

Fronteras del pensamiento y actualidad en Latinoamérica

Fronteras del pensamiento y actualidad en Latinoamérica

Francisco Castro Merrifield (Coord.)

AUSJAL
ASOCIACIÓN DE UNIVERSIDADES
CONFIADAS A LA COMPAÑÍA DE JESÚS
EN AMÉRICA LATINA


UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO

[LC] HN 110.5.A8 F76.2023

[Dewey] 306.098 F76.2023

Fronteras del pensamiento y actualidad en Latinoamérica / Francisco Castro Merrifield (Coord.); prólogo Luis Arriaga Valenzuela, S. J.; [autores] Álvaro Mendonça Pimentel, Carlos A. Garduño Comparán, Gabriela Méndez Cota ... [et al.]. – México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2023 – Publicación electrónica.

ISBN: 978-607-8931-60-6

1. América Latina - Condiciones sociales. 2. Geopolítica - América Latina. 3. Filosofía - América Latina. 4. Multiculturalismo - Filosofía - América Latina. I. Castro Merrifield, Francisco. II. Arriaga Valenzuela, Luis. III. Mendonça Pimentel, Álvaro. IV. Garduño Comparán, Carlos A. V. Méndez Cota, Gabriela. VI. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Filosofía.

D.R. © 2023 Universidad Iberoamericana, A.C.

Prol. Paseo de la Reforma 880

Col. Lomas de Santa Fe

Ciudad de México

01219

publica@ibero.mx



Primera edición: septiembre 2023

ISBN: 978-607-8931-60-6

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México.

Agradecimientos

Quiero agradecer el apoyo y las contribuciones de aquellas personas que han estado involucradas en distintos momentos en el proceso de elaboración de este libro. En primer lugar a quienes han participado, desde el año 2020, en los equipos coordinadores del grupo de Filosofía AUSJAL: Carlos Sánchez Romero, Salvador Ramirez Peña SJ y Rubén Corona SJ (ITESO, Guadalajara, México), Diana Jaramillo, José Adalberto Sanchez Carbó y José Luis Camacho (Ibero, Puebla, México), José Luis Barrios (Ibero, CDMX, México), Daniel López SJ (Universidad de Cordoba, Argentina), Roberto Gustavo Rubio (Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile), Rosa Elvira Vargas y Soledad Escalante Beltrán (Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Perú), Adilson Felicio Feiler (Faculdade Jesuita de Filosofia e Teología, Brasil).

También un reconocimiento a la Mtra. Sandra Loyola y el equipo de Ediciones Ibero, en la Universidad Iberoamericana, por el trabajo editorial realizado. Mi gratitud para el Dr. Luis Arriaga Valenzuela, Rector de la Ibero, Ciudad de México, y presidente de la Asociación de Universidades Confiadas a la Compañía de Jesús en América Latina, por el prólogo proporcionado para esta publicación.

Finalmente, un agradecimiento a los dictaminadores de los trabajos presentados, recordando que todos los textos aquí publicados fueron sometidos a un estricto proceso de dictaminación por pares doble ciego.

Francisco Castro Merrifield

Índice

- 10 Prólogo
Luis Arriaga Valenzuela
-
- 16 Capítulo 1
Filosofía y sociedad latinoamericana contemporánea
- 18 Cambio y novedad en la historia
Álvaro Mendonça Pimentel
- 36 El destino de la técnica. Singularidad, ideología, arte
Carlos A. Garduño Comparán
- 64 Vida y usos de la publicación académica: por una edición filosófica vernácula y feminista
Gabriela Méndez Cota y Sandra Hernández Reyes
- 92 La crisis global actual: la filosofía como denuncia, anuncio y renuncia
Jefferson Amorim de Souza
- 114 Angustia y solastalgia. Una lectura existencialista de la crisis climática
Oswaldo Gallo Serratos
- 140 desapareciendo Indeterminación paraontológica para recalibrar el estudio del racismo en Guatemala
Wilfredo Orellana-Pineda
- 166 Capítulo 2
Análisis de las problemáticas sociales desde la filosofía
- 168 La cuestión étnica según tres filósofos guatemaltecos: Antonio Gallo, Mario Payeras y Mario Roberto Morales
Amílcar Dávila Estrada
- 192 Mercado y libertad: ¿Una tarea pendiente del socialismo para la justicia social?
Ana María Salazar Canaval
- 214 El fenómeno de la empatía en la prevención del abuso sexual
Carlos Ignacio Man Ging Villanueva
- 236 De mujeres, filosofía y el riesgo de contarnos una historia diferente
Katherine Esponda Contreras

- 254 **Tecnología y poder: una mirada a la desigualdad en México**
Lorena García Caballero
- 284 **La reglamentación de la comunidad. Una problematización de la relación entre la comunidad y el derecho a partir de la filosofía de Esposito**
Luis Eduardo Rivero Borrell Zermelo
- 304 **La dimensión de la pobreza**
María Eugenia Pastor Castillo
- 324 **Una exploración fenomenológica del potencial de renovación ético-cultural en prácticas religiosas tradicionales**
Víctor Francisco Casallo Mesías

350 **Capítulo 3**

Diálogos con la tradición

- 352 **Los nombres de la metafísica: παιδεία**
Aldo Guarneros
- 376 **Criterios hermenéuticos para un diálogo multidisciplinario desde la filosofía. Prolegómenos para una *Cosmografía***
César Alberto Pineda
- 400 **Justicia utilitarista versus justicia como imparcialidad. Un análisis desde la posición original de Harsanyi y Rawls**
Jaider Javier Salas Restrepo
- 428 **Ser presente. El yo en la filosofía de Agustín de Hipona**
Mariana Méndez-Gallardo
- 462 **Hacia una reivindicación presente de los clásicos**
Paula Arizmendi Mar
- 480 **Reflexiones sobre los usos de términos ambiguos: clásico, antiguo y otros afines o contrarios**
Pietro Montanari



Reflexiones sobre los usos de términos ambiguos: *clásico, antiguo* y otros afines o contrarios

Pietro Montanari

Departamento de Filosofía

Universidad de Guadalajara, U de G

Profesor investigador en el Departamento de Filosofía y miembro del núcleo académico básico de la Maestría en Estudios Filosóficos de la Universidad de Guadalajara (UdG). Sus líneas de investigación son en filosofía antigua, estudios clásicos y estudios religiosos.

Otras áreas de competencia e interés: metafísica, epistemología, filosofía de la mente, filosofía política y lenguas antiguas (griego y latín). Licenciado de la Universidad de Bolonia, obtuvo su doctorado en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Ha realizado estancias de investigación en varias Universidades, entre otras: Tubinga (Philologisches Seminar, 2014-15), Brown University (Classics, 2019) y Bolonia (Ficlit, 2022 y 2023). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y participa en varias redes y proyectos de investigación nacionales e internacionales en filosofía antigua.



Dedicado a Alex Honnold: un clásico

En esta contribución, se intenta una primera aproximación no normativa al problema del clásico, su definición y su significado, en una era de globalización. Se revisa una serie de representaciones comunes sobre lo clásico (y otros términos análogos u contrarios), se destaca el aspecto programático-ideológico que por lo general las caracteriza. Clásico, en efecto, tiende a ser una categoría fundacional, por lo cual se apoya en delimitaciones que determinan su exclusividad por oposición a otra cosa. En este trabajo, en particular, se critica la última frontera de exclusividad de lo clásico, es decir, su oposición normativa a la moda y la actualidad. Por el contrario, se argumenta que existe un vínculo sustancial entre el clásico, la actualidad y la moda. A partir de esta conexión, se proponen dos definiciones deflacionarias del clásico: la primera lo considera parte del proceso más amplio de construcción de la identidad histórica por parte de individuos concretos. La segunda, en cambio, lo concibe como un producto del arte y, por tanto, de un proceso de formación de competencias, habilidades, gusto, por el cual el clásico se convierte en objeto de juicios técnicos, estéticos y teleológicos.

I. Una breve premisa

El debate sobre los clásicos tiende a ser particularmente acentuado. Tiene un sentido específico y concreto, en contextos donde hay largas, consolidadas tradiciones culturales y académicas en áreas como filosofía, letras y filología clásicas, historia y arqueología grecorromana, lo que por brevedad llamaré: *curriculum humanista*. En algunos países de Europa, en especial en Italia y Alemania, el conocimiento de la Antigüedad clásica y

los *studia humanitatis*, incluso de sus lenguas: el griego antiguo y el latín, es todavía un componente importante de la educación preparatoria, pre-universitaria; hace unas pocas generaciones, se encontraba incluso en los programas de la escuela secundaria.¹

El *curriculum* humanista en Italia, por lo menos desde la década de 1970 hasta hoy, ha cesado de representar un fenómeno social elitista, aunque siga reflejando, bajo ciertos aspectos, algunas desigualdades sociales. Se ha afirmado que el Liceo clásico, la escuela preparatoria con base humanista donde los jóvenes estudian historia, literatura y lenguas griega y latina a lo largo de cinco años, “ha sido en los hechos y en los números un extraordinario, valiente y exitoso experimento de democracia escolar que ha logrado volver en patrimonio común lo que durante siglos había sido una cultura de élite”.²

Así, en estos contextos sociales, los debates acerca del *clásico* —¿qué es?, ¿cómo definirlo?, ¿cuáles son las ventajas o desventajas para los jóvenes con una formación clásica y humanista?, etcétera— no son simplemente una curiosidad intelectual, sino que constituyen la ocasión para tomar posición en pro o contra un sistema escolástico de antigua institución, un mecanismo de selección y formación de las clases dirigentes del país, una visión de la democracia, de la nación e incluso de la misma Europa. De ahí que, en el ámbito italiano, el debate sobre el clásico y los clásicos reaparezca con cierta frecuencia. De éste y de las varias posiciones concretas son representativas algunas publicaciones recientes de gran interés.³

¹ En Italia, la enseñanza del latín en las escuelas secundarias fue en un primer momento redimensionada con la Ley 1859 de diciembre de 1962, para luego desaparecer definitivamente con la Ley 348 de junio de 1977.

² Federico Condello, *La scuola giusta. In difesa del liceo classico* (Milán: Mondadori, 2018), traducción propia.

³ Franco Fortini, “Classico”, en: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3 (Turín: Einaudi, 1978); Italo Calvino, *Perché leggere i classici* (Milán: Mondadori, 1991); Maurizio Bettini, *I classici nell'età dell'indiscrezione*

Varias de las críticas contra el *currículum* humanista, en su forma y práctica actual, piden reformas a los programas educativos que resultan plenamente justificadas. En efecto, los procesos de globalización y el ritmo impetuoso de las transformaciones socioeconómicas y científicas-tecnológicas de las últimas décadas han puesto estos sistemas culturales y estos *currícula* pedagógicos, de por sí relativamente aislados y excéntricos, en el contexto de los países más avanzados, bajo una fuerte presión de cambio. Ante estos procesos, sería no sólo inútil, sino irresponsable, esconder que los problemas que enfrenta el *currículum* humanista en la formación de los jóvenes, sobre todo a nivel de educación preparatoria, son muy serios.

La siguiente reflexión tiene que pasar por alto estos elementos contextuales que, sin embargo, la condicionan específicamente, incluso más allá de los casos europeos. En lo personal, soy partidario no sólo de una reforma al *currículum* humanista a nivel de formación preparatoria, sino de su extensión a todo contexto sociocultural, europeo y extra-europeo, que sea capaz de implementarlo. Las mayores dificultades en su implementación son dos: una de orden teórico-práctico, otra de orden técnico. La primera es: ¿qué sentido dar al *clásico* en una época de globalización que rechaza, justamente, toda forma de imperialismo cultural? La segunda: ¿cómo formar docentes calificados, capaces de implementar estos programas en contextos donde no existe una tradición consolidada en estudios clásicos?

(Turín: Einaudi, 1995); Luciano Canfora, *Noi e gli antichi. Perché lo studio dei greci e dei romani giova all'intelligenza dei moderni* (Milán: Rizzoli, 2002); Salvatore Settis, *Futuro del "classico"* (Turín: Einaudi, 2004); Ivano Dionigi (coord.), *I classici e la scienza. Gli antichi, i moderni, noi* (Milán: Rizzoli, 2007); Ivano Dionigi (coord.), *Di fronte ai classici a colloquio con i greci e i latini*. Milán: Rizzoli, 2002.

Varias respuestas son posibles, dependiendo de las condiciones que subsisten en cada contexto. El fin general, sin embargo, es uno y claro: se trata de pasos indispensables ~~en dirección~~ hacia una nueva Ilustración (*neue Aufklärung, new Enlightenment*), cuya tarea principal es la de superar una oposición ideológica (que es falsa histórica y conceptualmente) entre humanismo y técnica, cultura filosófica y cultura científica, y así permitir la liberación de energías intelectuales necesarias al progreso global de la democracia y la ciencia misma. Mi intención, en estas páginas, es llevar a cabo una primera aproximación al problema del clásico y de su sentido en una época de globalización.

Me gustaría señalar, gracias a una acertada sugerencia, que hay interesantes signos de una recuperación vital, o al menos efectiva, de lo clásico, entendidos como tradición grecorromana, en contextos ajenos a su presencia habitual. Entre otros ejemplos, destaco la conexión entre los estudios clásicos y la cultura afroamericana, de la que ahora dan testimonio un cierto número de estudios,⁴ tras unas primeras contribuciones de carácter más polémico,⁵ aunque no todos concuerden con la existencia de prejuicios raciales en el mundo antiguo.⁶ Dichos testimonios caben en

⁴ Michele Valerie Ronnick, *The Autobiography of William Sanders Scarborough: An American Journey from Slavery to Scholarship* (Detroit: Wayne State University Press, 2005); Patrice D. Rankine, *Ulysses in Black: Ralph Ellison, Classicism, and African American Literature*. Wisconsin Studies in Classics (Madison: The University of Wisconsin Press, 2006); Tracey L. Walters, *African American Literature and the Classicist Tradition: Black Women Writers from Wheatley to Morrison* (Londres: Palgrave MacMillan, 2007); Barbara Goff y Michael Simpson. *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

⁵ Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1987).

⁶ Frank M. Snowden, *Before Color Prejudice: The Ancient View of Blacks* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).

la primera definición que propongo del concepto de lo clásico en la parte final de este capítulo: ~~son~~ una forma de definir identidades, construir historias personales y de grupo.

También hay ejemplos de un uso eficaz de lo clásico en contextos discursivos que lo emplean de forma nada estructurada, sino relativamente gratuita y ocasional. Me referiré al menos a dos de ellos, cuya información se extrae de Salvatore Settis:

No menos interesante es la observación de que elementos inconexos y ocasionales, o fragmentos, de la tradición “clásica” surgen de repente donde menos los esperamos, a saber, en el seno de grandes culturas no europeas. Sólo dos ejemplos: Hayao Miyazaki, uno de los más grandes autores japoneses de manga y anime (cómicos y dibujos animados), en la que quizá sea su obra más extensa y desafiante (siete volúmenes en la edición italiana, 2000), narra un mundo posttecnológico en donde la humanidad, empujada a los márgenes por una naturaleza hostil y masivamente contaminada, intenta sobrevivir, entre violencia tribal y enfrentamientos con los monstruos que ella misma ha creado. Una joven princesa cándida y no violenta, en íntima armonía con la naturaleza, conduce el mundo a la salvación. Su nombre (que da título a la serie) está tomado de Homero: Nausícaa. Segundo ejemplo: inmediatamente después de las masacres del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y Washington, el primer comentario del mulá Muhammad Omar, líder de los talibanes afganos, comparó a Estados Unidos con Polifemo, “un gigante cegado por un enemigo al que no puede poner nombre”, por un Nadie. El archienemigo de la cultura occidental, el destructor iconóforo de los colosales Budas de Bamiyán, se presentó así al mundo como un lector de la *Odisea*, y atribuyó a los autores de los atentados la astucia de Odiseo.

Estas citas son profundamente (en un caso: dolorosamente) desconcertantes, y al menos por dos razones [...] porque nos llegan de fuentes inespe-

radas, de fuera de esa civilización occidental que, según la retórica más común, tiene sus raíces comunes en los griegos [...] Pero, ¿es realmente así? ¿Es Homero realmente más “nuestro” que de los japoneses o los musulmanes? ¿No deberíamos asombrarnos, más bien, de lo intensas, apropiadas, eficaces que pueden ser esas citas tan lejanas?⁷

Se trata, una vez más, de usos eficaces de la *tradición occidental* (dejando de lado ahora lo que puedan significar ambos términos), elaborados en contextos externos—incluso hostiles— a Occidente. Estas integraciones ocasionales de lo clásico en mundos vitales y experiencias tan alejados de aquellos con los cuales se asocian habitualmente muestran el potencial de ampliación del discurso sobre lo clásico en la era global.

En términos más generales, es opinión de varios eminentes clasicistas de la actualidad (véase por ejemplo, entre otros, Detienne 2005 y Konstan 2020), que sea cada vez más necesario diversificar el campo de los estudios clásicos, complicar el panorama de los orígenes y legados históricos de las civilizaciones grecorromanas, mostrar su influencia en otras culturas de la historia mundial, en resumen, apartar a los clásicos y a los clásicos antiguos de las representaciones etnocéntricas que durante tanto tiempo los han convertido en precursores exclusivos de la cultura europea u occidental y de su superioridad. Esta labor de readaptación e incluso reinención de los clásicos y de los estudios clásicos en la época global me parece indispensable precisamente para permitir que los clásicos y las disciplinas que se ocupan de ellos resurjan y florezcan de nuevo más allá de los angostos auditorios de las academias y de los especialistas.

⁷ Settis, *Futuro del “classico”*, cap. 1, traducción propia.

2. Usos y significados

Los usos del término *clásico*, en su valor de adjetivo o de adjetivo sustantivado, son muchos. En el siglo xx la palabra adquirió esta valencia polisémica y, según la opinión de algunos especialistas, es ahí donde hay que buscar su vitalidad actual.⁸

En primer lugar, cabe recordar que clásico deriva del latín *classis* (flota naval, orden, clase), que indica la pertenencia de un grupo de ciudadanos a un mismo orden (*pars, ordo rei publicae*). El término se empleaba para denotar a los más ricos, que formaban la primera clase en el orden militar, compuesto por cinco clases después de las reformas de Servio Tulio. De ahí, ya en la Antigüedad, pasó por extensión a nombrar lo que es primero por cualidad e importancia, *classicus*. A. Gellio escribe: “*classicus scriptor, non proletarius*”, se entiende por ello un escritor de primer rango o, quizá, adecuado para los *classici*, los más ricos, no para el vulgo.⁹ Con clásico nos referimos, entonces, a lo “mejor”, “lo más representativo”, “lo eminente” en una cierta tradición, corriente o escuela (los clásicos de la literatura rusa, italiana; o los clásicos del neoplatonismo, de la literatura socialista). Es éste, de hecho, el significado prevalente de la palabra en Europa a partir del siglo xviii, aunque, en un primer momento, refiriera sólo a los textos literarios.

En el contexto europeo-occidental, clásico se usa sobre todo para indicar lo que pertenece al mundo antiguo, *in primis*, griego y romano (arte clásico, letras clásicas, lenguas clásicas). La asociación con la Antigüedad grecorromana, tan común y típica hoy, fue bastante rara en Europa antes

⁸ Silvia Tatti, *Classico: storia di una parola* (Roma: Carocci, 2015).

⁹ *Noctes Atticae* 19.8.15, citado en: Settis, *Futuro del “classico”*, cap. 2.

de los siglos xvii y xviii, se generalizó a partir del xix (los grandes humanistas, como Giorgio Vasari, no usan el término en este sentido; tampoco Johann J. Winckelmann). Clásico podía remitir igualmente a un escritor antiguo o moderno. Al mismo tiempo, una versión más limitada del término empezó a afirmarse en Alemania durante la segunda mitad del siglo xviii, con la tendencia a referir el clásico al acmé del arte y de la civilización griega (Atenas, siglo v a.C.).

De ahí, la palabra pasó a significar una obra o forma artística que ha alcanzado cierta perfección formal. A menudo, superando las barreras de las culturas antiguas, se usa la palabra *clásico* para indicar algo que tiene forma, entendida según conceptos definitorios tradicionales: orden, equilibrio, medida, proporción (belleza clásica, música clásica, teatro clásico).

El adjetivo *grecorromano*, a su vez, implica una concepción unitaria de la Antigüedad que pasa por alto muchos cambios de actitud ante la importancia de los respectivos componentes de lo antiguo. A partir de finales del siglo xviii, el factor griego adquirió una prioridad muy marcada sobre el romano. La historia del arte de Winckelmann constituye el testimonio más importante de este cambio. A esta complicación podrían sumarse muchas otras. En ciertos momentos, por ejemplo, griego significa “bizantino” y se opone a “latino”, referido a los territorios de la parte occidental y continental del antiguo Imperio romano. Esta línea divisoria fue importante desde muchos puntos de vista, como en historia del arte, cuando Vasari opuso el estilo de Giotto (latino) a los cánones del arte bizantino (griego).

Además, en Europa-Occidente, el clásico parece inseparable de sus cíclicos “retornos”, donde los antiguos figuran como ejemplo y fuente de inspiración (neoclásico, clasicismo). Se trata de un fenómeno recursivo que, por lo común, se caracteriza siempre en términos originales, crea-

tivos, reflexivos; nunca en forma de una pasiva, mediocre adecuación a modelos del pasado. Un caso paradigmático de regreso a los clásicos lo ofrece el Renacimiento italiano, donde la relación de los humanistas con la Antigüedad grecorromana se caracterizó esencialmente por un inquieto realismo¹⁰ y nunca por una vacua imitación (“fugienda est omnis supervacua artis imitatio”, escribía Enea Silvio Piccolomini).

No habrá que olvidar que *Renacimiento*, palabra tan estrictamente asociada con “clásico”, no es término originario, sino popularizado por historiadores del siglo XIX, como Jules Michelet y Jacob Burckhardt, cuyas obras tuvieron un profundo impacto en Europa. Tampoco que actualmente se trata de una categoría conceptual móvil, que los historiadores tienden a emplear en sentido plural, identificando varios “Renacimientos” en contextos culturales cronológicamente anteriores al humanismo, es decir en la Edad Media (Renacimiento carolingio, otoniano, federiciano, etcétera). Algo análogo hicieron los historiadores del arte antiguo al identificar varios Renacimientos en épocas posteriores al arte griego clásico, por ejemplo, en la época helenística, en la edad de Augusto o en la edad de Adriano.

Se llama clásico, además, a una realización netamente artística o, *lato sensu*, espiritual, a la cual público y tradición han otorgado un valor paradigmático, hasta elevarla a manera de un ejemplo digno de estudio, reflexión, imitación. En este sentido, *4:33* de John Cage y *Fontaine* de Marcel Duchamp serían tan clásicos como el *Arte de la fuga* y el *Laocoonte*.¹¹ A menudo generalizamos el atributo a un autor, como si fuera

¹⁰ Massimo Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'umanesimo* (Turín: Einaudi, 2019).

¹¹ Sobre los problemas generados en la definición de arte por las vanguardias artísticas del siglo XX, ver: Arthur C. Danto, *What Art Is* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2013), cap. 1. El nexo entre tradición y vanguardias es el centro de un reciente libro de Salvatore Settis, *Incursioni* (Milán:

posible reconducir y condensar en esa persona todo el valor que la sociedad o la humanidad atribuyen a sus realizaciones; hablamos entonces de Virgilio, Dante, Shakespeare, Leonardo como “clásicos”. Aquí la palabra parece acercarse a otra: *genio*, aunque esta última, el uso común de hoy la atribuye de preferencia a científicos o inventores, y menos a los artistas. Esta concepción es opuesta a lo que proponía Kant, el cual limitaba el término a los artistas, excluyendo a los científicos.¹²

El nexo del clásico con el genio lo encontramos también en Giacomo Leopardi, el cual escribía:

È un curioso andamento degli studi umani, che i geni più sublimi liberi e irregolari, quando hanno acquisito fama stabile e universale, diventino classici, cioè i loro scritti entrino nel numero dei libri elementari, e si mettano in mano de' fanciulli, come i trattati più secchi e regolari delle cognizioni esatte.¹³

La noción “libre e irregular” del genio en este pasaje llama a la memoria la idea kantiana del artista, proporciona una imagen del clásico opuesta a la tradicional, que lo define como modelo, ejemplo, canon. El clásico

Feltrinelli, 2020). Un texto todavía muy estimulante sobre el vínculo entre arte *abstracto* y lo bello es: Alexandre Kojève, *Kandinsky* (Macerata: Quodlibet, 2005). Sobre la imposibilidad y la escasa importancia de definir exactamente qué es una obra de arte, lo esencial, me parece, se escribió en la década de 1950: Paul Ziff, “The Task of Defining a Work of Art”, *The Philosophical Review* vol. 62, núm. 1 (enero de 1953), 58-78; Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 15, núm. 1 (septiembre de 1956): 27-35

¹² Immanuel Kant, *Crítica della facoltà del giudizio* (Turín: Einaudi, 2011), § 46-50.

¹³ “Es una curiosa tendencia de los estudios humanos que los más sublimes genios libres e irregulares, cuando han adquirido fama estable y universal, se convierten en clásicos, es decir, sus escritos entran en el número de libros elementales, y se ponen en manos de los niños, como los tratados más secos y regulares de las ciencias exactas”. Giacomo Leopardi, *Zibaldone* (Milán: Mondadori, 1997), 307.

aquí no se subordina a ninguna ley conocida *a priori*, ni siquiera advierte la norma de su propia creación. Continúa Leopardi:

Omero, che scriveva innanzi ad ogni regola, non si sognava certo d'esser gravido delle regole come Giove di Minerva o di Bacco, né che la sua irregolarità sarebbe stata misurata, analizzata, definita e ridotta in capi ordinati per servir di regola agli altri, e impedirli di esser liberi, irregolari, grandi e originali come lui. E si può ben dire che l'originalità di un grande scrittore producendo la sua fama (giacché senza quella sarebbe rimato oscuro e non avrebbe servito di norma e di modello), impedisce l'originalità de' successori.¹⁴

El clásico —libre, irregular, grande y original— es parte de una imagen moderna-romántica del genio y el artista como *rebelde*, que la sociedad pone ante los productos de su hipocresía e inautenticidad, y que ella misma traiciona, lo reduce a modelo de imitación, norma, mediocridad filisteas. El clásico es aquí el hombre que se opone al rebaño, es la figura de lo *auténtico* en todas las posibles variaciones semánticas de la idea.

Por ulteriores extensiones de los usos presentados, no sorprende que incluso eventos, imágenes o productos de la moda que hicieron época, al influir de manera más o menos estable en el gusto de las masas y elites, puedan llamarse clásicos. La imagen de Boris Eltsine de pie sobre un tanque durante el golpe de agosto de 1991 en la extinta URSS es un clásico de la historia política reciente. También las zapatillas Mary Jane son un

¹⁴ “Homero, que escribió antes de toda regla, ciertamente no soñó con estar preñado de reglas como Júpiter de Minerva o de Baco, ni que su irregularidad fuera medida, analizada, definida y reducida a elementos ordenados para servir de regla a otros y evitar que sean libres, irregulares, grandes y originales como él. Y puede decirse que la originalidad de un gran escritor, mientras produce su fama (ya que sin ella hubiera permanecido oscuro y no hubiera servido de norma y modelo), impide la originalidad de sus sucesores”. Leopardi, *Zibaldone*, 307-308.

clásico de la moda de la década de 1920, así como Madonna lo es de la música pop de los años 1980 y el *ragù* de la comida italiana del último siglo. Lo que resiste y se opone a los caprichos de la moda, sin embargo, puede decirse igualmente un clásico, como cuando hablamos de un “estilo clásico” o una “obra clásica” en su género.

Clásicas son incluso palabras, expresiones o eslóganes que se transforman en “memes” y circulan como espectros en boca de todos, incluso de quienes —la mayoría— ignoran por completo su origen y significado (“I have a dream”, “La tierra es de quien la trabaja”, “Why die for Danzig?”, “Gott ist tot”, “È successo un 48”, “Paris vaut bien une messe”). Un clásico, en fin, puede ser un evento que todo mundo espera, como el *derby* entre Barça y Real Madrid. Se trata de usos y extensiones importantes, aunque por lo común poco considerados, puesto que conectan el clásico con la dimensión actual y popular que el término parece excluir.

De lo antes dicho, en efecto, sigue un contraste singular: el clásico es algo de primer orden y, sin embargo, también es algo del vulgo. La moda determina lo que es clásico y, al mismo tiempo, el clásico es lo que se opone a la moda. Recordemos que *moda* y *moderno* derivan del latín *modus*, que indica el ahora, el tiempo presente y, por extensión, nuestro tiempo, la época moderna. Ahora bien, la relación entre los clásicos y lo actual es muy controversial. Las más sugerentes reflexiones sobre los clásicos, de hecho, hacen hincapié no sólo en su “actualidad”, que en muchos casos revela la premisa de lecturas banales, sino y sobre todo, en la oposición entre los clásicos y el presente.

El término *modernus* lo encontramos en uso ya en la época tardoantigua (Casiodoro), aunque, en oposición a antiguo (*antiquus*), aparece a partir del siglo XIII, cuando se oponen el “moderno” Ockham al “antiguo” Aristóteles, la religión antigua a la *devotio* moderna, y el ejemplo

de los antiguos y los modernos escolásticos en Petrarca.¹⁵ El uso de estos conceptos, moderno y antiguo, tiene sentido fundacional, programático, ético-político: clásico y moderno se definen ahora por su recíproco contraste, aunque la valencia de la identificación, positiva o negativa, pueda variar de signo. El uso programático-ideológico del término presupone algún tipo de división en partidos y una identidad en lucha, que se define en su oposición a otra, real o ideal. El fenómeno no es nuevo, por supuesto: toda cultura lo conoce, aunque lo exprese con palabras y modalidades distintas. En la obra de los antiguos griegos, por ejemplo, pueden encontrarse muchos testimonios de un uso polémico de lo antiguo (*palaioi lógoi*) contra lo moderno (*tà kainá, tà kainótera*) o viceversa, de lo moderno contra lo antiguo.

En las páginas a continuación, al hablar de categoría fundacional, entendemos un tipo de conceptualización espuria, analíticamente débil, definida mediante una oposición o incluso una negación formal abstracta. De tal manera que Moderno es categoría fundacional cuando se define en oposición a Clásico o Antiguo. De igual forma, son nociones fundacionales las de Occidente (vs. Oriente) o Cultura (vs. Naturaleza), entre muchas otras. Clásico (o Antiguo), Oriente y Naturaleza son categorías analíticamente muy pobres por ser en esencia negativas, o demasiado amplias y genéricas por significar algo realmente común y propio. Su función parece ser únicamente la de soportar la identidad primaria de la categoría fundacional de referencia (Moderno, Occidente, Cultura), sobre la cual se descarga el peso de algún tipo de preferencia ética, normativa, programática, ideológica en general.

La larga *Querelle des Anciens et des Modernes* muestra muy bien que la esencia del clásico (que aquí significa lo antiguo grecorromano) estriba en

¹⁵ Settis, *Futuro del "classico"*, cap. 11.

la normatividad de sus afirmaciones y de sus rechazos, lo cual Marc Fumaroli ha definido como un “gran cisma de Occidente”.¹⁶ Igual carácter fundacional muestra el célebre discurso de Benjamin Constant, pronunciado en el Athénée Royal de París en el 1819. Siguiendo un esquema normativo que en su época se había consolidado en buena medida (desde Montesquieu hasta Condorcet), Constant opone la libertad de los modernos, basada en la representación y en garantías jurídicas que tutelan el goce de la independencia privada, a la libertad de los antiguos, basada en el ejercicio de determinados poderes para preservar la participación y el ejercicio de la soberanía.¹⁷ Los elementos programáticos del *discours* fueron recuperados e intensificados en otra famosa disertación de Isaiah Berlin (1959), donde planteó la oposición en términos de una noción positiva vs. una negativa de la libertad, afirmó que los antiguos no conocieron nada de la segunda. La tesis ha sido cuestionada recientemente por Mogens H. Hansen,¹⁸ mientras otros estudiosos intentan ofrecer una descripción más compleja de la libertad y de la democracia antigua, alejándose de los esquematismos normativos del pasado.¹⁹ Esto, por supuesto, no significa una

¹⁶ Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées. La querelle des anciens et des modernes* (París: Éditions Gallimard, 2001).

¹⁷ Benjamin Constant, *La libertà degli antichi paragonata a quella dei moderni* (Turín: Einaudi, 2015).

¹⁸ Mogens H. Hansen, “The Ancient Athenian and the Modern Liberal View of Liberty as a Democratic Ideal”, en: Josiah Ober y Charles Hedrick, (coords.), *Demokratia: A Conversation on Democracies, Ancient and Modern* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 91-104; Mogens H. Hansen, *Was Athens a Democracy? Popular Art, Liberty and Equality in Modern and Ancient Political Thought* (Copenhage: Munksgaard, 1989).

¹⁹ Diane Harris, “Freedom of Information and Accountability: The Inventory Lists of the Parthenon”, en: Robin Osborne y Simon Hornblower (coords.), *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis* (Oxford: Clarendon, 1994), 213-226; Robert W. Wallace, “Law, Freedom, and the ‘Concept of Citizens’ Right in Democratic Athens”, en: Ober y Hedrick, *Demokratia*, 105-119; Robert W. Wallace, “Private Lives and Public Enemies: Freedom of Thought

renuncia a pensar las diferencias entre democracias antiguas y modernas; romper además la imagen unitaria de la Antigüedad y mostrar las profundas diferencias que subsisten no sólo entre la experiencia política griega y romana,²⁰ sino en el marco del mismo mundo helénico.

Es posible que este recorrido entre significados resulte sin propósito para muchos. Quizá sería mejor decir qué se entiende por clásico, de una vez por todas, de la manera más clara. Así, por ejemplo, Thomas Eliot se desinteresó de los varios usos del término, en particular de los referentes a la actualidad, y propuso identificar el clásico con el grado de madurez (*maturity*) alcanzado por un cierto autor, literatura o género, en el marco de su propia evolución.²¹ Se trata de un aspecto importante, que, junto con el clásico como figura de lo auténtico, hubiera merecido un lugar entre los significados del término propuestos por Tatarkiewicz.²² La iniciativa de Eliot, en efecto, abre paso a otra consideración esencial sobre las capas semánticas del clásico, esta vez relacionada con la metáfora evolutiva que condiciona el empleo de la palabra. Hay grandes antecedentes en este sentido, desde Plinio y Vitruvio, en la Antigüedad, hasta Vasari y Winckelmann en la época moderna. Estos intentos están basados en la analogía con las etapas de desarrollo del hombre. El esquema biológico-

in Classical Athens”, en: Adele Scafuro y Alan L. Boegehold (coords.), *Athenian Identity and Civic Ideology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994), 205-238; Arlene W. Saxonhouse *Free Speech and Democracy in Ancient Athens* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

²⁰ David Konstan, “Reading the Past (On Comparison)”, en: Dean Hammer (coord.), *A Companion to Greek Democracy and the Roman Republic* (Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, 2014), 8-20.

²¹ Específicamente, Eliot propone descomponer el concepto general en distintas componentes: madurez de la mente, madurez de maneras, madurez del lenguaje y perfección del estilo común. Thomas Eliot, *What Is a Classic? An Address Delivered Before the Virgil Society on the 16th of October 1944* (Londres: Faber & Faber Ltd., 1944).

²² Władysław Tatarkiewicz, “Les quatre significations du mot ‘classique’”, *Revue Internationale de Philosophie* vol. 12, núm. 43 (1958), 5-22.

evolutivo se encuentra en Aristóteles, notoriamente en la *Poética* (IV, 5-6), donde se aplica al desarrollo de la tragedia, aunque su validez es declarada para toda arte y filosofía (Metafísica XII 1074b).

En resumen, son muchos los significados que adquiere el clásico, desde los más específicos (que implican una delimitación del pasado o una referencia a la acción de algún tipo de canon), hasta los más genéricos (que lo confunden con la moda y la actualidad). Hasta ahora no mencionamos más que un repertorio significativo de usos:

- Obra del arte griego en su periodo de relativa acmé (clásico);
- Arte y productos del arte clásico y neoclásico (incluye los clasicismos, los varios “retornos” al clásico o renacimientos);
- Relativo a la forma, con sus atributos tradicionales (equilibrio, medida, proporción, etcétera);
- Concerniente a la madurez, momento culminante del desarrollo de una civilización, arte, género, autor;
- Lo auténtico, variamente declinado como primitivo, natural, espontáneo, libre;
- Lo antiguo grecorromano en general (noción exclusiva de lo antiguo);
- Referente a lo antiguo en general, no sólo grecorromano (noción inclusiva de lo antiguo);
- Un producto eminente del arte o un artista en general, del pasado o del presente (ejemplar, representativo, importante);
- Un producto notable de la vida espiritual, intelectual, cultural, de un pueblo o nación, o de la humanidad toda;
- Todo lo que puede haber dejado o está dejando una huella en la memoria colectiva y en las costumbres;
- Lo que está en boca de todos, de lo que se habla actualmente.

3. El clásico: ¿contra la moda o en la moda?

La inclusión de la moda en el campo semántico del clásico, evidente en las últimas acepciones, puede resultar inaceptable para quienes se dedican a buscar el significado del término. Clásico, como vimos, es normativo, implica por lo común algún tipo de delimitación prescriptiva o prohibitiva. La oposición con la moda, la actualidad, el ahora, el conformismo del vulgo, parecen constituir límites mínimos insuperables, pasados los cuales el concepto perdería su valor propio y específico. Sin embargo, ya Italo Calvino proponía, en su definición número 13, un fuerte nexo con la actualidad: “È classico ciò che tende a relegare l’attualità al rango di rumore di fondo, *ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno*”.²³

¿Cómo hay que entender este nexo imprescindible con la actualidad? Y, antes que nada, ¿cómo comprender la actualidad? Calvino no lo aclara. Tratemos de encontrar las palabras adecuadas. Pongamos que la actualidad sea no sólo las cosas de las cuales todo mundo habla (temas, argumentos, el orden del día en los medios de comunicación, etcétera), sino también las maneras en que se habla de las cosas (la acción de inferencias, disposiciones, preferencias, a menudo implícitas y poco conscientes). La actualidad coincide entonces con la dimensión anónima de la opinión común (“was *man* sagt”, “was *man* denkt”), con su relativa mala fe (*mauvaise foi*), el “gran circo” de la comunicación general de todos los días. De lo anterior resulta por lo menos que:

²³ “Es clásico aquello que tiende a relegar la actualidad al rango de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo”. Calvino, *Perché leggere i classici*, cursiva del autor.

- hay un nexo entre actualidad, moda e ideología,
- el clásico entreteje una relación necesaria con este nexo.

¿Cómo hay que entender la necesidad del nexo entre clásico y la actualidad? Veo por lo menos dos posibilidades. Según la primera, la actualidad en la cual estamos todos sumergidos constituye el *límite* del clásico, externo y extremo, con el cual el clásico está esencial e irreductiblemente en conflicto. La *polémica* relación con la moda se ubica al centro de la noción de clásico dada por Massimo Cacciari:

“Classico”, infatti, non esprime alcun rimando al passato, tantomeno al morto passato, bensì il più fiero contrasto al modo, all’ora. “Classico” è ciò che attualmente non è “moda”, non è il ritornello dell’ora; esso porta in sé un timbro di battaglia, un’esigenza di contra-dizione.²⁴

El clásico no comparte nada con la actualidad, no le debe nada para su existencia y su valor, pero permite al sujeto sumergido en ella cobrar una distancia entre él y lo actual, *contradecir* el presente y llevarlo a una crisis. Gracias al clásico el sujeto, inmerso en el “estribillo del momento”, obnubilado, descubre que posee una autonomía crítica respecto al presente, que su destino no es hablar con la voz anónima de una comunicación superficial e inauténtica. El sujeto reconoce que es, o puede ser, algo más auténtico, algo mejor. La noción de clásico como límite extremo que permite al sujeto tomar conciencia y distancia crítica de su presente puede llevar a la relación conflictiva, agonís-

²⁴ ““Clásico”, en efecto, no expresa ninguna referencia al pasado, y mucho menos al pasado muerto, sino al más feroz contraste con el modo, con el ahora. “Clásico” es lo que actualmente no es “moda”, no es el estribillo del momento; lleva en sí un sello de lucha, una necesidad de contradicción”. Massimo Cacciari, “Brevi inattuali sullo studio dei classici”, en Ivano Dionigi (coord.), *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini* (Milán: Rizzoli, 2002).

tica, entre los clásicos y el presente a la cual nos referíamos antes. Neutralizar definitivamente el ruido de la moda resulta imposible, pero reducirlo a un “ruido de fondo”, como propone Calvino, parece tarea posible y necesaria para un hombre que quiera vivir con autenticidad.

Sin embargo, ¿es realmente posible pensar que el clásico tiene esta función exclusivamente polémica-crítica con relación al moderno? ¿Es plausible pensar que no existe un nexo substancial entre el clásico y la actualidad y, por eso, el clásico queda indiferente a los ruidos del vulgo, a los estribillos de la moda? Hay que dudarlo. Sería como situarlo en un espacio exterior, ajeno al momento presente. ¿De qué clase sería este espacio?, ¿cómo pensarlo?, ¿dónde podrían residir lo clásico, lo antiguo, lo *otro*, sino en el presente que yo vivo aquí y ahora, en este instante en que lo pienso y lo represento? Si concibiera el clásico *contra* la actualidad, quedaría simplemente impensada su necesaria conexión con el mundo de la vida, el *hic et nunc* que es la existencia de este individuo concreto en este momento particular.

El distanciamiento crítico del sujeto (su conciencia de no ser reducible a la mera actualidad), al parecer, caracteriza su existencia en el presente. El sujeto en el “ahora” no necesita algo exterior, que se llame “clásico” o de cualquier otra manera, para despertar su conciencia crítica. Incluso en la moda, si es que por ello entendemos una especie de “actualidad degenerada”, el sujeto posee infinitas ocasiones no sólo para perderse, sino para encontrarse e instituir una distancia crítica entre sí mismo y la actualidad (así permite el cuestionamiento de sus propios valores, preferencias, hábitos, clichés, etcétera).²⁵

²⁵ A esta idea de la moda como caída de la existencia en la inautenticidad podría oponerse otra: la moda como vehículo de ilustración y liberación. ¿Cuál de las dos representaciones sería más real y profunda? Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère: La mode et son destin dans les sociétés modernes* (París: Éditions Gallimard, 1991).

La distancia ante el “ahora” puede estimularse mediante cualquier experiencia capaz de hacernos intuir la posibilidad de una diferencia entre lo que somos y lo que podríamos ser. Esto ocurre cada día de nuestras vidas y, por lo regular, es suficiente para darnos la intuición de ser libres y capaces de una cierta vigilancia crítica ante el mundo. El contacto con un autor o una obra clásica —cualquier significado que le demos al término— puede ser la ocasión para un despertar crítico, pero no es condición, ni necesaria ni suficiente ni privilegiada, para que en nosotros se despierte este sentimiento. Cualquier evento puede ser la ocasión para que este despertar se realice; y, en el mundo de la vida, hay también todo lo que el clásico aparentemente rechaza: el vulgo, lo bajo, la moda...

El clásico, finalmente, necesita la actualidad para su misma existencia. ¿Existiría el clásico sin el *gossip*? Lo dudo. ¿Serían posible cánones y tradiciones sin la ilimitada habladería que acompaña todo reconocimiento público y calificado de la eminencia? Lo dudo igualmente. Se trate de la Venus de Milo, del premio literario del momento o del artista desconocido llevado al público por algún sofisticado académico de renombre, el clásico necesita entrar, tarde o temprano, potencial o actualmente, en boca de todos. La noción del clásico como límite y antagonista de la actualidad es demasiado abstracta, unilateral, no tiene en cuenta las relaciones inevitables con los contextos reales en que se realiza su producción, circulación y canonización.

Se trata quizá de la última frontera de exclusividad del clásico, una que tendrá que caer si queremos dar a la noción algún tipo de eficacia analítica en el presente. ¿Cuántas y cuáles barreras ya han caído en la definición del clásico? Veamos rápidamente:

- socioeconómica: el clásico es para los ricos, los más refinados;
- espacial y temporal: el clásico es lo antiguo, lo antiguo greco-romano;

- política-cultural: el clásico es lo que caracteriza mi patria, mi pueblo, mi nación, mi especie, etcétera;
- regla del gusto: el clásico es forma, madurez, autenticidad;
- cognitiva: el clásico requiere expertos, personas finas y competentes que lo sepan revelar.

Mediante la remoción de estas y otras barreras, en busca de un concepto posible de clásico, entendemos que estas definiciones o asociaciones no sólo son insuficientes e inadecuadas, sino también que la noción lleva consigo una fuerte carga fundacional, polémica. A este propósito resulta de máximo interés la lectura de *Ideologie del classicismo*, de Luciano Canfora un verdadero “clásico” sobre las relaciones entre clásicos, ideología y poder.²⁶ El clásico desencadena *pólemos* no porque esté fuera del ahora, sino porque el ahora ya está en guerra constante consigo mismo (*stásis*) y arrastra toda representación, incluso la del clásico, en su propio movimiento destructor. Quizá no podamos prescindir de estas u otras delimitaciones al hablar de clásicos, pero, por lo menos, razonemos críticamente sobre lo que hacemos cuando las usamos. Si nos damos cuenta de que las empleamos para dar batalla contra algo que no nos gusta, que no queremos, podemos ahorrarnos las mistificaciones de todo razonamiento confirmativo y sesgado, dejando de atribuir nuestra inconformidad a puntos de vista objetivos, externos, superiores.

Ahora bien, ninguna de las delimitaciones anteriores se ha revelado suficiente o satisfactoria para definir un concepto posible de clásico. Entonces, ¿por qué no debería caer también este último baluarte normativo que opone el clásico a la actualidad? Una vez despojada de toda

²⁶ Luciano Canfora, *Ideologie del classicismo* (Turín: Einaudi, 1980).

normatividad, incluso la que la opone a la moda y al vulgo, la palabra *clásico* podrá finalmente relucir por una mayor eficacia analítica. Si no fuera así, por lo menos sabríamos que tiene un valor epistémico nulo y la usaríamos conscientemente con su carga fundacional, así como una pistola: sabemos que es un arma que está hecha para disparar, no para comprender y descubrir.

La noción de clásico, con sus relativos anexos (moderno, moda, tradición, Renacimiento, etcétera) es en amplia medida fundacional y, por eso, corre el riesgo de revelarse prácticamente eficaz, pero analíticamente carente. Decir clásico, a lo largo de los siglos, ha significado tomar partido en pro o contra muchas cosas, declarar la guerra a una escuela o a una manera de pensar, incluso oponerse a sociedades y mundos considerados ajenos y antagónicos (el Ancien Régime, por ejemplo, o la Edad Media, *media tempestas*). El clásico nunca se ha limitado a contradecir el ahora, sino que ha sido *movilizado en y desde el ahora* para tomar partido en una u otra de las innumerables batallas ideológicas, culturales, políticas del presente. La naturaleza polémica del clásico está encarnada en el ahora, emerge de sus mayores preocupaciones, así como de sus caprichos.

Los discursos sobre los clásicos, con su inherente normatividad, tienden a ocultar la complejidad real de la actualidad de donde nacen y prosperan. El espíritu de movilización, la búsqueda de popularidad es inmanente a estos discursos. Según Ortega y Gasset, a fuerza hay que llevar el clásico al presente:

No hay más que una manera de salvar al clásico: usando de él sin miramiento para nuestra propia salvación —es decir, prescindiendo de su clasicismo, trayéndolo hasta nosotros, contemporaneizándolo, inyectándole pulso nuevo con la sangre de nuestras venas, cuyos ingredientes son *nuestras* pasiones... y

nuestros problemas. En vez de hacernos centenarios en el centenario, intentar la resurrección del clásico re-sumergiéndolo en la existencia.²⁷

Ortega y Gasset revisa el nexa sustancial entre clásico y actualidad, pero la expresión “traer el clásico hasta nosotros” despista: el clásico, así como lo antiguo, el pasado, el *otro* en general, *está ya* –siempre, solo y únicamente– *en el presente*. Es esta presencia normal, familiar, la que caracteriza la conversación de los humanistas: léase este timbre de voz en las cartas de Petrarca al “amigo” Cicerón,²⁸ o en la misiva de Machiavelli al amigo F. Vettori. Si el clásico está tan radicalmente inserto en esta existencia actual y en sus problemas, tanto que conversamos con él con la misma libertad (*parresía*) que tendríamos con un amigo de confianza o un familiar, lo estará inevitablemente en los aspectos inauténticos de esta existencia, con las obnubilaciones (ruidos, estribillos, *humana imbecillitas*) que ya vimos reflejadas en el gran circo de la comunicación general; puesto que en nuestras vidas obnubilación y mala fe no son menos reales que la honesta ponderación y lucidez crítica.

¿Es posible un discurso sobre el clásico sin clichés y banalidades? No lo creo. Después de todo, su representación como genio libre e irregular no es, de por sí, más profunda que la del clásico concebido como canon y modelo: se trata simplemente de otra representación mental que en cualquier momento puede decaer en cliché e, incluso, en uno de mayor éxito en el mundo actual, con su propensión casi inmediata a experi-

²⁷ José Ortega y Gasset, “Pidiendo un Goethe desde dentro. Carta a un alemán”, *Obras completas*, tomo IV (Madrid: Gredos, 1947).

²⁸ Epystole familiares (Fam.) xxiv, 3 y 4. En nuestra existencia mortal nada es perfecto (*in rebus mortalium nichil constat esse perfectum*), ni es próximo al sacrilegio sospechar en él clásico algo de la humana debilidad (*humane imbecillitatis in eo aliquid suspicari sacrilegio proximum*, Fam. xiv, 2, 4 y 2, 12).

mentar simpatía o admiración con todo lo que marca discontinuidad, irregularidad, ruptura, rebelión.

Las inferencias que nos llevan a atribuir la categoría de clásico a un cierto producto del arte o realización espiritual son, por lo general, resultado de preferencias de valor, visiones del mundo, inclinaciones personales; es decir, representaciones mentales orientadas, cargadas de afectividad y encaminadas a la exhibición en la comunicación pública general. El clásico es entonces, por lo menos potencialmente, una *ideología del clásico*, es decir, la oposición de un punto de vista a otros; y una *moda del clásico*: la expresión de disposiciones personales que circulan en la opinión general, que están o pueden estar en boca de todo mundo, o por lo menos, de quienes militan en “mi” partido.

¿Cómo sería posible reconducir este campo de batalla histórico que representa el clásico al territorio de una zona franca, desprendida del presente, donde el individuo despierta su inteligencia crítica y actúa finalmente de manera auténtica? ¿Cómo reducir la actualidad a un mero ruido de fondo? ¿Dónde estaría el *angulus*, el *hortus*, el *kêpos* o, si se prefiere, la *cárcel* capaz de asegurarnos este espacio sagrado de aislamiento del presente? No niego que existan espacios y momentos de meditación, pero que éstos puedan desprenderse de la actualidad parece imposible y dudo que el clásico sea el espacio exclusivo o privilegiado donde se llevan a cabo estas acciones de retiro y secesión. El clásico está en el presente y, por eso, ha sido mil veces y puede siempre volver a ser un activo productor de “ruido”, inautenticidad, mala fe, ideología.

4. Dos definiciones deflacionarias

Si lo que acabamos de elaborar tiene sentido, entonces pierde gran parte de su importancia la manera en la cual se aborda tradicionalmente la cuestión del clásico, a saber, como si se tratara de elegir entre su actualidad o inactualidad (donde inactual indica simplemente una voz disonante, *fuori dal coro*), presencia o ausencia, identidad o alteridad. El clásico, en realidad, si es algo, está necesariamente relacionado con ambos términos: es actual e inactual, presente y ausente, idéntico y otro. Las disyuntivas no tienen mucho sentido en este caso. Lo esencial, en efecto, es el individuo, sus representaciones mentales donde se combinan inevitablemente ambos términos en busca de una solución personal y significativa.

El clásico es algo que viene del pasado e interesa a nuestro presente: es la manera en que el sujeto individual se hace presente en el pasado. O, quizá mejor: es la vía en que cada individuo, utilizando un cierto *reservoir* de representaciones, construye un pasado a medida de su propia conciencia y sensibilidad presentes.²⁹ Ya sea que lo acepte o lo rechace, el sujeto busca definirse y expresarse a sí mismo en el clásico, así que, al mismo tiempo, no puede considerarlo por completo pasado, otro, ausencia; tampoco presente e idéntico a sí mismo. Clásico, entonces, es el nombre que damos a un cierto tipo de representaciones mentales que lidian con esta difícil y siempre inacabada tarea individual de construcción y definición de un pasado y un sentido histórico.

En general, podríamos decir que *clásico* indica el conjunto de actitudes y disposiciones que, en un momento dado, definen la relación de un su-

²⁹ Esta primera definición del clásico está basada, metodológica y conceptualmente, en la epidemiología de la cultura teorizada por Dan Sperber, *Explaining Culture: A Naturalistic Approach* (Oxford: Blackwell, 1996).

jeto con ciertas representaciones comunes del pasado. El pasado aquí no tiene nada de objetivo o absoluto, es el conjunto de representaciones que un sujeto dado, en un momento concreto, se dispone a considerar útiles a la construcción de su identidad histórica. *Clásico es la construcción de un pasado que llega a interesar al sujeto en su propia situación presente.* En este proceso de creación, selección o transformación de las representaciones heredadas (el *reservoir* ilimitado de representaciones mentales que llamamos *tradición*), el individuo elabora el clásico cuando:

- mira a ciertas formas o representaciones culturales que considera ejemplares, mientras rechaza o cuestiona otras (selecciona, dispone, transforma, niega),
- experimenta afectivamente continuidades y rupturas respecto a ciertas formas y representaciones consolidadas (adhiera, rechaza, pondera),
- se orienta hacia el futuro en un sentido que preserva la importancia que tienen para él estas formas y representaciones.

La fenomenología del clásico que acabamos de trazar es relativamente sencilla: evita delimitaciones normativas, intenta ser analítica. Pone al centro al individuo, con su difícil tarea de construir una identidad presente; y no a los valores, objetivos o absolutos, que habría que preservar en pro o contra algún partido, es decir: intenta no caer en el juego del clásico como discurso programático, rechaza la ideología del clásico y las categorías fundacionales que lo instituyen. El clásico es considerado un aspecto de la construcción del pasado por parte de sujetos particulares. Emerge como un producto de las disposiciones del individuo ante las representaciones que están a su alcance:

- las que gobiernan la selección de las representaciones eminentes (construcción del pasado),
- las que producen el apego hacia ellas y contra otras (inversión afectiva),
- las que orientan al sujeto a la realización y la preservación de dichas representaciones en el tiempo (proyección hacia el futuro).

Hay una segunda definición posible de clásico de gran interés. Después de todo, el clásico puede ser una realización, una obra, producto o prestación: como tal, puede ser juzgado, y, de hecho, lo es (aun cuando quien emite el juicio no es propiamente un experto), desde un punto de vista técnico (*poiético*) y estético. El sujeto, al juzgar el clásico, razona constantemente sobre la pericia, la cualidad, la originalidad necesarias para la obtención de un objeto o prestación, o sobre los posibles significados de estas realizaciones; en fin, sobre el sentimiento mismo de íntima satisfacción que experimenta al contemplarlas y pensar en ellas. En amplia medida, el clásico cae bajo la formulación de juicios técnicos, teleológicos o estéticos.³⁰

La segunda ilustración que propongo del clásico es todavía tentativa, pero podría ayudarnos a determinar más específicamente el término y, al mismo tiempo, ahorrarnos la molestia de lidiar con otras mistificaciones. Diré que un clásico *es el producto de una competencia, de una maestría técnica, en un cierto campo de experiencia y producción*. Es un buen maestro de nuestro pasado más o menos lejano, a veces incluso de nuestro presente, que ha dejado una huella en su propio campo y que, inevitablemente,

³⁰ El lector se percatará, en este caso, que mi referencia teórica central es la *Crítica de la facultad de juicio* de Immanuel Kant.

ha acabado por consagrarse en alguna tradición, es decir, ha ingresado en uno o varios cánones.

La cuestión de la existencia del canon³¹ (si hay uno o más, cuáles son, en qué artes) es totalmente irrelevante en su aspecto normativo; en absoluto, no hay normas y, si las hay, nadie puede determinarlas *a priori* y con exactitud, ni siquiera el buen maestro que realiza su obra. Así que es no sólo necesario, sino perfectamente legítimo que cada quien, productor y público, construya sus propios cánones y los modifique y transforme a su agrado en el curso del tiempo. Finalmente, los cánones no son otra cosa que “antologías personales”. Mi referencia a ellos tiene ahora un valor descriptivo: la existencia de “clásicos” conlleva inevitablemente la existencia de “cánones”, lo cual, a su vez, implica la acción de un público, con la influencia que la actualidad ejerce en la formación del gusto y en la formulación del juicio. Clásicos y cánones, cánones y actualidad van de la mano.

Esto significa que, como ocurre en la teoría del arte, es muy difícil hablar de clásicos sin referirse a niveles de competencias y gusto,³² lo cual implica (1) una apreciación por parte de diferentes *públicos* (desde el más popular hasta el más competente), (2) modalidades y ocasiones de *publicación* (es decir, de exhibición y publicidad). Sin público y publicación resultaría muy complicado concebir un producto estético o espiritual,

³¹ El uso de la palabra canon, término del ámbito bíblico, para referir a la lista de autores selectos por parte de gramáticos y eruditos, se difundió a partir del siglo XVIII, cuando David Ruhnken lo utilizó por primera vez con este nuevo sentido. Settis, *Futuro del “classico”*.

³² Invito al lector a no confundir el arte con lo bello. Respecto a lo bello, puede no ser necesaria competencia, habilidad, formación del gusto. En la medida en que el arte es pensado como imitación de la naturaleza, es posible también juzgarlo según el metro de lo bello. Pero no es para nada necesario que un juicio sobre el arte, un juicio de gusto, coincida con una atribución de lo bello y con una experiencia coherente con dicha atribución.

en general, y de hecho no hay teoría del arte, a partir de Gorgias, Platón y Aristóteles, que no otorgue a estos factores su merecida importancia. Público y publicación, por supuesto, entrañan diferentes convenciones sociales, es decir, varios tipos de nexos con la actualidad, con la moda.

Como en todo ámbito de acción y producción humana, existen competencias y prestaciones, habilidades para realizar ciertas *performances* y, al mismo tiempo, públicos que son en mayor o menor medida capaces de apreciarlos, participar en ellos mediante un nivel de comprensión que les permite volverlos experiencias significativas (David Hume, siguiendo la opinión de varios intelectuales franceses de su tiempo, insistía en el papel del estudio y la práctica personal, junto al entendimiento, como medios para la formación y afinación del gusto estético). La habilidad en la producción y en la prestación implica la existencia de otra, en la *frucción*: ésta es ahora la palabra clave (del verbo latín *fruor, frui*), indica una competencia que permite a quien la posee disfrutar obras y *performances*, lo que a su vez se reanuda con una antigua vertiente del saber como “sabor” (*sapĭo, sapĕre*), del conocimiento como práctica que ocasiona disfrute y placer. La frucción lleva de por sí a la formación de cánones más o menos informales, más o menos definidos y exigentes, con los cuales todos los que hablan un cierto idioma técnico, por así decir, tienen que lidiar de una forma u otra.

No hay razón para limitar estas consideraciones sobre la frucción a las bellas artes. Ciencias y atletismo son igualmente parte del discurso. Quienes hoy quisieran dedicarse a la filosofía de la mente, por ejemplo, apenas podrían hacerlo sin ser capaces de *disfrutar* de algunas obras del pasado, por ejemplo, las de Platón o Aristóteles, René Descartes o David Hume, o entre los contemporáneos, Dan Dennett o Dave Chalmers. Igualmente, para quienes practican o sólo se interesan en la escalada *free solo*, el joven Alex Honnold recientemente ha establecido nuevos están-

dares que lo han puesto en la cima de esta especialidad, donde sospecho quedará por largo tiempo. Alex Honnold es un *clásico* de esta especialidad. Quien se dedique a ella no podrá ignorar sus impresionantes prestaciones atléticas.³³

El fenómeno estético es multidimensional. Son tres, por lo menos, las dimensiones involucradas: productor, producto (prestación) y públicos. La presencia de *performers*, equipos, intérpretes y eventos (*happenings*) complica la fenomenología del hecho estético. Con los clásicos ocurre lo mismo. Cuando hablamos de clásicos, en realidad, no hacemos otra cosa que reconducir un cierto ámbito de acción a sus dimensiones estéticas. El ámbito de acción puede no pertenecer a las bellas artes, como muestran los ejemplos mencionados (los filósofos de la mente y el *free-soloist*). Hay una dimensión estética (creadores geniales, públicos competentes, cánones) prácticamente en cualquier ámbito de acción donde se encuentran habilidades, competencias y gusto: desde las matemáticas³⁴ hasta los videojuegos.³⁵

Kant había abierto la crítica del gusto mucho más allá de los límites de los productos de las artes. Hoy día este aspecto de su reflexión resulta más que nunca de gran interés. El clásico, finalmente, es pensable como un producto del arte, participa de los juicios aplicables a estos productos (no necesariamente los que Kant definía como juicios estéticos puros, que en amplia parte conciernen a lo bello natural). Es necesario entender

³³ Alex Honnold y Mark, Synnott, *The Impossible Climb. Alex Honnold, el Capitan, and the Climbing Life* (Dutton: Penguin Publishing Group, 2018); Alex Honnold y David Roberts, *Alone on the Wall* (Nueva York: W.W. Norton & Co., 2015).

³⁴ Angela Breitenbach y Davide Rizza, "Introduction to Special Issue: Aesthetics in Mathematics", *Philosophia Mathematica* vol. 26, núm. 2 (junio de 2018), 153-160.

³⁵ Grant Tavinor, *The Art of Videogames* (Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, 2009); Jon Robson y Grant Tavinor, *The Aesthetics of Videogames* (Londres: Routledge, 2017).

el arte bajo una acepción muy amplia, donde incluso una prestación atlética o una competencia científica se caracterizan por tener cualidades estéticas.

Las que tratamos en este apartado quieren ser dos definiciones lo más deflacionarias posibles del clásico. Aunque se esfuerzen por despojarse de toda normatividad, sin duda encuentran limitaciones, de las que el uso lingüístico común puede prescindir y, en muchos casos, prescinde.

- *Clásico* no parece aplicable a productos y realizaciones que no derivan de la formación del gusto, de la adquisición de competencias o de una reflexión sobre el significado de nuestra contemplación de un objeto. Piénsese, por ejemplo, en la escritura automática (¿*Poisson soluble* de André Breton es un clásico?), en las improvisaciones que no requieren una maestría técnica, como ocurre con los dibujos infantiles, o en el conjunto de acciones humanas no intencionales (heterogénesis de los fines) que es la normalidad de todo evento histórico-social.
- *Clásico*, en fin, parece no poderse atribuir ni a espectáculos naturales inmediatamente bellos, como un paisaje, una flor, un cuerpo, una forma del mundo animal o vegetal;³⁶ ni a *by-products* de acciones no humanas, como los círculos y espirales de burbujas dibujados en la superficie marina por las ballenas jorobadas durante sus acciones conjuntas de caza.³⁷ Se trata de exclusiones que apuntan, una vez más, a una diferencia esencial

³⁶ Adolf Portmann, *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia* (Milán: Adelphi, 1989).

³⁷ Sobre el *bubble netting*, ver la descripción proporcionada en el WWHandbook de la International Whaling Commission (<https://wwhandbook.iwc.int/en/species/humpback-whale>, recuperado el 31 de mayo de 2002) y la bibliografía ahí mencionada.

entre lo bello y lo clásico, lo natural y lo clásico; sobre la cual no podemos detenernos más en este momento.

Este escrito no pretende ser más que un primer acercamiento al problema del clásico, el cual es importante pensar desde la raíz, junto con toda creencia general de carácter ideológico y normativo, si queremos encontrar la manera de mejorar nuestra inteligencia presente y construir una opinión digna de ciudadanos responsables y sociedades ilustradas. Habrá otras ocasiones para desarrollar muchas cuestiones relacionadas con el tema, que aquí no ha sido posible abordar o se han mencionado de manera demasiado rápida. Lo que queda asentado es que podemos dar dos definiciones del clásico que evitan pretensiones normativas y programáticas: la primera lo reconduce al proceso individual de construcción de una identidad histórica en el presente; la segunda, a un producto del arte (*lato sensu*), sobre el cual se emiten juicios condicionados por la formación, las competencias, las habilidades y el desarrollo del gusto de cada quien.

Bibliografía

- Berlin, Isaiah. *Two Concepts of Liberty: An Inaugural Lecture Delivered before the University of Oxford, on 31 October 1958*. Oxford: Clarendon, 1959.
- Bernal, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1987.
- Bettini, Maurizio. *I classici nell'età dell'indiscrezione*. Turín: Einaudi, 1995.
- Breitenbach, Angela y Davide Rizza. "Introduction to Special Issue: Aesthetics in Mathematics". *Philosophia Mathematica* vol. 26, núm. 2 (junio de 2018), 153-160.
- Cacciari, Massimo. *La mente inquieta. Saggio sull'umanesimo*. Turín: Einaudi, 2019.
- . "Brevi inattuali sullo studio dei classici". En: Ivano Dionigi, coordinador. *Di fronte ai classici a colloquio con i greci e i latini*. Milán: Rizzoli, 2002.
- Calvino, Italo. *Perché leggere i classici*. Milán: Mondadori, 1991.
- Canfora, Luciano. *Noi e gli antichi. Perché lo studio dei greci e dei romani giova all'intelligenza dei moderni*. Milán: Rizzoli, 2002.
- . *Ideologie del classicismo*. Turín: Einaudi, 1980.
- Condello, Federico. *La scuola giusta. In difesa del liceo classico*. Milán: Mondadori, 2018.
- Constant, Benjamin. *La libertà degli antichi paragonata a quella dei moderni*. Turín: Einaudi, 2015.
- Danto, Arthur C. *What Art Is*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2013.
- Detienne, Marcel. *Les Grecs et nous. Une anthropologie comparée de la Grèce ancienne*, Paris, Plon-Perrin, 2005.

- Dionigi, Ivano, coordinador. *I classici e la scienza. Gli antichi, i moderni, noi*. Milán: Rizzoli, 2007.
- , coordinador. *Di fronte ai classici a colloquio con i greci e i latini*. Milán: Rizzoli, 2002.
- Eliot, Thomas. *What Is a Classic? An Address Delivered Before the Virgil Society on the 16th of October 1944*. Londres: Faber & Faber Ltd, 1944.
- Fortini, Franco. “Classico”. En: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3. Turín: Einaudi, 1978.
- Fumaroli, Marc. *Les abeilles et les araignées. La querelle des anciens et des modernes*. París: Éditions Gallimard, 2001.
- Goff, Barbara y Michael Simpson. *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Hansen, Mogens H. “The Ancient Athenian and the Modern Liberal View of Liberty as a Democratic Ideal”. En: Josiah Ober y Charles Hedrick, coordinadores. *Demokratia: A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*. Princeton: Princeton University Press, 1996. 91-104.
- . *Was Athens a Democracy? Popular Art, Liberty and Equality in Modern and Ancient Political Thought*. Copenhagen: Munksgaard, 1989.
- Harris, Diane. “Freedom of Information and Accountability: The Inventory Lists of the Parthenon”. En: Robin Osborne y Simon Hornblower, coordinadores. *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford: Clarendon, 1994. 213-226.
- Honnold, Alex y Mark Synnott. *The Impossible Climb. Alex Honnold, el Capitan, and the Climbing Life*. Dutton: Penguin Publishing Group, 2018.

- Honnold, Alex y David Roberts. *Alone on the Wall*. Nueva York: W.W. Norton & Co., 2015.
- Kant, Immanuel. *Critica della facoltà del giudizio*. Turín: Einaudi, 2011.
- Kojeve, Alexandre. *Kandinsky*. Macerata: Quodlibet, 2005.
- Konstan, David. "Mapping Diversity in Classical Studies". *Alif: Journal of Comparative Poetics*, No. 40: Mapping New Directions in the Humanities (2020), 9-27.
- Konstan, David. "Reading the Past (On Comparison)". En: Dean Hammer, coordinador. *A Companion to Greek Democracy and the Roman Republic*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, 2014. 8-20.
- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone*. Milán: Mondadori, 1997.
- Lipovetsky, Gilles. *L'empire de l'éphémère: La mode et son destin dans les sociétés modernes*. París: Éditions Gallimard, 1991.
- Ortega y Gasset, José. "Pidiendo un Goethe desde dentro. Carta a un alemán". *Obras completas*, tomo IV. Madrid: Gredos, 1947. 1929-1933.
- Portmann, Adolf. *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia*. Milán: Adelphi, 1989.
- Rankine, Patrice D. *Ulysses in Black: Ralph Ellison, Classicism, and African American Literature*. Wisconsin Studies in Classics. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.
- Robson, Jon y Grant Tavinor. *The Aesthetics of Videogames*. Londres: Routledge, 2017.
- Ronnick, Michele Valerie. *The Autobiography of William Sanders Scarborough: An American Journey from Slavery to Scholarship*. Detroit: Wayne State University Press, 2005.
- Saxonhouse, Arlene W. *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Settis, Salvatore. *Futuro del "classico"*. Turín: Einaudi, 2004.

- . *Incursioni*. Milán: Feltrinelli, 2020.
- Snowden, Frank M. *Before Color Prejudice: The Ancient View of Blacks*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Sperber, Dan. *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Tatti, Silvia. *Classico: storia di una parola*. Roma: Carocci, 2015.
- Tavinor, Grant. *The Art of Videogames*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, 2009.
- Tatarkiewicz, Władysław. “Les quatre significations du mot ‘classique’”. *Revue Internationale de Philosophie* vol. 12, núm. 43 (1958), 5-22.
- Wallace, Robert W. “Law, Freedom, and the ‘Concept of Citizens’ Right in Democratic Athens”. En: Josiah Ober y Charles Hedrick, coordinadores. *Demokratia: A conversation on Democracies, Ancient and Modern*. Princeton: Princeton University Press, 1996, 105-119.
- . “Private Lives and Public Enemies: Freedom of Thought in Classical Athens”. En: Adele Scafuro y Alan L. Boegehold, coordinadores. *Athenian Identity and Civic Ideology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994. 205-238.
- Walters, Tracey L. *African American Literature and the Classicist Tradition: Black Women Writers from Wheatley to Morrison*. Londres: Palgrave MacMillan, 2007.
- Weitz, Morris. “The Role of Theory in Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 15, núm. 1 (septiembre de 1956): 27-35.
- Ziff, Paul. “The Task of Defining a Work of Art”. *The Philosophical Review* vol. 62, núm. 1 (enero de 1953), 58-78.



FRONTERAS DEL PENSAMIENTO Y
ACTUALIDAD EN LATINOAMÉRICA
FRANCISCO CASTRO MERRIFIELD
(COORD.) ■