

“UNA PREFERENCIA BIEN PUEDE SER UNA SUPERSTICION”: SOBRE EL CONCEPTO DE *LO CLÁSICO*

MAR A NIEVES ALONSO, KRISTOV CERDA, JUAN CID, EDSON FA'NDEZ, GERSON MORA, DIETER OELKER Y GILBERTO TRIVIÑOS*

RESUMEN

Exploración del concepto de *libro clásico* como texto del fluir *entre* lo uno y lo múltiple, lo fugaz y lo permanente, la norma y la transgresión, lo mayor y lo menor, lo nacional y lo universal, lo culto y lo popular, lo histórico y lo transhistórico. El libro que “puede absorber sin perder la identidad las milenarias incursiones que se hagan en él” se singulariza sobre todo por el inagotable poder de fuga de las clasificaciones inmovilizadoras de las diferentes manifestaciones del poder.

Palabras claves: Libro clásico, poder, fuga, reescritura, mito del libro.

ABSTRACT

This is an exploration of the concept of a classic as a text that flows between singular and multiple, fleeting and permanent, normativity and transgression, major and minor, national and universal, cultured and popular, historic and transhistoric. The book “can absorb without losing its identity the millenary incursions that it has suffered”. A classic is characterized overall by its inexhaustible power of escaping immobilizing classifications of different manifestations of power.

Keywords: Classical book, power, fugue, rewriting, the myth of the book.

Recibido: 04.08.2003. Aprobado: 09.12.2003.

*Los autores de este artículo integran el Grupo de Investigación “Nuevas lecturas de los textos clásicos latinoamericanos”, del Proyecto Mecesus UCO 0203 (“Fortalecimiento de la calidad y la innovación en la formación de doctores en literatura latinoamericana”). Forman, asimismo, el Grupo de Investigación 03. F2. 06 de la Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción. La coordinadora general es la Dra. María Nieves Alonso: malonso@udec.cl

En literatura, en música, en artes plásticas, en la argumentación filosófica, un clásico es una forma significativa que nos lee. Nos lee a nosotros más de lo que nosotros lo leemos (escuchamos, percibimos) a él. Nada paradójico, y menos aun místico, se esconde en esta definición. Cada vez que nos involucramos con él, un clásico nos cuestiona.

GEORGE STEINER

CONCEPCION TRADICIONAL DE *LO CLASICO*: ORIGEN, DESARROLLO Y DELIMITACION DEL CONCEPTO

ES AULIO Gelio, escritor latino del siglo II d.C., quien traslada el término de *clásico* desde el ámbito de la administración fiscal romana, donde se aplica a la clase social que pagaba las contribuciones más altas, al de las letras con el significado de un escritor que se destaca porque escribe correctamente y que, por eso, puede ser tomado como modelo. Durante la Edad Media y el Renacimiento, el término conservó este significado de ejemplaridad en el sentido de autor leído y estudiado en las clases, es decir, en los cursos correspondientes a los diferentes grados de enseñanza, en atención a su alto grado de excelencia y valor paradigmático. El hecho de que estos escritores sean preferentemente griegos y romanos explica que el término *clásico* se aplicase en general a los autores pertenecientes a esa época, y que con la denominación de Antigüedad *Clásica* se hiciese extensivo a todo aquel período histórico-cultural.

En consecuencia, desde su origen el concepto *clásico* funcionó como categoría que determina el estatus de una obra y de su autor en un sistema de jerarquías, en el cual señala el nivel superior. Esta condición radica, por una parte, en el carácter único y diferencial de la obra cuando representa “los más altos valores humanos y artísticos” (Curtius 1955: I, 385), y, por otra, en el carácter paradigmático de sus rasgos formales. Ambas manifestaciones de lo clásico –en términos de Ernst Robert Curtius, respectivamente, “clasicismo ideal” y “clasicismo normal”– pueden combinarse pero también excluirse. Esto último sucede cuando el clasicismo normal, representado por autores y épocas que escriben “correcta, clara y artísticamente” (Curtius 1955: I, 385), pretende consagrar dogmáticamente ciertas formas como modelos normativos para la creación artística.

Actualmente, en total independencia de la Antigüedad Clásica, el término *clásico* remite a obras que ostentan valores tanto éticos como estéticos que trascienden su propia época y que, por ende, tienen un carácter paradigmático, y designa también el período histórico en el cual fueron creadas. Consecuentemente, la palabra *clásico* se refiere a las máximas expresiones culturales de un pueblo, a sus obras y sus autores, pero también a la culminación de un determinado género literario o movimiento artístico-cultural.

CONCEPTOS RELACIONADOS CON *LO CLASICO*: *CANON Y LITERATURA UNIVERSAL*

Originariamente, la palabra *canon* designa una vara o caña recta de madera, que los carpinteros usaban para medir. Más tarde, en sentido figurado, pasa a significar una norma de conducta y, para los filólogos alejandrinos del siglo III d.C., la lista de obras escogidas por su excelencia en el uso del lenguaje y por ello consideradas ejemplares. Es por eso que para Sullà, “el núcleo de sentido del concepto *canon* contiene por lo menos dos aspectos: norma o regla o, incluso, modelo, y lista de autores o autoridades, dignas de estudio” (1998: 20).

El concepto de *literatura universal* fue propuesto por Goethe para referirse, por una parte, a la literatura como “un bien del cual participa toda la humanidad” y, por otra, como medio para desarrollar en los pueblos “el deseo de participar en un comercio intelectual” (Eckermann 1960:163 y Goethe 1869: 3,2: 512, respectivamente). Se trata, pues, de valerse de la *literatura universal* “para que todas las naciones se interrelacionen”, y los pueblos terminen acercándose unos a otros. “Sólo podrá asegurarse una tolerancia verdaderamente general”, escribe Goethe, “si se dejan a un lado las singularidades individuales y nacionales, pero se conserva la convicción de que lo realmente meritorio es patrimonio de toda la humanidad” (1869: 3,2: 516).

No cabe duda de que los tres conceptos, *clásico*, *canónico* y *literatura universal*, coinciden en considerar a las obras que pertenecen a su ámbito como de alta excelencia y valor ejemplar. Efectivamente, desde un punto de vista cualitativo, puede sostenerse que las obras clásicas forman un canon abierto y flexible de textos que representan la más alta expresión cultural de un pueblo, vigente más allá del tiempo y el espacio de su creación y, por ello, perteneciente a la literatura universal en cuanto medio para propiciar el diálogo entre los pueblos. Por otra parte, en lo que se refiere a la diferencia entre estos conceptos, aparece como más evidente la propensión didáctica de la noción de *canon*, el proyecto transcultural implícito en la literatura universal y la inagotable significancia que caracteriza a la obra clásica. Gadamer destaca especialmente este último rasgo en su definición del *texto eminente* en cuanto “configuración consistente, autónoma, que requiere ser continuamente releída, aunque siempre haya sido ya antes comprendida” (1998: 101).



Goethe

LO CLASICO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA RECEPCION LITERARIA

“Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. (...) Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos” (Azorín 1947: II, 534). “Clásico no es un libro (...) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, leen con



R. Balaca

"Mas el cura no vino en ello sin primero leer siquiera los titulos", cuadro pintado por R. Balaca, en edición del *Quijote* de 1880.

previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges 1989: II, 151). “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir” (Calvino 1995: 15). “La lectura de un clásico es un viaje a las raíces. A veces no se buscan las raíces por nostalgia de algo que se conoció, sino por el vago sentimiento de haber crecido de un tronco desconocido” (Eco 1994). “Mi definición de clásico dice así: un clásico es un libro que presta siempre al espíritu del hombre un servicio de máxima calidad” (Salinas 1961: 76-77). “Pero la total autoridad del clásico es de tal condición que puede absorber sin perder la identidad las milenarias incursiones que se hagan en él, los aditamentos que se le pongan, los comentarios, las traducciones” (Steiner 2000: 349-350).



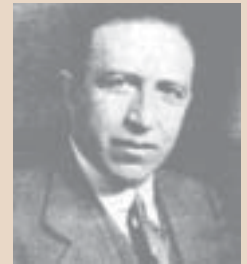
Azorín

Estas definiciones de Azorín, Borges, Calvino, Eco, Salinas y Steiner, que perfectamente podríamos multiplicar, enfatizan, desde diferentes perspectivas, la dimensión *pragmática* de la obra clásica, por cuanto se refieren al efecto de esos textos y destacan en sus propuestas la especial relación que se produce entre la obra *clásica* y el lector. En todas ellas se señala que la condición clásica deviene y se explicita a través de la re-lectura, gracias a la inagotable sinergia de los textos, sinergia que ella misma instaura y que es su característica esencial. La obra clásica es, pues, aquella que se ha leído a lo largo del tiempo “como si en sus páginas todo fuera (...) capaz de interpretaciones sin término” (Borges 1989: II,151), y no, como afirma Hegel, que la “belleza clásica” tiene (...) una significación libre, *autónoma*, (...) que se significa y se interpreta a sí misma” (1970: II, 13).



Borges

Sin embargo, en atención a que “el efecto y la recepción de una obra se articula en un diálogo entre un sujeto presente y un discurso pasado” (Jauss 1989: 241) y que este diálogo puede realizarse en cualquier ámbito lingüístico y cultural, parece necesario que la obra *clásica* reúna dos condiciones fundamentales:



Salinas

- permitir que el “sujeto presente” descubra la respuesta implícita contenida en el “discurso pasado” y que la perciba como respuesta a una cuestión que le compete plantear ahora (Jauss 1989: 241), y
- constituir su sentido en función del aporte de su propia oferta semiótica, cuando el texto no tenga su correspondencia en el mundo empírico ni en los hábitos del lector (Iser 1987: 117).

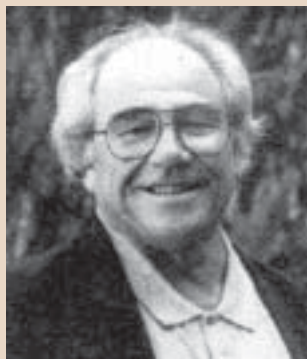
En otras palabras, una obra proveniente de una lengua y cultura diferentes a la de los respectivos lectores sólo se constituye en un “clásico universal” (Eliot 1959:52) cuando aporta elementos que el lector puede identificar y reconocer, cuando muestra una virtualmente inagotable capacidad de transformarse en un “objeto estético” (Mukarovsky 1974: 139) cada vez diferente, es decir, de concretarse de manera siempre nueva, inesperada, para sus distintos lectores.



Eco

La obra clásica se nos aparece, en consecuencia, como un objeto que concita una extraña atracción. El texto nos seduce, nos envuelve en un vértigo que es el suyo y que irremediablemente nos lleva al deseo de posesión. Jean Baudrillard señala al respecto que “todo es seducción, sólo seducción”, y es de esta manera, por lo demás nueva, como comenzamos a relacionarnos en otro plano con la obra, plano en el cual los sentidos ocupan un lugar central.

Objeto seductor y sujeto seducido, el libro y el lector se relacionan en un común asedio, en un rito común: “Cualquier seducción, cualquier forma de seducción, que es un proceso enormemente *ritualizado*” (Baudrillard 1998: 42), que va desplegando amores, dolores, afinidades, desencuentros. Este “principio universal de atracción y de equilibrio” que encontramos en los clásicos es el que nos explica el por qué de las numerosas lecturas de esos textos, de esas obras que no han agotado su poder de seducción precipitante de sentidos “sin término”.



Baudrillard

LA RELEVANCIA CLÁSICA TIPIFICADA

Ernst Robert Curtius y T.S. Eliot coinciden en jerarquizar la importancia de los clásicos. El primero, cuando distingue al “clasicismo normal” del “clasicismo ideal”. El segundo, cuando diferencia al “clásico que sólo lo es en relación con el resto de la literatura de su propia lengua” (Eliot 1957: 52) del “clásico universal”. El principio según el cual la trascendencia de un texto deviene de su recepción, permite distinguir –siguiendo a Gustav Siebenmann (1985: 57)– tipos de relevancia en una clasificación que parece más pertinente que la ordenación jerárquica:

- la importancia *microcultural*, referida a obras literarias representativas en un ámbito cultural y lingüístico regional
- la relevancia *macrocultural*, referida a obras paradigmáticas de la literatura de un país
- la importancia *transcultural*, referida a obras literarias que trascienden las propias fronteras lingüísticas y culturales.

Las obras de relevancia microcultural y macrocultural se caracterizan por ser leídas y valoradas, fundamentalmente, al interior de una determinada cultura. Ellas no se proyectan más allá de sus propias fronteras lingüísticas, geográficas y culturales, pero le confieren a un país su identidad. El perfil cultural de un pueblo sin estas obras sería borroso y aun inexistente. Es el caso, por ejemplo, de *La Araucana* en Chile. Tal vez no exista otro libro literario, dice Alone, que haya ejercido un tan profundo y general ascendiente en la ideología de un pueblo. En Chile respiramos a Ercilla y no lo sabemos (Alone, en Jocelyn-Holt Letelier 2002: 352).



En consecuencia, el hecho de que una obra, más acá de su capacidad de fuga de todo gesto inmovilizador, sea tan sólo relevante en su propio ámbito cultural no le resta en absoluto su importancia como clásica de esa literatura, sino que tipifica su valor y especifica su función. Ella participa en la conformación de la *identidad-raíz* de un pueblo, en cuanto fundamento del “pensamiento de sí mismo y del territorio”. Las obras clásicas que pertenecen al canon de la literatura universal contribuyen, por su parte, al desarrollo de la *identidad-rizoma* “que exalta el pensamiento de la errancia y de la totalidad” (Glissant 1990: 158). Las funciones de las obras clásicas de proyección transcultural son, por eso, básicamente tres:

- hacer comunicable la diferencia entre las culturas
- impulsar el diálogo entre las culturas
- participar en la transformación de la *identidad-raíz* en *identidad-rizoma*.

LO CLÁSICO ENTRE EL DEVENIR Y EL PODER

Deleuze y Guattari sostienen que el libro-raíz “es el libro clásico como bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva” (1997: 15). Frente al libro clásico y romántico, “constituido por la interioridad de una sustancia o de un sujeto” (1997: 15), sitúan el libro-rizoma –en nuestra concepción, el *clásico* por excelencia– por cuanto su carácter rizomático implica que “siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*” (1997: 29).

La calidad *clásica* de un texto radica, pues, para nosotros en el atributo que Deleuze y Guattari denominan *anómalo*, por cuanto una obra de tal condición “está siempre en la frontera, en límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre” (1977: 52). Su especial condición de lo clásico deviene, en consecuencia, de su calidad de *ser-entre*:

- lo uno y lo múltiple
- lo permanente y lo fugaz
- el rostro único y el rostro múltiple
- la norma y la transgresión
- lo mayor y lo menor
- lo nacional y lo universal
- lo culto y lo popular
- lo físico y lo metafísico

El libro clásico es el libro de sentidos múltiples, el texto descentrado cuya inagotable significancia se pivotiza momentáneamente en función de las preguntas que le formula el lector. Igualmente, es un texto en fuga, en deve-



Deleuze y Guattari



Tabucchi

nir otro, siempre escapando de las significaciones definitivas y únicas. “En las líneas de fuga tan sólo puede haber una cosa: experimentación-vida. Y como no hay pasado ni futuro, nada se sabe de antemano. Eso de decir ‘Así soy yo’, se acabó” (Deleuze/Parnet 1977: 57). Porque el libro clásico transcurre entre la confederación de rostros o de yo(es), como diría Tabucchi, rostro que le imprimen las estructuras de poder para transformarlo en portavoz de la autoridad. Sin embargo, el texto clásico siempre se escabulle de las significaciones dominantes, del rostro que se le impone para reinstalarse en el devenir. Es, en términos de Deleuze y Guattari, “un arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (1997: 29). Arroyo que es siempre el fluir de una literatura “menor”, en cuanto que cifra, más allá o más acá de los intentos de inmovilizar su devenir incesante, “las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari 1990: 31).

Llegados a este punto, cabe problematizar la categoría de lo clásico reconociendo su vinculación con los juegos de fuerza extraliterarios desde los cuales los textos llegan a ser “canonizados”. La sociedad deslinda un campo institucional para el lenguaje escrito que designa como “literatura”, señala en su interior ciertos puntos de inflexión que concentran poder y lo distribuyen de acuerdo a instancias ideológico-valorativas cuyo posesionamiento permanece, de suyo, fuera del campo literario. Los textos así cargados de gravedad y sobre-codificados, tocados por el poder y elevados al visible sitial reservado para las manifestaciones de las virtudes de la colectividad, devienen entonces “clásicos”, esto es, adquieren una identidad más o menos inmutable cuyo prestigio deriva precisamente de dicha asimilación al paradigma intelectual o literario de la sociedad que les atribuye un valor eminente: “Pero los clásicos no son los sembradores de las virtudes intelectuales o literarias: son la *realización* y la más elevada floración de estas virtudes” (Nietzsche 1994: 86).



Nietzsche

Las virtudes manifiestas en un clásico pueden coincidir con el modelo social, de modo que el texto canonizado se transforma en un operador o intensificador de las relaciones de poder, disminuyendo –con su canónica existencia– las posibilidades de desobediencia y de producción de discursos alternativos. Pero también puede ocurrir que las virtudes que se le asignan correspondan a aquellas que contradicen los discursos imperantes en el campo social. El texto clásico se constituye, entonces, en dispositivo de resistencia, en tanto su fuerza para producir “interpretaciones sin término”, para devenir “tesoro de sentidos” inagotables, supone igualmente la pluralidad de las relaciones de poder en las que puede encontrarse o que pueden articularse desde él. Esa fuerza que permite a Buero Vallejo (*La tejedora de sueños*) y a Claribel Alegría (*Carta a un desterrado*), por ejemplo, reescribir la *Odisea*, reinventar a Penélope haciendo estallar las mayores ficcionaliza-



Claribel Alegría

ciones patriarcales de la relación hombre-mujer predominantes en Occidente:

CORO.- Penélope fue sola, y circundada

estuvo en peligros y deseos

Y no caerá cual otra Clitemnestra.

Mas solo para Ulises vive ella.

Tejía y destejía durante años

para burlar así a los pretendientes.

Ella bordó sus sueños en la tela.

Sus deseos y sueños son: ¡Ulises!

PENELOPE *se levanta de súbito y corre a abrir, febril, la puerta del templo.*

PENELOPE.- ¡Puedes verlos! *(Se le quiebra la voz)* Ahora ya no importa.

ULISES *se acerca a la puerta y mira a su mujer, que ha bajado la cabeza. Una larga pausa.*

ULISES.- *(Cerrando la puerta, mientras niega con la cabeza.)* Nadie los verá ya.

No existen. ¡Tú soñaste con Ulises! Ese sudario será quemado mañana con el cuerpo de Anfitino. A no ser que prefieras destejer lentamente...

PENELOPE.- Será quemado.

CORO.- Junto al telar, soñar con el ausente:

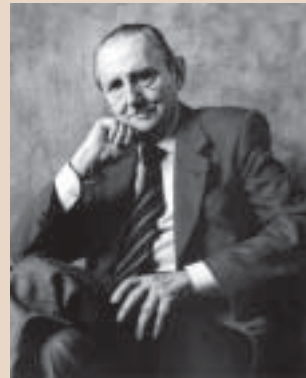
Esta es la dulce ley de nuestras bodas.

Sonría la gloria a la prudente reina

Que nunca ha amado a otro hombre que su esposo.

PENELOPE.- ¡Mentira!

(Buero Vallejo 1962: 120).



Buero Vallejo

Esta última posibilidad nos obliga a reconocer que el texto considerado clásico no posee por sí mismo, o necesariamente, las condiciones para ingresar de este modo a los juegos del poder en el campo social, sino que se presenta ante ellos deprovisto de tal modo de toda potencia y rigidez identificatoria que su canonización se efectúa como un suplemento, una película inmovilizante que la crítica debe procurar subvertir, librando al texto de la mortaja disciplinaria. Las obras clásicas, que “no las han escrito sus autores, sino que las va escribiendo la posteridad”, se presentan entonces como gestos de afirmación de la vida contra las formas de anquilosis impuestas por las estrategias sociales de territorialización del discurso. Son más vitales cuanto más se prestan al cambio y fluyen hacia los márgenes. Cosas vivas, palpitantes, vibrantes, dice Azorín, que son consuelo para la vejez y la aflicción (1947: II,535). Gravitaciones amistosas, replicaría Borges, que conservan algo sagrado, algo divino, no con respeto supersticioso, pero sí con el deseo de encontrar felicidad, de encontrar sabiduría (1996: IV,171).

Esta dimensión vital del texto clásico se articula en la exploración que realiza de todas las posibilidades lingüísticas ofrecidas por la lengua literaria y la colectividad. Consecuentemente, las obras consideradas clásicas darían cuenta de la vida de la lengua en el momento en que son escritas, función en

la que radicaría su antes mencionada pretensión normativa. Vida de la lengua en el texto que se realiza en tanto que la obra clásica produce también una forma nueva de operar sobre la materia lingüística disponible, dando lugar a una especie de lengua extranjera (Proust y Deleuze) instalada al interior de la lengua propia desde sus propias tensiones y desviaciones. La escritura del texto clásico es característicamente descentrada, tentativa. Su recorrido ejerce violencia al lenguaje, puesto que en él se instalan las marcas de poder y saber que obstaculizan las posibilidades del ser en el entramado social: “la búsqueda de la libertad de las palabras es también la búsqueda de la libertad del ser” (Juarroz 1980: 19). La obra clásica realiza, también en este aspecto, una operación análoga a la seducción, en tanto que se caracteriza por exceder los límites impuestos por el poder y el saber. Contra el intento por perpetuarse de las relaciones del poder, la seducción remueve todo fundamento por el trabajo del excedente (Baudrillard). El texto clásico, de modo análogo, se excede a sí mismo en tanto deviene permanentemente otro (“El mismo, el otro”). El campo del devenir es su propio lenguaje, el que, despojado del arraigo en la “propiedad” de la lengua, se desliza indefinidamente hacia el vaciamiento - plenitud - revaciamiento del sentido.

La relación entre lo clásico y el poder queda entonces definida por esta condición ambivalente según la cual un texto se designa como *clásico* cuando es apropiado e instalado en un sistema de jerarquías por las instancias de poder (las academias de la lengua, universidades, crítica literaria, ministerios de educación, etc.), a la vez que se revela como afirmación de la vida contra el poder, esto es, como dispositivo de descentramiento e inagotable apertura lingüística. Inestabilidad radical que supone también la consideración irónica o desacralizada de la noción misma de lo clásico en su acepción normativa, por cuanto la mutua operación de asimilación-destitución entre el poder y los textos abre un espacio móvil que jamás podrá ser estabilizado o colmado por el poder, la crítica o la propia escritura; espacio que –según parece– constantemente transitan los textos que en algún momento son denominados clásicos.

Un aspecto específico de la relación del texto clásico con el poder es su relación con la crítica literaria. Ello se evidencia en la reflexión sobre los fenómenos culturales del presente, que más bien apartan la vista de las grandes obras para posarse sobre las múltiples manifestaciones de hoy. “Estoy rodeado de profesores de hip-hop”, afirma con ironía Harold Bloom, quien en su libro *El canon occidental* crítica la tendencia a estudiar la literatura no por su valor estético, sino por sus referencias sociales, psicológicas o políticas. Bloom propone la reconsideración de la literatura sobre todo por su fuerza estética. El fundamento de tal postura es la creencia de que la única puerta al canon es justamente la superioridad sublime que exhiben los libros canónicos, los textos clásicos.



Bloom

Bloom es minoría, sin embargo, cuando consideramos un nivel más general del espectro político de los estudios literarios. La tendencia más aceptada hoy entre los críticos parece ser aquella que pone en relación los contextos sociales y políticos con las obras literarias. Esta es una forma, según Bloom, de despreciar el valor literario propiamente tal. Su perspectiva tiene, obviamente, mucho de extremo, pero es útil para situar el problema de la relación entre los *clásicos* y la crítica. Esta parece no contentarse con la “función secundaria” de abordar la gran obra canónica sólo para exaltar en ella el producto invaluable de una inteligencia y sensibilidad superiores. Tal misión no parece satisfacer las expectativas de una disciplina que tiende a buscar su consagración como discurso independiente, tarea que le resulta más efectiva cuando también explora las significaciones sociológicas y políticas de los textos consagrados como *eminentes* en su género.

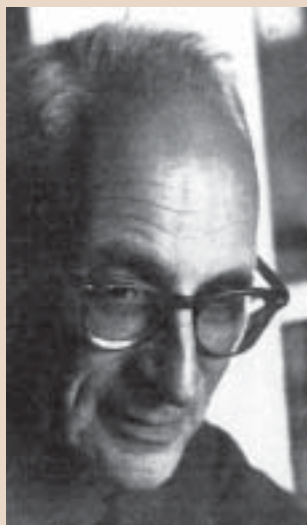
LIBROS CLASICOS, MITOS Y RELATOS BIBLICOS

George Steiner elabora en *Antígonas* la tesis provocadora y polémica según la cual uno de los rasgos que definen la cultura occidental después de Jerusalén y después de Atenas es el hecho de que hombres y mujeres vuelven a realizar de manera más o menos consciente los grandes gestos y movimientos simbólicos ejemplares configurados antes por las formulaciones e imágenes de los antiguos. Nuestras realidades imitan, por así decirlo, las posibilidades canónicas expresadas primero en los mitos grecolatinos y los relatos bíblicos. Tales *tramas arquetípicas*, como también Borges lo ficcionaliza en “Los cuatro ciclos” (“cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas”), no son, por lo demás, ilimitadas en número e índole. Así, por ejemplo, las presencias seminales que nos dio la Hélade: “Nuestras revelaciones miran a Prometeo (Marx llevaba su imagen como talismán). El Minotauro mora en nuestros laberintos y nuestros aviadores se precipitan a tierra desde el cielo como Icaro. Aun antes de Joyce –*heureux qui comme Ulysse*– nuestras peregrinaciones y odiseas eran las de Ulises. El exasperado dolor de las mujeres continúa expresándose con la voz de Medea. Las mujeres troyanas expresan nuestras lamentaciones sobre la guerra. Edipo y Narciso sirven para dignificar y definir nuestros complejos. El espejo refleja al espejo, el eco llama al eco... y éstos también son símiles tomados de los mitos antiguos” (2000: 159). *El eco llama al eco*. ¿La inscripción en una “cadena de ecos” no es también el proceso mismo que define a un clásico? ¿Acaso el libro así denominado no es la forma eminente por excelencia de cristalización estética de las “tramas arquetípicas” limitadas que los hombres y mujeres de Occidente, “durante el tiempo que nos queda”, seguiremos *transformando* en poemas, dramas y narraciones?



George Steiner

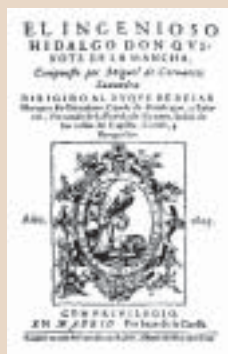
Lo relevante, en todo caso, es que lo dicho por Lévi-Strauss sobre los mitos claves de nuestra cultura parece ser también válido para vislumbrar el enigma de la “perduración ilimitada” de los libros clásicos de Occidente:



Lévi-Strauss

(Lévi-Strauss) sostiene que los mitos claves de nuestra cultura corresponden a ciertos enfrentamientos sociales primordiales y a la evolución de “esquemas mentales e institucionales materiales en que dichos enfrentamientos –el intercambio de mujeres y bienes, la división del trabajo, la adaptación de prácticas familiares a prácticas comunales– podrían representarse en “imágenes”, ser contenidos y, hasta cierto punto, resueltos. De esta manera las ambigüedades dinásticas, el control de los ritos funerarios dentro de los confines de la polis, la distribución del poder y los medios de afirmación simbólica entre hombres y mujeres, entre jóvenes y ancianos, adquieren dimensión “conflictiva” en la *Antígona* de Sófocles y en el conjunto de mitos en que este autor se apoya. Por eso tiene sentido y es natural y económico retornar a “Antígona” cada vez que se dan conflictos de un orden histórica y psicológicamente análogo, como por ejemplo las guerras de religión del siglo XVI o la situación de París en 1940-1944. Esos conflictos, siendo históricos y naciendo de realidades biológicas y sociales de la condición humana, así como los mitos que les dan expresión inteligible y polémica, no son ilimitados en cuanto al número o a la índole (Steiner 2000: 157-158).

¿A qué se debe la inquebrantable autoridad que los mitos y libros *clásicos* grecolatinos, pero también los de la época moderna, ejercen sobre la imaginación de Occidente? ¿Por qué *Iliada*, *Odisea*, *Edipo Rey*, *Antígona*, *Eneida*, *Don Quijote* o *Juan Tenorio* reaparecen una y otra vez en el arte y el pensamiento moderno y postmoderno? De modo explícito e implícito Steiner escribe *Antígonas* para explorar estas interrogantes. Su respuesta es fascinante: los mitos grecolatinos perduran como un legado vivo en el recuerdo y el reconocimiento colectivos porque contienen, codificados, algunos enfrentamientos biológicos y sociales primarios registrados en la historia de la especie humana. También, agregamos nosotros, los relatos bíblicos y los libros clásicos. Unos y otros imponen, en efecto, esa dinámica de la repetición (¿forma del “eterno retorno” de Nietzsche?) a través del tiempo que nos permite conjeturar con Steiner que expresamos vestigios de tales mitos, relatos y libros cuando hablamos. Edipo y Helena, Ulises y Narciso, Apolo y Dionisos, Edipo y Electra, Adán y Eva, Judas y Cristo, Quijote y Fausto son presencias constantes en nuestra mentalidad y en nuestra cultura porque están impresas en la evolución de nuestro lenguaje y en particular de nuestras gramáticas (“ardió Troya”). Nuevas reescrituras de *Antígona*, bella cifra de los “enfrentamientos sociales primordiales” entre los hombres y las mujeres, entre los jóvenes y los ancianos, entre los vivos y los muertos, entre los individuos y el Estado, entre los mortales y la divinidad, por ejemplo, “están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana” (Steiner 2000: 358).



RETORNOS

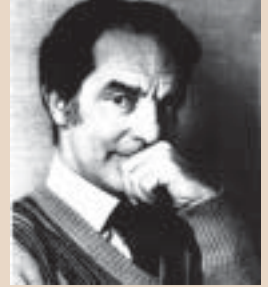
Existe una especie de conjura contra los *clásicos*. Ella se manifiesta en señalar una y otra vez que son libros *extensos*, *aburridos* y *difíciles*. El éxito de tal maquinación está a la vista.

Italo Calvino, en el ensayo “¿Por qué leer los clásicos?” (1994: 13-20), se plantea la pregunta que responde proponiendo diversas definiciones de los textos así calificados. Recordemos las más sugestivas:

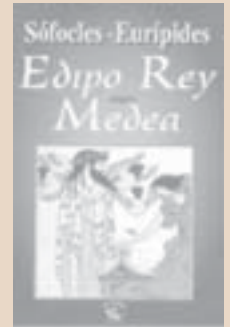
- Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: “Estoy relejendo...” y nunca “Estoy leyendo...”.
- Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad.
- Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.
- Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.
- Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres).
- Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos, pero que la obra se sacude continuamente de encima.
- Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes.
- Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo.
- Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso donde la actualidad más incompatible se impone.

El texto clásico comprendido como aquel que *sirve* para definirnos a nosotros mismos en relación y quizás en contraste con él es el libro que no se lee, en todo caso, por deber o por respeto, sino sólo por amor. El autor de *Los amores difíciles* hace aquí una precisión fundamental. La obra *clásica* no debe leerse por deber, salvo en la escuela: “La escuela debe hacerte conocer bien o mal cierto número de clásicos entre los cuales (o con referencia a los cuales) podrás reconocer después ‘tus’ clásicos” (1994: 16). Así es, aun cuando sea necesario no olvidar que las elecciones más valiosas son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela (1994: 16).

Calvino descubre finalmente lo que nosotros también hemos descubrier-



I. Calvino



to en este artículo: debería(mos) reescribirlo todo para que quedara “bien claro” que los clásicos *sirven* para entender quiénes somos y adónde hemos llegado. Eso que se destaca específicamente en la décimoprimer definición de “Por qué leer los clásicos”: “Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él” (1994: 17). El empleo de la palabra *clásico* no requiere en esta ocasión precisiones de autoridad, estilo o antigüedad, pues lo que aquí singulariza al libro clásico es tal vez sólo un “efecto de resonancia” que vale tanto para una obra antigua como para una obra moderna ya ubicada en una continuidad cultural. Lo que interesa, en todo caso, es que también aquí sería preciso reescribir este trabajo una vez más para que no se concluya que los clásicos deben leerse porque *sirven* para algo. Ello, porque la “única razón” que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos:

Y si alguien objeta que no vale la pena tanto esfuerzo, citaré a Cioran (que no es un clásico, al menos de momento, sino un pensador contemporáneo que sólo ahora se empieza a traducir en Italia): “Mientras le preparaban la cicuta, Sócrates aprendía un aria para flauta. ‘De qué te va a servir?’, le preguntaron: ‘Para saberlo antes de morir’”. (Calvino 1994: 20).

La invención del libro *clásico* como libro que las “generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” constituye, sin duda, una de las grandes unidades propias del *mito del libro* en Occidente. Forma el *mitema* que destaca su *permanencia* en el devenir de lo que Bajtin denomina Gran Tiempo, el triunfo de su indestructibilidad sobre su vulnerabilidad, el fracaso de todo intento de destruir su poder inagotable de fascinación. Borges (re)elabora este mitema en diversos lugares de su obra, llamando al libro *talismán* (poder, fuerza), que (per)dura y hace (per)durar a su autor: objeto cercano y lejano a un tiempo, secreto y visible como los astros, poseedor privilegiado del secreto de la sabiduría y la felicidad: “En la primera mañana de mi primer día en Atenas me fue dado este sueño. Frente a mí, en este hermoso anaquel, había una fila de volúmenes. Eran los de la Enciclopedia Británica, uno de mis paraísos perdidos” (1989: III, 419). “Pienso que el libro es una de las posibilidades de felicidad que tenemos los hombres (...) El libro puede estar lleno de erratas, podemos no estar de acuerdo con las opiniones del autor, pero todavía conserva algo sagrado, algo divino, no con respeto supersticioso, pero sí con el deseo de encontrar felicidad, de encontrar sabiduría” (1996: IV, 171). Un poema de *El otro, el mismo* es, en este aspecto, particularmente sugestivo. Es *Emerson*, cuyo hablante cifra poéticamente lo que parece ser el atributo por excelencia del libro clásico: “Piensa: leí los libros esenciales / Y otros compuse que el oscuro olvido / no ha de borrar” (1989: II, 289). Es el



conjuro del olvido. La existencia del libro en el Gran Tiempo. Eso que Cervantes en *Don Quijote*, Bradbury en *Fahrenheit 451*, Eco en *El nombre de la rosa*, Calvino en “El general en la biblioteca” llaman el poder indestructible de las *cosas vivas* que *duermen y esperan* en los tranquilos anaqueles.

El libro *clásico*, dice Steiner, es un texto cuyo comienzo, cuyo nacimiento existencial y cuya realización pueden muy bien ser irre recuperables para nosotros (y esto será siempre cierto en el caso de las literaturas de la Antigüedad). Pero la total autoridad del *clásico* es de tal condición que puede absorber sin perder su identidad las milenarias incursiones que se hagan en él, los aditamentos que se le incluyan, los comentarios, las traducciones, las variaciones. *Ulises* refuerza a Homero; *La muerte de Virgilio* de Broch enriquece a la *Eneida*. La *Antígona* de Sófocles no sufrirá a causa de Lacan (2000: 350-351). El autor de *Antígona* vislumbra aquí lo que parece ser la prueba más palpable, el testimonio más visible, la expresión más concreta del triunfo del libro clásico sobre el oscuro olvido. Se trata, específicamente, de la perduración del libro así llamado a través de esa singular forma de “perseverancia en el ser” que se llama *reescritura*. Eco que tiene vida, llama Steiner a este enigmático pero innegable fenómeno. Borges descubre en ello el *hecho estético* por antonomasia, esto es, el encuentro del libro con un lector poseído por la pasión de reescribirlo. Lo significativo, no obstante, es la persistencia del mito: las interpretaciones que el libro clásico suscita son interpretaciones sin término (Borges). El desarrollo de sus variaciones es infinito (Steiner). La pervivencia de su elocuencia inmediata es fundamentalmente ilimitada (Gadamer). La única exigencia es que cada reescritura ponga a prueba sus fuerzas con la obra reescrita: “El desarrollo de unidades metamórficas no tiene fin. En este mismo momento se están desarrollando nuevas interpretaciones críticas y textuales de *Antígona*, se están ofreciendo nuevas versiones escénicas, musicales, coreográficas y cinematográficas, se presentan nuevas variaciones y adaptaciones de la ‘historia’. Pero cada una de esas manifestaciones tendrá a su vez que poner a prueba sus fuerzas ante las de su fuente sofocleana. Y muy pocas sobrevivirán para llegar a ser ese enigmático pero innegable fenómeno: un eco que tiene vida” (Steiner 2000: 350). Se trata, pues, de otro modo de conjuro del olvido que el logrado mediante la persistencia del recuerdo de un libro en la mente del “lector actor, del lector para quien leer es vivir lo que lee” (Unamuno), que dice “mis noches están llenas de Virgilio” (Borges) o que escribe “mi memoria conserva tres libros que leí en mi niñez” (Matamoro). La prueba de la sobrevivencia no es ya la pura transfiguración del lector perturbado por el hecho estético de una lectura, sino la propia metamorfosis de un “gran libro” en otro libro, su inscripción misma en una forma nueva que le permite *durar* aun cuando ya nadie lo tome para leerlo en su manifestación (ilusoriamente) primigenia. Transmigración profana, sin duda, porque los demiurgos que así hacen durar a unos libros en el “gran tiempo” son los lectores mismos devenidos



Cervantes



Broch

escritores. El enigmático título *El otro, el mismo* de Borges puede leerse, en este sentido, como una bella denominación del libro emancipado de la ley inexorable de todas las cosas por mediación de la reescritura, de la metamorfosis sin fin que actualiza los “enormes sentidos potenciales que en su época no podían ser descubiertos y comprendidos en toda su plenitud” (Bajtín). Todo libro clásico que la reescritura metamorfosea en otro libro es, en efecto, otro y el mismo a la vez: *el otro, el mismo*.

El escritor latinoamericano tal vez más felizmente prisionero del mito transfigurador del libro en una de las posibilidades de felicidad es, no obstante, el que interroga de modo más lúcido el mito mismo del libro clásico como “cosa viva” que el oscuro olvido no logra borrar. “Sobre los clásicos” de Borges (1989: II, 150-151) tiene, en este aspecto, un gran interés. El autor de *La biblioteca de Babel* lleva aquí a su máximo desarrollo la invención de la durabilidad del libro clásico, pero no silencia que una preferencia bien puede ser una superstición ni que es peligroso afirmar la existencia de obras clásicas y que lo serán para siempre:

(Los libros que llamamos clásicos) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. Una preferencia bien puede ser una superstición. No tengo vocación de iconoclasta. Hacia el año treinta creía (...) que la belleza es el privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero (...). La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas (...) Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levisimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre (...) Cada cual descrece de su arte y de sus artificios. Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Voltaire o de Shakespeare, creo (esta tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley (Borges 1989:II: 151).

Esta erosión del mito no es sorprendente. Es la huella, eco o resonancia en él de la mayor revelación del relato de Borges sobre la *sustancia* del universo. Eso que el autor de *El hacedor* nombra, por ejemplo, en “Mutaciones”: “Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir” (1989: II, 176). Más allá, o más acá de la tensión borgeana entre el mito del libro y la ley del universo es necesario señalar que la referencia a *los clásicos* en términos de permanencia y duración sin límite significa también monumentalizarlos, es decir, desconocer su condición temporal, en la cual, no obstante, reside su vitalidad. Ello suce-



de cuando el poder-saber de una nación o grupo de naciones declara al texto clásico como un libro *eminente* en su género, cuando establece que sobresale y excede en mérito a los demás. El texto clásico se inscribe y se establece entonces como una figura más del discurso del poder. Así también el autor llamado clásico: *autoridad*, es decir, instrumento de un discurso de poder y legitimación que no necesariamente surge de él sino de sistemas ideológicos posteriores a su existencia (Gomes 2002: 17).

La comprensión del *corpus* clásico como invención, convención o construcción del lenguaje de una cultura o de una sección de esa cultura que los manipula para sus propios fines estéticos, éticos o políticos lleva de inmediato a preguntarse por los textos ocultados, silenciados, excluidos por los libros clásicos instituidos y consagrados por el régimen de poder-saber de una sociedad. ¿Por qué el autor clásico occidental por excelencia es Homero y no Aristófanes, la *Iliada*, que exalta la guerra y no *Lisístrata* o *La paz*, que la critican? ¿Por qué el libro de origen de la nación chilena es *La Araucana* y no el *Cautiverio feliz*? ¿Cuáles son las “diversas razones” por las cuales las generaciones de los chilenos leen “con previo fervor y con una misteriosa lealtad” a Neruda y no a De Rokha, a Donoso y no a Juan Emar? ¿Por qué el libro *representativo* de Argentina no es *Facundo* de Sarmiento sino *Martín Fierro* de Hernández, “crónica de un desertor (...) que si bien merece ser (elegida) como libro, ¿cómo pensar que nuestra historia está representada por un desertor de la conquista del desierto? Sin embargo, es así; como si cada país sintiera esa necesidad?” (Borges, *Obras completas* 1996:IV, 169).

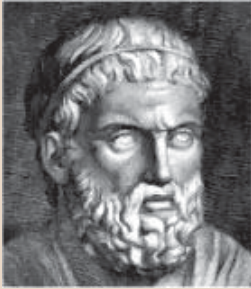


LO CLÁSICO NO ES UN PROBLEMA DE GEOGRAFÍA

La condición de libro *clásico* no es, obviamente, una cuestión de geografía sino de relevancia cultural. El pensamiento de Leopoldo Zea, Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges tiene, en este sentido, especial importancia para la reflexión sobre los libros que “nunca dejan de decir lo que tienen que decir” en América y Europa:

“Un recuerdo personal (...) podrá, quizá, explicar esta situación. Hace años, allá por 1961, se presentó en París la exposición “Tesoros del Arte Mexicano”; en mi calidad de Director General de Relaciones Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, asistí a la exposición y en un cierto momento pude hablar con el Ministro de Cultura de Francia de esos días, André Malraux. Este, entusiasmado con la exposición me decía: “Ustedes los mexicanos deben estar muy orgullosos con su rico pasado, expreso en esta maravillosa cultura maya y azteca. Al igual que como nosotros los europeos estamos muy orgullosos con nuestro pasado cultural expreso en el arte griego, romano, y todo lo que representa Europa”. Ante este entusiasmo me atrevo a decirle: “¡Claro que estamos muy orgullosos, salvo que nuestro orgullo es





Sófocles



M. Zambrano



C. Vallejo



J. Cortázar

mayor que el de ustedes los europeos!”. Un cortante ¿qué dice usted? Y un ¿por qué dice usted eso? pareció molesto fin a la breve plática. “Este maravilloso arte maya y azteca es exclusivamente nuestro –le contesté–, ¿no es así?”. “Por supuesto”, fue la respuesta. “Pues bien –completé mi idea–, además de la cultura y arte maya y azteca también es nuestra la cultura griega, romana y europea”. La respuesta de Malraux Ministro de Cultura de Francia fue ya una amable sonrisa y un “tiene usted razón” (Leopoldo Zea 1984: 61).

América Latina reclama su lugar dentro de la universal unidad de los mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas. Aquí sigue tan vigente el mito de Amalivaca –mito que es también el de Shamash, el de Noé, el de Quetzalcóatl–, que en días de la *Enciclopedia* y de los *Diálogos* de Diderot, el padre Fillippo Salvatore Gilli se oyó preguntar por un indio si Amalivaca, modelador del planeta, andaba arreglando algo en Europa, es decir, en la otra orilla del océano (...) Hay en América una presencia y vigencia de mitos que se enterraron en Europa, hace mucho tiempo, en las gavetas polvorientas de la retórica y de la erudición (...) Y me contó (una historia) que me dejó asombrado: el de una guerra habida entre dos tribus causada por el rapto de una hermosa mujer. Me dije: “Bueno, pero esto, en el fondo, responde a los mitos universales. Esto es la guerra de Troya”. Y a partir de ese momento empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa. Y pensando en que hay una leyenda de Amalivaca, el Noé del Orinoco, que lo señala Humboldt y que lo dejó asombrado (Amalivaca es el héroe de una leyenda idéntica a la del Diluvio), empecé a ver el diluvio no en función de Noé, no en función de los Noés de la Caldea, de Asiria, la China, el Deucalión griego, sino en función de Amalivaca. De ahí me vino la idea de un cuento, “Los advertidos”, donde todos los Noés del mundo vienen a ver al anciano Amalivaca y se lo encuentran en América. Es decir, empiezo a traer Europa hacia acá y a verla de aquí hacia allá. (Carpentier 1981: 69 y 106).

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas (...) Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos (Borges 1989: I, 272-274).

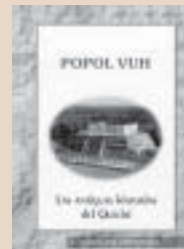
No cabe hacer diferencias geográficas, como no las hace, por ejemplo, el crítico Daniel Balderston, cuando dice que *El lugar sin límites* es un clásico porque “es una obra que sigue viva. No es una obra de museo, sino que tiene

lectores que descubren cosas nuevas” (*La Tercera*, “Reportajes”, 4 de mayo de 2003, p. 21). Los textos clásicos son aquellos que siguen siendo (re)leídos, independientemente del lugar de su procedencia y, por cierto, independientemente de la nacionalidad del lector. *Nuestra tradición es toda la tradición occidental... Nuestro patrimonio es el universo*. Latinoamérica contribuyó a enriquecer este legado desde sus orígenes prehispánicos con libros como el *Chilam Balam* y el *Popol Vuh* y después con las obras de Huaman Poma de Ayala, Sor Juana Inés de la Cruz, Darío, Nervo, Paz, Vargas Llosa, Cortázar, Vallejo, Neruda... Textos que se trenzan con los de Homero, Sófocles, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Baudelaire, Kafka o Thomas Mann.

Italo Calvino afirma que “no queda más que inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos” (1994: 19). Al hacerlo hallaremos hermanos en los anaqueles *Las mil y una noches* con la *Biblia*, *Popol Vuh*, *Cántico espiritual*, *El Quijote*, *Guerra y paz*, *Crimen y castigo*, *Moby Dick*, *Cien años de Soledad*, *Pedro Páramo* y “las voces del pueblo donde hallara raíz nuestra existencia”. Ahí, en esos anaqueles de *nuestros clásicos*, Neruda y García Lorca reanudarán el diálogo al alimón que interrumpieron los mares y la muerte. También Sófocles (*Antígona*) con María Zambrano (*La tumba de Antígona*) y Griselda Gambaro (*Antígona furiosa*). Claribel Alegría (*Carta a un desterrado*) reescribirá a Homero (*Odisea*): “No vuelvas, Odiseo / te suplico. / Tu discreta Penélope”... Y “a Reyes no le desagradará ciertamente la cercanía de Virgilio” (Borges 1989: II, 376)... Esos autores de libros-talismanes que apenas son cosas entre las cosas pero que ahí, en el “gabinete mágico” que llamamos biblioteca “duermen y esperan” el hecho estético: *tu lectura*.

REFERENCIAS

- Azorín. 1947. “Nuevo prefacio”, en: *Lecturas españolas*, OO.CC. II. Madrid, M. Aguilar Editor, p. 533 ss.
- Bajtín, Michail. 1992. “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, en: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores, pp. 346 ss.
- Baudrillard, Jean. 1998. *De la seducción*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Borges, Jorge Luis. 1989. *Obras completas*, tomos I - III. Barcelona, Emecé Editores. 1996. *Obras completas*, tomo IV. Barcelona, Emecé Editores.
- Buero Vallejo, Antonio. 1962. “La tejedora de sueños”, en: *Teatro*. Bs.As., Ed. Losada, pp. 59 ss.
- Calvino, Italo. 1994. “¿Por qué leer los clásicos?”, en: *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona, Tusquets Editores, pp. 13 ss.
- Carpentier, Alejo. 1981. “Visión de América” y “Conciencia e identidad de América”, en: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México, Siglo XXI Editores, pp. 59 ss y 79 ss, respectivamente.
- Curtius, Ernst Robert. 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*. Tomos I y II. México, FCE.



- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1990. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- , 1997. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles / Panet, Claire. 1977. *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos.
- Eckermann, Johann. 1960. *Gespräche mit Goethe*. Reutlingen, Bertelsmann.
- Eco, Umberto. 1994. "Viaje a las raíces", en: *El Mercurio*, 8 de mayo, E 16.
- Eliot, T.S. 1959. "¿Qué es un clásico?", en: *Sobre la poesía y los poetas*. Bs.As., Ed. Sur, pp. 50 ss.
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. "El texto 'eminente' y su verdad" (1986), en: *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Ed. Paidós.
- Glissant, Edouard. 1990. *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1869. *Goethes Sämtliche Werke*. Tomos I: 1 y 2, II: 1 y 2, III: 1 y 2. Stuttgart, Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung.
- Gomes, Miguel. 2002. *Horas de crítica*. Lima, Ediciones El Santo Oficio.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Frankfurt / Main, Suhrkamp.
- Iser, Wolfgang. 1987. *El acto de leer*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. 2000. *Historia general de Chile. I. El retorno de los dioses*. Bs.As., Ed. Planeta Argentina.
- Juarroz, Roberto. 2001. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Bs.As., Ediciones Carlos Lohlé.
- Jauss, Hans Robert. 1989. "La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción", en: *Estética de la recepción*. Madrid, Ed. Visor, pp. 217 ss.
- Mukarovsky, Jan. 1977. "El arte como hecho semiológico", en: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Nietzsche, Friedrich. 1994. *El caminante y su sombra*. Madrid, M.E. Editores.
- Salinas, Pedro. 1961. *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid, Ed. Aguilar.
- Siebenmann, Gustav. 1985. "El concepto de *Weltliteratur* y la nueva literatura latinoamericana", en: *Humboldt*, 85, Bonn, pp. 56 ss.
- Steiner, George. 2000. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de occidente*. Barcelona, Ed. Gedisa.
- Sullá, Enric. 1998. "El debate sobre el canon literario", en: *El canon literario*. Madrid, Sarco / Libros, pp. 11 ss.
- Zea, Leopoldo. 1984. "La conciencia de América frente a Europa", en: *Cuadernos Americanos*, 3, pp. 57 ss.

