

# TRADICIÓN CLÁSICA

IN MEMORIAM PROF. VICENTE O. CICALESE

Juan Introini

Cuando hablamos de tradición clásica estamos uniendo dos conceptos altamente elaborados:

La palabra *traditio* significa ‘entrega, transmisión’, por ejemplo entrega (rendición) de una ciudad o transmisión de conocimientos y, en este caso, ‘enseñanza’; asimismo, ‘relato, doctrina’ que se transmite a la posteridad, pero también ‘traición’. Proviene del verbo *tradere* (a su vez derivado del verbo básico *dare*) que significa ‘hacer pasar a manos de otro, transmitir, entregar’ y comprende los significados de ‘transmitir oralmente o por escrito, contar, referir, enseñar’ y también ‘traicionar’.

Forcellini en su *Lexicon* consigna ejemplos que ilustran los principales significados:

Doctrina: está ejemplificado en este pasaje de Quintiliano (3,1): ‘*Ne ieiuna atque arida praeceptorum traditio averteret animos*’ (Para que la doctrina vacía y árida de los preceptos no ahuyentase los ánimos).

Narración, relato que pasa de generación en generación, se entrega a la memoria y se confunde con la Historia. Este sentido está atestiguado por Tácito, el historiador latino (*Annales* 16, 16) : ‘*Detur hoc illustrium virorum posteritati, ut quomodo exsequiis a promiscua sepultura separantur, ita in traditione supremorum accipiant et habeant propriam memoriam*’ (Concedamos a la memoria de los hombres ilustres el que, del mismo modo que con sus exequias se distinguen de los enterrados en la fosa común, así, en el relato de sus últimos momentos, reciban y conserven un particular recuerdo). El relato entregará a la memoria de la posteridad los últimos momentos de estos hombres ilustres y ese relato formará parte de la historia.

Opinión antigua, transmitida de mano en mano, a la que vulgarmente llamamos ‘tradición’. Ejemplificado por Aulo Gelio (13,22): ‘*Apparet non id poetice a Plauto dictum, sed eam quoque traditionem fuisse, ut Nerio a quibusdam uxor esse Martis diceretur*’ (No puede creerse que Plauto se dejase llevar de una ficción poética; por el contrario, es seguro que antigua tradición había hecho de Nerio la esposa de Marte).

Ya en campo cristiano encontramos la *traditio* como doctrina, enseñanza que se transmite oralmente de generación en generación: *traditio seniorum*, tradición de los antiguos (Marc. 7,3); también en Hechos de

los Apóstoles, 6-7 cuando se acusa a Esteban de decir que el Nazareno “cambiaría las costumbres que Moisés nos ha transmitido” (*et mutabit traditiones, quas tradidit nobis Moyses*).

La *traditio* como traición y el *traditor* como traidor en el sentido del que entrega en un acto contra la *fides*, la lealtad prometida y jurada, aparece en textos clásicos, como cuando Tácito en sus Historias (4, 24), habla del *interfecto traditore* (muerto el traidor), pero adquirirá especial énfasis en ámbito cristiano donde el *traditor* por excelencia será Judas y ‘*Traditores speciatim dicti sunt, qui ex Christianis, tempore persecutionis, libros sacros ethnicis tradebant*’ (Traidores han sido llamados especialmente aquellos cristianos que en tiempos de persecución entregaban los libros sagrados a los gentiles), según afirma San Agustín en su tratado acerca del Bautismo, contra los donatistas (7, 2).

Como se advierte, tradición implica una enseñanza que se trasmite, un relato que se entrega a la memoria pero también una traición a esa enseñanza, a ese relato. Una tradición no es –no debería pretender ser– algo cerrado, inamovible, que pasa de generación en generación sin sufrir el menor cambio. Como señala Esther Cohen (págs. 18), hablando de la Cábala: “Las verdades que una vez fueron aceptadas contribuyen al gran bagaje de la tradición, pero ésta, finalmente, no está conformada por un número cerrado de posibilidades, sino que se construye día a día, se llena “de la tensión entre sus contenidos conservadores y sus contenidos utópicos”.

Son muchos los que han señalado el carácter selectivo de toda tradición, el necesario diálogo que se establece con las ideas recibidas. Para citar sólo algunos ejemplos, T.S. Eliot (pág. 539) habla de la necesaria conquista de toda tradición, Pedro Salinas (pág. 125) afirmó que “la tradición se labra sobre los vastos contenidos del pasado, a fuerza de una serie de actos de discernimiento y preferencia ejercidos sobre ellos” y Raymond Williams (pág. 45) subraya que ninguna apelación a una tradición es “inocente” en la medida en que todas las tradiciones son selectivas.

Necesariamente se nace dentro de una tradición y se escribe dentro de una tradición pero nuestra actitud hacia ella puede ser de veneración más o menos pasiva, de imitación y reproducción de lo recibido, de diálogo activo y cuestionador o también de rechazo. Los autores antiguos escribían en buena medida según el concepto de la *imitatio*, se tomaba un modelo y se dialogaba con él, introduciendo sutiles variantes y dejando huellas que permitieran al lector o auditor reconocer el modelo sobre el cual se tejía el nuevo texto de modo que se pudiera apreciar la dimensión y los matices –muchas veces muy sutiles– de las variantes. Esto es particularmente interesante en el caso de las relaciones entre escritores

griegos y romanos. Hubo toda una tendencia, entre quienes se ocuparon de las relaciones entre estas literaturas, a considerar a los romanos como meros imitadores de los griegos, incapaces de generar ideas o una estética propias. Con el tiempo se ha ido advirtiendo que aquello que los modernos consideraban una simple imitación o plagio, en realidad se trataba de *imitatio*. Sería suficiente pensar en el diálogo de Virgilio con los poemas homéricos o en Horacio y los líricos griegos, pero es posible citar un ejemplo menos conocido: durante muchos años se pensó que las obras de Plauto eran transcripciones de las piezas de Menandro y que Plauto, y otros autores que se ocultan bajo este nombre, sólo habrían traducido y adaptado las obras del dramaturgo griego a un ambiente romano. El descubrimiento de algunos originales de Menandro en el siglo XX permitió comprobar que no eran simples adaptaciones y que había todo un diálogo intertextual entre las obras. De todos modos, el solo hecho de *tradere*, de entregar, de hacer pasar un texto de una lengua a otra (*traducere*) implica una recreación llena de creatividad, por eso el término *interpretatio* significa traducción porque el *interpres* no es un simple adaptador de signos, para no hablar de las nuevas condiciones de ambiente, sociedad e historia a que el texto es “traído”.

En los siglos XVIII y XIX este sistema cambia, el Romanticismo triunfante instalará como nuevo valor la originalidad y, si bien se sigue apelando al pasado aunque muchas veces sin confesarlo, se tiende crecientemente a pensar que toda obra nueva debe romper con ese pasado. Octavio Paz ha señalado que con el siglo XX se pasará de la ruptura de la tradición a la tradición de la ruptura, y hoy observamos que ningún objeto artístico vale si no tiene un carácter transgresor, si no destruye el diálogo con el pasado, en un sendero más bien vertiginoso que parecería conducirnos al aullido (Allen Ginsberg) o al silencio. No se toma en cuenta que toda obra nueva, si es verdaderamente importante, modifica las precedentes, como lo ha observado con su habitual agudeza Borges en *Kafka y sus precursores*, sin necesidad de tanto histrionismo.

El término *clásico*, por su parte, proviene del adjetivo *classicus*, *a, um*, cuya etimología deriva de *classis* (clase). Según Aulo Gelio (VI,13) en la antigua república: “dábase el nombre de *classici*, no a todos los ciudadanos divididos en clases, sino solamente a los de la primera, que poseían veinticinco mil ases de renta o algo más. Con las palabras *infra classem* se designaba a todos los ciudadanos que, poseyendo renta inferior a esta cantidad, estaban incluidos en la segunda clase o en la siguiente”.

El mismo Gelio (XIX,8) en uno de los capítulos de su obra *Noctes Atticae*, reproduce un diálogo erudito donde se discute acerca de algunos términos: “cuando tengáis tiempo, dice Frontón, buscad si *quadriga* o *harenae* se encuentran en algún poeta u orador de la cohorte antigua, es

decir, que sea un escritor clásico, no proletario”. (*id est classicus assiduus-que aliquis scriptor, non proletarius*).

El concepto proviene de las cinco clases en que el rey Servio Tulio dividió a los ciudadanos romanos de acuerdo a su fortuna. La última, la de los proletarios, careciendo de patrimonio sólo podía aportar su prole, su descendencia, a la república.

El término que aparece por primera vez en la obra de Aulo Gelio, un erudito y anticuario del siglo II d. C., época en que las literaturas griega y romana ya habían producido lo mejor y se asistía a una creciente intelectualización y revisión de un pasado esplendor (la “creatividad” pasará desde ahora a los autores cristianos), surge signado por la selectividad, por un criterio, sea cual fuere, que establece un juicio de valor distinguiendo a los escritores de primera clase de los restantes. Estamos acostumbrados a pensar que el canon de los clásicos siempre fue algo inmutable y aceptado desde la Antigüedad, sin embargo, observando de cerca se advierte en autores como Horacio o Quintiliano, la valoración, el diseño, la lucha por el canon. Sin ir más lejos, en los tiempos de Aulo Gelio predominaba un criterio arcaizante que llevó a preferir a los autores arcaicos de la literatura romana antes que a los escritores del consagrado clasicismo augusteo (Virgilio, Horacio, Propertio). Pero la metáfora que Aulo Gelio pone en boca de Frontón nos introduce en el paralelo con lo social, así como hay ciudadanos de primera clase, según el censo, también hay escritores de primera clase, según el canon. El concepto no podía ser más clasista ya que conecta las letras a las clases sociales e introduce el desprecio por lo proletario. El término *clásico* nace entonces trasluciendo ese criterio de selección, de jerarquización y también de exclusión que caracterizará todo un modo de concebir el clasicismo.

“Quiero el latín para las izquierdas” exclamaba Alfonso Reyes (pág. 160) en 1930, en ocasión del homenaje a Virgilio por el bimilenario de su nacimiento. Es una frase que siempre me resultó curiosa pero que da cuenta, en el contexto de la época, de esa percepción de que el latín (léase la cultura clásica) pertenece a los sectores privilegiados, aristocratizantes, a las derechas, y que poco o nada tiene que ver con el pueblo y las izquierdas que, supuestamente, lo representan. Volveremos sobre ese concepto de “aristocracia” y cómo puede interpretarse.

Los estudiosos del Renacimiento que escribían en latín adoptaron el adjetivo para designar a los autores griegos y latinos en general, y a partir de ahí deriva el uso actual del término, dice Howatson en su *Diccionario de la literatura clásica* cuando se ocupa del vocablo *clásico*.

La afirmación de Howatson nos lleva directamente al Humanismo, ese movimiento que tiene entre sus iniciadores a Petrarca (siglo XIV) y

que se caracterizará por “sed de textos clásicos, preocupación filológica por enmendarlos y determinar su sentido, y anhelo de imitarlos” (Kraye 26). Son los humanistas quienes decretarán que los clásicos por excelencia son los autores de Grecia y Roma que están siendo recuperados, pero no todos, porque el griego era una lengua que se estaba redescubriendo, y entre los latinos privilegiaron a Terencio, Cicerón, Virgilio, Horacio y Ovidio, fundando un verdadero canon clasicista. Son los humanistas quienes hablarán de un renacimiento de la Antigüedad pagana y de una cultura realmente valiosa, relegando muchos siglos a una despectiva denominación de “siglos oscuros”, caracterizados por un arte bárbaro y catalogando de “gótico”, es decir bárbaro, a manifestaciones deslumbrantes del arte cristiano inspiradas en la fe. Son los humanistas quienes, sin renegar del Cristianismo, pondrán en marcha una verdadera “revolución cultural”, revalorizando el racionalismo, la importancia de la fama y de la gloria mundanas, la vida activa del ciudadano (en oposición al ideal de la vida contemplativa) y la consiguiente obtención de riquezas. “Su profundo conocimiento de otra civilización, dice Hankins (Kraye, pág. 171) y la costumbre de compararla con la de sus días, así como su realismo y la práctica habitual de discutir el pro y el contra de cualquier situación, terminaron por desembocar en una suerte de relativismo cultural” que se hará manifiesto en un humanista tardío como Montaigne. Son los humanistas, comenzando por Petrarca, quienes enfrentados a las Sagradas Escrituras las abordarán como obra literaria, como un ejemplo de poesía inspirada que merecía el mismo tipo de estudio que otro texto literario cualquiera. (Kraye, pág. 138).

La lengua de los humanistas fue el latín, la lengua internacional de la época, la lengua de las cancillerías y de la cultura, la lengua de la Iglesia. El latín era entonces todavía una lengua viva. Para su aprendizaje las palabras no sólo se aprendían en los textos, las gramáticas y los comentarios, sino a través de la lengua hablada, y ésta transmitía términos posclásicos largamente aclimatados y de costosa erradicación. Los gramáticos humanistas consagraron gran parte de su esfuerzo a depurar el léxico latino de todo cuanto no se hallase en los autores de la Antigüedad. El objetivo final era extirpar los neologismos medievales y reemplazarlos por equivalentes clásicos. Una vez más debemos señalar que no todos los autores antiguos eran considerados modélicos. Como ideal estilístico se estudiaban las comedias de Terencio, a Cicerón y algunos historiadores como Tito Livio y Salustio para la prosa; en poesía allí estaban Virgilio, ante todo las *Églogas* y las *Geórgicas*, pero también la *Eneida*, las *Odas* de Horacio, la épica de Estacio, el *Bellum civile* de Lucano, las *Sátiras* de Juvenal, las *Metamorfosis* de Ovidio y sus *Tristes*, y las tragedias de Séneca. (Kraye, pág. 107). El ideal estilístico de la *imi-*

*tatio* requería un latín limpio de voces y expresiones medievales, dado que el uso clásico dictaba la norma.

La aplicación de este criterio tanto en la enseñanza como en la práctica condujo progresivamente a la creación de una lengua “artificial”, usada solamente entre letrados y cada vez más divorciada del uso popular, del cambio constante de que toda lengua viva se nutre. La pasión por ese ideal estilístico clásico terminó anquilosando al latín frente al empuje creciente de las lenguas romances, ellas sí expresión de unas lenguas y literaturas vivas.

No hay espacio aquí para detenerse en las complejas y ambiguas relaciones de la Iglesia con el legado clásico. El tema motivó debates durante siglos, a partir de la época de los Padres, y osciló entre la aceptación de la elegancia clásica como modelo de escritura, sobre todo a través de autores (como Terencio, Cicerón, Séneca o Virgilio) que eran asimilables desde el punto de vista moral hasta un rechazo radical de la filosofía pagana que encerraban esas obras, cuyo estilo estaba muy alejado de la sencillez de las verdades de la fe. En pleno Renacimiento mediceo, en el muy humanístico entorno de Florencia, el dominico Girolamo Savonarola pretendió instituir un programa cristiano y anticlásico que suponía la prohibición de leer a los antiguos autores paganos. (Kraye, pág. 112)

La tradición clásica llegó a estas tierras de la mano del neoclasicismo. Este movimiento, pretendidamente limitado a la esfera artística, responde a la sensibilidad de una época. Según Schücking (pág. 110) “la literatura neoclásica es parte de la vida de esa época, dominada por los ideales aristocráticos: disciplina interior, forma, arte refinado de gozar la vida”.<sup>1</sup>

El neoclasicismo –que representa en las diversas literaturas europeas, desde fines del siglo XVII, una reacción generalizada contra el barroco, bajo el impulso irresistible del pensamiento racionalista dominante desde entonces en toda la Europa culta– está sustancialmente constituido por un sistema de valores estéticos que tiene su origen en la corriente clásica del Renacimiento y alcanza su estructuración perfecta en la literatura francesa del siglo XVII. (Aguiar e Silva, pág. 302).

Este clasicismo es una estética literaria que recoge muchos elementos de la última corriente del humanismo renacentista: recibe de ella las nociones de modelo artístico y de imitación de los autores griegos y latinos, los principios estéticos de la intemporalidad de lo bello y de la necesidad de las reglas, el gusto por la perfección, por la estabilidad, claridad y sencillez de las estructuras artísticas (Aguiar e Silva, pág. 301).

1 Agradezco al Dr. Pablo Rocca esta oportuna cita de un libro que había olvidado.

El neoclasicismo, que pretendió erigirse en un restaurador de la estética clásica, sufrió de graves limitaciones en su diálogo con la tradición y hasta de una visión dicotómica y por momentos mutiladora. En su celo por privilegiar la lucidez del acto creador poniendo coto a la fantasía y a los sentimientos, cometió diversos excesos, uno de cuyos mejores ejemplos está constituido por las reglas de las tres unidades: acción, lugar y tiempo que debían regir toda obra dramática trágica. Basadas en una lectura abusiva y rigorista de la *Poética* de Aristóteles y de la *Epístola a los Pisones* (conocida como *Arte Poética*) de Horacio, las famosas reglas se convirtieron en una verdadera jaula y habrían de ser un blanco preferido para la reacción romántica (véase el Prefacio a *Cromwell* de Víctor Hugo).

Cuenta Dodds que se encontraba en el Museo Británico contemplando las esculturas del Partenón cuando se le acercó un joven y le dijo con aire preocupado: “Sé que es horroroso confesarlo, pero este arte griego no me dice lo más mínimo. Es todo él tan terriblemente racional”. Es natural, continúa Dodds, que una generación cuya sensibilidad se ha formado a base de arte africano y azteca y de la obra de artistas como Modigliani y Henry Moore encuentre el arte de los griegos, y la cultura griega en general, carente de la conciencia del misterio e incapaz de penetrar en los niveles más profundos y menos conscientes de la experiencia humana. (Dodds, pág. 15)

A partir de las reflexiones que esta experiencia le motivó, nació ese libro admirable *Los griegos y lo irracional* donde Dodds estudia la “otra cara” del arte y de la civilización griega en capítulos dedicados a la locura, lo onírico, los chamanes o el menadismo, entre otros temas que para nada conciben con esa visión equilibrada, racional e imperturbable del arte griego y de su modo de pensar. Diríamos que Dodds explora lo dionisiaco de la cultura griega, según la célebre distinción de Nietzsche, luego certeramente matizada por Giorgio Colli que estudia la faceta terrible y aún destructora que puede ocultarse bajo el equilibrio apolíneo.

Cuando uno lee a los neoclásicos siente justamente que su anhelo de orden, de claridad, de racionalismo, los llevó a falsear el legado clásico, los llevó a ignorar los aspectos irracionales, la vinculación con lo sobrenatural, las honduras del inconsciente, diríamos hoy, que encontramos en griegos y romanos. Los neoclásicos no comprenderían a Casandra, más que como motivo literario, ni descenderían con Eneas a los Infernos.

*El Parnaso Oriental*, editado por Luciano Lira en tres tomos durante los años 1835-37, pretendió brindar un panorama de las letras en el nuevo estado recién nacido. Son muchos los géneros allí representados pero predomina en las piezas escogidas el tono épico, celebratorio, en

consonancia con los episodios vividos desde los enfrentamientos con los ingleses en 1806 y 1807, el período de la Emancipación y la lucha artiguista hasta la cruzada de los Treinta y tres y la independencia del Imperio de Brasil. Esto se comprueba en composiciones dramáticas como “La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada” del presbítero Juan Francisco Martínez, “Los Treinta y Tres” de Carlos Villademoros o el Unipersonal de Bartolomé Hidalgo “Sentimientos de un patriota”, también en la abundancia de odas cívicas, canciones patrióticas, himnos celebratorios y elegías fúnebres que ocupan la mayor parte de los volúmenes. Otra veta está constituida por la poesía de tono satírico, principalmente a cargo del mayor poeta del momento, Francisco Acuña de Figueroa, que aparece representada en piezas jocosas como “La Malambrunada” de tono burlesco, o en “Las Toraidas” (también de Acuña) y en diferentes letrillas, epigramas y hasta fábulas de tono jocoso. Después, encontramos diversas composiciones que pueden ser tildadas de “curiosidades” o “juguetes” muy del gusto neoclásico, como la Metromanía, epístolas con versos glosados, una explicación mitológica de los signos del zodíaco, anagramas y acrósticos. No faltan algunas traducciones, cantos y sonetos. En tal variedad, hay un género escasamente representado aunque gozaba todavía de mucha vitalidad y aceptación en la estética dieciochesca: el bucólico-pastoril.

Este párrafo, transcripto de un libro que publicáramos recientemente en colaboración con Victoria Herrera y Luis Augusto Moreira, creo que ofrece un panorama revelador de los criterios neoclásicos: los géneros “mayores” los constituyen la épica y la tragedia, según lo subraya una y otra vez Ignacio de Luzán en su *Poética* (1737) y son los géneros que merecen los mayores desvelos del preceptista; los demás son géneros “menores” muchas veces tolerados como simples juguetes o curiosidades.

Por otra parte, esa proliferación de odas cívicas, canciones patrióticas, himnos celebratorios y composiciones dramáticas dedicadas a acontecimientos que se percibían como históricos y a personajes que los protagonizaran, estaba en consonancia con la realidad que se vivía en esas décadas convulsionadas. El neoclasicismo, con sus códigos, aportó un lenguaje para expresar esa realidad nueva que estaba naciendo, por eso se ha dicho que se trataba de una experiencia revolucionaria expresada en un lenguaje conservador y canónico. Recién en la década del 40 se insistirá en que la nueva realidad del estado naciente deberá expresarse en un lenguaje también nuevo y entonces se echará mano del romanticismo.

La tradición clásica proporcionó también todo un lenguaje simbólico, a través del arte y de las instituciones, apropiado para expresar cambiantes circunstancias históricas a veces de signo contradictorio. Baste

recordar el tumultuoso período de la Revolución Francesa donde se acu-  
dió a símbolos romanos y griegos para expresar la libertad recuperada:  
el gorro frigio, las coronas de laurel, lechos romanos, urnas, columnas  
y bustos grecorromanos, la frecuente identificación de los hombres de  
Estado con la república romana, el consulado. Cuando Napoleón se  
convierta en emperador, los símbolos sufrirán un giro: proliferarán las  
águilas imperiales, la arquitectura adquirirá el sello imperial: el Arco de  
Triunfo, el Panteón, la Magdalena y se recuperará el fasto imperial que a  
lo largo de los siglos ha expresado la nostalgia por la siempre anhelada,  
mítica magnificencia del antiguo Imperio Romano y su sueño de res-  
tauración. (V. Highet)

El siglo XIX ha sido considerado el gran siglo de la Filología Clásica.  
En este período las universidades europeas hicieron un ingente esfuerzo,  
orientado por un criterio principalmente positivista, para “recuperar” ese  
pasado lejano, para reconstruir su lenguaje, sus usos, sus costumbres,  
valiéndose de disciplinas tan variadas como la crítica textual, la epigrafía,  
la paleografía, la arqueología, la numismática y muchas otras. Se hizo  
un esfuerzo ciertamente significativo pero es inevitable sentir, cuando  
uno se aproxima a ese pasado lejano, que es muy grande la dimensión de  
lo que ignoramos, baste pensar que de la mayor parte de las literaturas  
griega y romana sólo conocemos fragmentos o apenas títulos y que has-  
ta las obras mejor conservadas no carecen de una condición lacunar.

Sin embargo, lo simbólico es persistente, sobre todo cuando se lo  
considera prestigioso. Entre ese mismo siglo XIX y el siglo XX los es-  
tados europeos (también los americanos) se embarcaron en un proce-  
so de apropiación de ese legado destinado a satisfacer y cimentar las  
necesidades de los estados nacionales. Es muy claro el proceso con el  
advenimiento de los fascismos y la proliferación de fascas, duces, águilas  
imperiales, arquitectura monumental y toda la parafernalia correspon-  
dientes. Quizás esto haya influido en ese clamor de Alfonso Reyes que  
citábamos al principio: “Quiero el latín para las izquierdas”, como si el  
erudito mexicano sintiera que le estaban confiscando parte muy impor-  
tante de un legado que también le pertenecía. (v. Cánfora. Ideologías de  
los estudios clásicos)

Las preguntas nos asedian: ¿Qué es un clásico? ¿Existen los clásicos  
fuera de una tradición? ¿Los clásicos son intemporales? ¿Hay lugar para  
los clásicos en el mundo actual? ¿Por qué los “clásicos” por excelencia  
continúan siendo los autores de la Antigüedad grecolatina, al menos  
para la cultura occidental, cuando en el devenir de los tiempos encontra-  
mos clásicos de diferentes lenguas, nacionalidades y civilizaciones?

Borges señaló que un clásico es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y una misteriosa lealtad. (*Nueva antología personal*, pág. 282)

Italo Calvino, por su parte, hace algunas precisiones fundamentales: “Para poder leer los libros clásicos hay que establecer *desde dónde* se los lee. De lo contrario tanto el libro como el lector se pierden en una nube intemporal” (*Por qué leer los clásicos*, pág. 18). Es esencial comprender que un clásico no flota en el vacío, fuera de todo contexto temporal y espacial que lo relacione con una época y una civilización que le dieron origen. Quien leyera a un clásico de esta manera estaría desechando la tradición que lo nutre pero, además, es necesario tener en cuenta que ese lector está leyendo desde un aquí y un ahora, alimentado y condicionado por muchas otras lecturas y experiencias de su tiempo que lo llevan a leer a un clásico dentro de sus circunstancias epocales, culturales, ideológicas y personales. Cuando uno revisa las lecturas e interpretaciones que han merecido autores como Virgilio o los trágicos griegos a lo largo de los siglos, esto se hace evidente. Como también se hace evidente la necesidad de volver a traducir a los clásicos, necesidad que interpela a cada generación porque nuestras lenguas modernas cambian sin cesar y porque también cambia la perspectiva desde donde los leemos, las preguntas que les hacemos, lo que buscamos en ellos, eso que se podría resumir como nuestro diálogo con la tradición.

En otro momento, Calvino dice: “No se leen los clásicos por deber o por respeto, sino sólo por amor” (*Ibid.*, pág. 16). Esta observación nos ubica en la cuestión de si es necesario leer a los clásicos por una razón de obligatoriedad, por no desear ser considerados menos “cultos”, porque generaciones precedentes o nuestros mayores los han leído —o afirman haberlos leído— con veneración y respeto. Para refrendar la aserción de Calvino me gustaría citar un pasaje muy conocido de la Divina Comedia: en el canto I del Infierno, cuando Dante reconoce a Virgilio, lo interpela de este modo:

“O de li altri poeti onore e lume,  
Vagliami il lungo studio e’l grande amore  
Che m’ha fatto cercar lo tuo volume” (vv. 82-84)

Creo que no es posible expresar mejor cuál debe ser nuestra relación con un clásico, ya sea antiguo, ya sea un autor que signifique para nosotros un faro, un modelo de inspiración y belleza, uno de esos artistas —generalmente son unos pocos— que habrán de acompañarnos a lo largo de nuestra vida y que nos irán brindando respuestas diferentes en cuanto también nuestras preguntas irán variando con los años. Sólo se puede acceder a una obra de esta naturaleza mediante sucesivas y profundas lecturas —il lungo studio— pero creo también que hay niveles a los que

sólo llegaremos si sentimos una profunda empatía con esa obra e incluso con esa voz que nos habla desde siglos o décadas atrás, a través de ese sentimiento que Dante define de manera precisa: el grande amore. De poco vale la erudición, por vasta que sea, si no está iluminada por ese amor que no es meramente intelectual.

Luego de afirmar que no se leen los clásicos por deber o por respeto, sino sólo por amor, Calvino agrega: “Salvo en la escuela, la escuela debe hacerte conocer bien o mal cierto número de clásicos entre los cuales podrás reconocer después ‘tus’ clásicos” (Ibid., pág. 16). La observación no puede ser más pertinente, sobre todo si tenemos en cuenta las peripecias por las que han pasado y pasan los programas de nuestros atribulados sistemas educativos. ¿Es posible desconocer a esos grandes formadores del gusto, de la inteligencia, de la sensibilidad que son los clásicos, sean ellos antiguos o modernos? ¿Es posible negar el acceso a estos autores a generaciones enteras de estudiantes con el argumento de que no están capacitados para entenderlos o ni siquiera leerlos? ¿No será que el mejor esfuerzo a intentar radica en interpelar a los clásicos desde la sensibilidad actual?

Existen otros fuertes cuestionamientos que se han hecho a la tradición clásica: los estudios postcoloniales, tan en boga desde hace algún tiempo, han sostenido que se trata de un discurso del hombre blanco, europeo, excluyente o subordinante de otras tradiciones y otros discursos. Un fenómeno de “alta cultura” que no expresa para nada el modo de pensar o de sentir de amplios sectores mucho mejor representados por la llamada “cultura popular”, según esta visión dicotómica.

El tema es vasto y sería imposible desarrollarlo aquí. Parecería que esta posición se basa en la creencia en un discurso del sujeto europeo monolítico, sin advertir las hondas contradicciones y pluralidades de todo tipo que han signado la historia de Europa a través de los siglos. Conozco pocos fenómenos de multiculturalismo tan fehacientes como el del orbe romano en la época de su mayor extensión e integración.

En cuanto al problema de la “alta cultura”, creo que los clásicos no deberían “avergonzarse” de ser considerados como “alta cultura” si entendemos como tal el rechazo a la banalización, a la vulgaridad, a la reproducción de ideas o conceptos que en nada ayudan a la superación del individuo y sí a la pauperización espiritual e intelectual.

“¿Quién puede olvidar la explosión de riqueza que experimentamos al leer a Tolstoi o escuchar a Wagner o a Armstrong?”, dice Edward Said (*Humanismo y crítica democrática*, pág. 92)<sup>2</sup>. Y aventurándose en la cuestión de la estética, afirma: “he descubierto que la calidad de lo que lee-

2 Agradezco a la Dra. Silka Freire el conocimiento de este libro.

mos suele ser tan importante como el cómo y el por qué leemos”(Ibid., pág. 86)

Said postula un retorno a la filología, no necesaria ni exclusivamente a la filología clásica, como método de lectura activa e interpretativa, atenta a los mejores valores, en un mundo crecientemente signado por el éxito, lo efímero, lo fragmentario, el mercado, donde la lectura tiende inevitablemente a ser “superficial”, subordinada a lo mediático.

Resulta superfluo señalar que en un mundo de estas características, parece una empresa quijotesca dedicar años al aprendizaje de las lenguas clásicas para luego poder acceder a una lectura verdaderamente activa e interpretativa de esos textos que nos son tan lejanos y al mismo tiempo tan cercanos en el tiempo y en la sensibilidad.

La inmersión en una cultura tan antigua, como la grecolatina, supone un viaje no puramente erudito, no meramente hedonista de un modo “light” (tal como estamos acostumbrados en muchas formas de la cultura actual), sino un viaje hacia una belleza profunda y también hacia el horror que late en el fondo de la condición humana.

Calvino toma el mito que Ovidio desarrolla en sus *Metamorfosis*: después de vencer al monstruo marino, Perseo apoya la cabeza de la Medusa, con los ojos vueltos hacia el suelo, sobre una capa de algas y de ramitas acuáticas. Al ver que las hojas se vuelven de piedra en contacto con la Medusa, las ninfas se entretienen en someter otras ramitas a la misma transformación: así nace el coral que las ninfas utilizan para adornarse. (Calvino, 1988, págs. 7-8; Calvino, 1992, pág. 41).

### Bibliografía

- Aguiar e Silva, V. *Teoría de la literatura*. Gredos, 1984. (1972)
- Aulo Gelio. *Noctes Atticae*. Paris, Les Belles Lettres.
- Borges, J. L. *Sobre los clásicos*. En: *Nueva antología personal*. Bruguera, 1982. (1968)
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets, 1992.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti, 1988.
- Cánfora, L. *Ideologías de los estudios clásicos*. AKAL, 1991. (1980)
- Cohen, Esther. *La palabra inconclusa (siete ensayos sobre cábala)*. UNAM, 1991.
- Dodds, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Alianza Editorial, 1981. (1951)
- Eliot, T.S. *La tradición y el talento individual*. C:/Users/Letras/Documents/Fi-  
lología/ Latín/
- Forcellini, Aegidius. *Lexicon totius latinitatis*.
- Colli, G. *El nacimiento de la Filosofía*. Tusquets, 2000. (1975)
- Hight, G. *La tradición clásica*. Fondo de cultura económica, 1949. 2 vols.
- Howatson, M.C. *Diccionario de la Literatura Clásica*. Alianza Editorial, 1991. (1989)
- Kraye, J. (ed.). *Introducción al humanismo renacentista*. Cambridge University Press, 1996.
- Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y sus principales especies*. En: *Cervantes Virtual*: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/>
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral, 1974.
- Reyes, Alfonso. *Discurso por Virgilio*. En: *Obras completas*, Vol. XI. F.C.E., 1960.
- Salinas, P. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Sudamericana, 1962. (1947)
- Said, Edward. *Humanismo y crítica democrática*. Random House Mondadori, 2006. (2004)
- Schücking, Ludwig. *El gusto literario*. Bs.As., F.C.E., 1950.
- Sebold, Russell P. *Contra los mitos antineoclásicos españoles*. En: Rico, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol IV. Ilustración y Neoclasicismo. Crítica, 1983.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Paidós, 2001. (1973)



Juan Introini durante la lectura de su discurso de ingreso, "Tradición clásica".  
A su izq. Adolfo Elizaincín