



LA LITERATURA CLÁSICA QUE HABRÁ DE-VENIR. APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE *LO CLÁSICO*

ÁLVARO ZAMBRANO

Profesor en Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de Jujuy

alvaferzambrano@gmail.com*

RESUMEN

LO CLÁSICO, UNA LECTURA

Decir "literatura/s clásica/s", "obra clásica", incluso "lectura clásica", son formas de dar nombre, de *llamar*, a esos elementos. Hay en esa cualidad, en ese atributo "clásico", algo que operaría como una designación, al mismo tiempo que como una anticipación, que podemos presuponer como un valor (estético, político, social, etc.); y es eso mismo un modo de indicación de la *diferencia* que ese objeto señalaría respecto de otros objetos semejantes: otras literaturas, otras obras o lecturas.

El presente trabajo ensaya un recorrido de reflexión en el que se recuperan algunas aproximaciones a este término, sus incumbencias y su extensión para, desde ahí, enfocarse en un movimiento centrado en las vinculaciones que comprenden (que comprometen) a la materia poética, al lector (su sensibilidad y su conciencia) y la participación del contexto.

Para ello, en un primer momento, se realiza una observación de conceptos que son puestos en relación tensiva para dar cuenta de sus aproximaciones y sus distancias; luego, a partir de una alegoría que recupera el mito griego de Proteo, se recalca en las formas de puesta en con-tacto de la materia literaria y la lectura, como otro espacio tensivo que se resuelve entre la contracción y la distensión, y donde la presencia del cuerpo oficia como umbral y límite; final-

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2019 - Fecha de aceptación: 5 de noviembre de 2019

* Septiembre de 2018

mente sobre lo desarrollado, se propone una inversión de términos que ponen en cuestión las formas del tiempo (en cuanto percepción y lectura) para ubicar la obra clásica, ya no en el advenir del pasado sino en lo porvenir.

Palabras Clave: devenir, lectura, Literatura Clásica, lo clásico.

THE CLASSIC LITERATURE THAT WILL HAVE TO BE. NOTES AND REFLECTIONS ON THE CLASSIC

ABSTRACT

THE CLASSIC, A READING

Saying "classic literature/s", "classic work", even "classic reading", are ways of naming, calling, those elements. There is something that would operate as a designation, at the same time as an anticipation, in that quality, in that "classic" attribute, that we can assume as a value (aesthetic, political, social, etc.); and that same thing is a way of indicating the *difference* that the object would make regarding other similar objects: other literatures, other works or readings.

This work rehearses a reflexion journey in which some approaches to this term are recovered, their concerns and their extension in order to, from there, focus on a movement centered on the links that comprise (which compromise) the poetic matter, the reader (his sensitivity and his conscience) and the context participation.

To do this, at first, an observation is made of the concepts that are put in tensive relation to account their approaches and their distances; then, from an allegory that recovers the Greek myth of Proteus, it comes into contact with the literary material and reading, as another tensive space that is resolved between contraction and bloating, and where the presence of the body officiates as threshold and limit; finally about the developed, we propose an investment of terms that question the forms of time (as for perception and reading) to locate the classical work, no longer in the advent of the past but in the future.

Key words: becoming, Classic literature, reading, the classic.



INTRODUCCIÓN

En este punto inicial, tal vez sea oportuno que exponamos la pregunta que alienta estas indagaciones, y de la que habremos de ir desprendiendo algunas otras con el objetivo de dejar indicado un camino de reflexión; entonces, la pregunta es: ¿qué es la "literatura clásica"?; hay aquí una idea anterior –más bien, implícita– que debemos desagregar: ¿qué es lo que hace de una obra literaria una obra clásica?

Situada la pregunta y el horizonte de búsqueda, creo que lo conveniente es empezar por el principio y animarnos a rastrear algunas definiciones que se ensayaron en el esfuerzo por precisar una que diera cuenta de aquella totalidad más o menos constante que se nombra como "lo clásico". Seleccionaré sólo tres de ellas (pues cada época ha realizado este esfuerzo de definición) que considero sitúan y enfocan la cuestión desde lugares distintos y, con esto, abonan el terreno de la discusión, al tiempo que patentizan lo arduo de la empresa. En un segundo momento, valiéndome de esta exploración primera, compartiré algunas percepciones que dan cuenta de mi modo de lectura de estas obras clásicas. Y, finalmente, articulando estas dos primeras partes, me detendré en la forma de acceso a estas obras, esto es, cómo llegan hasta nosotros, cómo las recibimos.

LO CLÁSICO: EL LECTOR, LA OBRA, EL CONTEXTO

Exploremos algunas ideas sobre las maneras en que se ha pensado y valorado lo clásico. Pongamos por caso las siguientes, que resultan paradigmáticas pues enfocan la cuestión, al menos en principio, de modo diverso:

Carlos García Gual (1998) entiende que:

No todos los clásicos poseen igual grandeza ni paralelos atractivos o idénticos méritos, y no todos están situados a la misma distancia, en el tiempo y en el idioma, de la sensibilidad del lector. Podríamos insinuar aquí una distinción sencilla entre los clásicos universales (aunque queda bien entendido que "universales" quiere decir los de nuestra civilización occidental) y los nacionales (en los que el uso del propio idioma resulta un rasgo decisivo para su valoración).

Por su parte, Arnold Bennett (1901) se pregunta:

¿Por qué se perpetúa el gran renombre universal de los autores clásicos? La respuesta es que el renombre de los autores Clásicos es absolutamente independiente de las mayorías (...) El renombre de los autores clásicos es creado y mantenido por unos pocos apasionados. (s/d)

Por último, J. L. Borges (1965)¹ afirma: "Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que generaciones de hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad" (p. 773).

Como vemos, Borges sitúa el punto en el orden del lector como realizador de lo clásico, al tiempo que niega el mérito de la obra como un elemento a considerar. Sin embargo, cabe preguntarnos ahora ¿qué es lo que alienta ese previo fervor?, ¿sobre qué se realiza esa misteriosa lealtad? Ambas premisas, aunque no son explicitadas por este autor, parecieran indicar tangencialmente una presencia, una suerte de "piedra de toque" que, por un lado, se anticipa motivando el fervor y, por otro, se recupera posteriormente como ese misterio sobre el que (se) de-vuelve su lealtad.

Desde una orientación sociológica, Bennett advierte en lo clásico un modo de ex-presión que promueve y legitima una elite sobre las mayorías negando así la posibilidad de acceso y disfrute de la(s) lectura(s) que esa mayoría podría ensayar. Pero ¿qué es eso que aquella minoría legitima?, ¿qué es lo que han leído?, ¿por qué razón lo que es clásico para unos pocos debe realizarse solo como fe en los muchos otros?, ¿no hay en esto un menosprecio de las posibilidades de realización de recorridos lectores y valorativos propios? Pareciera que asistimos a una borradura tanto de la obra como de la lectura aunque no, en rigor de verdad, de los lectores y de sus murmullos.

García Gual arriesga una posible clasificación que se sustenta en la obra –esto es, en una realización de la lengua poética– y, fundamentalmente en sus posibilidades y su permanencia; lo que, bien mirado, no hace sino señalar la presencia y actuación de un lector sobre el terreno dado por un lenguaje y su forma.

¹ Hemos consignado el año de publicación original del artículo "Sobre los clásicos", el que luego fue incluido en las *Obras Completas* publicada en 1974 y que es la edición que aquí hemos consultado.



Como vemos hay en estas definiciones toma de posiciones, enfoques que privilegian uno u otro de los sujetos intervinientes en el circuito y la pervivencia (es decir, la dimensión temporal) que quedan involucrados en esto que decimos como "clásico".

Sirviéndonos de estas interpretaciones, arriesguémonos a trazar un recorrido (o sea, un encuentro y una relación: la mía, claramente) que entrame otro punto sobre este mismo tejido.

MITO DE PROTEO: EL CUERPO Y SUS FIGURAS

*Este ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas
es ojo porque te ve.
Antonio Machado*

Llegados a este punto, y con el afán de poder avanzar tal vez sea necesario volver, quiero decir, de-volvernos al espacio del mito, asistimos de los relatos primeros, de las primeras voces que hilvanaban sobre su presente un signo viejo del porvenir. Voy a narrar entonces, a mi manera –esto es, sin inventar pero sin repetir– una historia conservada en los ecos del lenguaje y de la poesía.



Aqueloo representado en un mosaico romano de Zeugma

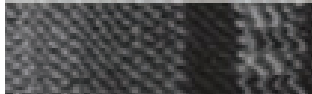
Una vez que la larga noche de la guerra y la matanza que se libró ante las altas murallas de Troya hubo terminado, los guerreros que resistieron al filo de la espada o de las lanzas se dispusieron para el retorno. Atrás quedarían el combate y las muertes. Los reyes, junto a los sobrevivientes, embarcarían una vez más para desandar el camino del mar que los había llevado hasta esas costas orientales. Pero los retornos, como el mar, siempre resultan inciertos o penosos.

A cada cual le cupo una suerte distinta y, entre ellos, Menelao, rey de Esparta, no sería la excepción. Los vientos soplaron insistentes y arrastraron la embarcación hasta una isla cerca de Egipto y, entonces, se detuvieron. El oleaje se detuvo también y los remos eran inservibles ante una espesura que no los dejaba avanzar. Faros, tal era el nombre de la isla.

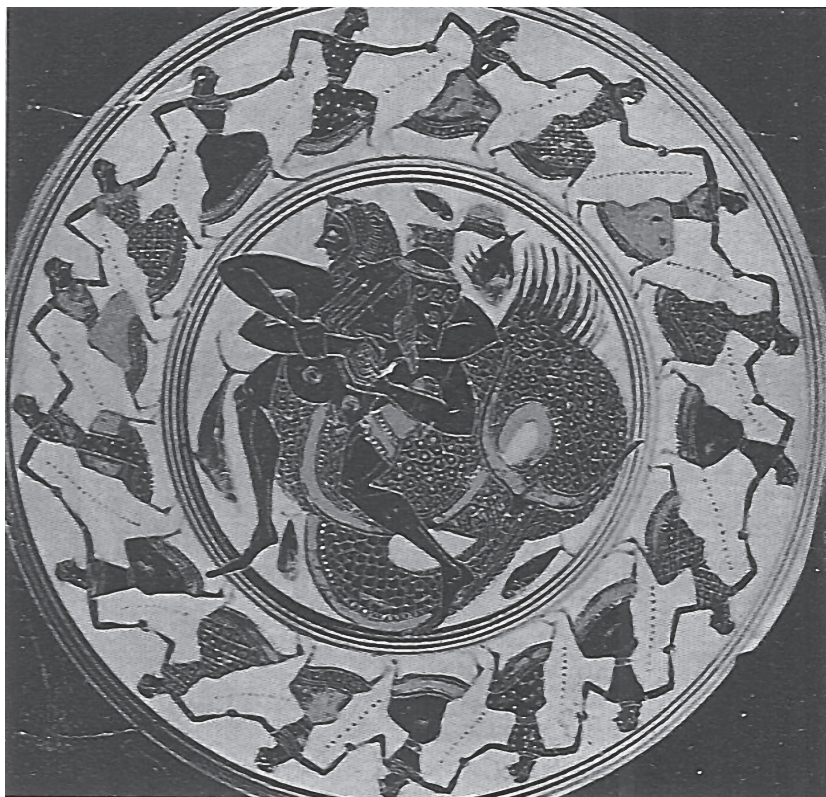
Con el pasar de los días, los hombres "que comen pan y toman vino", empezaron a sentir el rigor de esas tierras. Los víveres comenzaron a agotarse y aunque pequeños grupos de guerreros salían cada mañana en busca de algún sustento, nada hallaban. Pronto el hambre y la desesperanza comenzaron a instalarse en el cuerpo y el espíritu de todos de tal manera que el regreso y la nostalgia se hacían tan largos como la noche y el sueño.

Anclados en el borde mismo de la resignación, un día Menelao encaminó sus pasos hacia la distancia desde la que miraba a sus guerreros que tan valerosamente habían luchado en Troya; miraba lo que fue y cómo se recostaban sobre las rocas como esperando la muerte y el olvido. Fue entonces cuando se apareció frente a él una bienaventurada. Surgió de las aguas que se revolvieron con su presencia, y una claridad como la mañana misma se fue desvaneciendo a su alrededor. "Idótea" es mi nombre, le dijo; y también estas palabras: ¿Eres necio, extranjero, o enfermo de mente o por caso te abandonas adrede y te gozas sufriendo dolores? El héroe respondió presto a estas cuestiones, habló de su miseria y de su ignorancia y de que toda su gloria no bastaba para devolver a su gente y a él mismo a sus tierras. Conmovida la diosa ante estas tristezas le reveló paso a paso lo que debía hacer.

"Suele andar por estas tierras cierto anciano del mar, de entre los hombres 'el primero', inmortal, infalible; Proteo es su nombre y conoce las profundidades del océano y todo aquello que en él habita. Vasallo de Poseidón y padre de quien te habla. Él se encarga de cuidar los rebaños del mar y, por eso, viene aquí a descansar cuando el



carro del sol se halla en lo más alto. Cuenta una a una las focas que se tumban en las rocas, tal como lo hace el pastor en los bosques umbrosos, y después se recuesta entre ellas para cuidarlas". Así le dijo, y le explicó que si su ánimo no había desfallecido y sus fuerzas no lo habían abandonado, que para saber todo cuanto debía hacer para volver a su hogar debería planear una celada y rendir al "viejo del mar" a su arbitrio. Solo entonces, él le revelaría su don profético diciéndole qué dios lo mantenía allí y cómo debía apaciguar su cólera (pues los dioses nunca olvidan las ofensas). Y también podría decirle todo cuanto había ocurrido en su casa durante su ausencia por hallarse en la penosa jornada.



F. Kylix – Figuras negras de Tarquinia. Museo de Tarquinia

Pero la tarea no era sencilla pues Proteo, como todos los seres del agua, nunca quería revelar su poder profético a los hombres y, así, se resistiría asistiéndose de todas sus argucias. Menelao escuchó con atención, reunió todas las fuerzas posibles en sus brazos y alentó todo el valor en su pecho pues la empresa era ardua.

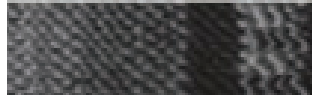
Con ayuda de la diosa, antes de que las focas volvieran a la playa, Menelao hizo un hueco entre las rocas y se recostó. La diosa lo cubrió con una piel de foca que ella misma había sacado de las profundidades de Ponto, y aquel esperó pacientemente.

Llegada la hora, las focas volvieron a la playa y se tumbaron. Proteo también salió del mar y, después de contarlas una por una, entró en una de las grutas que había ahí y cayó en el sueño. El héroe, entonces, saltó sobre el "anciano del mar" y con todas las fuerzas de que era capaz, cruzó sus manos reteniéndolo y abrazándolo a un mismo tiempo, anhelando que esas fuerzas y su valentía pudieran ser más que la resistencia que el dios le presentaba.

Proteo, como algunas otras divinidades del mar, gozaba del poder de transformarse en todo cuanto quería: bestia, planta, elemento o monstruoso prodigio.

Y así fue. Al verse asido por aquel abrazo humano, cambió su figura: primero fue un león de amplia melena, pero los brazos de Menelao no cedieron ni un poco aunque el asombro se aleteaba en derredor; luego en ponzoñoso reptil que se arrastra en el suelo, después en leopardo y en un cerdo gigante que apenas podía atrapar, mas su vigor no lo abandonó y cruzó su abrazo por el pecho con más fuerza aún; después se mostró como terrible corriente de agua que casi lo deja sin respiro; y finalmente, en árbol frondoso... pero su ánimo entero no vaciló pues se agitaba en su alma el brío que era tan grande como el portento.

Solo cuando el anciano, rendido en su empeño, pronunció palabras articuladas –esto es, lenguaje de los hombres– y con ellas volvía a su primera figura, Menelao comenzó a soltarlo. Hizo las preguntas necesarias sobre el retorno y cómo realizarlo; y también preguntó por la vida y la muerte de los otros guerreros de Troya. Proteo respondió a las primeras y, para esta última, le dijo "¿Para qué inquirir de eso, oh Atrida? Mejor sería no saber ni escuchar mis secretos ¡No habrá de tardarse mucho tiempo tu llanto una vez que los oigas!" Y, a Menelao, esas palabras le bastaron para sentir que algo se había quebrado en su corazón.



Hasta aquí el mito.

Quizá hay en esta historia algunos elementos que podemos señalar de tal modo que nos ayuden a echar luz sobre lo *clásico*, en general, y sobre las relaciones que entablamos con la obra que llamamos *clásica*, en particular. Esto es, una actuación, un modo de acercamiento y de la lectura.

En principio, entonces, debemos decir que Proteo es un ser multiforme: su poder lo asiste para cambiar, y más precisamente, para mostrarse distinto. Su cuerpo se acomoda enseñando una figura también distinta cada vez. Y hay aquí la concurrencia de lo diferente y de lo continuo.

El dios no se *trans-forma*, no hay un cambio de ser entre una figura y la otra, sino más bien una *meta-morfosis*; quiero decir, una vuelta y una acomodación distinta de lo propio. Cada figura del dios (animal, planta o elemento) *hace ver al dios*, se ofrece al ojo que va a su encuentro desafiando su propio oficio, su propia visión, causando asombro, vacilación o espanto. Es un dios que se oculta mostrándose, dándose a ver.

Pero si por un lado, el ojo cae presa de aquellas figuras, por el otro, al héroe lo asiste una certeza. Su cuerpo le habla de otro cuerpo asido, cuerpo atrapado en el abrazo. Una pertenencia denunciada por aquellas metamorfosis aunque nunca termina de mostrarse. En definitiva, un cuerpo constante, una sustancia y una perduración que está siempre ahí, siempre igual a sí misma: vale decir, una profundidad a plena vista.

La figura y el cuerpo de Proteo se realizan entonces como lo permanente y sus potencias, ya que todas las imágenes con que el dios se enseña no son máscaras sino actuaciones distintas: un mismo cuerpo tensándose, realizándose en una figura diferente. No vemos lo que no hay sino lo que siempre estuvo ahí. Pero este prodigio es producto de una resistencia y de una voluntad: mientras el dios está dormido, nada acontece. Es solo un cuerpo tendido, *ex-tendido* en el sueño. Pero basta la búsqueda (o el deseo) que se cierne sobre él, que lo abraza, para que toda su potencia se manifieste.

Hay entonces una batalla amorosa: el héroe va en búsqueda de algo que está ahí, una revelación, una profecía, algo que lo ayude a volver; en definitiva, el héroe busca una promesa. Proteo, en cambio, actúa su artificio. Se resiste, y es esa resistencia la que obra la causa y el destino del abrazo que lo sujeta.

Creo que aquí podríamos establecer alguna vinculación con lo que ocurre al momento de leer una *obra clásica* pues, si nos arriesgamos a ir un poco más allá, podríamos decir que esta literatura es, de cierto modo, *proteica*.

Pienso en principio en las obras de Homero, Sófocles y Eurípides, la bellísima poesía de Safo y los epigramas de Calímaco, la pena y el dolor profundos de la elegía de Ovidio, la incisiva comedia aristofánica y la mordaz sátira de Juvenal, solo por nombrar algunas. Todas y cada una fueron abrazadas por la lectura, con mayor o menor énfasis y fruición en la larga noche de los tiempos. Y ahí siguen. Digo: siguen viniendo hasta nosotros, esperando que nuestro abrazo las alcance. Y no es esto una tarea ligera.

Cada tiempo abrazó, como Menelao, estas obras de un modo distinto: abrazos más próximos o más distantes, más suaves o más intensos; y con cada uno de esos abrazos el cuerpo-obra se acomodó de una manera también diferente. Ese cuerpo-obra se alarga o se contrae, se eleva o se precipita, se contornea enseñando a un mismo tiempo su potencia y su límite. Difuso límite situado ahí hasta donde el abrazo alcanza. Proteico, ese cuerpo-obra se tensa haciéndose figura resuelta hacia y por el ojo que la mira; esto es, una con-formación otra, amoldándose y resistiéndose al abrazo de la lectura.

La obra clásica se resiste, demanda cierta voluntad y cierto tiempo en el abrazo. Su figura, su artificio, es la resultante de un voluntario apasionamiento de *este-que-abraza*; soberana elección asumida en el amoroso padecimiento que alienta el deseo. Deseo de la mirada sobre la que se desenvuelve el abrazo. Visto así, la lectura de la literatura clásica es la lectura de una forma, de una figura y, más sensiblemente, de la latencia de un cuerpo que, sin embargo, no deja de irse. Cuerpo-obra/cuerpo-lectura que se activa en el anhelo de la palabra de una voz que se hace esquiva.

Si volvemos al mito desde el que partimos, debemos recordar que Menelao busca respuestas. Necesita de la profecía de Proteo para poder volver a su hogar. Y así, una vez que el "anciano del mar" le habla con "palabras articuladas", el héroe no solo le consulta por aquello sino también le pregunta por la fortuna de los otros héroes.

Proteo responde sin responder: Y, a Menelao, esas palabras le bastaron para sentir que algo se había quebrado en su corazón.

Entonces cabe preguntarnos: ¿qué es lo que escuchó Menelao en esas palabras de Proteo?, ¿qué leyó en ese decir que negaba una res-



puesta?, ¿qué sintió en ese último instante del abrazo que se desvanecía?, ¿qué anuncio trajo esa voz para sentir que algo se había quebrado en su corazón?... Acaso una verdad más sentida y más terrible.

Ítalo Calvino (1993) decía ya hace tiempo que "Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir" (párr. 14).

Entonces hay en este *cuerpo-obra* un signo de la postergación y la promesa.

Aquella resistencia de la que hablábamos antes, que se realiza como una figura (éste es su signo), opera como una re-velación; una erótica *re-velación*, una iluminación negativa que sobreviene al abrazo hasta *dis-tenderlo*. Quiero decir, una suerte de alumbramiento de lo no dicho y que, sin embargo, está ahí, mostrándose, ofreciéndose en ese cuerpo que se anhela.

Hay en ese cuerpo-obra una profundidad a flor de piel, a flor de forma. Pero esta profundidad no es un misterio que descifrar ni un tesoro por descubrir, algo escondido; tampoco es el esfuerzo de traducción de lo que no se dice. Por el contrario, esta profundidad es una virtud posible de la ambigüedad de ese cuerpo que asimos; una sobredeterminación del sentido que pone de manifiesto la riqueza y fragilidad misma de lo humano. Es, en definitiva, un susurro que se extiende por el hilo de la voz desde aquel cuerpo hasta estos brazos que no hacen más que escuchar aquello tan pretendido como desplazado.

Visto de esta manera, quedarían implicadas en cada una de estas exploraciones y conjeturas (ya sea como presencias tácitas o expresas), por una parte, una suerte de materia extensa, un lenguaje y sus formas, y también un llamado o una seducción; y, por otra, una concurrencia, esto es, una participación del lector y sus lecturas.

Umberto Eco (1984) enuncia este modo de la seducción diciendo:

Y en este punto deberás ser mío y sentir el estremecimiento de la infinita omnipotencia de Dios que desvanece el orden del mundo. Y luego, si te animas, darte cuenta del modo en que te he llevado a la trampa, porque, finalmente, te lo fui diciendo a cada paso, te advertía bien que te estaba trayendo a la perdición, pero lo hermoso de los pactos con el diablo es que se firman sabiendo bien con quien se trata. Si no ¿por qué el premio sería el infierno? (p. 23)

Desde este punto de vista, el cuerpo-obra se comporta como una materia flotante, un bullir de rastros de palabras, pleno de sugerencias que se dis-tienden, que se abren en potencia, y que en última instancia insinúa una dispersa totalidad que por efecto de su propio bullir enseña un borde ahí donde, *ipso facto*, se desborda.

Entonces, si la obra es núcleo y dispersión, sugerencia y desborde, hay un lugar donde toda esa potencia que es derrame se recoge: el lector. Como dice Raúl Dorra (1989):

(...) la mirada [del lector] libre de obstáculos y perturbaciones, recorre los escritos, descubre, desecha, interpreta, selecciona, instaura asociaciones que antes no estaban visibles y, en fin, se convierte o comienza a convertirse en ese agente que da forma a la obra y sin la cual no podría existir: la lectura constituyente. (p. 206)

En resumen, todo lo que hasta aquí fuimos ensayando nos habla de una composición del lenguaje cuya dinámica recupera una dialéctica entre la obra y el lector (su tiempo y su sensibilidad) y que podríamos imaginar como un movimiento que va de aquello que se distiende a esto donde se contrae (y también a la inversa); y más propiamente, como un recorrido tensivo entre la extensión y el límite que se despliega en profundidad.

Un impulso del sentido siempre latente y siempre renovado que encuentra su expansión allí donde, paradójicamente, halla su origen. Expansión y contracción en que se reúnen y se resuelven amorosamente una obra (lenguaje y forma) y un lector. Y entre uno y otro el rumor.

EL RUMOR: EL CLÁSICO QUE HABRÁ DE-VENIR

Siguiendo estos pensamientos, hemos tratado de recuperar algunos enclaves y algunas intuiciones que dan cuenta de un hacer de la lectura y, más ampliamente, de un hacer(se) en la lectura. Esto es, en el abrazo, en el *con-tacto* entre un cuerpo y otro y lo que ello promueve: la resistencia y la voluntad que exige y, una profundidad que se recorta en el horizonte de una promesa que siempre se corre más allá.

Interpretar a la lectura como un abrazo, es decir como un actante, significa reconocer en ella no sólo una presencia sino también un



modo de actuación, esto es, un comportamiento con y sobre ese lenguaje que se realiza como obra; un efecto por el cual se performa al personaje-lector, a su lector modelo y, con este último, a los lectores de todos los tiempos. Al decir de Dorra (1989), un "agente ubicuo, incesante, polimórfico" (p. 206) que alcanza, sigiloso, a los lectores. Impulso y lance, cuerpo y figura de un texto que vendrá atado a un rumor.

Viene hasta nosotros el *nombre-cuerpo-obra* y sobreviene el rumor como una expansión vibrante y sonora que no logramos decir sino como clásico. Sobrevuela entonces, como si fuera de suyo (y esta idea queda implícita en las citas de los autores que compartimos al inicio), la idea de un arrastre, una herencia o un legado; pero acaso esto no sea necesariamente así aunque la noción de tiempo le resulte constitutiva. Entonces, volvamos a preguntarnos: ¿cómo aparece ante nosotros lo clásico?, ¿cómo nos llega?

Apenas vuelta a enunciar esta pregunta, uno comienza por esa palabra y pronto asiste el recuerdo o la experiencia. Decimos "obra clásica" e inmediatamente podemos advertir que hay en ello algo que llega hasta nosotros, algo anterior, que viene desde antes y que envolviéndonos, tocándonos, nos excede pues se extiende más allá. Una materia difusa que no logramos discernir con claridad, un deshilvanado concierto de ecos, ubicuo y heterogéneo, que se instala acaso como un impulso o como una agitación. Bien mirado, podríamos imaginar esta materia como una murmuración o como un rumor. A este respecto dice Raúl Dorra (1989):

La palabra rumor, entonces, desde su presencia sonora evoca para nosotros la imagen de un ruido difuso y continuo, la suave e inquietante presencia de una murmuración que va de aquí a allá hablando sin hablar y callando sin hacer silencio. (p. 150)

De este modo, el rumor semeja una marejada de todo aquello que se dice –y más aún, de todo cuanto se ha dicho, esto es otros tantos abrazos–; actúa como un acarreo que traza un campo sin origen pues parece venir de varios lados: voces que dicen, que repiten, nombre-obra desgranadas a lo largo del tiempo; ecos cuya voz primera se ha perdido y que sin embargo se replica; sonidos que insisten en *decir* desde ese borde donde se resuelve lo caótico y lo

inteligible. Visto así, el rumor comporta una pluralidad amparada en el nombre-obra, un caudal que viene desde la profundidad; caudal eternamente perdido y vivificado en la huella de su propio correr, es decir, de su propio discurrir.

Este rumor clásico, decíamos, indica un movimiento doble: es anunciación y también veladura. Es anunciación pues trae consigo al nombre-cuerpo-obra que es su motivo y su finalidad y, paralelamente, es una veladura pues su propia naturaleza de murmullo rodea y posterga la presencia de su objeto. Así, el rumor es multiforme e incesante, lleno de pretensión y, al mismo tiempo, fragmentario, incompleto pues su impulso por *decir* está preñado de imposibilidad. Él no puede decirse más que como rumor, esto es como acto enunciativo mismo: aparición de voces que no consiguen enseñar eso que las *con-mueve*. Canto de las sirenas que es promesa de revelación; gozosa o terrible revelación que no puede ser alcanzada sino tras haber sucumbido a su *en-canto*.

¿Pero qué es lo que promete este rumor? Una forma, un sentido; vale decir, una sensibilidad y un entendimiento.

Abrazados por el rumor, lo clásico pareciera entonces no ubicarse estrictamente en el pasado sino hallarse, adivinarse, más bien en lo porvenir; advenir del murmullo que se continúa como búsqueda de la revelación –anhelo del encuentro después del último velo– que se realiza sobre el hilo del deseo.

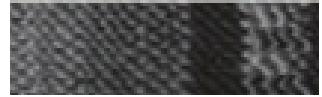
De esta manera, el rumor se constituye en lazo tensivo que va de la potencia a la imposibilidad, y más profundamente, de la seducción a la expectación.

CIERRE

Si en lo que llevamos dicho hay algo de cierto o al menos de probable, podríamos sintetizar todas las indagaciones señaladas refiriendo un modo de lo clásico en el que quedarían involucradas una vislumbre y una promesa, un esfuerzo y una resistencia, un cuerpo y sus figuras.

Un recorrido de realización de lo clásico que se abre en composición del sentido, al mismo tiempo que se cierra pues encarna en lectura.

De esta manera, la lectura que llamamos clásica se habría iniciado antes de la propia presencia del lector; de hecho sería una lectura



desgranada en la perduración de las otras muchas lecturas (y sus tiempos) corporizadas e integradas al rumor y sus afanes. Esos afanes que conjuran al lector, que lo seducen, llamándolo a comparecer.

Luego, asistimos en un mismo acto a la borradura del lector y a la trascendencia de su lectura incorporada ahora al ancho caudal del rumor del nombre-obra.

Entendido en estos términos, las formas del tiempo se invierten y, entonces, leer "un clásico" es siempre leer el clásico que habrá *de-venir*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bennett, A. (1901). "Fame and Fictions". S/D.

Borges, J. L. ([1965]1974). "Sobre los Clásicos". En *Otras inquisiciones* en su *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé

Calvino, Í. (1993). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets (Colección Marginales, 122). Recuperado de http://www.urbinavolant.com/archivos/literat/cal_clas.pdf

Dorra, R. (1989). "El rumor de las palabras" y "El deseo y la constitución de la obra". En *Hablar de Literatura*. México: FCE.

Eco, U. (1984). Apostillas a El Nombre de la Rosa. *Anàlisi, Quaderns de comunicació i cultura* 9, pp. 5-32.

García Gual, C. (1998) El viaje sobre el tiempo o la lectura de los clásicos. *Diario el País*. 27 de octubre de 1998. Recuperado de http://elpais.com/diario/1998/10/27/sociedad/909442818_850215.html