros de gigantes, no otros estos que los autores de la Antigüedad. Los enanos pueden ver más lejos, pero no por su propia estatura ni por su agudeza visual, sino por su posición privilegiada. Podríamos decir que en esta alegoría, la oposición antiguo-moderno se resuelve de manera armónica (cf. Eco 2002).

El otro debate importante generado por la estética clasicista surge hacia finales del s. XVIII, cuando los dardos comienzan a dispararse desde los adalides de la estética romántica. Para Wellek (1973: 453) la confrontación clásico-romántico implicó una verdadera revolución histórica que sacó a la luz la conciencia de la existencia de al menos dos tradiciones literarias. 'Clásico' pierde en este debate su sentido de valor, para pasar a designar una tendencia estilística, o período, caracterizado por la compostura, el autocontrol, la renuncia, el cumpliiento de las normas de la tradición, la disciplina. La contienda tuvo su epicentro en Alemania, sobre todo alrededor de las figuras de los hermanos Schlegel, quienes desde su revista *Athenaum* bogaban por defender los principios del arte romántico, que acoge las antinomias y las heterogeneidades repudiados por el arte clásico repudia. Hay quienes ven en esta nueva contraposición una

[6] El vocablo *modernus* entra en escena en el s. V para distinguir el presente cristiano del pasado pagano. Como señala Eco (2002: 119), paradójicamente designa aquellos siglos previos al renacimiento carolingio que son, a nuestro parecer, los menos modernos de todos.

reelaboración de la oposición que Schiller había ya planteado entre la poesía ingenua –modo de expresión de los antiguos basado en la reacción instantánea- y la sentimental –basada en una actitud emocional, característica de la época moderna y cristiana- (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-1796). En Francia, Madame de Staël (*De l'Allemagne*) recoge la contraposición entre poesía clásica y romántica y la disputa se hace eco en los manifiestos románticos como el Prefacio a *Cromwell* (1827) de V. Hugo, o lo que se conoció como la batalla de *Hernani* (1830), generada a partir del estreno de la pieza teatral homónima también de Hugo. El romanticismo desechó los modelos grecolatinos pero no todo el pasado, pues señaló sus preferencias por la Edad Media y el estilo gótico, tuvo una vasta aceptación en el mundo del arte y exigió una toma de posición entre los artistas.

En Alemania el clasicismo queda normalmente acotado a las figuras de Schiller y Goethe,[7] pero aun en estos casos se reduce a la época en que ambos autores apuntaron a la imitación de los antiguos -recordemos el protagonismo de Goethe en el Sturm und Drang, movimiento precursor del romanticismo. Goethe, en particular, toma partido expreso por los clásicos según revela su famosa definición vertida en carta a Eckermann (12 de abril de 1829): "Llamo clásico a lo saludable y romántico a lo enfermo", seguramente en vista de los excesos de su coterráneo Hoffmann o la vehemencia de los románticos franceses. Su máxima expresión clasicista es la *Ifigenia en Táuride* (1776-1786), un ejemplo paradigmático del empeño del clasicismo por corregir a los propios griegos. La *Ifigenia* de Goethe ciertamente fue "el clásico inventado del clasicismo", "la tragedia clásica que Eurípides no había escrito y que el clasicismo setentista weimariano compone *in vitro* y en plena conformidad con sus ideales" (Beltrami 2005: 173. La visión ahistórica y estática del mundo clásico grecolatino, basada en una idealización de los valores del equilibrio y la serenidad del espíritu llevó a Goethe a transformar la versión euripidea. No olvidemos que es la época en que Winckelmann sella, con su *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), la definición del arte clásico en la dupla "noble simplicidad" (*edle Einfalt*) y "grandeza calma" (*stille Grösse*). Winckelmann privilegió el arte griego frente al romano, e identificó lo clásico con la pureza considerada como un valor absoluto. Su propuesta deviene la matriz de un proyecto ético pedagógico, no solo del artista sino del hombre culto, y se construye una metafísica de lo bello que influenciará a toda la burguesía ascendente.

[7] Lessing podría incorporarse al grupo; la inclusión de nombres como los de Wieland y Herder, en cambio, es mucho más discutida.

Esta visión idealizada y ejemplar de los valores del mundo antiguo comenzó a ser socavada desde el interior mismo de los estudios clásicos. Nuevos descubrimientos arqueológicos amenazaban los cimientos del edificio neoclásico, como el culto a la blancura del mármol del helenismo winckelmanniano, sacando a la luz estatuas que en la huella de sus pigmentos testimoniaban la policromía de la arquitectura del mundo antiguo. Por otro lado, la antropología histórica, la escuela ritualista de Cambridge por ejemplo, hacía hincapié en el primitivismo de la cultura clásica, sobre todo a partir del estudio de sus prácticas religiosas.[8] Se hace evidente un esfuerzo por historizar la Antigüedad Clásica. Esta tendencia no impidió sin embargo que la operación axiológica llevada a su cumplimiento por el clasicismo francés del seiscientos se renovara a finales del s. XIX y a comienzos del XX, sobre todo en Francia, donde las referencias a la cultura grecolatina se dejan leer en la tenaz reelaboración de mitos griegos (Apollinaire, Cocteau, Gide, y, fuera del mundo galo, D'Annunzio, Pascoli, Joyce, Stravinsky o von Hofmannsthal).

La dicotomía clásico-romántico no llega a desvanecerse del todo. Se había instalado desde hacía tiempo alrededor de cuestiones atinentes a la producción literaria y a la índole de los autores. Stendhal (1823), para citar un ejemplo, consideró que Racine, en su propia época, debería haberse llamado romántico. Un siglo más tarde, Gide (1921) define el clasicismo como "romanticismo atenuado", "el arte de expresar más diciendo menos", un arte de represión y modestia, y por ello muy bien descripto a través de la figura retórica de la lítotes. En la misma dirección, Valéry en 1944 (*Varietés*) afirmaba que todo clasicismo presupone un romanticismo anterior ("la esencia del clasicismo es venir luego, el orden presupone un cierto desorden que ha venido a sistematizar"). Las vanguardias, por su parte, postularon la desactualidad de los clásicos y se rebelaron contra la función normativa de la tradición, en pos de exaltar el presente. Para Bretón Grecia nunca existió y los futuristas preferían un automóvil a la Victoria de Samotracia y proponían inundar los museos. La fascinación del mundo occidental por los antiguos parece desaparecer en momentos en que una serie de tendencias artísticas (modern style, art nouveau) impone su rechazo a las tradiciones académicas que dogmatizaban la centralidad de la cultura clásica. También Adorno en su *Estética* (1970) critica al clasicismo y pone en dudas el concepto mismo de la clasicidad (*Klassizität*) aplicado al arte de la antigüedad:

> La unidad de lo universal y lo particular, organizada por el clasicismo, no se alcanzó ni siquiera en el período clásico, por no decir nada de los siguientes. Por

[8] Nos referimos a estudiosos como Frazer, Murray, Harrinson y Cornford. Hoy muchas de sus teorías han sido desacreditadas, pero se sigue valorando su propuesta interdisciplinaria para el estudio de la Antigüedad Clásica.

> eso las estatuas clásicas miran con sus ojos vacíos que más bien producen un terror arcaico en lugar de esa irradiación de noble sencillez y callada grandeza que unos tiempos sensibles proyectaron sobre ellas. (p. 213).

Pero los clásicos no han desaparecido del arte contemporáneo. La estética posmodernista incluye, especialmente en la arquitectura, elementos clásicos y neoclásicos, aunque ya apartada de un proyecto de regreso al pasado o del establecimiento de un sistema de jerarquías. Por el contrario, la experimentación posmoderna juega con la pluralidad de las tradiciones, homogenizándolas e incluyéndolas irónicamente en la forma del pastiche ecléctico. Lo clásico en la posvanguardia no se da simplemente vulgarizado o democratizado, sino banalizado, descompuesto en fragmentos descontextualizados, lo que constituye un síntoma del fin de la tradición, de la destrucción del estatuto paradigmático de la antigüedad grecolatina (Settis 2004).

Prueba de que la idea de lo clásico, o nociones implicadas como la de clasicismo, no han encontrado todavía una definición satisfactoria es que el tema siga siendo materia de discusión. Lo prueban una serie de ensayos que abordan el problema, como el más reciente de J.N. Coetzee ("What is a classic?", 2001) o el más difundido de I. Calvino (Perché leggere i classici? 194??), sin olvidarnos de J.L. Borges (“Sobre los clásicos” 1952). Todos ellos son deudores del 'clásico' "Qu'est-ce qu'un classique?" de Sainte-Beuve (1850) y el tan citado "What is a classic?" de T.S. Eliot (1944). La propuesta fundadora de Sainte-Beuve alentó la expansión del concepto de autor clásico, según era entendido en el rígido canon academicista del s. XIX, para incluir un corpus más vasto de escritores:

> Un verdadero clásico, como me agradaría escucharlo definir, es un autor que ha enriquecido el espíritu humano, que ha aumentado realmente su tesoro, que le ha hecho dar un paso más, que ha descubierto alguna verdad moral no equívoca, o retomado alguna pasión eterna en este corazón donde todo parecía conocido y explorado; que ha expresado su pensamiento, su observación o su invención, en una forma, no importa cuál, pero amplia y grande, fina y sensata, sana y bella en sí; que ha hablado a todos en un estilo propio y que resulta ser también el de todo el mundo, en un estilo nuevo sin neologismos, nuevo y antiguo, fácilmente contemporáneo de todas las edades.

Sainte-Beuve no deja de lado valores como la regularidad, la sabiduría, la moderación y la razón, pero incluye en su lista de clásicos a Shakespeare, Dante y Milton, codo a codo con los clásicos franceses del s. XVII y los antiguos como Homero, Solón, Hesíodo, Teognis, Virgilio, Terencio y Horacio, entre otros. La de Eliot, en cambio, es una postura restrictiva. Eliot niega la existencia de un clasicismo inglés y termina concediéndole a Virgilio el sitial del único clásico europeo universal -recordemos que su ensayo fue en verdad una conferencia pronunciada ante la Sociedad Virgiliana en 1944. El

conservadorismo de Eliot debe no poco a Hulme y el *new criticism*, que defendió una concepción de la creación artística basada en la tradición y la disciplina del espíritu. Un gran poeta clásico es, a su modo de ver, aquel que agota una forma y la lengua de toda su época, y el clásico perfecto será el que englobe "todo el genio de un pueblo" (p. 65). Un clásico ha de abarcar al máximo "toda la esfera sentimental representativa del carácter del pueblo que habla esa lengua" y "ha de suscitar la atracción más amplia", entre todas las clases y tipos de hombres:

> Si hay una palabra que podemos elegir, y que indicará el máximo de lo que quiero decir con el término clásico, es la palabra *madurez*. He de distinguir entre el clásico universal, como Virgilio, y el clásico que sólo lo es en relación con el resto de la literatura de su propia lengua, o de acuerdo a la visión de la vida en determinado período. Un clásico solamente puede "suceder" en una civilización madura, en una lengua y literaturas maduras; y tiene que ser obra de un espíritu maduro (p. 52)

No olvidemos que, en tiempos de finales de guerra, cuando Eliot pronuncia este discurso, se siente en la necesidad de crear un proyecto político que, en su caso, parte de la concepción de la unidad de la civilización europea, única descendiente de Roma a través de la Iglesia y el Imperio. De este modo interpreta Coetzee el trasfondo ideológico de las palabras de Eliot, cuya conferencia toma como punto de partida para la propia. Se aparta rápidamente de él para inquirir sobre el concepto mismo de la clasicidad de un autor, a partir de su experiencia personal con un compositor clásico como Bach. El caso de Bach es interesante porque, olvidado luego de su muerte, fue recuperado para convertirse en parte de la causa del nacionalismo alemán que reacciona contra Napoleón. La anécdota parecería poner en tela de juicio el valor intrínseco de la clasicidad de Bach, un ejemplo más bien de construcción histórica de lo clásico. Sin embargo, observa Coetzee, esta operación pudo llevarse a cabo porque Bach, aun en la época de su anonimato, siguió siendo ejecutado por músicos en círculos profesionales, sometido a una suerte de proceso de prueba que permitió confiar entonces en sus condiciones. Definirá por ende al clásico por su supervivencia, "porque hay generaciones de personas que no se pueden permitir ignorarlo" (p. 29). Demandará a la crítica la tarea de interrogar al clásico, porque en el testeo de ese interrogatorio el clásico se define y garantiza su pervivencia:

Calvino, por su parte, propone catorce definiciones para clásico, haciendo hincapié en lo que llama su "efecto de resonancia", que vale tanto para una obra antigua como para una moderna, sin hacer distingos de estilo o autoridad. Un clásico es un libro que incita a ser leído muchas veces, porque "nunca termina de decir lo que tiene que decir", ejerce una influencia particular en los lectores, estableciendo una "relación personal con quien lo lee".

No son los clásicos de Calvino, por ende, clásicos universales, sino personales, y debería, según su criterio, "inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos". Si bien admite que "sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado", advierte al mismo tiempo que "no se crea que los clásicos se han de leer porque 'sirven' para algo. La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos".

También Borges subraya el rol del lector en el reconocimiento de un clásico y del peligro de afirmar que las obras clásicas lo serán para siempre:

> Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, lee con previo fervor y con una misteriosa lealtad

***

Es un hecho evidente que los referentes clásicos continúan vigentes como impulsos vivos de las creaciones artísticas. Traducidos, adaptados, revisitados, constituyen presencias culturalmente activas. Afirmar que los textos clásicos no han perdido en nuestra época su importancia, no implica adjudicarles la naturaleza de mitos fundantes, o aceptar sin más las correspondencias triviales de considerarlos meras influencias sobre la base de criterios universalistas que ignoran el cambio del comportamiento humano y la naturaleza cultural de la conducta (cf. Hardwick 2003: 98ss.). Las motivaciones de sus usos son de por sí muy variadas y no ha desaparecido tampoco la apropiación de algunos aspectos de la antigüedad para dar valor y estatus a la propia conducta, en virtud del prestigio que sigue teniendo la tradición clásica en algunos sectores. (cf. Page du Bois)

Un ejemplo paradigmático del tipo de migración que puede registrar un texto clásico a lo largo de los siglos lo provee sin duda la *Antígona* de Sófocles, de cuyo derrotero da cuenta Steiner en su libro *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. A su entender, la historia de la hija de Edipo recreada por el dramaturgo griego expresa “todas las constantes principales de conflicto propias de la condición del hombre”: el enfrentamiento entre hombres y mujeres, entre senectud y juventud, entre la sociedad y el individuo, entre vivos y muertos, entre hombres y dioses. Steiner entiende que estas antinomias son ‘esenciales’ y ‘universales’ y el valor de *Antígona* es haberlas expresado en su ‘totalidad’. Sin embargo, la historia de la recepción de la obra sofoclea y de sus reescrituras –otra forma de recepción- pondría sobre el tapete la operación selectiva de cada una de estas lecturas y cómo el marco cultural domina cada una de las nuevas interpretaciones.

Ni Brecht ni Anouilh pudieron prescindir de su reescritura. La versión de Anouilh, escrita en 1942 y representada por primera vez en 1944, en momentos de la ocupación alemana en Francia, suscitó controversias acerca de las intenciones del autor. Sin duda la actitud heroica de la protagonista impulsa a considerarla a favor de la resistencia, sin embargo la reivindicación de Creón, que justifica pragmáticamente su rol de hombre de estado y da muestras de un positivo paternalismo protector hacia la joven, parece apostar más bien a una reivindicación del orden establecido y de la actitud de los colaboracionistas. No olvidemos que la obra pasó la censura alemana. El dramaturgo francés hace del mito antiguo un drama burgués contemporáneo, con una heroína que ha convertido el enterramiento de su hermano Polinices en un mero pretexto para ejercer no otra causa que la del narcisimo personal, acorde con su psicología contestataria típica del adolescente, reduciendo el enfrentamiento a un mero conflicto de generaciones. Ella reconoce lo absurdo del enterramiento, desaparece entonces la ejemplaridad ética y con ello se priva a su gesto del significado de oposición política a un poder injusto, que fue una de las lecturas prevalecientes de la tragedia. La de Anouilh es una tragedia desacralizada, donde Antígona deja de reivindicar principios religiosos, morales o políticos.

Recordemos que la *Antígona* de Sófocles no presenta menos ambigüedades. Vernant (1987) ha precisado que la antinomia que expresa el enfrentamiento entre la joven y Creón no opone religión a irreligiosidad, ni siquiera un espíritu religioso a un espíritu político, sino dos tipos diferentes de religiosidad, la familiar, de índole privada, centrada en el hogar y en el culto de los muertos, y, por otro lado, una religión pública que llega a confundirse con los valores del estado. Sigue siendo un tema discutido por los especialistas a quién le cabe el protagonismo de la pieza y cada uno de los personajes tiene sus razones y sus falencias. Como bien ha notado Segal (1999) cada uno de ellos sufre la negación de los valores centrales de su vida: Creón se ve destruido por los valores de la autoridad y la racionalidad, y Antígona, dedicada al amor y la familia, recibirá no obstante al Hades como hogar y como novio. No son los héroes de Sófocles los hombres y mujeres de una sola pieza que la visión idealizada de la antigüedad griega ha querido ver. Como la de Creón, la de la Antígona sofoclea es una visión distorsionada y unilateral. Ella se posiciona en una relación ambivalente con respecto a los valores de la civilización.

En el corpus de la literatura argentina, la *Antígona Vélez* de L. Marcehal (1951) y la *Antígona furiosa* de G. Gambaro (1986), retoman la misma fuente griega para ofrecer dos historias completamente divergentes. La pieza de Marechal se estrenó en el teatro Nacional Cervantes en 1951. La sede de la acción no es otra que la Pampa argentina, más

precisamente la estancia “La Postrera”, donde se lleva a cabo, no bien comenzada la pieza, el velatorio de Martín Vélez, en tanto el cuerpo de su hermano Ignacio yace a campo abierto a merced del ataque de los indios. Es que la acción se desarrolla en momentos de la conquista del desierto. En su versión de la *Antígona*, Marechal moldea la fuente clásica griega en clave telúrica, retomando también otro clásico, esta vez nacional, el *Facundo* de Sarmiento. Cada uno de los hermanos vale por la civilización y la barbarie, y Facundo Galván es el nombre del patrón de la estancia, el tío de Antígona y los muchachos. El procedimiento es de aculturación e hibridación del mito para ofrecer una versión personalísima de la historia con una marcada impronta nacional. El imperativo de Antígona tiene un fuerte carácter religioso y concluye la pieza con la muerte de los dos jóvenes, "como atravesados por una misma lanza". No será una muerte vana porque Don Facundo tiene la certeza de que los hombres y las mujeres "algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre." Un final edificante, completamente ajeno al futuro sombrío que proyecta la tragedia de Sófocles.

Gambaro traslada su Antígona a un bar porteño, en los tiempos inmediatamente posteriores a los años de la dictadura. Extremadamente breve, con tres personajes en escena, la obra se alza como una crítica a la perversión del poder. Incluyendo citas textuales de la tragedia de Sófocles, con un tono sarcástico y paródico, *Antígona furiosa* habla sobre el duelo por los desaparecidos y la necesidad de no olvidar las injusticias y los crímenes cometidos. La heroína no actúa a favor ya de los dioses sino a favor de los derechos humanos, como ha señalado Reisz (1995) en un lúcido trabajo sobre la pieza. La propia Gambaro ha comentado en más de una oportunidad lo que la obra expresa de forma bastante obvia, que Antígona es cada una de las madres de Plaza de Mayo que ha reivindicado con su conducta el derecho de oposición del individuo contra el estado (Dice el corifeo: “Que nadie gire –se atreva- gire gire como loca dando vueltas al cadáver insepulto insepulto insepulto”), pero también es ella misma un desaparecido: “No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida”. En una aparente situación de inferioridad, la muchacha da muestras de un coraje que le permite enfrentar también los estereotipos de la feminidad expuestos en sus compañeros de escena, el corifeo y Antínoo. Supo la autora mantener el conflicto de la obra de Sófocles y expresarlo con admirable economía. Los clásicos demuestran con cada apropiación su capacidad de adaptarse al paso del tiempo