

SOBRE LO CLASICO

SUSTRAENDOS

Al decidirme a escribir sobre el concepto de lo clásico, reflejado en la literatura y escultura antiguas, se me parece que a este sin ventura que soy yo su ángel de la mala guarda le ha jugado una malísima pasada. Sé harto que es éste uno de aquellos magnos problemas que el ingenio teme acometer, y también la pluma, pues son cuestiones innombrables, de huidiza forma, que difícilmente se pueden explicar con palabras. No es faena liviana, ya lo sé, cuando salgo a liza con el pertrecho de unas pobres armas mías. La abordo con temor y a ciencia y conciencia de la dificultad del empeño. Pero, al fin, me llamo filólogo clásico y no es razón rehuir, por no inspirarme afición ni ser de mi asunto, tal cuestión como ésta¹. Hace al caso, a mi caso. Personal y hasta profesionalmente es, para mí, obligado señuelo de la atención, convite al discurso. Voy pues, a escribir, aunque sea con mediana sintaxis, de lo que tengo sobre el corazón, salga como saliere.

Curándome en salud, y para no defraudaros demasiadamente, os prevengo de antemano que, cuando haya acabado el espacio del que me propongo disponer, muchísimo se me habrá quedado por decir. Deberé dejar en el aire cuestiones esenciales que reclamarían larga y densa atención². A este propósito de lo clásico debiera yo traer,

¹ Cf. Reinhardt, «Die klassische Philologie und das Klassische», recogido en *Vermächtnis der Antike*, Gotinga, 1959, 334 y ss.

² Algo de esto puede verse en los volúmenes colectivos: Jaeger (ed.), *Das Problem des Klassischen und die Antike*, Leipzig, 1931 (reimp. Darmstadt, 1961) y Gerow-Richter (ed.), *Das Problem des Klassischen als historisches, archäolo*

verbigracia, la relación de lo clásico en la literatura y en otras artes o entre el arte y el pensamiento. El momento clásico —un punto fugaz entre el «primitivo» y el «virtuoso»— de las artes plásticas y de la literatura, la filosofía, la política, el derecho (el derecho clásico escrito en nuestro padre el latín) o la religión no coinciden. Sería demasiada metafísica de la historia esperar otra cosa. Tal, en el mismo viñedo amugronado, maduran unas uvas rubias o bermejas, mientras otras están todavía verdes y otras ya pasas. El desfase es, unas veces, pequeño: si la medicina hipocrática nos ofrece su clasicismo a la misma hora que la escultura y la arquitectura, entre los años 450 y 400, la tragedia, en cambio, comienza a adoptar, ya por esas fechas, formas postclásicas. Otras veces, la falta de sincronismo es mayor. Una explicación de estos desajustes en cada γένος ni óptima ni buena pero una, que sería siempre mejor que ninguna, no la encuentro en los libros y papeles que he revuelto: quede para otro vagar, cuando haya huelgo, darle alguna primera embestida a este problema, poniendo al aire sus raíces. Tampoco me emplearé ahora en el diseño de decir cosa mayor en materia de la relación entre lo clásico y sus extrarradios preclásico, extraclásico y postclásico: no tocaremos este problema, aunque en verdad, si no erramos, queda aún el asunto aproximadamente intacto. Habrá inclusive que prescindir de abrir de par en par las puertas de la relación espiritual entre lo clásico griego y sus «renacimientos», es decir, hacernos cuestión del sentido profundo que, en la vida individual y en aquella otra que se dilata en los tamaños de la historia, tiene eso que, por malicia, se ha llamado «ritorno all'antico» y que no es sino el retoñar del viejo tronco en nuevas expansiones, encarnaciones y renuevos. Fuera cosa larga seguir paso a paso el progreso y término de una idea que rueda polvorienta por los caminos de cierta historiografía tocante al Renacimiento, lo que se designa en el uso común como Renacimiento a secas, aunque haya habido un gran número de renacimientos de mayor o menor cuantía; es a saber, la idea de que el Renacimiento fue un salto atrás hasta los griegos, con escala en los romanos, un salto de trampolín que, en un buen brinco,

gisches und philologisches Phänomen, Berlín, 1969. La Sociedad Científica del Libro, en Darmstadt, anuncia la aparición próxima de un volumen sobre el tema, avistado particularmente por germanistas: Burger (ed.), *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*.

plantó en Grecia a algunos italianos del Cinquecento moviéndose a la conquista del vellón de oro helénico. Falsas interpretaciones, bajo la óptica de un «esprit de retour», de un fenómeno que constituye la andadura misma del progreso histórico³. Algo de esto quedará declarado en inciso en las páginas siguientes; pero no hay holgura de tiempo para atacar a fondo el problema, ni para desterrar opiniones hechizas y echadizas sobre el mismo, ni tampoco para aclarar la tan necesitada de luces historia de los antecedentes del Renacimiento entre ciertos monjes medievales beneméritos en la curatela, absorción y transmisión de la cultura clásica. Estos frailecicos, entre rezo y rezo cristiano en griego bizantino o en el latín de los tiempos medios, seguían adorando a los dioses de la paganía. Su espíritu se les filtraba a estos monjes, recoletos entre las cuatro paredes de una celda, a través de la letra de los manuscritos, pues es sabido que los peores virus se transmiten por escrito.

Lamento sobre todo, pues con esa provisión casi nada nos faltaría, no entrar en otra materia, la de la posibilidad de un nuevo clasicismo en nuestro y desde nuestro hoy (el hoy, en la historia de un pueblo, puede abarcar media centuria). En todo caso, a la hora de fundamentarlo, lo clásico griego nos daría, como siempre, la primera orientación. No obsta que digan algunos tiene, hoy por hoy, el humanismo clásico la más triste figura que cabe imaginar, habiendo llegado a los últimos confines del desprestigio con la enemiga de otros humanismos más al día, existencialista, marxista, biblicista y restante mercancía que corre hoy bajo el nombre de humanismo; pero esta presunción tal vez no está cimentada en justicia y cuanto se ha dicho sobre el asunto es, por mitad cuando menos, falso. Se trata de una serie de equívocos y equivocaciones, impulsados ya por la ligereza, ya por mala fe. Concedo yo que la masificación, concedo que el materialismo, el maquinismo y otros terribles adelantos imperantes al día son enemigos del Clasicismo y de su concepto del hombre, que será siempre un hombre de clase, aunque fuere un mísero pelantrín que, oblicuo sobre el surco al sol o al ábrego, hinque la reja del arado en su humilde pegujal. Pero, aunque no me gusta encaramarme al trípode de las predicciones, entreveo algunos bue-

³ Cf. Masai, «La notion de Renaissance. Equivoques et malentendus», en el vol. col. *Les catégories en histoire* (ed. Perelmann), Bruselas, 1969, 57-86 y el vol. col. Buck (ed.), *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt, 1969.

nos presagios para predecir la posibilidad de un nuevo clasicismo en el siglo: cansancio del expresionismo en el arte; sed de absoluto y de belleza en muchos hombres de nuestro tiempo, que querrían levantar con ellos un talud contra el relativismo y el utilitarismo de que están hastiados, deseosos de descansar en la autoridad de unas formas y normas objetivas; la armonía de cuerpo y espíritu como ideal de belleza de nuestra época... Nuestro tiempo, contemplado con perspectiva alta de futuridad, ofrece quizá los rasgos de un arcaísmo maduro, época de transición y fluencia hacia un nuevo clasicismo. Características arcaicas propias del que busca una nueva forma clásica son, en efecto, la iconoclasia de los grandes conceptos heredados, una inquietud nerviosa, muscular, deportiva, afán de movimiento que lleva al ritmo vertiginoso hoy patente en todas las artes... todas las cuales tensiones y antinomias claman por una nueva forma clásica, o sea, por una síntesis que exprese la nueva relación entre individuo y mundo, naturaleza y cultura, realidad y símbolo. Estaríamos, pues, en vísperas de una memoria del olvido en que lo clásico yaciera. Pero esta opinión mía, un tanto radical, exigiría ser estudiada con anchura y detenimiento en largas explicaciones y diligencias que no son de este momento. Nuestras aspiraciones son más moderadas.

Cuestiones son todas esas de demasiado peso para consentir ser tratadas de pasada, corcusiendo en dos puntadas unas cuantas notas cutáneas y sin gravedad. Exigen que nos aproximemos a ellas con exquisita religiosidad, con tacto, con esmero. Toda una cordillera de tópicos falsos o insuficientes intercepta nuestra comprensión de las mismas, y sería menester de harto tiempo para remontarlos. Sobre algunos de esos temas yo, que no es nadie, poco podría decir de propia minerva, aunque engolase la voz, sino demorar la solución sin solución de tan formidables problemas. Sobre otros, aunque dijéramos algunas cosas de peso, la brevedad con que irían expresadas, faltándoles la holgura y los primores del dibujo, facilitaría su mala interpretación. Así es que reduciremos la cuestión a términos más manejables, por que sean también más rigurosos. ¿Por qué vía?

Para hacernos cargo de lo que lo clásico significa y formarnos concepto de ello, sería bien poner ejemplo de algunas muestras de esas que incorporan lo clásico en carne inmortal y lo descubren más a las claras. En ellas, verdaderamente y con más inmediación quedan

retratados, como en un espejo limpio, las condiciones, propiedades y porqués de lo clásico. Fijando los ojos en esos dechados, armados nosotros al propósito de todo un instrumental filológico, la gustación sucesiva de los mismos nos haría cobrar intimidad con el ser clásico así en los modos como en el carácter íntimo. Este camino, el más apto o el menos inepto para enterarnos de cuál y cómo es lo clásico, pediría indispensablemente largo tratado y papel mucho para transitarlo a nuestro salvo; exigiría, sobre todo, conocimientos y técnicas que no son para pedir a las personas laicas filológicamente. Es tema para proceder con calma, caminando pasitamente en un estudio micrográfico de un texto griego clásico, metiéndonos en finuras por los haces más diversos, para todo mirarlo y notar y poner en su punto. Lugares adecuados para dar expansión y discursivo desarrollo a estos comentarios circunstanciados son la tertulia de afines, los auditorios y capillas de iniciados, el seminario facultativo. Es asunto para disertar en sabios ateneos bajo la mirada —fiscal, lince, reparona— de Atenea virgen y erudita. No pongamos, al presente, las cosas tan por lo alto y remitamos ese tratamiento a mejor momento, con razones mejores (según nuestra rudeza) y con mejor discurso que ahora.

Pues es mi opinión que también fuera saludable enfilear el tema de manera más expedita y entrar en él con otro pie. Tal otros quieren sorprender las trazas de lo clásico en la carne y cuerpo verdaderos, sólidos y efectivos de una muestra clásica, tal nosotros queríamos llegar al mismo resultado demorándonos en la palabra misma *clásico* y oprimiendo un poco con la atención este vocablo carnoso y viviente. Querriámós devolver a esta palabra su sentido solar y propio. Es obra de justicia devolver lo propio a cuyo es, y se da el caso de que sobre la palabra clásico, corriente y vieja de muchos siglos, han advenido, después de tantas peripecias y acasos, depósitos y sedimentos que son ajenos a ella propia; la recubren con capas superpuestas que ocultan casi por completo el cuño original, la primera imagen. Forasteros a la palabra solariega son muy ocasionados a equivocaciones, pues la constriñen y enfusan en ciertas categorías estéticas anginosas y asfixiantes o bien la alongan a categoría histórica tan larga como la historia misma, un siglo y otro y siempre: por ambos caminos se puede echar a barato la idea de lo clásico. Nuestra primera operación será mondarla deliberadamente

de estos apósitos. Podaremos del árbol raíces viciosas y adherencias parasitarias, o sea, podaremos algunas ideas secas y ramas muertas, sobre todo aquellas con las que desfiguró el concepto de lo clásico el siglo XIX que, en esto y otras muchas cosas, es desde luego nuestro más próximo enemigo. Lo clásico, en efecto, abraza y comprende lo estético; pero circunda y abarca materias más graves, más en latitud, en hondo, en lo lejos. Sus confines se alongan mucho más lejos, en el amplio horizonte de la vida histórica, y mucho más hondo, en las profundas raíces del hombre entero. Lo clásico, además, no se agremia en el «seruum pecus» de ciertas categorías históricas relativizadas.

Al cabo de tantos cien años de desgaste usurario esta palabra ilustre, aunque venida ahora muy a menos, nos ofrece no poca enseñanza sobre la manera de la esencia de lo clásico, para que lo rehabilitemos y le hagamos recobrar su verdadero rango. Palabra que va y viene por la parla de doctos y profanos ¿qué nos dice sobre las notas más evidentes y a la mano del sentido de lo clásico? Pero antes de responder a esta pregunta, se nos atraviesa por delante una cuestión previa. Pongámosle a aquella demanda, como se debe, el telón de fondo de las ideas que hoy corren sobre lo clásico.

PRIMERA APROXIMACIÓN

Vengamos a cuenta: ¿qué imagen se levanta del hontanar de nuestra alma, de su vena de aguas vivas, cuando tenemos a la vista sea el hechizo peregrino de una tragedia de Sófocles (en Sófocles encontramos nosotros el pulso del archiclásico), sea el milagro escultórico de Fidias, o cuando oímos el «minuetto in canone» o el trío «in canone al rovescio» de la Serenata para instrumentos de viento Köchel 388 de Mozart?⁴ Descienda cada cual a su fondo insobornable y hallará que lo que más nos gusta en estas imágenes de linaje purísimo es una a modo de misteriosa ponderación espiritual que suavemente se evapora de ellas y en la que descansamos con blando aplacamiento, regalo para la mente y reposorio de los sentidos. Cier-

⁴ Cf. Korff, «Das Wesen der klassischen Form», en *Zeitschr. f. Deutschekunde*, 1926, 9 y ss.

to es cosa de admiración yo no sé qué aplomo aquietante, no sé cuál hondura que tiene, en ellos, un sello especial. Y porque tal impresión depositada en el fondo de nuestro ser es plena beatitud, de aquí nos nace una especie de ¿queréis llamarlo talante de espíritu? ¿queréis llamarlo disposición del alma? ¿queréis llamarlo cualidad de la inteligencia? que nos hace llevar en calma la fruición de la obra clásica. Es una tensión suave hecha de virilidad y gracia, que nos enamora los ojos; es la simplicidad en la grandeza grave, digna, reposada, que nos aplice tanto: «maiestas grauis et requies decora»⁵; es el columbro, en las figuras reales y concretas, de lo típico y lo universal. Dijérase que todo va con mucha prudencia y guardando su tiempo como danza de compás. Su reflejo en aguas pérfidamente mansas no nos tirona a pesar nuestro, como las sirenas de Ulises, crispados o delirantes por el éxtasis o la libidine o mediante ásperos estímulos intelectuales, ni dilacerados por congojas desapacibles y dolores y traumas terrenos cuya herida nos aviva. No nos cocainizan sus atractivos sensuales. No nos hipnotiza cierto gusto plebeyo por escenas de bajo dramatismo que se proclaman a grito herido, mediante sonoridades en tono correntío y loquesco, mediante formas y sombras chinescas, mediante el cromatismo rabioso (en el arte clásico «alla buona maniera antica» prima siempre el dibujo sobre el colorido e incluso la pintura se concibe como «imitatio statuarum»). Vera a vera de la obra clásica, ella y nosotros guardamos las distancias, cada uno llevando su camino por sus propios pies y su propia voluntad, cada uno con mente responsable de su decir, sin divagarnos, sin extraviarnos, sin coacción impulsoria («impelle intrari»). No nos hace dimitir de nuestro ser ni abandonarnos, desfalleciendo las palabras, a la merced de la destemplanza o el desconcertarnos sea en una tormenta, sea en sequeral del alma y aridez cordial. No, algo no poco diferente, que tomamos por un linaje de recreación y alivio, sentimos delante de la nobleza espiritual, de la gracia imperiosa que tan a recaudo tesauroiza la obra clásica. Porque, aunque ante la gracia del presente sin tiempo de que aquella beneficia nos sentimos nosotros tan pequeños y tan nada; pero no nos

⁵ Señala Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, 603, que la fórmula, tan llevada, de Winckelmann «edle Einfalt und stille Grösse», le parece traducción de esa otra que encuentra en el poema didascálico latino de Dufresnoy sobre la pintura. En contra Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, Munich, 1952³, 397.

sentimos desanimados, sino reanimados para mejor aprovechar, brizados más ligera, deslizadamente, y, lo que más es, capaces de elevarnos desde nosotros mismos sobre nosotros mismos. Y más, que nos sentimos hombres de más fuerte pulso, más emprendedor y alegre. Ante la obra clásica ¿no sientes, hermano mío, que tú y yo somos noble linaje de su misma alcuña?

Razón, inteligencia y universalidad, naturaleza y verdad, regla, arte y moral⁶. «Raison», «clarté», «unité». Simetría, proporción, ponderación. Armonía de la forma cerrada, medida, concertada, que se acompaña con ese mismo aparejo y espíritu de vida interior: el hombre en su momento clásico, entre la juventud madura y la madurez incipiente, se siente el resultado y, a la vez, el fin del orden y armonía que hay entre su cuerpo y su alma, entre el hombre hecho —no el niño, ni el viejo— y el cosmos, entre los climas y estaciones y los temperamentos; se siente parte y señor de la naturaleza. Don peregrino tiene este arte de generalizar y de alzarse hasta el tiempo permanente, sin dejar por eso lo concreto: imita la naturaleza, desde luego, en formas y colores, palabras o ritmos musicales; pero sin recaer en el realismo, pues bien conoce la diferencia entre lo real y lo verdadero. Su modo de pensar es objetivo, esto es, orientado al objeto: ve el mundo como objeto, no como fenómeno; expresa el ser, no la apariencia. Por eso es un arte esencialmente plástico, arte de claridad y despierto. Por eso carece de todo concepto del paisaje natural como reflejo de los sentimientos humanos, el cual fue creación del hombre nórdico moderno añorante del paisaje meridional, como el abeto que en parajes ateridos sueña, dicen, con la palmera de tierras solares. No es un arte individual, en el sentido moderno de la originalidad y genialidad. Por supuesto, tampoco es un arte colectivo porque sus autores no hayan aún descubierto la individualidad o renuncien a ella y queden anónimos, como los artesanos canteros y tallistas de los siglos medios, penitenciándose por humildad y amor de Cristo. Es lo suyo la comunidad de un individualismo orientado hacia lo objetivo y la naturalidad⁷, esto es, la norma que se refleja en el cosmos, la ciudad y el hombre: para el griego clásico

⁶ Cf. Peyre, *¿Qué es el clasicismo?*, trad. esp. México, 1966, s. t. 72-170.

⁷ Cf. Pfeiffer, «Goethe und der griechische Geist», en *Deutsche Vierteljahrschr. für Literaturwiss. und Geistesgesch.*, XII, 1934, 383-305 (recogido en *Ausgewählte Schriften*, Munich, 1960, 235-54).

la libertad individual era la libertad dentro del orden revelado a la razón como legalidad, a la voluntad como justicia y derecho, a los sentidos como belleza⁸. En suma: el arte clásico es lo lógico y lo justo en el dominio de lo bello.

Producto y resultado de este modo objetivo y con naturalidad de proceder una inteligencia ordenadora y edificante y de este concepto «sui generis» del individuo y la naturaleza es el arte clásico. Era un arte de presencia, de detención en el tiempo. Necesitaba del reposo para ser medido en el canon. No nos envuelve en un proceso, en un decurso en el tiempo, el movimiento y la luz, como el arte expresionista. Por esto, no tiene duda, ha quedado detenido en el tiempo o, por maravilla, el tiempo se ha detenido ante él. Lo que más placer nos destila del arte clásico es que efunde y genera la seriedad sin tártagos que dice con la alegría, la grandeza natural del «estilo grande» que admiramos y que no nos arrastra, el respeto de la obra clásica que concurre benéficamente a ponernos respeto de nosotros mismos. Una cosa tan sutil cuanto bien extraña viene a ser sobre nosotros el efecto de una obra clásica. ¿Por qué será? ¿Sobre qué reposan tales poderes anagógicos?

LO CLÁSICO COMO «IDEA FUNDAMENTAL» Y COMO POLARIDAD

La ciencia sistemática del arte, al modo de un Alois Riegl o de un Heinrich Wölfflin, trabajó con muy cuidadoso cuidado por dibujar, en sus tintas fuertes y en sus medias tintas, la esencia del arte clásico mediante ciertas «ideas fundamentales»— consiéntasenos este tecnicismo bárbaro, pero expresivo— o «Grundbegriffe» y mediante cierto juego de antítesis, sirviéndose de lo que llaman los filósofos juicios infinitos o privativos, o sea, doctrinándonos sobre lo que lo clásico no es⁹. Este modo de definir lo clásico es, como luego se verá, una medianía de definir. Esto no obstante, ha de reconocerse que

⁸ Cf. en general Rose, *Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes*, Munich, 1937, s. t., 59-65, 86-90 y 123-36.

⁹ Cf. Passarge, «Kunstgeschichte als Formgeschichte und das Problem der Grundbegriffe», en el libro *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlín, 1930 y Strich, «Grundbegriffe», en *Deutsche Klassik und Romantik*, Berna, 1949⁴, 13-30.

son beneméritos los estudios de Wölfflin sobre lo clásico, particularmente alojados en el paso del Renacimiento arcaico al alto Renacimiento, que fue, en el tiempo, el momento de un «anima naturaliter classica». No pretendo yo ponerle tacha en obra tan laudable y magnífica. En sus últimos escritos, sin embargo, el problema específico de lo clásico retrocedería ante la investigación genérica de las «ideas fundamentales» y «modos visivos» en el arte. La delicadeza archifina de su ingenio, acompañada con bastante erudición, se señaló sobresalientemente en aquella diligencia buscando, y encontrando a veces, su expresión crítica adecuada. Las posibles y deseables repercusiones de estos trabajos en la historia del arte griego clásico no siempre han sido justamente valoradas¹⁰, en mi falible opinión. Los estudios de Wölfflin sobre lo clásico¹¹ satisfacen, en general, por el desempeño concienzudo de la misión crítica en el dominio de los conceptos generales de la historia del arte y no sólo en el de la erudición arqueológica. Aún se ha de alabar su voluntad de claridad, sin asutilarse. Sobre lo que le ocurrió decir a Wölfflin en este campo ha caído después una lluvia de libros y memorias y discursos, fértil como suelen ser las lluvias. Otros muchos reflexivos del problema de lo clásico, y han sido los tales legión, tentaron nuevas vías, cada uno poniendo a contribución todo lo que en su facultad sabía, para acuñar fórmulas precisas en que represar el concepto de lo clásico, para atalayar desde ellas los síndromes más pronunciados de lo clásico. En verdad este problema ha sido el estudio y ocupación de insignes pensativos. Nos demos o no a su lección, reconoceremos que no han sido unos insipientes maestros Ciruela ni cualesquier sabios, sabios de munición; mas los de mayor nombradía, los luminares máximos que tienen cátedra de tantas letras y de mucho seso. Pacienzudos y tenaces, corrigiendo la puntería y trayendo a cuento sólidas razones, han querido reducir a sus elementales la idea de lo clásico, para luego darla en fórmulas en tudesco, en galo o en britano; algunos incluso —pues la cosa ocurre en todas las latitudes— en castellano, a decir verdad, un tanto exótico, averiado y descastellanizado, con tal

¹⁰ En la manera de Rodenwaldt, «Wölfflins 'Grundbegriffe' und die antike Kunst», en *Zeitschr. für Aesthetik und allgemeine Kunstwiss.*, XI, 1916, 432 y ss.

¹¹ Cf. un resumen en Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basilea, 1947, 27-48.

tufo de mercancía de extranjería que, si alguien se tomara el trabajo de retraducirlo al tudesco, nos parecería mucho mejor.

En el día tales fórmulas son muy familiar doctrina de los epígonos que ofician de enterados. Infinitos hay de estos. Están muy al cabo de ellas y las saben de coro, haciendo los honores a su oficio de comparsa de borbachones y trashogueros que se mueven en línea de rebaño. Las usan así en el terreno de las artes plásticas como, con mucha formalidad, las arbolan en el de la literatura, olvidando acaso que las «ideas fundamentales» de Wölfflin son categorías de la visión y que hablar, para caracterizar un poema, de «visión en relieve», «figura y perfil» y otras mandangas es mucho hablar, hablar por hablar: así han hablado, sino embargo, los señores Walzel, Strich, Spoerri y, llevándolo a la absurdidad, el señor Britsch, pongo por pedagogo del arte. Como el calamar lanza su tinta para escabullirse al amparo de su turbiedad, nos estupefacen tales críticos, como diciendo cosa clara y sencilla, con ciertas incalculables teorías y fórmulas asombrosas, ábstrusas, galimatías que necesitan de cuidadosa y obstinada hermeneútica. ¿Para volvernos el pensamiento cabeza abajo y para que nos mareemos, nos atarugemos y perdamos entre lo negro de lo impreso? Hay a mano ejemplos a porrillo y, aunque quisiera presentar el tema con la generalidad necesaria para no darle virulencia, no resisto la tentación de citar un botón de muestra, el cual dice de esta manera: «lo clásico es un intento permanente de producir una ecuación positiva entre el sí y el no, como la forma incondicionada que vive en lo condicionante»¹². Probablemente, si no es licencia de mi imaginación, esta definición tan afilosofada absorbe y embaula en su pergeño un tanto esotérico y suficientemente campanudo algo ya muy trillado que no es más, si bien se mira, que la contraposición entre los principios de ley y libertad o, llevada al terreno del arte, entre naturalismo e idealismo, imitación y estilización. En el alma del artista se albergan dos posibilidades fundamentales, decir sí o decir no a lo condicional, y dos son, por ende, las posibilidades fundamentales de la realización artística, la «forma como donación» y la «forma como imposición», siendo la primera la propia del arte clásico. La cosa se entiende a la postre; pero no hay

¹² Pinder, *Aussagen zur Kunst*, Colonia, 1949, 28.

palabras con que encarecer la rodeada manera de producirse la alta autoridad cuya opinión comentamos. ¡Qué modo de decirlo, echándose por los campos de la metafísica y sentando sus reales en filosofías hoy aceptísimas para los entendidos, pero muy defendidas de la curiosidad profana! Para los que viven extramuros de esa filosofía la definición parece estar en un coto defendido por los colmillos de celosos guardianes. Otras definiciones hay, es cierto, dichas en un tono más ligero —que es quizá el buen tono— o despretencioso, de entre las cuales las socorridas contraposiciones entre lo clásico y lo romántico, algunas no exuberantes de doctrina a la verdad y hasta alguna de tres al cuarto, nos significan los ejemplos más conocidos¹³. Que si idea y realidad, que si lo apolíneo y faústico, que si unidad y variedad, que si lo háptico y lo óptico, que si religión del más aquí y del más allá, que si libertad y necesidad, reposo y movimiento, espacio y tiempo, espíritu y naturaleza¹⁴, que si ontología estática y pneumatología dinámica, ¡qué más sé yo! En definitiva, sobre el telón de fondo de unas categorías binarias que se han hecho moneda corriente o tienen cierto éxito de aprecio en el pensamiento actual, se nos rinde una teoría que pretende descifrarle su cifra a lo clásico viendo en él la resultante del juego de acuerdo y oposición, paradójica yuxtaposición y enemigo ayuntamiento entre fuerzas polares que conflagan y altercan pugnaces, hostiles, que luchan cuerpo a cuerpo, que se muerden como fieras; pues es prerrogativa de lo clásico, que siempre compone inconveniencias.

Lo clásico es el divino fundente que compagina y congruye esos contrarios, la unión y liga que iguala y supera la contraposición, el nuevo dios Término entre el confín de uno de los polos y la línea del otro. Fulano y Zutánez y Perencejo han definido la idea de lo clásico y, aparte diferencias, han convenido en que vale tanto como el dinámico equidistarse de los extremos: por eso, acaso, derechas y zurdas le excomulgan, cada cual desde su mano.

¹³ Es de protocolo citar a Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollen- dung und Unendlichkeit*, Berna, 1949¹ y los vol. col. Steinbuechel (ed.), *Romantik* (Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen), Tubinga-Stuttgart, 1948 y Prang (ed.), *Be- griffsbestimmung des Romantik*, Darmstadt, 1968.

¹⁴ Cf. Frey, en págs. 51-55, de «The Terms Classic and Romantic», en *Roman- ce and Tragedy*, Univ. of Nebraska Press, 1961, 21-56.

Todos los que han meneado la pluma en este asunto han coincidido en esa idea común, punto de concordancia que no me parece malo, me parece bien, mejor que bien, muy bien. Así es, en efecto, y no tiene pero. Pero esto no lo han descubierto los críticos modernos. Es un mediterráneo por el que navegan hace siglos barcos de todas las naciones desde el día en que se le ocurrió al incalculable Tucídides echar mano de este género de descripción para definir el momento clásico de su patria Atenas¹⁵. Usa el historiador en tan codiciado paso de toda una ringla de predicaciones antinómicas con las que significa que en Atenas y sólo en Atenas encontraron en un momento su síntesis cosas que, fuera de Atenas, parecían de todo punto irreconciliables, cosas que se aborrecen en cada latido de su sangre: libertad personal y obediencia de las leyes, autarcía y sujeción, ciencia y belleza, vida intelectual y acción política, lujo y economía, ocio placentero y trabajo... Confieso que, puesto a definir lo clásico hegelianamente como síntesis de una tesis y una antítesis contrapuestas, preferiría hacerlo de la mano de Tucídides que de la de un señor X cualquiera, pues, al fin, el griego definía algo de lo que él mismo había sido testigo excepcional.

Ahorrémonos, por impropia de este momento, la enumeración de tantas o más cuantas fórmulas de esa índole, pues sería el cuento de la buena pipa. No se trata de revolver unos y otros libros para coleccionar filosofemas o ir descogiendo opiniones opinadas por unos y por otros eruditos de lato renombre, ni de despolvorar sentencias señales y dignísimas de ser oídas, mencionando «nominatim» las firmas que de ellas responden, críticos juiciosos, autores talentudos o fecundos y otros hombres a quienes autorizan muchas letras. Todas tienen el susodicho punto de similitud y casi todas, máximamente generales o demasíadamente muy circunscritas, no se ha de negar que pueden ser recomendadas más o menos efusivamente; pues en ellas, dígame lo que se quiera, todavía hay un cierto valor esclarecedor que no es sin importancia. Sería cortedad de juicio insigne declararlas, sin más, fórmulas negligibles; aunque, si va a decir verdad, sobre algunas de esas definiciones habría mucho que hablar y hasta

¹⁵ Tucídides II 40 y nuestro comentario en págs. 186-94, de «Consideraciones en torno a la Explicación de textos», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II (= *Rev. de la Univ. de Madrid*, XVIII, 1969), 179-207.

hubo, entre ellas, alguna teoría absurda y destellante, de tan mal gusto que merecería especial mención y vituperio: de ésta, sin embargo, para no decir nada bueno, más vale no decir nada. Yo confieso, en todo caso, que mi alabanza no es maciza, pues veo en las tales un peligro y hasta ser un descamino en que puede descarriarse el lector lego o distraído, si cae en la ingenuidad de tomarlas, más que como símbolos, como definiciones resolutorias.

A pesar de nuestros muy moderados entusiasmos por la especie, estas fórmulas tienen su valor a la luz de la filosofía y no hay duda que cada una por sí de ellas espolea nuestra intuición del fenómeno clásico. Tienen su fondo de verdad. Alguna fondo, no; pero, vaya, unos posos sí que los tiene. Otra, incluso, diré que es una pieza notable de teoría estética aderezada con ideas de filosófico nutrimento. Manejadas con esmero y poniendo en obra nuestros cinco sentidos, pero sobre todo el tacto, nos servirán con eficiencia como principios heurísticos u ordenadores en la contemplación del arte clásico. Digo yo que es lo que pretendían esos señores. Si sus fórmulas condensadas en píldora pretenden, sin mentir, no decir todas las verdades, o sea, patentizar ciertas facetas o verdades laterales del fenómeno, un viso o matiz entre muchos, sean bienvenidas: que, aunque son parciales, todavía son útiles, si es que distinguen hasta dónde podían y hasta dónde presumían. Si, por el contrario, instan, con además dogmático y coactivo y con la solidez apodíctica de sus afirmaciones, un carácter totalitario y dialéctico, entonces tienen la contra de pretender lo imposible, hacer hablar a un fenómeno espiritual que es inexpresable con palabras. Tocante a esta pretensión, allá se van unas y otras: son unilaterales, insuficientes y tientan el ánimo a concluir que, por sí o por no, más que facilitar, obturan nuestra comprensión. Traspasando las selvas bibliográficas prescindamos ahora de emplazarlas, una a una, a un juicio crítico moroso. Pero reiteremos nuestra advertencia. Háse de dudar que sea un buen camino atar de antemano nuestra mirada a un esquema tipológico monocular y cuando, como sucede, dicho esquema pretende ser algo más que instrumento de comprensión para erigirse en norma suprahistórica, entonces diré que me parece un abuso que no quiero disimular ni asordar, porque ha hecho notable daño, dañosísimo. Nos precaveremos de este yerro casi siempre fatal, como la sombra

del manzanillo, y hasta corregiremos caritativamente con algunas disciplinas a quienes de él usan.

El peligro consiste en que se exhuma y des-tierra la idea de lo clásico, es decir, se la aliena del terreno histórico en el que nació y se la trasplanta a una «terra nullius», a la platónica selva de las Ideas generales, al reino de las categorías estéticas aplicables a cualquier territorio histórico; pero sin terreno firme en que pisar y posar. Aquí es avisar que la historia no es, de ningún modo, un eterno relativo y que el lugar de los valores históricos en ninguna otra parte se encuentra, sino en la historia misma. La filosofía de la historia no puede ser una suplantación de la historia, sino que de ella toma todo su jugo. Bien sé que el pensamiento categorial es atributo constituyente de la afirmación humana. Es cosa tan imposible como indeseable prescindir de las categorías históricas, las que sirven, por ejemplo, a fin de tajar, como divinas espadas, las edades de la historia. Son útiles, ya lo sé, para enregimentar los hechos y para completar nuestros conocimientos en aquella dirección que nuestras categorías nos señalan como significativa¹⁶; pero también creo saber que las categorías no deben ser empleadas más que en función de una época, de su época, y que sólo por modo analógico, lleno de peligros, se puede hablar del Barroco helenístico o del «barrochus rupestris», del modernismo de Erasmo o de los clásicos del Romanticismo y otras expresiones de la misma laña. Pues la historia no es ciencia generalizante, nomotética, a la busca de uniformidades, sino ciencia individualizante, que se interesa por lo individual, lo concreto, lo que sucede una sola vez. Por eso creo poco, no creo casi nada en la pretensión sobrehistórica rodante y rampante en las obras de tantos historiadores que han escrito, en el tiempo, inmediatamente a nuestras espaldas. Infidencia de las categorías históricas metahistorizadas, relativizadas, andariegas, aplicables a toda clase de situaciones históricas en constante transfretar por culturas y tiempos diversos. Esta movimentación y curioso nomadismo de ideas me parece de lo más dañino.

Degradada en un esquema sobrehistórico, sacrificada a un vago relativismo la idea de lo clásico se enmagrece y desustancia. Hácese

¹⁶ Cf. Halkin, *Les catégories en histoire*, en el vol. col. del mismo título, citado en nota 3, págs. 11-16.

una idea confusa, vaga, lacia, barata. Ausentada de la vida histórica concreta y residenciada en un lejano mundo de Formas desencarnadas la idea de lo clásico se desrealiza, se volatiliza. Y lo propio acaece con lo romántico, lo barroco¹⁷ o el modernismo extrañados de su relación profunda con la vida histórica de su hora natal y mortal, que se desangran en pálidas ficciones. Se les desarticula de su contexto histórico definido y se les convierte en polaridades entre las que ha pendulado la expresión y la voluntad humana de todos los tiempos, en antinomias de nuestra vida; a veces, de nuestra vida moderna. Aquí se dijera que en ellas se tiene a mano escantillones o patrones para medir los tiempos y naciones más diversos.

Repito mi consejo. Si queréis, amigos, definir lo clásico como síntesis, leed a Tucídides, tomad por mentor al historiador del momento clásico de Atenas, hombre analista y cerebral que, en el pasaje susomentado, supo otorgar emotividad contagiosa a su imagen del clasicismo ateniense. Es lo que un servidor ha hecho, poniendo en lenguaje algo más de nuestros días (naturaleza y cultura, realidad y símbolo, individuo y comunidad) lo que Tucídides nos dice sobre la síntesis clásica, que se halla en un difícil medio compuesto de encontradas condiciones. En todo caso, señores excelentes, si queréis entender lo que es lo clásico griego (no hay otro), no leáis a Spengler. Os diré por qué.

LO CLÁSICO COMO FORMA BIOLÓGICA

La doctrina derramada en esas teorizaciones toma apoyo, como ustedes saben, en un libro célebre habrá como cincuenta años. *La decadencia de Occidente* es la obra que, como quien dice, extendió esquila solemne de defunción al concepto de lo clásico imperante hasta que a Spengler, que profesaba en la sociología biológica, plugo jubilarlo en un día de días entre tañidos funerales y rumor de azadones que entierran con nobles formas de liturgia. En su especie la obra de Spengler obtuvo máximo aplauso, tal vez porque emulsio-

¹⁷ Cf. Wellek, «The concept of baroque in literary Scholarship», en *The Journal of Aesthetics and Literary Criticism*, V, 1946, 77-109 (trad. alemana en *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart, 1963, 57-94).

naba hábilmente historia con literatura y también cocinaba una teoría atemperada al regodeo lúgubre de la época, al gusto entonces reinante entre muchos intelectuales. Por lo visto, optaban a un puesto en el escalafón de los profetas y, en trance de profético frenesí, cultivaban una ciencia pronostiquera de malos augurios para la cultura de Occidente, por cuanto esta cultura estaba, según ellos, enferma de senilidad y en inminencia de acabamiento próximo, final e irremisible. A la galería de los tales iba consignada la obra de Spengler ya en su título mismo, un mucho heautontimoruménico, *Decadencia*¹⁸, palabra eléctrica que descargaba en ellos infinitos orgasmos de voluptuosidad. Eran, en tiempos sombríos, espíritus sombríos con vocación de aves necrófagas. Enterraban la cultura occidental sin hacerlo con tristeza, como hubiera convenido a tan grosera labor, sino inspirados por la impía complacencia de ensañarse en un cadáver. Años críticos de la conciencia occidental a la sazón que volaba por la ruleta de Europa, lanzado a todos los vientos, el augural grito desesperado «Hesperiae sonitus ruinae»¹⁹. Spengler, architudesco Tristán, les ofrecía su plato preferido y ello servido fácilmente, popularmente, con frivolidad y en prosa fina y no sin cierta felicidad en el desarrollo discursivo. Le hubiera bastado con menos para tener pronto suceso; con que, aliñado con cierto gusto literario y con estilo, no digamos: en un periquete cávalo al instante levantado sobre el cuerno de la luna, erigido en suprema autoridad en materia de filosofía de la historia. De esas dotes artísticas carecen muchos epígonos de poca literatura, secos eruditos catalogadores que obedecen con harto rendimiento a un género subspengleriano que se llevó bastante; pero que, desde el punto de vista artístico, son como los perdigones, pequeñitos, pero de plomo. Son los historiadores más inespirituales y opacos que cabe imaginar: mal plumados de escritores, escriben una prosa desmalazada, traspillada, abyecta. Algún otro espolique de Spengler es buen escribidor; pero,

¹⁸ La inspiración directa para el título parece que le vino a Spengler de la obra de O. Seeck, *Decadencia del mundo antiguo* (1895), en una línea de paralelo de la decadencia occidental con la de Roma, que tiene larga ascendencia (Gibbon, Montesquieu, etc.). Cf. Petriconi, «Spenglers Untergang des Abendlandes als Werk der schönen Literatur», en *Antike und Abendland*, VII, 1958, 47-61 y s. t. 50-52.

¹⁹ Horacio *carm.* II, 1, 37 cambiando el genitivo objetivo por subjetivo, naturalmente.

más juglar de vocablos que parturidor de ideas, escribe para dar por gusto a la pluma o la lengua. Lo malo es que toca algo en presuntuoso y que no se contenta con ser literato. Sus pocas lecturas de filosofía de la historia le han inducido a escribir de historia y de filosofía, buscando efectos de relumbrón, y son culpables de que un excelente literato se convierta en un paupérrimo pensador y autor de chuscas disertaciones históricas. Quita aparte sus valores literarios, que éstos no puede pretender tenerlos quien tenerlos quiere, el libro de Spengler, aunque quiso escribir altamente de filosofía de la historia y se vendió por maestro y diosencillo de ella, no se mantiene hoy en ese lugar en la lonja de nuestra cotización: uno de tantos ejemplos de famas fugaces y reputaciones caedizas, de cuya calidad nos va certificando la ligereza del tiempo. Pasáronse pocos años para que se resfriara el calor con que esta obra recalentó por una temporada las calderas de la filosofía de la historia. La hoguera ya no llameaba. Al calor se substituyó pronto una gran tibieza, una indiferente frialdad. Hoy, revolviendo las cenizas, no encontraríamos brasa.

No me concierne, pues yo no tengo autoridad para tanto, una crítica global, menoscabo o repudio de las ideas de Spengler, magistral representante a la vez que víctima ilustre de un método²⁰. Me cumple tan sólo referirme a sus consecuencias atinentes al concepto de lo clásico. En este punto todo el estudio de nuestro autor era abatir el prestigio del clasicismo grecorromano, allanándolo por el rasero de una concepción relativista de lo clásico. Pasaba un rastrillo nivelador por las diferencias históricas, arramblaba con ellas y anulaba los confines históricos precisos de la idea de lo clásico, alonjándolos hasta convertirla en un esquema válido para las más diversas sustancias culturales, «almas» de cultura y ciclos civilizantes. Así acaece que la idea de lo clásico Spengler la desgarró de su ho-

²⁰ No hago sino expresar mi disentimiento tan brevemente como me sea dado. Para justificar las afirmaciones de orden general rotundas y como indubitables que hemos deslizado en el discurso, permítanme ustedes que les remita a un volumen íntegro de la revista de Tubinga, *Logos*, IX, 1921, en donde siete especialistas (Joël, L. Curtius, etc.), peritísimo cada cual en su materia, se encargaban ya entonces de arietear la obra de Spengler y de acumular las piezas de convicción. Una buena exposición de las ideas de Spengler, en Schroeter, *Metaphysik des Untergangs. Eine kulturkritische Studie über Oswald Spengler*, Munich, 1949.

gar histórico griego y la pasea por el teatro histórico del orbe, por toda la habitación de las gentes de Gog y de Magog y hasta el cabo del mundo, por todas las épocas y hasta la Edad de la Piedra pulimentada y por muchas diferencias de cultura, las de suso y las de yuso de la línea equinoccial. Une bajo esa común etiqueta culturas remotas, atravesándose mares y milenios en medio de ellas, y lleva el clasicismo de los griegos hasta los finisterres, por tierras de chinos y de negros, tantas mil leguas repuestos de ellos. Lo clásico se relativiza y pluraliza y se convierte en inquilino de las más variadas circunstancias históricas, culturas y pueblos. Pues lo clásico es un estadio, el más colmado de savia biológica, en el curso vital de todas las formas históricas, así sean sus portadores chinos o iroqueses o ilercaones. La ἀκμή o plenitud, el «maximum» diríamos, que es la nota constituyente de lo clásico, se realiza igual al crecimiento biológico, seguido de inevitable declinación, que es ley de la vida orgánica. Mocedad, plenitud, decaimiento: de la cuna a la sepultura. Lo clásico sigue siendo una línea divisoria en la vertiente de los tiempos. Antes de él, todo ha sido más bajo, pero en ascenso. Pero también después de él, todo se precipita hacia abajo, en decadencia, siguiendo la ley fatal de su propia extinción y acabamiento: pues la idea de lo clásico se aposenta ahora en la pura biología de las culturas. A una cultura cadente y difunta sigue el ascenso de otra en albor, naciente e infante que en su día, tras el vencimiento crepuscular de su otoño, será también consunta y muriente. A la floración sigue, a su turno, el momento dehiscente, la caducidad y la muerte que a todos nos impone su derrotero ineluctable. Que parece, a modo de decir, que las culturas son como los animales humanos membrados de los antropoides o como los brutos animales, elefante o coleóptero. Las razas se pudren gastándose contra las esquinas de la historia, como se descompone el cuerpo animal, y mueren en los recodos de la historia, como mueren las especies zoológicas. De los peligros que para la ciencia efunden del abuso de un lenguaje metafórico —este género un si es o no es literatura, un si es o no es ciencia— no conozco ejemplo más patente que esta perniciosa metáfora y terminología tergiversada, cuyos vicios de origen han trascendido fatal e inevitablemente al concepto. Como metáfora, pase. Como principio científico, es inadmisibile. Porque, vengamos a razones, ¿acaso el fruto sabe algo de su madurez, cuando crece y

amochigua, o la semilla sabe algo del fruto de cuya caída, cuando se avanece y pudre, procede? Pues qué ¿el bruto animal posee conciencia histórica y libre arbitrio? La planta realiza potencialidades naturales; pero no las intuye ni las experimenta ni las conoce, de suerte que su inteligencia se trueque en patrimonio común de la especie manumitida por esto de la fatalidad. Lo mismo acontece al bruto animal. No así al hombre portador de cultura.

En resumen: al ver de Spengler, lo etiquetado de clásico resulta ser un entremés, repetido una vez y otra, para la historia. Se convierte en un estadio transeunte, rebosante de energía y savia animal, en la evolución biológica de los ciclos culturales. En lo clásico no hay gesta, hazaña e iniciativa, sólo sí fatalidad ineludible, pasividad ciega, vicisitudes fatales del sino histórico que describe toda su parábola. Las culturas no trabajan sobre la realidad histórica agitando, revolviéndola, mudándola, ya sea para el bien, ya para el mal, sino que pasivamente reciben la presión del fatalismo histórico. Pues la vida del Género Humano es estrictamente la vida de una especie biológica.

Ya se comprende que, en esta tesitura, los clásicos griegos pierden su fuero de «*beati possidentes*», mientras que otros clasicismos se adelantan a afirmar sus derechos: el egipcio, el chino y tantos otros. Se acabó, pues, el monopolio de los griegos, su principalía bustificada en la imagen vigente, seudovigente, de lo clásico. Es una fuerza que ha perdido toda su fuerza, chocha, caduca y desvitalizada. Finiquitó el pupilaje opresivo de nuestros clásicos triturados, porfirizados bajo los escombros de retórica que, en su día, los auparon y que ahora han sido derribados... con un par de batimanes oratorios. En esta certificación de óbito, que Spengler favorece con su alta autoridad, han creído desde luego algunos de sus más regocijados evangelistas. Hoy, sin embargo, se nos acuerda, con muchísimo respecto, aquéllo de «los muertos que vos matáis...».

Tres preocupaciones permanentes dominan a Spengler y sobre ellas descansa el peso de su obra, que lo tiene y no leve. Con recia pesadumbre la surcan como insistentes pájaros guiones: sobrehistoria, parangón con la biología —ciencia de la que yo me hallo muy particularmente desprovisto— y pujos de literatura. ¡Qué tres pies para un banco! Con todo, esta filosofía de la historia, que esquivo la historia de un modo desesperante, y esas pretendidas sinonimias de

unos y otros clasicismos, resultado de una aciología francamente errónea, y aquellas exageraciones disminuyentes, de que el clasicismo griego es para nosotros uno y además uno de tantos o uno de muchos... este curioso complejo barajado con otras bernardinas muy objetables y otros tópicos cansados y embusteros y errores, a veces subalternos, a veces muy caros y crueles de pagar, gozó de predicamento tanto, recibido con lisonjera algazara como el no más allá de la historiología. Hoy nos resulta difícil entenderlo y hasta puede que a algunos de mis lectores les parezca ocioso que yo me distraiga unos minutos en dar unos soplamocos a frivolidades intolerables, y no toleradas desde hace años, colocadas ya justamente en su lugar descanso en el batallón de las ciencias históricas. Se trata, se me dirá, de una escuela que ya teníamos olvidada y, la verdad, creíamos que ya estaba enterrada. Sí, las razones de esta morfología de la historia de tal manera no lo son que ya nadie tiene ganas de hablar de ellas, para pesarlas y contrapesarlas. Hay en la historiología spengleriana más de un cabo suelto, impropiedades y descuidos, lo cual no es grave, porque nadie está libre de ellos; ni hay para qué citar algún ejemplo: quédese la afirmación en vago para que la compruebe quien guste, con poco esfuerzo. Lo grave es que se acompañan de otros errores garrafales justamente en los puntos que sustentan la clave del arco de la construcción general. Las pequeñas faltas contra la erudición o contra el decoro y la coherencia lógica podrían ser discutidas y ponderadas. La concepción de la historia como una curiosa mescolanza de sobrehistoria y de biología no ofrece área para la contienda, sino para una polémica que propenda a lo inane. Pero nos era preciso referirnos a Spengler y detenernos en este tema, sobremanera inameno, aunque fuera de refilón, pues el concepto biológico de lo clásico, que postulaba Spengler, no es sino el último resultado, inevitable en buena lógica, de aquellas teorizaciones sobre lo clásico tan desatentas con su subsuelo histórico, de las que más arriba disputábamos.

Dejémoslas por el momento. Cuando nos hayamos aproximado por otro camino al fenómeno de lo clásico, todavía habremos de tropezar más adelante con parecidas especulaciones; pero situadas ya en su lugar propio, en su lugar histórico propio quiero decir. No por lo teórico, sino a lo vivo, trataremos algo de esto en particular, como un elemento más de juicio. Mas ahora, sin divertirnos a otras

materias sutiles u ociosas, hagamos punto y aparte para acercarnos por otra vía a nuestro problema. Enfrontemos la cuestión de lo clásico desde nuestra propia historia y nuestro pasado espiritual concreto, dejándonos de lucubraciones estéticas o morfológicas demasiadamente generales.

LA RELACIÓN OBJETO-SUJETO EN LO CLÁSICO

Seguimos adelante hacia lo nuestro. Volvemos al propósito que exponíamos al principio, que no era otro —¿lo recordáis aún?— que desentrañarle la entraña a la palabra *clásico*, palabra casi sagrada. Henos en ello.

Comencemos, pues, por la declaración de la palabra en su sentido meramente designativo. ¿Qué entiende la lengua del pueblo, erudito e inerudito, por este término? Lo que de común se entiende y recibe como clásico no es, por cierto, una forma biológica, sino un valor formativo, el más alto desde luego. La palabra es latina y tenía un valor social entre los romanos, testas demasiado circunscritas a los problemas de clase: los «classici» se contraponían a los «proletarii». En el siglo II d. C. Aulo Gelio²¹ emplea el primero la expresión «scriptores classici», o sea los ciudadanos de primera clase en la república de las letras. Siendo estos escritores los leídos en las clases («in classibus»), ya para Quintiliano lo de clásicos les venía del ser frecuentados en las aulas, etimología popular que topamos nuevamente en los humanistas del XVI, verbigracia Budeo. De todos modos, el empleo generalizado del término *clásico* es de boga y circulación recientes, a partir del siglo XVIII²². El concepto, empero, es antiguo

²¹ *Noct. att.*, XIX, 8, 15 y cf. Stroux, «Die Anschauungen von Klassischen im Altertum», en el vol. col. *Das Problem des Klassischen und die Antike*, s. t. 1-2, y las precisiones de Koerte, «Der Begriff des Klassischen in der Antike», en *Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akad. d. Wiss. zu Leipzig*, phil.-hist. Kl. LXXXVI, 3, 1934.

²² Una biografía de la palabra falta, cosa que no sucede con el término «romántico» (cf. Ullmann-Gotthard, *Geschichte des Begriffs «romantisch» in Deutschland von erste Aufkommen des Wortes bis ins 3. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts*, Berlín, 1927 y la bibliografía reseñada por Wellek, «Der Begriff der Romantik in der Literaturgeschichte», en *Grundbegriffe der Literaturkritik*, 95-160 y 245-57). No es de mucho recibo lo que puede leerse en Van Tieghem,

y de pura cepa griega. Lo que ocurre es que los antiguos hablan, en normalidad, de canon, de escritores o de escultores *canónicos*²³, términos que hoy parecen reservados casi exclusivamente a jurisperitos y eclesiásticos. Pero ¿quién no sabe que Policleto²⁴ fundió una estatua que se llamó «el canon», reconocida como tal en *El Doríforo* por Heinrich Brunn en los promedios de la centuria pasada? Además, para que no se perdiera su descubrimiento, feliz resultado de muchos tanteos, Policleto escribió una memoria sobre las proporciones canónicas del cuerpo humano. La obra se ha perdido; pero conocemos su existencia por Galeno, el cual lo aprendió en Crisipo. Pues bien, a lo que en griego se llamaba canon, llamamos nosotros desde hace tres siglos usualmente clásico. El canon era el modelo, lo que tiene empaque normativo, y justamente lo mismo entiende la lengua bajo el término clásico aplicado ya a los escritores («ordines scriptorum»), ya a otros artistas cualesquier (κατάλογος τῶν ἐν πάσῃ παιδείᾳ διαλαμπάντων). Clásico vale decir lo ejemplar, lo modélico, lo que es como regla y dechado. Esta idea en que efectivamente está el uso de la lengua es, a mi juicio, notablemente sutil y exacta, certera e importante; pues evidentemente, aunque lo clásico no sea solamente eso, es también eso. Por aquí podemos empezar, aunque luego ajustemos más las expresiones. Se trata, pues, de un modelo.

¿Conque lo clásico es, en algún sentido, el modelo? Tate. Al alcance de cualquier persona medianamente discursiva queda entonces que, en cuanto ejemplo o modelo, la idea de lo clásico se abre hacia dos diferentes estratos o dimensiones, conlleva dos sentidos. Digamos de cada uno por sí.

Primero, y antes que todo, postula lo clásico esta condición, que pertenece a la esfera práctica y no al mundo de las ideas abstractas, «eones» históricos o constancias y permanencias formales²⁵. Porque propiedad es de todo objeto que se tiene por modelo que haya

«Classique», en *Révue de synthèse*, 1931, 238-41 y Cysarz, art. *Klassik*, en Merker-Stammler, *Reallex d. deutsch. Literaturgesch. II*, Berlín, 1965², col. 92 y ss.

²³ Cf. Opperl, *Κανών*, Leipzig, 1937 (Philologus Suppl. XXX, 4) y Doering, *Zur pädagogischen Problematik des Begriffes des Klassischen*, Dis. Gotinga, 1934, 13-29.

²⁴ Cf. Schulz, «Zum Kanon Polyklets», en *Hermes*, LXXXIII, 1925, 200-20.

²⁵ Cf. Schadewaldt, en pág. 19 de «Begriff und Wesen der antike Klassik», en el vol. col. *Das Problem des Klassischen und die Antike*, 15-32.

un sujeto que trabaje en conformarse por compulsión con el modelo y consienta acendrase y pulirse en y por la contemplación creadora de dicho objeto, no por el calco y remedo servil de reglas, moldes y medidas. Luego si lo clásico es modelo, como de veras insta serlo; no se contrapone ni a lo barroco ni a lo gótico ni a lo romántico ni a cualquier otra cosa que sufre ser denominada con término más circunscripto que el de lo no-clásico. El término *bárbaro* resultaría, tal vez, adecuado, de emplearlo al modo de los griegos, que así llamaban a los demás hombres alterlocuos —Grecia era el ombligo del mundo y Atenas, el centro geométrico de ese ombligo—; pero esta palabra de prosodia bronca y expresiva sonará a las orejas comunes con su granito de sal, con cierto retintín de reserva, que en modo alguno queremos darle.

No sé si está claro lo que quiero significar. Lo diré en otras palabras: lo clásico se mide y contrasta sólo por lo clásico, pues no es tesis ni antítesis de una polaridad. No es polo, sino polaridad, centro de la bipolaridad. Todo apartarse del centro (definido, como vimos, por un concepto típico de la personalidad y la naturaleza y por un modo de pensar orientado hacia el objeto), todo apartarse del centro lleva más o menos a la periferia. El caso extremo es el de un arte sólo colectivo o subjetivo o decisivamente orientado hacia el allende, que es lo que llamamos cuándo arte gótico, cuándo barroco o romántico. Como quiera que este arte no es centro, sino contrapolo, es, por lo mismo, incapaz de cristalizar en una armonía²⁶: este es, por contra, el privilegio singular del arte clásico. Todo estilo subjetivo, colectivo o trascendental se talla, mide y coteja por lo clásico; lo clásico no tiene otro término de comparación o patrón oro que su propia inmanencia. Los elementos de la antítesis son los componentes de lo clásico: lineal y pictórico, óptico y háptico, individuo y tipo, cuerpo y espíritu, lo grande y lo delicado, lo real y lo ideal, lo particular y la norma, persona y comunidad, naturaleza y canon, reposo y movimiento, lo humano y lo fabuloso y otra porción de antítesis y correspondencias son, en cam-

²⁶ A veces, porque busca la polaridad donde no existe, como señala Gardini en pág. 243 de «Erscheinung und Wesen der Romantik», en el vol. col. citado en nota 13, *Romantik*, 236-49. En general, sobre la bipolaridad en el arte, cf. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlín-Neubabelsberg, 1923, 115-18.

bio, las características de aquellas otras especies de arte «característico» o sentimental, es a saber, todas las demás.

Eso por lo que toca al objeto y a su consistidura. El segundo punto es por lo que mira al sujeto. Por lo que al sujeto atañe, otro rasgo y facción hay de lo clásico, el cual es que presupone un consenso, un acto de casi unanimidad, por gracia del cual el objeto se tiene por clásico. Pertenece para lo clásico indispensablemente un público que, mediante un acto de elección (κροσις) y selección, otorga la consideración de clásico a lo clásico; y de estar reconocido como clásico (ἐγκρινόμενος), viene que se lo tome por modelo. Ese público lo constituyen no unos cualesquiera, sino espíritus selectos —«intelligens iudicium», οἱ πεπαιδευμένοι— de siglos diferentes, pero insertos en una misma tradición. Dilthey ha definido lo clásico como «algo que garantiza plena satisfacción a los hombres del presente»²⁷. Esto es, desde luego, aplicable a los clasicismos o renacimientos de lo clásico; pero ni el autor clásico se sabe clásico, como el milite que, saliendo a la guerra, gritaba: «adelante, amigos míos, a la guerra de los Cien años»; ni lo clásico original se vive como presente. Se le reconoce mediante una retrospección, para la que se exige el transcurrir de cierto cuento de años, no muchos. Consecutivamente a la derrota de Atenas, Tucídides reconoce el momento clásico —augusto, deslumbrante, efímero— de la política de su ciudad en el pasado próximo, cuando Pericles fue poder. Los ojos se le nublan de humedad patética, cuando evoca la Atenas de treinta años atrás, que sigue siendo la niña de sus ojos y cuya consagración solemne y glorificación «mortis causa» es el célebre discurso funeral. Desde el punto en que la tragedia ateniense toma derroteros novedosos y postclásicos Aristófanes canoniza a Esquilo y Sófocles, cuyo teatro, contados años después de sus tránsitos mortales, era ya una especie de paraíso perdido: la tragedia de Eurípides, a quien el cómico cubre de infamia e injurias personales con frase golfa y picaresca, le parecía a Aristófanes un género infame y prevaricador; la zahiere con injusticia tanta, pero con más chispa en la labia y la mollera que lumbre tiene en su masa el sol. Setenta años después de Aristófanes el decreto de Licurgo²⁸ elevaba a los altares de la Trage-

²⁷ «Die Einbildungskraft des Dichters», en *Gesammelte Schriften*, VI, Leipzig-Berlín, 1924, 236.

²⁸ [Plutarco], *Vita. decem orat.*, VII, 11.

dia a la tríada Esquilo, Sófocles y Eurípides. En la segunda mitad del siglo IV a. C. Lísipo panteoniza a Policleto. Podemos prescindir de más argumentos documentales, pues la cosa está clara: se trata de un hecho histórico ampliamente estudiado y definitivamente fallado.

Lo que es clásico y lo que no lo es se deduce del juicio colectivo y responsable del futuro. Futuro que es para nosotros, en el vasto rumor de la historia, un plebiscito de los muertos, de los muertos que aún siguen siendo para nosotros vivos. Clásico es «in genere» aquel arte que nuestros pasados más entrañables consideraron digno de serlo. Nos lo legaron como tradición, ésta es la palabra justa, para que en él conformáramos nuestra propia originalidad²⁹; pero sin romper la conciencia de nuestra continuidad histórica. Por herencia, por conservación legataria de nuestros clásicos se añudan en nosotros tradición y originalidad. Pues la vida histórica debe ser siempre «fare da se», afán de reforma y mejoría. Además es lo cierto que en algunos terrenos, aunque no en el artístico, los griegos nos legaron una irónica herencia, dejándonos casi todo por hacer.

No por noción repetida y casi lugar común es excusado reafirmar que no hay verdadera conservación que no se acompañe de renovación. Lo clásico hace, de una vía, dos mandados: de una mano, sirve de modelo para sus descendientes, que nunca jamás se destetan de su dulce conversación; pero de la otra mano, logra de consuno que éstos se anejen consciente y creadoramente en la tradición espiritual del modelo. Así nuestros clásicos se revezan y parten el trabajo con nosotros: el hombre del Renacimiento se alía con ellos para debelar la Escolástica y las oscuras huestes tonsuradas del Medievo; Winckelmann, para luchar contra el Barroco³⁰. No se trata de reiterar, de andar siempre el mismo camino, sino de andar y de avanzar al mismo tiempo. Lo clásico tiene, además de vida propia, trasvida perdurable en sus descendientes en el salón del tiempo. Al contacto con lo clásico el alma de un tiempo nuevo siente no sé qué profundas solidaridades con sus propias raíces, que son el espíritu de lo clá-

²⁹ Cf. Jaeger, «Der Humanismus als Tradition und Erlebnis», recogido en *Humanistische Reden und Vorträge*, Berlín, 1960², 17-30.

³⁰ Enemistad instintiva de Winckelmann hacia el Barroco, que no empecía a su aguda comprensión del mismo, según demuestra de modo que parece aparente y razonable Kohlschmidt, «Winckelmann und der Barock», recogido en *Form und Innerlichkeit*, Berna, 1955, 11-32.

sico, y, en virtud de ellas, se opera un renacimiento, una palingenesia de lo clásico en el hombre nuevo. Sólo en este sentido, muy matizado, podemos aceptar el consejo de Winckelmann: «para nosotros el único camino de llegar a ser grandes, inimitables, es la imitación de los griegos»³¹. Desde luego no se trata de llevar el corazón vuelto hacia atrás ni los ojos en la nuca, ni de la aberración de colocar el ideal a la espalda, lo cual resultaría una joroba moral. Lo clásico no insta la copia servil. Nos envía cartel de reto convocándonos a una imitación creadora.

Pues, cuando a propósito de lo clásico hablamos de canon³², no mentamos el canon matemático de la rígida proporción áurea, que reconoce la naturaleza del número, pero no la de la historia. Ni siquiera nos referimos al canon-guía, que respeta la variedad de la naturaleza individual y busca reproducir al hombre en su escala de posibilidades, por medio de la «ratio» variable de la longitud del dedo de su mano o pie. El canon al que nos referimos es el que sirve «a posteriori» para preservar, y hasta darle una base matemática, la «idea» con que al genio se ha revelado la naturaleza. La idea se revela al genio; el canon, lo reconoce el hombre práctico y de talento. Policleto no inventó el canon que lleva su nombre, sino que fue Lísipo, varias generaciones después, quien reconoció al Doríforo su condición canónica, de algo que no necesita enmienda ni raspadura. La norma se viene en averiguar después que se ha realizado la obra; o sea, que la obra crea su norma, que la obra clásica hace linaje. De donde se saca que el canon no coarta el genio personal de su imitador mediatizado por normas y cánones postizos: lo imita con libertad aprendida en los clásicos mismos. Simplemente le indica el buen camino en la imitación, creadora y personalísima, de la naturaleza; pues sabido es que los «buenos modelos mejoran a la naturaleza en lo que ésta tiene de imperfecta», según decía un imitador tan original de sus modelos clásicos como fue Bernini. Cada género artístico, al precio de muchos cambios (μεταβολαί), llega a su perfección (τέλος) y encuentra su naturaleza propia, que diría Aristóteles. En el clásico (τέλειος) el arte es supernaturaleza. Así, en este reconocimiento de los tipos ideales que el arte muestra a la natu-

³¹ *Sämtliche Werke*, I (ed. Eiselein), Donaueschingen, 1825, 8.

³² Cf. Doering, *o. c.*, 42-48.

raleza para enseñarle como debió y no supo crearnos; nos explicamos que al título, que le cae que ni pintado, de una obra famosa en la historia de la preceptiva artística, la oración de Bellori sobre *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* le adorne, en su relación, este perendengue *scelta delle bellezze naturali superiore alla natura*³³. Quede, pues, claro que lo que es clásico y lo que no lo es, no se revalida primariamente por el atenuamiento de la obra de arte a determinadas categorías formales, por seguir o conculcar las reglas académicas del gusto, por la obediencia jesuítica «perinde ac cadaver» a estilos infalibles o por el legicidio de estas normas: la *Poética* de Aristóteles interpretada por cierto Aristóteles de pelo postizo, el culto de Vitruvio³⁴ que predicaba Palladio o el culto de Rafael que pontificaba Carracci y cuya liturgia se canoniza en la fórmula trinitaria: dibujo antiguo, color de Tiziano y claroscuro de Correggio³⁵.

ESENCIA Y VALENCIA

Detengámonos aquí un instante. Sabios y doctores de toda laya han rendido, desde varios y dispares miraderos, sus teorías de lo clásico. Seguimos nosotros otra vía de esclarecimiento. La palabra misma, tan pudiente, *clásico* nos lleva de la mano dando una dirección y oriente a nuestros pasos. Nos ofrece muchos lados interesantes. Nos hace ver más largo, como si hubiéramos penetrado con la lentilla de un anteojo mágico adentro, mucho más adentro, hasta la raíz de la esencia de lo clásico. La idea se represa, se restringe ya veremos hasta qué punto; pero gana rotundidad, vida, y de ésto, casualmente, teníamos sed. Baja de la atmósfera abstracta que la asfixiaba en un mundo de papel pintado —casi perfecto, pero casi perfectamente irreal— y se orea de realidad histórica.

³³ Discurso de 1664, editado como prefacio de su obra *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, 3-13.

³⁴ Cf. Koch, *Von Nachleben des Vitruv*, Berlín, 1959.

³⁵ Cf. en general, Weissbach, «Die klassische Ideologie. Ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in dem künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit», en *Deutsche Vierteljahrschr. für Literaturwiss. und Kunstgesch.*, XI, 1933, 559-91.

La palabra nos enseña que la esencia de lo clásico se revela en su vigencia, o sea, que clásico es lo que vale como clásico: ὁ πᾶς αὐτοῖς αἰῶν καὶ βίος ἀπέδωκεν τὰ νικητήρια καὶ ἄχρι νῦν ἀναφαίρετα φυλάττει καὶ ἔοικε τηρήσειν³⁶. Está ahí sencillamente, nos es clásico sencillamente. Sin arrostrarnos a definiciones especulativas apriorísticas de lo clásico, nos basta con describir los rasgos de esos clásicos reconocidos. Clásico, para nosotros, es un hecho, una conquista, que se ha dado una vez en las santas natividades de nuestra historia. En un momento dado, en un corto momento semisecular de la quinta centuria antes de Cristo, el hombre europeo encontró su naturaleza y su norma. Fueron, no más, treinta años de la Pentecontaetía, del 450 al 420, arriba o abajo. El clasicista Herder llamaba a esos años «la hora» de la Humanidad³⁷. Es la generación de Fidias, Sófocles y Tucídides, un ruedo de claros varones marcados por el estigma de la σωφροσύνη: esta generación, como suelen los amados de los dioses, pronto finaría. Cuando, al acabar la guerra más terrible que entre sí movieron las estirpes griegas, Tucídides escribía su celeberrima oración funeral, monumento sin edad en honor de la hora clásica de Atenas, lo clásico pertenecía ya al pasado. Explíquese ello por razones puramente históricas. Acúdase a condiciones inherentes a la propia naturaleza humana, en la que se alberga una tendencia inmanente hacia la solución de su propia norma, que sería precisamente lo clásico. Háganse entrar en juego de cuenta razones sobrenaturales y trascendentes, que fijan su norma al sentido de la historia. Como quiera que ello sea, el hecho es que así ocurrió. Tras largas probaturas y tanteos el hombre europeo se encontró a sí mismo. Desde entonces lo clásico es un polo, un punto «regulador» de la historia de Occidente, no un momento de madurez en un proceso orgánico, transitorio y como otro cualquiera, que se repita periódicamente en otros casos. Se alimenta de una muy concreta sustancia histórica. En ese momento estelar, el momento clásico de la Antigüedad clásica, se codean en apretado espacio Sófocles (muere en el

³⁶ Περὶ ἔθους, 36, 2.

³⁷ Las ideas de Herder sobre lo clásico son de gran interés. Son directo precedente, junto con las de Vico, de las de Spengler; pero Herder había ya avisado los peligros de la concepción biológica de lo clásico, en que incurriría Spengler. El estudio de Oelsner, *Der Begriff Klassisch bei Herder*, Dis. Münster, 1939 no pasa de tolerable medianía —si la medianía puede ser tolerable— y pretende más bien ser un estudio de campo semántico.

406), Tucídides e Hipócrates (nacidos ambos en el 460), Aristófanes (su primera comedia se estrena en el 427), Sócrates (469-399), Policleto y Fidias. En ellos se nos ha entregado lo clásico en productos históricos y en ellos, los más comunicativos de su clasicismo, debemos reconocer y puntualizar cómo sea lo clásico. Ejercen oficio de coregos, el de conducir los coros de la tragedia y la comedia, la historia y la filosofía, la medicina y la escultura europeas. Fueron plentitudes y fundamento, luego, para nuevos comienzos. Así, por ejemplo, la escultura clásica, la de Policleto y Fidias, conoció en la Antigüedad cuatro renacimientos: el de Lísipo, el vinculado a la «renouatio» de Augusto, el de tiempos de Hadriano y otro, cuarto, bajo el imperio de Diocleciano. Cada uno de ellos recoge la imagen clásica —a veces, profundizada; a veces, adulterada— a través de los eslabones precedentes de la cadena y lega la suya propia a los eslabones subsecuentes: «uitae lampada trahunt». Naturalmente hay también, a la par de esto, saltos y enganches directos, saltando por encima del tiempo.

No es ahora nuestro tema hacer la historia de esos renacimientos en los distintos territorios del arte o del pensamiento, pues nos alargaría demasiado lejos³⁸. Pero sí que me importa señalar que la conciencia de continuidad orgánica entre los clásicos de la primera hora y los autores más representativos de sus sucesivos renacimientos, y entre éstos últimos y nosotros, ha hecho de siempre que también a éstos se les otorgue el lauro de ser llamados clásicos³⁹. Con voz vulgarizada, en el sentido casi universalmente acepto, se les llama clásicos por extensión y vicio del lenguaje. Todos hemos empleado alguna vez, en tales casos, el término clásico, no por exacto y expresivo, sino por acostumbrado. En sentido estrecho y riguroso esos autores no son clásicos. Cumple y cuadra que se aplique el título de clásicos a Sófocles o a Fidias, pues lo clásico asume en ellos la virginidad del descubrimiento o la primera impresión. Todos quienes después hemos seguido no hemos descubierto lo clásico: hemos

³⁸ Cada trescientos años aproximadamente se produce un renacimiento de lo clásico, según Halbach, en pág. 192, de *Zu Begriff und Wesen der Klassik*, en *Festschrift für Schneider-Kluckhohn*, Tübinga, 1948, 166-194.

³⁹ Cf. Bauch, «Klassik, Klassizität, Klassizismus», en *Das Werk des Künstlers*, I, 1939-40, 420-40, quien predica nuestra misma intransigencia, así como Heidenreich, «Klassik als Mittelpunkt», en Gerow-Richter (ed.), *Das Problem des Klassischen*, 7-20.

degustado en aquellos clásicos la ilusión cándida del descubrimiento y hemos, por caso, ampliado el descubrimiento. Suele olvidarse o preterirse esta distinción radical entre los clásicos en el sentido exacto y eficaz de la palabra y los clásicos en el sentido lateral y complementario. Cuando aquí estampamos la palabra clásico, entiéndase que le damos el contenido de la primera acepción. No lo hacemos por prurito de singularización o de perturbar las opiniones recibidas, que vienen de muy atrás: ya los cánones alejandrinos abarcaban autores (οἱ ἐν τοῖς κανόσι, οἱ ἔγκριτοι) alojados en el tiempo a lo largo de medio milenio. Llamar clásica a toda la Antigüedad grécorromana de Homero a Ausonio y del Partenón al Panteón, como se la ha llamado desde el Renacimiento, es un modo consagrado de hablar, que podemos adoptar según se tercié y cuando convenga y sea razón. La cosa no tendría mayor trascendencia en otro momento; pero sí que la tendría cuando justamente intentamos precisar el concepto de lo clásico, represándolo y regresándolo a su sustancia histórica concreta. En esta coyuntura que no se nos acuse de tomar la paja de los vocablos por el grano de las cosas, según decía Leibniz. Seamos, por arbitrio y diligencia, rigurosos y preservemos nuestro término clásico de ampliaciones semánticas generosas, aun yendo contracorriente de un uso inveterado. Espero poder dejar claras más adelante las razones de esta intransigencia. Homero y Píndaro, Cicerón, Horacio y Virgilio son autores geniales, pares de los mejores y muy altos, dilectos entre los predilectos de mi corazón; pero no son clásicos. Negarles este título, que no es etiqueta de calidad en exclusiva, en nada amengua sus valores, con frecuencia altísimos y, a veces, los más altos de todos. Los dos griegos no lo son todavía; los tres romanos ya no lo son. En el hombre homérico aún no nos reconocemos esencialmente. La poesía pindárica se le observa en el punto que representa un arcaísmo maduro, todavía no un clasicismo⁴⁰. Las formas retóricas y la filosofía de Cicerón son, con distingos de pequeñas tildes, hijuela de Grecia, sin que nos sea difícil precursar la línea de sus ascendientes y progenie. La poesía horaciana y la virgiliana, aunque ciertamente de elevada jerarquía literaria, no son sino conformación original de modelos

⁴⁰ Cf. págs. 33-34, de Friedlaender, «Vorklassisch und Nachklassisch», en el vol. col. *Das Problem des Klassischen und die Antike*, 33-46.

griegos: no me refiero sólo a las formas, que evidentemente traen su origen de las griegas si bien muchas veces al pasar a otras tierras se afirman con nombres latinos, sino a otros atributos obtenidos en reciprocidad graciosa a la veneración que esos poetas rendían a los clásicos y clasicistas griegos y que conspiran en callada actividad a la maravilla de sus obras.

Advierto de paso que en nada aminora el rigor terminológico que debemos exigirnos a este propósito el hecho bien conocido de que, en bastantes renacimientos, el contacto con lo clásico no se ha operado directamente, sino a través de intermediarios, tenidos a veces por los verdaderos clásicos. El círculo de artistas y deleitantes clasicistas, criados y familiares de Federico II Staufer tuvo por tales a los poetas y pensadores que representan la «renouatio» de Augusto. El Renacimiento se concentraba, sobre todo, en la Roma republicana: el genio de César, el amor a la libertad de Bruto, el pico de oro de Cicerón. El Barroco, en el helenismo romano del siglo II d. C. Esto se explica por razones diversas, unas de carácter científico, como lo son el desconocimiento o escaso conocimiento del clasicismo griego del siglo de oro; otras, de sustancia histórica, como puede serlo la congenialidad de época; otras, de índole anecdótica, cuales dogmáticas y demás. Nuestra época, en cambio, conoce perfectamente el auténtico clasicismo griego y, por más de un motivo, parece predispuesta a congeniar con él. ¿Será excesivo suplicar, en estas condiciones, un cierto rigor de léxico? El clasicismo es, entre otras más cosas, fidelidad conyugal de cada palabra con cada concepto, sin adulterio o adulteración ni concesiones al uso mostrenco. Por lo demás, considere el lector descontentadizo que cuanto aquí se dice con ocasión del término clásico son consideraciones sobremanera falibles y sin ningún valor dogmático.

Bien. De estos llamados por antonomasia clásicos, o clásicos en sentido estricto, y de sus renuevos, o clásicos tomados en su más extensa acepción, nos sentimos heredípetas y en ellos, en lo que representan, vemos el hilo conductor de la corriente de un siglo a otro, mientras el europeo ha labrado a golpes seculares de cincel la imagen de su humanidad. Todos sabéis que llevamos todos, confesadamente o no, en aluvión por nuestras venas algunas arenillas, decantadas como un poso de oro, de la herencia de los clásicos ribereños de este mar nuestro, sabio maestro de pueblos, sabio construc-

tor de repúblicas, mar griego de sonrisa innumerable, olas reverberantes y costas plantadas de oleandro fecundo. Así lo clásico ha crecido como forma determinante de nuestra vida. Reconocemos su actualidad, cuando afirmamos desde nuestra personalidad propia lo que el pretérito nos confió a título de depósito, pues, de otra manera, lo convertiríamos en acarreo o aluvión inorgánico que, a modo de lastre, nos hubiera legado el pasado. Reconocemos su actualidad, cuando la negamos, pues también la negación es un reconocimiento solapado. Pero lo que no podemos es desconocerla. Y esto es así y tiene que ser así. La cultura europea, cultura helenocéntrica, se nos ofrece, desprovista ahora la metáfora de frivolidad, como un ser vivo y consciente en toda su integridad, en la florescencia de todas sus primaveras, en su cuerpo, tronco y en sus últimas raíces. Cada una de sus etapas vale por un crecimiento, por una mayoría de edad; y por un acrecimiento, por una mejoría de valores. Cada una contiene en sí a las precedentes, como el hombre maduro de hogaño lleva dentro al joven de ayer y al pequeñuelo y parvulillo de antaño, sin que por eso se pueda decir del hombre hecho y derecho, en la edad de la fuerza henchida y la razón, que es un chico en grande, un niño tallado o un párvulo más fornido. Vida humana y vida histórica, una sola las dos, vienen marcadas por la inevitable permanencia y la obligada variación, por la unidad y el sucederse. Se renuevan ambas en un trabajo interior y profundo; pero, a la vez, se desarrollan con profunda fidelidad a su impulso remoto, con señoril complacencia en ser lo que han sido, en haber sido lo que son. Tal, en la reposición de la sangre, la sangre nueva se mezcla con la sangre de lo pretérito, tibia aún, y recibe de ella su calor vital.

Al momento cuando la vida humana europea cobró conciencia de su ser, dejó de ser niña, llamamos nosotros momento clásico. Entenderase, después de lo que llevamos dicho, que, cuando digo «nosotros», entiendo la cultura europea unida por un destino y una tradición comunes, que no son otros justamente que su helenocentrismo, su grecofilia ⁴¹. Que se nos tilde, si se quiere, de practicar en his-

⁴¹ Cf. págs. 124-35, de Kuhn, «'Klassisch' als historischer Begriff», en el vol. col. *Das Problem des Klassischen und die Antike*, 109-28. El confucianismo, por ejemplo, es también una tradición cultural todavía válida y cuya historia se compone de una serie sucesiva de «renacimientos»; pero no nos atañe. Esto ha de decirse con toda claridad para evitar confusiones al estilo de Patzer,

toria un cantonalismo cabileño de compartimentos estancos, herméticos, insulados, amartillado cada cual en sus exclusivismos; pero, por favor, que no se nos hable uniformemente de lo clásico, a la manera de Spengler y de otros sabios de no hace ningún siglo. Que no se someta a especie de generalidad un fenómeno que debe juzgarse bajo especie de peculiaridad; pues sería un espejismo o una pátroña. No pretendo con esto negar a otros —norteños o sureños o amarillos de viejas tierras impregnadas de culta antigüedad— su derecho para que tengan sus clásicos. Les niego simplemente el derecho de obligarnos a aceptarlos como nuestros. Y no lo digo como mengua o defecto. Pero seamos últimamente sinceros: ¿no son clásicos tales —Buda, Confucio o Laotsé— los más opuestos al espíritu de los nuestros? Un absoluto nos separa del espíritu de esos clásicos.

Volvamos a inscribirnos en el cauce que íbamos siguiendo y prosigamos, dando unas vueltas más de tuerca al argumento. Lo clásico es el modelo, la muestra que está siempre ejerciendo actualmente como tal. En lo episódico se hallará en una situación cualquiera, incluida la de ceguera respecto a lo clásico que aqueja a algunas épocas: como una estrella que, durante un tiempo, desaparece de nuestra vista, no por ello deja de existir y saber nuestro cuidado. En el derecho, sin embargo, su vigencia debe entenderse incólume. Ahora bien, que un pasado que parecía concluso y sobreseído, muerto, siga vivo, perviviendo, y que lo que no es ya sea, sin embargo, todavía es quizá el secreto mayor de la historia del espíritu, cosa que pasa de los términos de naturaleza. ¿Se concibe nada más desconcertante? La más sobria curiosidad no podrá contenerse y preguntará: ¿Por qué ocurre esta cosa que, a no ser notoria, a muchos pareciera increíble? ¿De dónde le nace a lo clásico su energía secreta y peregrina condición?

Teóricamente la primera respuesta posible a esta demanda, como a cualquiera otra pregunta perturbadora, podría consistir en negar los supuestos de la misma. Por lo visto así sucede. No sería razón, en efecto, callar yo aquí una cosa notable que piensan, aunque no siempre lo digan, los negadores de lo clásico. Pues si lo niegan es porque sin duda piensan que la principalía de lo clásico se ha he-

«Der Humanismus als Methodenproblem», en *Studium generale*, I, 1948, 88. Cf. el vol. col. *Das Problem der Klassik im alten Orient und in der Antike*, Berlin, 1967.

cho acaso, sin que sepamos de cierto cómo ni cómo no, por arte de birlibirloque. Sospechan con cierta aprensión que se deba a una extraña jugarreta del azar, el azar o la incidencia aleatoria de nuestros entusiasmos, o a una mixtificación consentida por holgazanería mental o por qué sabe Dios qué secretas necesidades colectivas⁴². Ponme que sea así, no lo contradigo, y verás que lo que llamamos clásico no otra cosa sea que una alucinación colectiva y delusoria, cuyo prestigio sin embargo permanece indemne, o una mentira muy gorda y embeleco convencional, «fable convenue» de los filólogos clásicos, que hemos hecho de este vocablo *clásico* nuestra privada plataforma y dogma «de sustentación». Lo clásico es como moneda fiduciaria que corre y pasa por el crédito de los filólogos clásicos y, además, moneda falsa, puesta en circulación por codicia pecuniaria y valiéndose de los más desafortunados manejos de coacción intelectual. El resto de los mortales lo acepta con bienhadada ingenuidad, prevenido por la mucha nombradía de los tales anticuarios, y sin rechistar. ¡Qué rendimiento y loor para los filólogos clásicos!

He escrito, en un arrebato de condescendencia, que no lo contradigo; pero sí que lo contradigo y pido que conste mi protesta ante explicación tan desafortunada, protesta privada, privadísima, de un ciudadano suelto y helenista de quinta clase. ¿De modo que lo clásico es un embuste o una ilusión colectiva, una manía que ha tomado el hombre europeo durante siglos, como cada verano la de la serpiente marina, y manía completamente absurda, un error cuyo defecto de evidencia se procura compensar con patetismo? He aquí el misterio de lo clásico claro, brutalmente claro, misterio brutalmente iluminado por estos sabios señores, y punto en boca. ¡Vamos, hombre! Respuesta tan aldeana y torpe sólo merece una atención eutrápica, para considerar indisputable, en este caso, nuestro derecho a la risa. Quien tal dice conscientemente o es un poco necio o un mucho mentecato y, como yo no puedo pensar que sea estulto, zote o bodoque tan estropeado del entendimiento, ni que su horizonte mental y moral sea tan exiguo y retuso, prefiero explicármelo como una ocurrencia tonta o salida en falso de esas que los sabios, temerosos no parezca demasiado perfecta su labor, intercalan por humildad o siquiera por buena educación o entremesan, como juguete o

⁴² Cf. Mannheim, *Ideología y utopía*, trad. esp. Madrid, 1958, 23.

paso de risa, en sus escritos aplomados, en burleta o chirigota para luego chasquearnos con un ¡picaste, primo!

La hipótesis, estúpida sobre toda ponderación, se destruye a sí misma y es perfectamente absurda e inadmisibile. Para todo corazón bien puesto y para quien tenga buen oído lógico, no tiene duda que la vigencia de lo clásico se origina desde luego y sin más de una eficacia o capital energético cuyo secreto reposa en la esencia misma de las obras clásicas. El que una cosa vivida una vez perviva, trasviva en la historia no es una broma o jocular parodia que se permiten los tiempos galvanizando el cadáver del pretérito, como si fuera un *estafermo* o *muñeco de esperpento*. A esta opinión ocurriría oponer una serie de observaciones difíciles de levantar por su notoria pesantez. Creo que huelga que nos demoremos en ellas. No, sucede que el ser mismo de lo clásico se prolonga y despliega en la historia en una siempre renovada realización del ser en que, por primera vez, se realizó lo clásico, y justamente pervive en aquello que era ya en él clásico: esto pertenece al empíreo de lo constante; si lo otro, al repertorio de lo caduco.

En resolución. La esencia de lo clásico se nos revela en su vigencia. Esta es la primera pista indicativa de lo que sea lo clásico — ¡un valor! —, rasgo de suma pertinencia y sustantivo para indagación más honda de cómo sea lo clásico. Pero la vigencia del valor clásico fundamenta su derecho en una esencia, intransferible e indiscutible, del ser clásico. El juego y penduleo entre vigencia y esencia, valor y ser es, casi sin duda, la estructura peculiar de lo clásico.

Así hemos llegado a una peripecia en que, adelantando un jeme más allá, no nos será difícil definir ya en general la estructura de lo clásico, para pasar a describirlo luego en alguna muestra particular.

DE CÓMO LO CLÁSICO «TOTAM COMPLECTITUR HOMINIS
VITAM ET RATIONES»⁴³

El momento es excelente para que hagamos un alto y, recogiendo bien las riendas de la atención, ordenemos con algún decoro ló-

⁴³ Alberti, o. c. en nota 50.

gico los corolarios que se deducen de nuestra aseveración de que la vigencia de lo clásico es el centro hacia el que gravita lo clásico y en el que éste se manifiesta en su arcanidad, el a y la zeda de lo clásico. Habíamos quedado en ésto, yo por lo menos. Luego tres cosas pide lo clásico, como lo sea de veras: que insta ser norma y modelo, lo primero; y lo segundo, que valga como tal para un público que lo acepte; y lo tercero, importa a los efectos de la ética y de la estética de lo clásico que esa aceptación no se determine por una sugestión mágica o carismática, de raíz exclusivamente estética y personal, sino por ordenamientos suprapersonales, como tradición y comunidad⁴⁴, y haciendo entrevenir al hombre entero en todas las provincias del alma, adentrándose en las últimas estancias de la mente y en los más recónditos resortes de la voluntad y sótanos del corazón: facultades intelectivas, volitivas y de relación en el trato de gentes y comportamiento con nuestros semejantes.

Por lo que hace a su pretensión, que lleva en el hondón de su esencia, de servir de modelo para el individuo, lo clásico toca a la ética y al carácter. Esto, sin duda, es algo más que estética. Esto, sin duda, es mucho; pero esto, sin duda, no es bastante. Por lo que mira a su vigencia real como modelo dentro de una comunidad de individuos, lo clásico es un asunto político, tomando lo político en su acepción más capaz. Amigamos con nuestros ancestros, nos trabamos y damos la mano y nos pasamos mutuamente los brazos por sobre los hombros saltando por encima de los siglos; y en nuestros clásicos comulgamos, comunicamos y nos socializamos. Según la vieja-nueva teoría de Cicerón nos hacemos «politiores homines»: Posidonio hablaría de συναθροπεῖν. Lo clásico nos envuelve a todos en una masa homogénea, con un solo corazón. Y por lo relativo, en fin, al carácter inclusivo, total de lo clásico, será bien advertir que, si lo clásico se plasma en la obra de arte como en su envoltura corporal o continente, por el contenido lo clásico es un fenómeno integralmente humano: su contenido no se agota, ¡quía!, en el arte.

Esta última ha sido idea avecindada en las cabezas de ciertos clasicistas antiguos y modernos, que atenuaban y restringían lo clá-

⁴⁴ Bien escriben a este propósito Schadewaldt, *o. c.*, 19-20 y Doering, *o. c.*, 128-47.

sico a algunos sus atributos externos. Distráidos en una política cutánea (cambio de fuera adentro) hiperbolizaban la aparición sensible de lo clásico, su epidermis, y olvidaban el compromiso total de la persona que lo clásico insta para que el clasicismo sea renacimiento no sólo de las formas pulidas, sino del espíritu clásico. Las formas, arrancadas de su espíritu, no sobreviven, sobremueren; en rigor, tales sedicentes clasicismos eran tan pronto muertos como nacidos. Estos semiclasicismos y seudoclasticismos, navículas empujadas por cefirillos anacreónticos, han sido siempre una exquisita necesidad, pues sobre el mar sin viento no se hinchan las olas. No me refiero solamente a ellos. Me refiero también, entiéndase bien que con un respeto formidable, a cuáles otros clasicismos, navíos con mucho trapo que salieron a alta y gruesa mar movidos por vientos de «Sturm und Drang» y mucho empuje, no me atrevo a decir si para mal o para bien. Éstos no es que olvidaran el compromiso total que lo clásico insta de sus servidores. Lo que olvidaron es que el clasicismo griego no gozó de fuero exento estético, manumitido de otros imperativos éticos y políticos. Así se embarcaron en la loca aventura de subordinar las facultades y potencias humanas al exclusivo servicio del «hombre bello»: fue un insigne fracaso⁴⁵. En rigor, su nacimiento era ya un suicidio.

Soñó Winckelmann con el «hombre bello», en cuya belleza se manifiestan las perfecciones divinas y que se nos habrían revelado en toda su hermosura en el arte plástico de los helenos. Pues si el arte, dicho en aristotélico, imita a la naturaleza, el artista genial, dicho en romántico, plasma en el mármol la idea de Dios que él lleva en sus adentros y así su obra perfecta es la revelación y el espejo de Dios, y el sentimiento de la belleza que despierta en el contemplador es un recuerdo, dicho en platónico, de las perfecciones divinas incógnitas, si no es a través de sus obras terrenales, intuiciones y presunciones de la Hermosura. Este sueño y santa locura de religión estética acabó en horrible desgracia, ahondando en el

⁴⁵ Cf. en general Obenauer, *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, Munich, 1933. Luminoso por todo extremo, para los tres casos aquí citados y para otros semejantes, es el libro de Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Munich, 1952³. Cf. también Busch, «Das Erlebnis des Schönen im Antikebild der deutsche Klassik»; en *Deutsche Vierteljahrschr. für Literaturwiss. und Geistesgesch.*, XVIII, 1940, 26-60.

soñador aquél, como en otros devotos de cultos semejantes, la sima que separa arte y naturaleza, que es gran desdicha.

Esto mismo se puede predicar de Goethe. También Goethe soñó un día que en el arte griego «el dios se hizo hombre para elevar al hombre hasta el dios»⁴⁶, sentencia que, de otra parte, encierra gran verdad. Quiso integrar su estética y su imagen de lo clásico griego en un sistema de filosofía natural, dentro del cual todo está orgánicamente escalonado en el cosmos: la piedra se hace cristal, el cristal produce el mineral y de allí se va saltando a la planta, el animal, el hombre y, como producto definitivo y exquisito, el hombre bello, que es el solio eminente de la creación, la más quintaesenciada criatura hasta donde ha subido la especie biológica. Así como el «homúnculo», mónada que tiende al hombre, se rebela contra Mefisto, su tenebroso creador, y busca el Sur, la luz, el agua egea que era, según Tales de Mileto, el elemento primordial, y así como el nórdico Fausto, por la contemplación de la belleza de Helena y sus nupcias con ella en la «noche de Walpurgis»⁴⁷, pretendía renacer moral, física y espiritualmente como un hombre bello y perfección de la natura en la naturaleza antropoteutónica, así también Goethe en su *Viaje italiano* soñó un sueño griego de religión estética «das Land der Griechen mit der Seele suchend». Con el paso de los años este sueño concluiría en tono elegíaco y en el reconocimiento de un fiasco. No el hombre bello, sino el hombre de acción será entonces el ideal del poeta, un ideal que, según Goethe, no fue griego, pues el esteta heleno habría vivido en un orbe autónomo y de propio valimiento, apolítico, independiente y superior a la ética.

Algo parecido le avino a Schiller que soñó en *Los dioses de Grecia*⁴⁸ con la refacción del nuevo hombre bello, a lo Winckelmann, y, a la vez, bueno y verdadero en el sentido de una ética no cristiana. Pues la moral cristiana, se decía Schiller, separa lo que la naturaleza ha unido, la razón y los sentidos, y, mientras que sobre el cristiano actúa la coacción de un imperativo que le viene de su Dios,

⁴⁶ XLVI, 28 (Sophien-Ausgabe).

⁴⁷ Cf. Reinhardt «Die Klassische Walpurgisnacht, Entstehung und Bedeutung», en *Antike und Abendland*, I 1945, 133-62 (recogido en *Von Werken und Formen*, Godesberg, 1948, 405 y ss. y en *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960, 309-56).

⁴⁸ Cf. Meyer, «Der Griechentraum Schillers und seine philosophische Begründung», en *Jahrb. d. französ. deutsch. Hochstifts*, 1928, 125-53.

para la conducta exquisita el griego no ha menester de otro imperativo que el categórico kantiano, que nació de uno mismo con moralidad enteriza: como se ve, Schiller, purgándose de toda religión cristiana, se hacía de la moral griega una imagen a su gusto, como una curiosa «praeparatio antichristiana». Este sueño se desvaneció también perdido en la neblina y, en lugar del poeta ingenuo a la griega, apareció encarnada en Schiller la imagen del lírico sentimental moderno y, en sus tragedias, la del hombre de acción atento a sus deberes de buena alemania.

Pero señor, ¿de dónde se sacaron éstos grandes hombres tal imagen del clasicismo puramente estético de los griegos?

CONCINIDAD

Las categorías de tradición, comunidad y norma se hacen visibles, en lo clásico, por la contemplación estética; pero no se encogen ni retraen a la sola imitación estética, ajenándose de otros deberes. Indican y exigen mucho más. Lo clásico completa sus ministerios de moral y de política —que son algo más que estética— con otro final de humanidad⁴⁹, que es cuanto hay que decir.

Y, principalmente, la prueba está en la vivencia misma que la obra clásica genera en su espectador. Se trata, como apuntamos más arriba, de una vivencia de igualación de fuerzas contrapuestas, de su concierto y certamen, que es lo vernacularmente sobreentendido en latín y en buen castellano en esta palabra concierto; concertación y combate cuyo resultado se resuelve en armonía deleitable. Para decirlo con su palabra propia y en latín, para mayor claridad, es la vivencia de la «concininitas». Un teórico de la arquitectura de mediados del siglo xv, que tiene cátedra de autoridad en estos dominios, León Battista Alberti recurre insistidamente a ese vocablo para designar la nota más perspicua de la composición clásica, cuyo principal instituto se pone «ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concininitas universarum partium in eo cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat»⁵⁰.

⁴⁹ En el sentido ya romano del término: cf. Heinemann, art. «Humanitas», en Pauly-Wisowa, *R. E.*, supl. V (1931), col. 282-310.

⁵⁰ *De re aedificatoria*, lib. I, introd.

Wölfflin ponía sobre su cabeza esta definición talentosa de Alberti, y con razón⁵¹, pues tal es la facción decisiva de lo clásico así en el Friso del Partenón como en *La misa de Bolsena* de Rafael⁵². Bajo el fuero de la «concinnitas» cae igualmente la vivencia que lo clásico despierta en su contemplador.

Es, al primer pronto, la armonía visible de líneas, formas y figuras que nos penetra con un placer casi físico. Se miran con respeto unas a otras y existen respetando la existencia de las demás. Sin estorbarse hacen junta y concilio: un baile y corea es la imagen, tal el poema en el que las partes son partes y, sin embargo, se someten a un orden común y hacen todas como una danza de espadas. Pero, por debajo de la concinidad sensible de colores y formas, de tonos acústicos y visuales, hay un orden intelectual y una tónica bien concertada de las almas. Los altos latinos, Cicerón u Horacio, no sólo decían buscar un orden de palabras bien compuesto y articulaciones rítmicas concinas, sino también el orden lógico de las ideas («sententiarum concinnitas»): traducido al arte plástica, se tratará de la concinidad en la figuración y en el tema, y no sólo de la óptica. En fin, por debajo del buen concierto de lo sensible y de la buena lógica, ¿quién no sabe que late la profunda concinidad que traba las fuerzas del espíritu en un orden lleno de sentido, o sea, mediante una voluntad de orden, de norma espiritual que nos obliga a una obediencia libre? Su resultado feliz es, acaso, la belleza, en la sensibilidad helénica del concepto que abarcaba, a la vez, lo bello, lo justo y lo útil. El contemplador de la obra clásica perfora la película de superficie de la armonía sensible, rasera, encimera; desciende por debajo de la fría cubierta de una lógica implacable; entra más a fondo, y así se despierta en él la vivencia, sedante y animosa, de una armonía que toca a todo su ser, que le capta el espíritu en su totalidad: pasiones, sentimientos, intelecto. Tal es el «modus operandi» de lo clásico sobre su fruitor.

⁵¹ *Renaissance und Barock*, Basilea, 1968⁷, 48-51; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basilea, 1970¹⁴, 9 y ss.; *Italien und das deutsche Formgefühl*, Munich, 1964², 78 y ss., 110 y ss. En su octogésimo aniversario unos cuantos colegas y discípulos basilenses le honraron con una miscelánea bajo ese título: *Concinnitas. Beiträge zum Problem des Klassischen*, Basilea, 1944.

⁵² Cf. Von Salis, *Klassische Komposition*, en el vol. col. *Concinnitas*, 177-212.

Diverso «toto caelo» del arte clásico —no diré si mejor o peor, porque esto no es cuestión de jerarquía— es el arte que, para evitar confusiones, llamaré con expresión puramente negativa arte inclásico. Bautícelo cada lector a su modo, pues sabido es que adopta diferentes remoquetes y diversas denominaciones circunstanciales, según la velatura y color histórico. Uso del término inclásico, que no arguye reserva alguna por mi parte, pues sepan ustedes que, lejos de ser su enemigo personal, confieso ser muy su amigo y hasta un apasionado fervoroso de algunas de esas obras de arte; aunque también, a las veces, la irrupción de cierto arte barbaresco, embarrullado y confusionario se me antoja que es, realmente, una barbaridad.

El arte no clásico configura aspectos parciales, dulces o rabiosos, de la vida: lo noble y lo agradablemente corrompido, lo profundo y lo lindo o volandero. Son parcelas particularizadas o imanadas hacia un aspecto singular, y no podrían unirse, salvo en una yuxtaposición de elementos disparatados. Sus imágenes, díscolas y voluntariosas, se dejan llevar por los vientos del loco capricho de nuestra propia nostalgia o de nuestra propia debilidad. Están disgregadas, descomunicadas o comunicadas con caprichosa irregularidad, con zigzaguo impensado y arabesco sutil. Se forman como Dios les da a entender, o sea, un poco a la diablo. Hacen su santísimo capricho. Proceden siempre a salga lo que saliere, y estará bien. Reflejan momentos, estados, situaciones de nuestra propia vida en escisión, competencia y odiosidad. Llaman, según se tercia, a las puertas de nuestra recóndita alma personal. ¿Simpatizamos con ellas? ¡Naturalmente que nos son simpáticas! Las amamos, claro está, porque reconocemos en ellas el bullicio multitudinoso y confuso, repugnante de orden, de nuestra existencia cotidiana. En algo así pensaba acaso Goethe cuando afirmaba⁵³ «llamo clásico al género sano y al género romántico lo llamo enfermizo».

El arte clásico, en cambio, tiene un carácter inclusivo, totalitario, una traza concéntrica. Se propone abarcar el conjunto de la vida y reflejarlo, como tal conjunto, en cada parte. Abarca el entero volumen de la vida humana, su movimiento y equilibrio permanentes, con su eje, su ecuador y sus meridianos. La belleza del todo es que

⁵³ *Conversaciones con Eckermann* (2 de abril de 1829).

las partes se complementan, sin abdicar de su libertad. Entre las formas se da una homogeneidad y un contraste definido. Justiprecia en el conjunto, esto es, acuerda a cada parte su lugar propio, su jerarquía indeleble dentro de la suprema congruencia que lo encierra todo y mueve la suma armonía. Corta aquí, amplía allí, aquí excluye, allí realza. En una palabra, y si se sufre comparar las cosas pequeñas a las infinitas, ejerce oficio de «summus artifex». En un pequeño universo de relaciones, mundillo abreviado del ancho mundo, pequeño orbe y esfera completa que repite en epítome el acto y sentido de la creación primordial, el artista clásico ejerce las funciones del Supremo Hacedor o Gran Fabricador, que mira hacia la Idea y construye la geometría del mundo⁵⁴. Cuaja así un modelo en el que la norma, la idea se reverbera y espeja. ¿Quién podría declarar la hermosura de la lengua transparente con que se aventaja y diferencia de los que, en la apariencia, son clásicos, pero no en los quilates? ¿Cómo encarecer bastantemente la bondad lógica y ética de las formas limpias en que tiene excelencia y, lo que más es, su sabiduría simple y vieja como el mundo? Una vez más, una vez más háse de decir muy finamente que el arte clásico es obra de legislación. El describirlo por estas palabras no es metáfora, sino el reconocimiento de una afinidad profunda, de las que más al propio explican la esencia de lo clásico así en lo genético como en lo tectónico. Lo cual es en tanto grado verdad que por eso ha sido reparado de todos, y con razón. La esencia de la obra clásica es bondad y belleza en la justeza y, además, justicia; y el artista clásico, autor y juez al propio tiempo, es el juez o legislador que en el tono musical o la palabra, leve celdilla sonora, o en la piedra indócil casa la forma y la norma bellas con la vida responsable, de modo que la belleza deja de ser un peligro turbador para la vida.

Vean los estetas, que cobijan sus sueños de «arte por el arte» en el arte griego, cómo se exponen a adorar un fantasma. En su imagen convencional del arte griego hay muchos elementos que no pegan con la sensibilidad helénica del arte. El artista clásico no siente haya derecho a reflejarse narcisicamente en su obra, ni le seduce lo pintoresco ni lo informativo autobiográfico. El artista clásico crea,

⁵⁴ Plutarco, *Sympos. Probl.*, VIII, 2: ἔλεγε (sc. Platón) τὸν θεὸν ἀιγεωμετρεῖν.

como no podía por menos, desde su propio yo. Pero no lo muestra con disimulo, parvamente disimulado entre silbos pastorales, balidos temblorosos y campanillitas de oveja, como hacen ciertos poetas rabadanes de amorosos suspiros, tan bucólicos, tan pastueños, tan a gusto en su literaria aldehuela arcádica: que representan una pastorela para, como hace el pastor al caer la tarde con su ganado, recoger sus memorias personales con insistencia, fatigosa quizá, y para chozpar los blancos —a veces, no tan blancos— corderos de sus pensamientos. Todo en pequeño, para que no se fatigue la historia. Menos aún hace el artista clásico ostentación de sí mismo, como los artistas sin medida que se quitan en público la hoja de parra que cubría sus pasiones y las lanzan canoramente al viento. Los riesgos de su propia humanidad pueden rizarle el corazón, como a cada quisque; pero tiene el valor de dejarlos lejos, sin hacerles orificia con sus versos. Deja lejos de la bondad del ser todo lo bajo y todo lo enfermo, como si no existiera; pues, en todos los planos, el arte clásico es selección, ἀρεσις, *scelta*⁵⁵. Esta es la razón de que el artista clásico, sea él personalmente quién sea, pueda proponer a sus contemporáneos modelos de vida y proponerse él mismo llevar a sus compatriotas, mediante la fuerza de la belleza, al reconocimiento de una norma de sus vidas.

Las dos terceras partes del espacio disponible hemos gastado en definir el concepto de lo clásico. Hemos visto o, cuando menos, hemos creído ver sus notas más gruesas. Todo el resto de este discurso, que es el otro tercio de su volumen íntegro, dedicaremos a ejemplificar el concepto en algún caso particular. Pues visto el concepto, síguese desde luego que veamos, en alguna muestra concreta, cómo se realiza el proceso de organización espiritual, cuya imagen sensible es lo πρέπον o «decorum» del arte clásico.

Para prueba de esto no quiero alagar los plazos. Vamos a ojear sendas muestras, literaria y plástica, ambas a dos pintiparadas para emblemizar las facciones decisivas de la clásico. Para elegir las no he tenido que calentarme mayormente la cabeza. Será nuestro espécimen literario la tragedia sofoclea, uno de los Santos Lugares

⁵⁵ Cf., por ejemplo, las ideas de Rafael y Winkelmann a este respecto en Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, VII, Viena, 1920, 71 y Baumecker, *Winkelmann in seinen Dresdner Schriften*, Berlín, 1933, 43-44.

de la literatura clásica a los que conviene que todos vayamos, de cuando en vez, en peregrinación. La tragedia sofoclea denota, con insólito reboso de evidencia, los rasgos más propios de lo clásico. La cosa es clara como ¡buenos días! El caso de artistas plásticos —cabeza clara y mano ejecutiva haciendo residencia en una misma persona— más convincente, para mi gusto, es el de Fidias y Policleto que han sido siempre, y con plena razón, tabulados los áureos clásicos de la escultura. En verdad descuellan con eminencia sobre el medio de los grandes escultores clásicos. Hablaremos genéricamente de la escultura clásica; pero son las obras de estos dos gigantes de la plástica las que tendremos, al hablar, ante la vista. Siendo tan disidentes sus materiales artísticos es de ver cómo concuerdan, en el genio y temperamento, estos dos canteros o forjadores y el dramaturgo Sófocles. Hacen indestructible, inopinable aquéllo de que la escultura es hermana melliza de la tragedia. Tengo por seguro que el arte helénico clásico, que tantas obras insignes generó, encontró en ellos su expresión más acendrada. Están mejorados en tercio y quinto en todos aquellos bienes que lo clásico distribuye. Son clásicos de alma y de nación, bonísimos entre los buenos, «perfecti auctores». El que tenga en el oído y en el ojo, y que además sean ojos y oídos finos, la sensibilidad para el estilo grande clásico, verá en la tragedia sofoclea y en la plástica del año 440 y tantos la vera efigie del clasicismo griego. Lo digo en leal dictado y no por oblación al fetiche de las opiniones recibidas ni por seguir la corriente de lo que todos hemos oído por fama, sino llevando la mano al corazón.

LA TRAGEDIA CLÁSICA

Sófocles. No varían mucho los ingenios de los entendidos en declarar que este hombre retrata el más bello ejemplar, acaso, del artista clásico. Lo clásico ha encontrado en la fisonomía de su obra perfil representativo y el hombre mismo parece representar como una proyección plástica de lo clásico bajo especie de persona; parece la incorporación personal, la más única, de la idea de lo clásico. En la hora de ahora no creemos ya en el Sófocles olímpico, idealizado, que tuvo tanto séquito seudoclásico y que no era sino la

estatua paralítica de Sófocles en una plaza pública, una estatua de pastaflora y azúcar cande, miel y jalea; pero cada día creemos más firmemente en un Sófocles que es, en el tuétano, el ejemplar del artista clásico, sereno en el dolor y seguro de sí, cristalizado y no mineralizado, monumental en suma. La hermosura y composición de su hombre exterior, la exacta cuadratura de su porte, estatuada para la eternidad en la perfecta fórmula somática del Sófocles late-
ranense mandado esculpir por su nietastro, es hermana muy conjunta y familiar de la medida y armonía de su hombre interior con sus virtudes de adentro, impalpables, sabrosas. Y no hay que decir que el secreto de la eficacia dramática de Sófocles, tan celebrada de todos y dotada de intacto prestigio, es su natural consecuencia. Sobre la armonía íntima de su persona descansa, en buena parte, el todopoderío de organización del dramaturgo, las facultades y habilidades que omnipueden organizar y articular todos los planos: lengua y forma, personajes, acción. Repasemos, a todo vapor, cuáles son esas facultades y hagámoslo, como se debe, en sínclisis con los otros dos máximos tragediantes Esquilo y Eurípides, primogénito y ultimogénito, respectivamente, de la gran Talía ateniense ⁵⁶.

La palabra de Sófocles tiene siglos de riquezas y el poeta aplica sabiamente, con ese insondable fondo de emoción que él sabe dar a sus palabras, las riquezas de la hacienda idiomática inmensa que posee. Su lengua es noble, jugosa y gustosa, rica y dócil a la expresión, transparente aun con medias palabras; sobre todo, es una lengua hablada con naturalidad. Este lenguaje lleno de saber y de plástica y asimismo la construcción escultrada de la frase y asimismo el orden de palabras son el órgano *natural* para describir de mejor gracia la palabra del héroe y también la de los circunstantes, la voz cantante y las de acompañamiento. Nada de la exaltación báquica de la dicción esquilea, faunalia y bacanal enmilagrada por el chisporroteo de palabras raras, preciosas, de voces inoídas forjadas con viripotencia en la lumbre al rojo de la embriaguez poética. El tono que suena en Esquilo, lo mismo en el metal del diálogo que en la cuerda de los cánticos y voces corales, es siempre de alta tensión lírica y estro arrebatado. Rara vez quita el penacho a sus versos muy empinados y majestuosos o renuncia al vocablo pingüe y de alto

⁵⁶ Cf. Lesky, «Wesenszüge der griechischen Klassik», en *Gesammelte Schriften*, Berna-Stuttgart, 1966, 443-60.

coturno: su verso anda mejor de largo —con vocablos sesquipedales, pentapedales, decapedales— que de corto, con palabras de pan llevar. La frase de Esquilo es polícroma, musical, ascensional. Azuza sus vibrantes jaurías de ritmos, como si fuesen aves de altanería, una, otra y luego otras y otras, y sube y sube, como marea de tan alta sin vaivén, y estalla en lo más alto de la curva con un trueno gordo, como un gran punto ígneo y radioso, coruscante, aéreo y púrpura primero, negro luego y cenizoso y desvanecido finalmente: durante un rato nos deja en la retina buen golpe de chirivitas danzantes. La lengua de Esquilo es cosa prodigiosa en todo y en el vocabulario, porque es de humor peregrino, y los giros y los símiles son tales que no parece pueda la fantasía poética alargarse a hacer cosa más extraordinaria; pero ¿cómo considerarla un órgano natural de la palabra humana? Nada tampoco en Sófocles de la familiaridad rampante de la lengua de Eurípides. Eurípides usa, cuando conviene, de palabra aguda como púa, mordaz, de viva y punzante vena epigramática; la frase se va cardando y laconizando hasta hacerse sentencia cortante como un cuchillo para tajar; cierta sobria expresión y prontitud de réplica, que da la nota justa y sin rebusca, tornan primoroso un diálogo que procede por versos que hacen voto de sencillez que, bien guardada, permite adelantar mucho en el camino de la santidad poética. Otras veces, el poeta sabe extremar la voz y hacer sonar como oro fino las aéreas estrofillas de ciertos coros. Pero hay que reconocer que también, con cierta frecuencia, nos hiere el bajo metal de muchas frases cuya lengua, como sea menos poética, fácilmente discurre por los cauces de la vulgaridad desnervada y la ramplonería.

La naturalidad de la lengua sofoclea —que bien se compadece con las más exquisitas notaciones de sensibilidad, matiz y sonido— se sobrehermosea porque otro tanto acaece con la acción dramática. En Esquilo es abrupta, saltuaria, a salto de mata, no exenta de hiatos: las escenas carecen, a las veces, de cohesión dramática y semejan un poco descosidas o incoherentes. En Sófocles una escena prepara la siguiente con certera visión de los intereses teatrales. La acción va elevándose en «crescendo». Procede gradualmente, en gradación maestra, o dando la justa sofrenada o sorprendiéndonos con eficaces gambitos de ajedrez teatral, ajenos a la sencillez constructiva de una tragedia esquilea: la susodicha comparación con el aje-

drecista es de Goethe. Llega así hasta su cima dramática y las partes —también en las tragedias «dípticas»— componen un conjunto ordenado y concino: «simplex dumtaxat et unum». Tiene también nuestro dramaturgo otra excelencia, la cual no siempre puede elogiarse de Eurípides, y es que no recae en rigideces a pedimento de la estricta servidumbre de los números, por escrúpulo de simetría o con el achaque de que se preserven los esquemas. Estos esquemas, en que todo es adobo y manera, procedimiento y efectismo, son la sirte fatal, no siempre evitada, del arte eurípideo. Sófocles bordea siempre este despeñadero.

No es menos de considerar lo que toca a personajes. En Esquilo los agonistas son seres gigantes de alzada prócer y membruda. Es un mundo de seres semidioses, semianimales; y gentes de properantes ambiciones, almas no ya violentas y exaltadas, sino furentes y de descomunal diapason. Saben engrifarse y aullar y sentir un desprecio sin riberas; pero también sentir hondo, querer robusto, pensar exacto, dudar y temer. Suelen encerrarse, sin embargo, en un gesto rígido «sans nuance»: rotundos y barrocos —¡perdón!— por defuera, gozan por dentro de una estrechez gótica, y vuelvo a pedir perdón por la impropiedad del término. El hombre de Eurípides, por el contrario, es todo matices. En su pintura resplandece rarísimo ingenio. Conocen estos hombres las tintas fuertes de la sinceridad o la maldad y saben emitir rotunda y sinceramente la verdad, de rostro y con parcidad sentenciosa; pero saben también tener a su cargo todas las ternuras insinceras y darles su punto de caramelo y saben también decir a la sordina, al soslayo, y disimular sus veras entre burlas de retórica, concertando un lindo juego de cubiletes con medias verdades, y afectar un pilatismo y pirronismo refinados, cuando cuadra «vulpinari cum vulpis». Son dulces y tratables o cacoquimios. ¡Supiéseis cómo escudriña en el corazón de sus personajes este dramaturgo, que llevaba en el corazón levadura de afañes nuevos! Frentierguidos o frentigachos, ignorantes de la risa, dan cara a su destino sin embarazarse, sin descomponerse, o vagan a la deriva, al garete, traídos y llevados por los puntapiés de ese diantre tarambana que es el azar, «diabolus ex machina» que no podemos conjurar por industria del ingenio. Alcanzan su pequeña felicidad o languidecen en deseos perdidos y se arden en berrinches destilando su dolor gota a gota, como un glicerefosfato. Eurípides

anhela por todo lo nuevo teatral y teatralizable, incluido entre las novedades el coqueteo con lo viejo y sabido, el arcaísmo que también produce escalofrío nuevo. ¡Supiéseis cómo busca Eurípides, que muchos figuran como un despepitado por las últimas modas y figurines del arte, al estricote del famoso «frisson nouveau», supiéseis cómo busca, en el universalismo de una formación puesta al día, la compensación de la perdida unidad del espíritu que era para él materia de gran dolor, su «nessun maggior dolore» que le lastimaba el alma como en carne desollada! Hay momentos en este teatro cuando los personajes parecen buscar, no el trazo firme, sino la curva más grata: iban a ser un carácter y no son más que un párrafo oratorio repartido en versos, en los que la ornamentación se va comiendo las líneas constructivas. Hay algún monólogo de evidente lucimiento, como un aria de ópera, para el autor o para que el actor lo recite como trozo de bravura. Hay la retórica descabellada de alguna frase, alguna garrulería y conceptismo pesaroso y disgustante, algunos ratimagos abogaciles, el peso muerto de algunos diálogos divagatorios que añaden pompa y no emoción y en los que la obra se destempla y enfría. Todo esto hay y hay que ponerlo resueltamente en el debe de una cuenta que, por fortuna, tiene todavía partidas muy firmes en el haber. Pues, por debajo de tantas espumillas retóricas que gallardean y rebullen en este teatro, se mueven enormes marejadas patéticas. Del vórtice de todo ese guirigay y tremolina de discreteos y sofisticaciones verbosas sale un pensamiento sutil, esquivo, de noble ambición espiritual, desprovisto de toda espuma de superficie. Pero, en todo caso, hay retórica y ergotismo y barroquizar y pujos filosóficos y abogadismo. A la vena de la pura tragedia se añade un reguerillo de estos parásitos. ¡Cuán distintas, en Sófocles, las personas dramáticas! Las criaturas de Sófocles no son gigantes, aunque se yerguen a muchas varas sobre los circunyacentes, ni desde luego son almas vulgares o vulgarotas. El poeta conoce extremadamente los rincones y escondrijos del alma, sus recovecos, fisuras y reconditeces. Conoce los poderes penetrantes de la fina arista del conocimiento removiendo posos de conciencia manchada; pero pasa por alto en valeroso cercén, con supremo arte de eliminación, todo lo demasiado humano y no se siente solicitado a hacer muy guapamente demostraciones dialécticas. En uno y otro punto hace voto de pobreza voluntaria. Los per-

sonajes de este poeta verdaderamente *lapidario* son, ante todo, figuras. Sobra otro atalaje y decorado en la escena poblada por las figuras sofocleas, siempre admirables para vistas. Las figuras son la corona que corona su creación artística. Cuando caen, se diría que rotos, bajo su destino parece que los protagonistas se liman la figura con su dolor sin salida, alta y noble asignatura de la vida⁵⁷, y son más que nunca ellos mismos, criaturas de recortada claridad que se afirman hasta el último límite de sí propias, desnudas de todo accidente y contingencia. Se revelan a sí mismos frente a las almas corvas o vulgares de quienes les rodean: éstos le sombrean los perfiles al protagonista, que dibuja con trazo firme su figura, como si cercara su contorno con una raya de sombra. Se apoyan sobre la guarda de su figura, de sus derechos imprescriptibles, de su fama pulcra, como sobre fondo firme. Estas figuras que hacen su papel con perfecto continente, nítidas y recortadas, tienen asignado, por ello mismo, un espacio existencial inalienable en la comunidad, en el reino de los ordenamientos cabeceros de la vida, en la dinámica del juego de las fuerzas conciliadoras y contrapuestas, en el cual juego forma y norma se añudan en desposorios inquebrantables.

Estas tres maneras de naturalidad (acción, lengua, personas dramáticas) nos explican lo que la obra sofoclea encierra de bello y permanente. La lengua, la acción dramática, los personeros que a sí propios se definen hacen, por ministerio artístico del dramaturgo, un fuerte organismo, cuyo resultado es la forma clásica de la tragedia. No es preciso advertir, mayormente cuanto que ya se dijo más arriba, que este nombre de clásico, de que ahora usamos, comprende más de lo que suena en las orejas comunes. Sobre ese punto no será preciso emplear muchas palabras. Pero quizá sea preciso avisar otra cosa, que la peculiar organización espiritual que se trasunta externamente en el drama clásico no es, en Sófocles, mera ocasión para reflejar su propia figuración espiritual de poeta luminoso de nacimiento y tan señor de sí mismo. Por supuesto, señas clásicas de suprema calidad personal claro es que las hay en él y con mucho reboso: en él personalmente las calidades de lo clásico parecen haber asumido propiedades de sangre y carne. Pero es algo más, de más o de tanta enjundia. Es la contribución política de Sófocles,

⁵⁷ A este propósito, y perdónese me la cita refleja, remito a mi estudio «El dolor y la condición humana en el teatro de Sófocles», en *Asclepio*, XX, 1968, 3-65.

que no desamparaba la milicia espiritual para servir al procomún y ser útil a la república, preservando y renovando la sustancia ética de su ciudad, depurando sus modos y usos.

El poeta canta en los momentos colmados de su ciudad. En la mañana de su vida, de infantil y de niño, asistió Sófocles al momento de ascensión de Atenas a su cumbre. De hombre vivió cordialmente el aupamiento feliz de su patria como urbe cordial de Grecia, florentísima en sus horas floridas. En la extremidad de los años, el comienzo del desmedramiento, de la caída en cascada de muchos valores consagrados, de que no es ahora tiempo tratar.

Eurípides, tan atento a registrar las mudanzas, quiebros, rodeos y tendencias de la sensibilidad de su tiempo, ha hecho de buena parte de su teatro un documento de la crisis y arribismo, cuando tantas cosas andaban descaecidas, un aviso de que donde fuerza viene derecho se pierde, contra una idea picuda y agresiva que no hay pabellón de oreja literaria de la época donde no haya percutido, y contra otras tesis del tiempo igualmente corrosivas, de las que convencían y de las que, aun sin convencer, todavía vencían. Auscultador de lo cotidiano en Atenas a Eurípides le dolían el desbarato y vileza que la iban socavando. Ninguna de las «mille e tre» trifulcas, péndulas en el aire de su tiempo, deja de sintonizar con la sensibilidad de Eurípides. También el arsenal expresivo de que se vale el poeta parece que se abastece y vive predominantemente del oxígeno sofístico. En todas las alturas —cultas, semicultas y seudocultas— se padecía estas disputas y había buscavidas que querían mover con ellas las ruedas de los molinos políticos. El hecho es que las movían o medio lo conseguían. El carro de Tespis iba a servir de plataforma electoral, poniéndose de moda el drama político de oportunidad. Eurípides no desaprovecha ocasión para hablar con variedad, sobre el tablado histriónico, de las tensiones entonces rampantes, situándose a su lado o frontero de tales o cuales bandos y cuadrillas. Síguense en su teatro, como es lo sólito, elogios y vituperios conmutativos y recíprocamente pagaderos. El poeta da suelta a sus encendidos entusiasmos, a sus rencores en rescoldo. En estos últimos podemos apuntar aquí su tanto de culpa con su tanto de disculpa, pues tenía agravios que vengar: el favor del público se le desmintió muchas veces, no pagándole justamente en aplauso y renombre y repudiando iracundamente tal pieza de su labor. Como Eurípides se defen-

día y ofendía muy bien, sabe improperear a fulanos y baldonar a menganos con pensamientos nítricos, dicterios y cintarazos verbales; casi siempre, con alfilerazos de exquisita saña o altivo menosprecio; alguna vez, a coces y torniscones, por no sé qué heridillas y despiques de amor propio, con brío, desenfado, acometividad gallarda. Es temible su aguijón envuelto en galas de arte que, por lo aguzadas, se presentan como la tropa más reputada de la avispería poética griega. En resumen: un cuadro palpitante y crudo, demasiado crudo y demasiado palpitante, trazado de mano maestra por un poeta que mucho temporizaba con su edad y, en él, algunos inconvenientes de la utilización harto cruda de las doctrinas contemporáneas.

Por modo adverso procede Sófocles. El derrotismo espiritual, enmascarado de exquisitez literaria, que es lo propio de Eurípides en la melancolía de un otoño en el que todas las rosas se han vuelto espinas, no lo compartía Sófocles. No hay en su teatro una crítica de su tiempo ni de las patrias vergüenzas. Hay la comprensión ingenua del sentido, del diapasón vital de la época cuyo aire ambiente respiraba⁵⁸. Su admiración era de pura ley, sin aleación de gratitud hacia sus conterráneos, aunque les debía agradecimiento y afectuosidad pues nunca, ni en una hora de mal consejo, anduvieron torcidos con él. Sófocles adoraba a su pueblo y su pueblo le devolvía redoblada la adoración. Habita en Sófocles la fe creadora, operante, en el cosmos político, que era también titularmente, a sus ojos, un cosmos divino. Y si dijéremos que su teatro es, en cierto sentido, obra del pueblo, no erraremos en ello; pero también el pueblo quería Sófocles que fuese obra de un teatro consultante, el cual enseña —sin monsergas ni doctrinarismo, por la sola videncia de las figuras, por su fuerza suasoria y efectiva— enseña, digo, que el individuo y la comunidad sólo prosperan cuando se estriban con un sentido sano, equilibrado, inteligente de sus relaciones mutuas. El ciudadano, estimulado por el celo público, cumple estrictamente con su más estricto deber de ciudadano y, al hacerlo, sabe que su conducta conviene al regimiento de su ciudad y conviene a su particular norte, a su personal salud; pues los altos intereses de la ciudad redundan en beneficio de todos los ciudadanos que viven civilmente, la prosperi-

⁵⁸ Cf. Schadewaldt, «Sophokles und Athen», recogido en *Hellas und Hesperien*, I, Zürich, 1970, 370-84.

dad de la nación trae consigo la felicidad del individuo y la mala política, en cambio, estorba al colmo y equilibrio de la propia personalidad. Es una sabiduría ciudadana sencilla, piadosa, de pura cepa ática ésta de que no hay energía comparable al ayuntamiento del deber con la conveniencia. Hay, también, en la sangre ateniense cierta heredada densidad religiosa, que es un rasgo añejo de la literatura ática⁵⁹. Así cavando en ese pensamiento, se hunde hasta la profundidad de una ley vital y cósmica: toda transgresión facciosa, subversa contra la justicia de los dioses y la ciudad es también un delito contra el sentido de la vida. Nuestro poeta chorrea fe en esta convicción y sentimiento raíz del que derivan su visión y conducta de la vida. Esta fe se afirma en su corazón y su inteligencia y sobre ella erige la arquitectura ideal de sus tragedias.

Para un hombre moderno no es acaso fácil —¡qué ha de ser!— comprender el equilibrio entre individuo y ciudad que era, en la *polis* griega, una verdadera obra de arte. Lo individual y lo comunitario estaban sometidos a un mismo orden. Los derechos privados no debían originar tiranía, como la generaría en el Renacimiento el culto a la personalidad individual. La ciudad no aplastaba, como masa, al individuo, sino que al configurarla políticamente, como obra de arte, era el hombre su modelo: se la limita numéricamente de suerte que todos los ciudadanos puedan oír al orador que perora, cuando en tiempos de paz van a la carava, y todos los soldados puedan ver al general que dirige la mesnada. Se nos acuerda el equilibrio entre figura humana y edificio, que es lo propio de la arquitectura griega. Los edificios (templo, ágora, teatro) no son para uso privado; pero la arquitectura evita el colosalismo, la exageración o la apoteosis de los elementos técnicos y la construcción planificada que serían, de topar con ellos, los tres indicios vehementes del predominio sobre el individuo de lo colectivo, en el sentido actual y malo de este término. La figura humana se integra en el templo a modo de columna, pero sin basamento o peana: como si el templo estuviera habitado por estas figuras de hombres. El templo está construido a medida del hombre y de sus sentidos, su tacto, su sentido del peso, su mirada: recuérdese la estética, tan meditada y es-

⁵⁹ Cf. Jaeger, «Solons Eunomie», en *Sitz. d. Preuss. Ak. d. Wiss.*, 1926, 69-85 (recogido en *Scripta minora I*, Roma, 1960, 315-37).

tratagémica, de las sutiles curvaturas de las columnas. Se corona con escenas de figuras humanas y dioses antropomorfos. El «optimum» se consiguió cuando la arquitectura alcanza su libre adecuación a la figura del hombre y cuando alcanza la figura humana, por su plenitud corporal y movimiento, su plena adecuación al edificio: léase, en el Partenón. Volviendo a la literatura, esto es próximamente lo que sucede en la tragedia sofoclea.

A estas razones se debe, no más, no menos, el que la tragedia sofoclea, inquilina de su propia contemporaneidad y tan adicta a su tiempo, se levantara hasta la altura de lo válido para todos los tiempos. Desde una colectividad de perímetro reducido se ensancha a la categoría de teatro universal y genéricamente humano, se hace monumento de humanidad sin edad. La actualidad auténtica del clasicismo sofocleo se reconoce en que no se sacrifica a su tiempo, ni se acomoda al termómetro fluctuante de sus vaivenes ni se hinoja a sus pies, como lo castizo o pintorescamente local, que es un arte de juego cazarro, de vista corta y de fines nada levantados. No sólo no se humilla bajo el ambiente, sino que lo agita y lo muda. Lo domina y obra sobre él como norma viva. Deja de ser provincial y se decide a ser, tal vez, providencial⁶⁰, norma siempre vigente, imagen nunca aviejada de la vida del hombre, obra clásica. Su obediencia al tiempo es un modo de señorearlo y, aceptando lo más natural, devolverlo sorprendentemente mágico. Pero el orden perfecto que ese arte levanta, en las formas y el espíritu, es clásico porque, debajo de su perfección, columbramos el estremecerse de fuerzas, el borbotear soterráneo de corrientes colectivas, que valía la pena ordenar y dominar. Pues si pudo levantarse hasta una altura clásica, con autarcía extranjera del tiempo, es porque sus raíces penden allá siete estados bajo toda superficie y se hunden profundamente en el suelo de su tiempo y de su lar, en la masa oscura de la raza. Es egregio, porque sale y sobresale de la grey, de la cual absorbe el zumo nutricio y el impulso sobresaliente. Cubre la ancha superficie

⁶⁰ Cf. Eliot, en págs. 22-24 de «Was ist ein Klassiker?», en *Antike und Abendland*, III, 1948, 9-25 (trad. alemana del opúsculo *What is a classic?*, Londres, 1945). Material para la historia moderna de la interpretación de Sófocles como clásico, a la que el autor añade la suya propia poco convincente, en Schmidt, «Der Begriff des Klassischen in der Sophokles-Interpretation», en Gerow-Richter, *Das Problem des Klassischen*, 49-72.

de la cultura presente y pasada de su pueblo, de cuyas horas y horas pasadas significa el resumen, el fruto y, en cierto modo, el finiquito. Es un arte nacional, que nace del pueblo, porque el poeta singulariza en un vértice estético la visión íntegra de la vida y su conducta engendrada por su pueblo sobre la tierra maternal y centenaria. El poeta es ciudadano de un gran estado; y de alto grado de civilización; él mismo ha empezado muy joven y se halla ahora en plena madurez; tiene detrás, y las aprovecha, las tentativas de muchos predecesores; abraza con simpatía el pasado y el presente de su raza: estas cinco condiciones le pueden erigir, según el juicio cernidísimo de Goethe, en poeta clásico⁶¹. No el cosmopolitismo de los temas otorga al arte su universalidad, sino el unanimismo con su nación con amplitud de espíritu, anchura, cabida de alma. «Es clásico un arte —escribió Valéry—⁶² si se adapta no tanto a los individuos como a una sociedad organizada y bien definida». Esto era así en Atenas y será así en todas partes; pero, al propio tiempo, el arte clásico ensancha el alma del ámbito nacional y la convierte en un bien supernacional e inactual. Ofrece a su sustancialidad étnica un cauce donde, por que no se pierda, desemboca; pero le infunde un soplo de sustancia imperecedera. En pocas obras podrá señalarse el grado de unidad, tan conseguido, entre una personalidad excepcional, como forma, y un gran contenido de humanidad histórica, como materia. Se ayuntan, con sesgo inesperado y maravilloso, el profundo aliento popular, rodado por los siglos y forjador de un concepto de la vida, y su fijación sublime en las líneas perfectas y en las alas poderosas de una creación artística: son los estribos del puente apoyándose en los cuales se arroja en el espacio la línea atrevida del arco de una tragedia de Sófocles, el poeta que, por serlo de su tiempo, está muy por alto sobre él, irguiendo la inspirada sien hasta el cénit.

Ese carácter y gesto apropiatorio me parece ser certísima seña, signo vero de lo clásico aspirante, también en esto, a ceñir, como pastor a un redil, a todo el rebaño suelto y desmandado de las cosas faccionarias, revoltosas.

⁶¹ «Literarischer Sansculottismus», en *Sämtliche Werke*, XXXVI, 139-44.

⁶² *Littérature*, París, 1930, 97.

Así, en una cualquiera tragedia, Sófocles nos significa un ejemplo de arte clásico por excelencia; pero no sólo, reiterando la causa de ello, porque el talante clásico dimana de su idiosincrasia, le viene de natural cosecha a un poeta clásico con naturalidad y sin saberlo, como era prosista el burgués gentilhomme. Responderé determinadamente que hallo dos objeciones que oponer a esta interpretación.

La primera es, según se ha visto, que el clásico Sófocles no se dirige a sus convillanos como vocero de una misión personal; de una sabiduría que cree poseer con exclusivos títulos posesorios, sino como portavoz de una misión de alta piedad nacional. Lo que en su teatro más nos sorprende y deleita es este supremo placer: que se aneja el carisma de las obras raras que efunden de personalidades geniales, pero trascienden a sus creadores para convertirse en objetos suprapersonales. Sin duda porque tales obras descubren, y se envejecen en su respeto, un mundo viejo como el mundo, ya que es el mundo cuyas voces nos vienen del lejos de lo lejos: se producen en lenguaje de sabor milenario, que suena a proverbio, a letanía y versículo. Tan alta autoridad es, en la tragedia griega, la del Mito, el conocimiento de los sucedidos llenos de sentido y de las acciones ejemplares de los ayeres pretéritos. El mito poseía una cierta fortuna de autoridad y crédito moral en la más antigua poesía griega, que canta consejas, dice decires y roe memorias del pasado. Luego la autoridad del mito pareció haber perdido sus aceros mejores embotada, arrumbada, oscurecida por las luces de la Ilustración contemporánea. Era venida una época sorda, sin ojos ni nervios, sin curiosidades para el mito porque, entre tanto, éste había recibido muchas abolladuras y le habían mojado todas las orejas. La tragedia es el gran reservatorio y conservatorio del mito, porque lo representa y corporeiza, mientras que los demás géneros simplemente lo rememoraban: le otorga diseño exacto y permanente. La tragedia ateniense, por lo menos en sus dos primeras eminencias en el tiempo, revalida la autoridad del mito; pero, incluso con relación a Esquilo, Sófocles acusa la susodicha revalidación con evidente supe-rávit.

En segundo lugar, me importa salir al paso de otro malentendido, complementando lo que acabo de decir. En el griego Sófocles lo clásico se nos aparece como presencia, como algo que ya es. Una cualquiera de sus tragedias conservadas, que son una porciúncula de

su obra escrita, nos parece una lección de armonía, de belleza humana moderada y sostenida por un poeta propietario de un gusto refinadamente clásico. Incorpora y globaliza un clasicismo granado. Lo que el arte de Sófocles preserva no es, a primera vista, el esfuerzo individual del artista, la huella de su mano operaria, sus congojas, asiduidades y rectificaciones sin cuento, sino la alteza serena de la obra, el resultado feliz y radiante del esfuerzo, que surgen con facilidad y gracia tan generosas, que triunfan sin gran trabajo de una pasión que se deja reprimir demasiado bien: pensamos, entonces, que la composición es la virtud, pero que el don de la espontaneidad es bienaventuranza. De Sófocles su tiempo venturo nos conservó completas solamente siete tragedias. El tiempo hizo su tría. En esas siete tragedias saludamos una depuración, el hallazgo después de los afanes, el punto de madurez de su estilo, la riqueza de su formación espiritual; el resto de la obra, perdida casi, lo asignamos a la prehistoria literaria del autor. Esta selección de lo óptimo no deja de influir en el espejismo. Por lo demás, casi siempre ocurre que las gentes estimen el hallazgo más que la búsqueda. Pero no tiene duda que, junto a su significación suprapersonal, lo clásico posee en Sófocles otra significación personal, bien que velada pudorosamente con el pudor que es seña del artista de fibra clásica. En cualquier artista lo clásico revela también, yo diría que revela ante todo, un sentido particular fuera de toda consideración de estilo colectivo. ¡Por los clavos de Cristo! No privemos a Sófocles de él. Designa un éxito personal, el esfuerzo de contención y disciplina de uno mismo sobre sí mismo, la plenitud conquistada a un precio más alto que la sola visión estética de un mundo equilibrado o la sumisión a unas reglas equis de belleza. Lo que importa, sobre todo, es la virtud («uirtus», virilidad) que hace salir el orden del desorden de una naturaleza efervescente y en conflicto, integrada y dominada por el artista en equilibrada perfección, coerción, sobriedad. En este sentido entendemos el dicho de André Gide: «el clasicismo es el romanticismo domeñado»⁶³. ¡Tápense, pues, los oídos quienes sólo gustan de admirar en lo clásico el brillo de su ser «ad usum fideium», sin escuchar la lección de su duro advenir clásico! Son los

⁶³ *Incidences*, París, 1924, 38 y cf. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, París, 1926, 119. Cocteau escribe a Maritain en 1926: «el orden después de la crisis; tal es el orden que reclamo».

filisteos, sempiternos halladores y nunca jamás buscadores⁶⁴. Lo clásico en Sófocles es no sólo medio de educación política, sino también fin de una formación personal, edición de los pasos de una vida en pos de su ideal. La forma clásica es, para el poeta y para nosotros, liberación de angustias que hemos experimentado por lo personal e íntimo. Asentaré, para cierre de esta disquisición, que, también en un plano personal, la grata comunicación con las Musas hácese, en la forma clásica, aspiración al bien y a la justicia, y no sólo fruición de lo bello; se hace liberación, depuración, desprendimiento. De lo que vengo a pensar y decir que lo clásico se hace religión.

LA PLÁSTICA CLÁSICA

Esto, en cuanto a la tragedia sofoclea. ¿Y en cuanto a la plástica clásica, qué? Pues, señor, habíamos prometido hablar de la escultura clásica; pero la hora avanza, la de poner fin a este estudio hartamente dilatado, y habremos de ser breves. Querría yo simplemente señalar tres puntos en los que, si no yerro, la escultura clásica depone su misterio a plena luz con su lenguaje directo, unión de la vida y bronce o piedra que la luz acusa de bulto, depone digo en favor de las tesis aquí postuladas. El primero, la definición de lo clásico como polaridad; el segundo, el trasfondo religioso del fenómeno clásico, que algunos lo toman y tienen por añadidura del peso de lo clásico y es la carga principal de ello; y el tercero, los límites cronológicos que hemos asignado al clasicismo griego, ya sé que fechas demasiadamente rigurosas para el gusto de muchos. Tres temas que serían mucho de considerar, si nos fuera hacedero, y que hoy me reduzco a exponer de modo programático, como pre-texto para una indagación ulterior, que acaso haré, acaso no. Mi deseo sería, con vagar y atención suficientes, llevar a término este trabajo algún día.

Palabra e imagen son hermanas muy afines y, a la vez, diferentes. Notas específicas las separan y contraponen. La palabra pertenece para el tiempo, la imagen se llega más al espacio. La imagen, inmóvil y tácita, es más pobre en recursos que la palabra andadiza; pero es más directa, padece menos incerteza, pues mientras que la pa-

⁶⁴ Nietzsche, *Consideraciones intempestivas*, I.

labra sólo se llega a despertar el recuerdo indeciso de las cosas o el deseo de conocerlas, excusado es decir que el principal instituto de la imagen es representarlas, hacerlas presentes. La escultura nos ofrece la obra consumada, como si hubiera nacido de golpe. La literatura nos ofrece la ilusión de que asistimos al nacimiento de la obra artística, que brota y fluye verso por verso o nota por nota: palabra por palabra va naciendo desnuda, penetrada de claridades. «Verba volant», las palabras fluyen con el tiempo. La imagen —bronce, mármol, madera— queda firme, se materializa junto a nosotros como parte que es del mundo más sensible, en el que también nosotros estamos metidos. Materia prima e inexcusable de las palabras es el movimiento y en el movimiento está su fuerza. La imagen está en reposo y en el reposo tiene su grandeza; su emoción esencial es la inmovilidad, la quietud que queda a perpetuidad, su visibilidad y sentido de presencia. Aquéllas son devenir, fluencia. Esta es ser, permanencia tal como se palpa con las manos o se ve con los ojos y cuya dureza se opone a la duración de los tiempos. Literatura y artes plásticas se basan ambas en la vivencia del mundo y en la fantasía del hombre; sin embargo de esta similaridad y género común, ninguna de ellas puede suplir a la otra, ni el arte temporal al espacial ni viceversa. Aquí fundamentan las artes plásticas su derecho a ocupar un papel, importante al lado de la literatura, a la hora de enfrentar el clasicismo griego. Éste nos habla a todos los sentidos, a los ojos que leen, a los oídos que se esfuerzan por escuchar la «uiua uox» de los textos y, también, a la mirada. La importancia del documento plástico, obvia y magníficamente sensible, podemos medirla por compulsión con aquellos otros casos en la historia, en los que deploramos la ausencia de su testimonio. Querríamos poseerlo, aunque hubiéramos de recibir su imagen a través del viril de una copia tardía, y lo echamos de menos dolorosamente. En cambio, poseemos un retrato inmediato, directo, de lo clásico griego en la plástica; un retrato que, como el hombre cuya imagen se ofrece a nuestra vista, nos sugiere siempre algo nuevo, distinto, y es siempre cosa más viva, dígame lo que se quiera, que todo lo que de él hemos oído o leído.

Pues bien, yo creo que la plástica griega en su momento clásico —Fidias, Policeto— nos ofrece, y con reboso, razones bastantes para nutrir nuestra convicción de que lo clásico es la polaridad que iguala

y supera tres antinomias, cuyos polos tironean dolorosamente al hombre más moderno: la ley de esta polaridad no está escrita en tablas; pero se ofrece a nuestra mirada con evidencia. La antítesis entre naturaleza y cultura se supera en una síntesis única. Consonante con ella hay, en la plástica clásica, otra síntesis singular entre realidad y símbolo. En fin hay también, a par de esas, una tercera síntesis entre individuo y mundo. De la unión entre esas tres parejas de polos tirantes nos quedan hermosas criaturas, ejemplares de lujo únicos en la gran edición de la imaginiería artística. Unos pocos imagineros clásicos han echado estos hijos al mundo para incorporar de bulto la idea misma de lo clásico.

La escultura clásica no es sólo naturaleza, como cierto arte oriental en el que a la naturaleza le falta la antítesis del espíritu que la contempla; ni es sólo espíritu puro, en absoluto desposeído de naturaleza, como cierto arte medieval. Así en la realización artística como en el «cantus firmus» o filigrana subyacente en la variada sinfonía de temas, es la más noble ilustración de la existencia natural del hombre. La naturaleza se realza y ennoblece por la cultura; pero la cultura no se aparta de la naturaleza, pues la idea griega de naturaleza no conoce separación entre ella misma y el hombre. Con la mirada puesta en el arte griego Rodenwaldt pudo escribir sagazmente: «clásica es la obra de arte que está plenamente estilizada, sin apartarse de la naturaleza, de suerte que satisface por igual la necesidad de estilización y de imitación»⁶⁵. En estos desnudos juveniles tan castos, en estas cabezas pensativas que recuerdan, y no es mal recuerdo, a los interlocutores de un diálogo platónico, en estas formas exactas y directas lo que mayormente nos impresiona es el conjuntarse, en armónico partazgo y repartimiento, espíritu y naturaleza, que se agremian ambos, cada uno otorgando al otro su mayor profundidad y naturalidad.

Naturaleza, en el arte, es siempre un modo de abrazar la totalidad del mundo a través del temperamento del artista; pues, pese a lo que dice la receta consagrada, el artista no se acerca a la naturaleza como imitador, sino como poeta y visionero de su enigma según un modo original de ver y de sentir. El arte no es arte por

⁶⁵ En pág. 125 de «Zur begrifflichen und kunstgeschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst», en *Zeitschr. für Aesthetik und allgemeine Kunstwiss.*, XI, 1916, 113-31.

doblarse meticulosamente a imitar la naturaleza: no es copia fotográfica del natural, sino que imita la vida reformándola o deformándola. En dosis mayor o menor el arte es siempre símbolo. Así, verbigracia, el arte hindú es símbolo del «nirvana» o aniquilamiento místico del principio de individuación; el arte egipcio eterniza la humana existencia más allá de la muerte; el arte cristiano es símbolo de los más arduos motivos teológicos y místicos, divulgación teológica, verbigracia arte a gloria y honor del Pan, o lectura aérea de vidas de santos que se añaden a la legión de los bienaventurados. El arte griego, ha escrito Curtius —no Ernesto, sino Ludovico, el mejor—⁶⁶ «es un gigantesco monumento, único, de ofrenda, de donación del mundo a la divinidad», es arte *votivo*. Todo voto es símbolo, esto es, resultado de un proceso espiritual de interpretación del mundo: la naturaleza, ennoblecida por la cultura, se eleva hasta el dios en su condición *típica*. Así resuelve el arte griego la antinomia entre realidad y símbolo. No se sujeta a las reglas de un chato realismo, recayendo en el principio de la copia servil, conforme al testimonio de los sentidos, de todos y cada uno de los rayos luminosos que del modelo llegan a la retina. No es la plástica clásica el retrato de su época, llevando la crónica y conmemorando el añalejo de los sucedidos históricos ni ofreciéndonos con pelos y señales el bulto de sus personajes. Es el símbolo de que el griego siente, en la soledad cosustancial a la humana existencia, la nostalgia de una nueva forma simbólica de la vida, el tipo que la abraza y comprende toda; pues la suprema prerrogativa de la libertad, colmo y molde de la verdadera personalidad humana, sólo se da plenamente bajo la ley y la forma: no en balde es este pensamiento lo más griego de lo griego. Concordando en el tipo la antítesis entre realidad y símbolo estas figuras tan reales y tan simbólicas —no sé si reales por ser simbólicas, o simbólicas por ser reales— nos impresionan por sus cuerpos cerrados, limitados y, a la vez, por su dinamismo, símbolo del espíritu que los traspasa aspirante de lo general y lo típico.

Individuo y comunidad. Entramos en las salas griegas de un gran museo. Apacentamos gratamente los ojos y la retina mental en las estatuas allí alineadas. Las admiramos a todo nuestro talante. ¡Cosa

⁶⁶ En pág. 12 de «Die antike Kunst und der moderne Humanismus», en *Die Antike*, III, 1927, 1-16.

curiosa! Yo de mí sé decir que no me hablan como individuos poseídos del sentimiento celoso, insobornable, de su individualidad, como suelen hablarnos las estatuas del arte moderno, desde el Renacimiento. Se acompaña con ello, naturalmente, que no evocan en nosotros un sentimiento egocéntrico. Parece como si, unidas por lazos invisibles, por secreto vínculo que tan poderosamente las enlaza, formarían todas un coro de cantores de una misma sinfonía coral, voces de timbre distinto que se conjuntan en la misma melodía. Despiertan en nosotros movimientos y sentimientos de lo común, que no es lo colectivo o masivo; alimentan la conciencia de lo típico, de lo político. Cuando faltasen otras pruebas de esta aserción, esta sola experiencia nos revelaría que la plástica clásica es reflejo de una síntesis singular coparticipada por individuo y comunidad. Recogemos absortos esta armonía inefable que nos habla a través del juego dramático entre reposo y movimiento, esta concinidad entre el individuo y la comunidad, que es la misma que topábamos más arriba en la tragedia sofoclea.

Pero ¿de dónde le nace a la plástica griega este don de concinidad y armonía? Una respuesta sin embages ha de darse a esa pregunta, la cual es la siguiente: le nace de una experiencia fundamentalmente religiosa. ¿Religiosa? Esta respuesta dejará atónito a algún esteta; pero es la exigida por nuestra visión actual, por el estado presente de nuestros conocimientos históricos sobre la vida del griego clásico⁶⁷.

¿Arte puro, pura estética, según el juicio de Winckelmann, Goethe y sus análogos? No tal. Nada fue más inconmovible que ese error. Nada más tremendamente falso que este juicio de aquellos anticuarios y contumaces estetas, nuestros tataradeudos. Hay que avisar que el arte griego, que ellos admiraban —hasta llegar a la plegaria— como clásico, no era tal arte clásico⁶⁸. Winckelmann se arrojaba, con los ojos en blanco, ante el Apolo de Bellvedere, el torso

⁶⁷ Cf. Schefold, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen*, Hamburgo, 1959. En contra; Bianchi-Bandinelli, *Wirklichkeit und Abstraktion*, Dresden, 1962, 34 y ss.

⁶⁸ Cf. Koch, «Goethe und die bildende Kunst des klassischen Altertums»; en *Zeitschr. für Aesthetik und allgemeine Kunstwiss.*, XXVI, 1932, 337-48, y *Winckelmann und Goethe in Rom*, Tubinga, 1950.

de Heracles (?) Farnesio, la cabeza del Antínoo de Mondragone o el Genio Borghese. Veía reflejada en ellos una profesión de fe irreductible en el hombre como medida del Universo. Pero, por una malísima pasada que le jugó su demonio, esas obras no son documento del arte clásico en su color y labra, sino mármoles helenísticos y romanos y, para colmo, retocados de qué manera y restaurados de acuerdo con el gusto renacentista y hasta barroco. Fueron labrados o vaciados cuando ya, en efecto, la escultura, tan trocada en su modo de ser, se sentía como la exaltación de un humanismo soberbio, furiosamente antropocéntrico. El heleno clásico no era así. La conciencia de la propia limitación del hombre frente a los dioses no es una decadencia de lo helénico, según han pensado las interpretaciones vitalistas de lo griego⁶⁹. Es, por el contrario, una nota específica de la helenía clásica, que no se nos despinta jamás. Al heleno clásico le fue ajena la deificación humanista. Nunca disimuló con imágenes atractivas el desvalimiento del hombre frente al dios, musa tremenda de la vida griega. Nunca ensordeció con sonidos bellos la radical inermidad humana, un café muy amargo, pero que con azúcar está peor. O sea, que no recayó en el ateísmo estético acompañado de algunas concesiones a la religión cívica, piedad reglamentada por libro mayor y libro de caja, que es lo propio del humanismo romano y renacentista.

El hedonismo de esas filosofías humanistas despertará, no lo niego, simpatías en nuestro tiempo; pero en círculos más bien restringidos, pues la tónica de nuestra época la marca un pensamiento crudamente existencial, nada estetizante, el cual no deja de influir en nuestra gustación de las obras de arte. En todo caso hemos aprendido, mediante la profundización de nuestros conocimientos históricos, cuán falsa era la imagen humanista-panteísta de los griegos antiguos como «hijos de la tierra». La mirada de eruditos y profanos ha aprendido a reconocer el verdadero clasicismo griego. Hoy nos quedamos muy tibios delante de las estatuas que despertaban los deliquios de los grecómanos de hace un siglo y no comprendemos cómo Winckelmann pudo preferir el Apolo de Bellvedere al Apolo fidiásico de Kassel, que él conocía. Sabemos que lo que, para nos-

⁶⁹ Cf. Horn, «Die Antike im Weltbild der deutschen Lebensphilosophie», en *Die Antike*, XIII, 1936, 310-27.

otros, es arte, era algo sagrado y cultural según la sensibilidad griega. Arte religioso era la tragedia de los griegos que iban al teatro, como los cristianos van a misa, a presenciar un misterio sagrado. Arte religioso era su escultura. Conocemos, por ejemplo, que el desnudo de las estatuas no es una afirmación anticristiana «avant la lettre» de los sentidos y del cuerpo, ni por supuesto encierra nada mórbido, protervo o libidinoso. No se trata de ninguna lucha, por cuestión de patrones indumentarios, contra el vestido, la moda o las convenciones sociales del tiempo, ni de una actitud naturalista reflexiva como la del anatómomo o artista contemporáneo que piensan que la forma ideal del traje humano es el desnudo. Es simplemente la convicción de que el cuerpo juvenil castamente desnudo es un eslabón medianero entre el dios y el hombre, porque representa la aparición del ser humano en su pureza, la que más agrada al dios⁷⁰. El cuerpo desnudo es hechura y templo del dios, que espeja más de cerca su rostro: es criatura especularia en que el dios se mira. Estas figuras en cueros eran plegaria de petición o de acción de gracias en los templos de los dioses, eran algo votivo. Plasman, en lo corporal, un ideal gimnástico de acercamiento al dios mediante la potenciación de las facultades físicas del hombre: tal, en el plano intelectual y moral, el ideal de la formación mediante las bellas letras. En el arte tardío, en cambio, el desnudo era ya desvestimiento estético, sin resabio cultural o religioso: si falta lo libidinoso, hay siempre la exaltación del cuerpo autónomo del hombre, mientras que en el arte clásico la figura humana es bella porque en ella se epifaniza el dios.

Formas bellas o graciosas humanas o animales no son cosa del otro jueves en el arte. Las ha habido siempre desde que el hombre es artista, con antelación milenaria a la época llamada clásica. Otros pueblos de cultura sorprendente y enorme han generado un arte sublime o atractivo. Pero sólo el griego clásico, que se imaginó a sus dioses ginemórfica y andromórficamente sin ningún moloquismo, la abdominia y todo lo demás, sin ningún demonismo, fue capaz de imaginarse la encarnación del dios en un hombre. Ese es su lauro. Porque la figura humana bella es la epifanía del dios, comprendemos

⁷⁰ Cf. Langlotz, «Antike Klassik», recogido en el vol. col. *Humanismus* (ed. Oppermann), Darmstadt, 1970, s. t. 383-92.

perfectamente que, andando el tiempo, los estetas estetizaran en ella la representación «ideal» de la humanidad, esto es, un sucedáneo de los dioses en un mundo sin dioses.

El sentimiento de dependencia del hombre con respecto al dios nos explica, por fin, la actitud y el gesto pensativo de las figuras clásicas, muy meditativas. Nos dice el sentido de la melancolía indefinible, suave, del gesto noble y dulcemente triste de sus rostros, de su mirada. ¡Sobre todo, la mirada de estos hombres y donceles, que nos penetra hasta la raíz del alma siempre y no sólo en las escenas de despedida⁷¹, que son una maravilla! En esta mirada está representado, fingido, el mismo dejo de melancolía que vela la voz del héroe trágico y, en general, del griego antiguo (Platón incluido), siempre que habla, en infinitas variaciones, de su relación con la divinidad. Dice Hegel⁷², con razón, que la escultura griega ayuda a entender la tragedia griega mejor que todas las notas y comentarios. El protagonista de la tragedia griega es el hombre como víctima de su flaca mente, cortedad de conocimiento que tiene su raíz en su condición de hombre. La simiente humana es cosa de nada ante la raza de los dioses. Por eso deben los hombres pechar con el dolor que el dios, grande y duro, les envía y por el dolor aprenden la «ley de Zeus». Otra cosa, exaltación y exultación o repulsa de la condición humana, no cabe en el cráneo de un griego clásico. Ya lo vemos: estos rostros de bronce o mármol son la figuración corporal de la textura ética del hombre clásico al enfrentarse con el misterio de la vida, con el límite humano. El rostro y el gesto nos impresionan con la fuerza verdadera de la lucidez sin ilusión. Reflejan sanidad moral que se integra de hondura y aplomo y de sosiego y de ecuanimidad, ese don indefinible, ese no sé qué en donde germina y sazona lo característicamente humano y que los griegos mentaban con la palabra, intraducible, αἰδώς. Sí, estas figuras delinean corpóreamente en el aire el contorno de toda una ética, rinden una teoría de la vida.

Comprendemos perfectamente que todo esto no era fácil de entender en épocas de ilustración humanista, de idealización esteticista del hombre, en Roma o en Weimar. Hoy vemos mejor que el arte

⁷¹ Cf. Schweitzer, *Die Darstellung des Seelischen in der griechischen Kunst*, en *Neue Jahrb. für Wiss. und Jugendbildung*, X, 1930, 302 y ss., s. t. 314-15.

⁷² *La phénoménologie de l'esprit II*, trad. francesa, París, 1941, 222-57.

griego clásico no es un problema de estética ni un paradigma para la imitación y para hacer nuestra vida más libre y poética. Es la imagen de un instante —meteoró fugaz— de nuestra historia cuando el hombre, como el niño que fresco y clarividente sale de la puericia, descubrió lo que significa ser hombre, con sus dichas y desdichas, la desdicha sobre todo de la limitación de su conocimiento acerca de lo que le tendrán reservado los dioses, en cuyas manos terribles está. Y, no obstante, este arte no representó al dios como un demonio salvaje, sino en toda la belleza de su epifanía en el culto: todo un pueblo de mármol, de oro, de plata, de bronce, de veinte bronces distintos en sus diferentes matices, ya sentados, ya de pie, ya aislados, ya congregados en grupo por binas o ternas, resplandece con una belleza que es reflejo de la del dios. ¡Oh, y cuánto debió a esa belleza el griego clásico! Por gracia de ella pudo soportar, y hasta superar, la crueldad de la existencia, la desdicha de haber nacido.

Lo clásico, acabo de escribir, es la imagen de un instante de nuestra historia. Permittedme rematar llamando vuestra atención sobre el testimonio de la plástica para encajar el momento clásico griego con todo rigor en el tiempo. Este testimonio es, como siempre, más directo y eficaz, menos discutible que el de la literatura.

Pues, evidentemente, en la belleza del arte griego hay grados, hay diferencias y no toda la plástica griega antigua es hoy, para nosotros, clásica. Para reconocer lo verdaderamente clásico no nos faltan criterios somáticos de fábrica y planta, que son trasunto exterior de ciertas características profundas⁷³.

Es estilo infalible de una estatua juvenil preclásica el estar vista en actitud «de tout repos», frontalmente, sin tensiones, sin inclinación, sin movimiento⁷⁴. Tal sujeción domina completamente el arte oriental de todas las épocas. Los griegos, en cambio, llegarían a representar el cuerpo humano como φύσις, imaginando la realidad, también la nuestra, como naturaleza, como criatura viva y orgánica que, incluso cuando reposa, refleja en su cuerpo la fluencia dinámica de su vida interior, la afluencia de movimiento en remanso: es el

⁷³ Cf. Langlotz, *o. c.*, 394-98.

⁷⁴ De señalar son las observaciones, mejores de intención que de hecho, de Buschor, *Griechische Standbilder*, Munich, 1942.

eje de aplomo de una serie de movimientos y energía potencial. Eso es un cuerpo clásico. Un cuerpo clásico está libre de constricciones exteriores, es señor de sí mismo (σῶμα αὐταρκές⁷⁵), de su contorno, perfil y límite. Mueve sus miembros dentro de sus propios límites. Un ritmo corporal y espiritual de grandes prerrogativas le recorre todos los miembros de pies a cabeza. La cabeza de un cuerpo arcaico está sobrepegada paratácticamente al tronco, mira indefectiblemente de frente y no disimula una cierta ataxia o falta de coordinación con el resto del cuerpo. Su aire sonrisueño perenne no ha dejado de producir en los críticos efectos muy azorantes. La cabeza de un cuerpo clásico, en cambio, está perfectamente articulada al tronco y poseída por el ritmo y la cinemática del cuerpo. El escultor clásico no tiene, como los modernos, la pretensión de subordinar toda la figura a la cabeza (anchura de la frente pensativa o el pliegue desdeñoso de los labios); pero ésta es, sin duda, el centro de segura gravitación de toda la persona y, como si el peso del cuerpo se concentrara en su parte más noble, ladea a los flancos con una inclinación que tiene un sello inconfundible. Este hombre no es sólo cuerpo bello, sino cuerpo surcado y vivificado por un espíritu. Otros elementos conspiran al perfecto resultado que se deja ver en toda su facha. El arte arcaico abulta un poco la anatomía de aquellas partes del animal humano en cuyo diseño, buscando por tanteo, ha llegado a ser virtuoso. Las subraya en demasía con superlativos e hipérboles, las define con excesivo relieve, las hipertrofia. Los músculos de las extremidades, tan subrayados, hacen la figura un tanto hombriancha y anquiboyuna. Los ojos, gordos, están abiertos como platos y miran espantadamente. Los bucles están tratados con exorbitancia de la geometría a expensas de lo natural. La boca sonríe heladamente. La musculatura, otra vez, nos recuerda a un Hércules de feria. Estas zonas somáticas se iluminan de conciencia y adquieren expresión cuando el arte clásico, distendiendo el hieratismo de las formas, se libera de toda exageración, se llega a lo natural, acierta a seguir la fluidez rítmica de la vida en el relieve de los músculos, la curva de las líneas, el engranaje de los huesos. Los ojos se despiertan al amable milagro de la visión, el pecho respira con

⁷⁵ Tucídides, II 41. Cf. Schadewaldt, «Das Welt-Modell der Griechen», recogido en el vol. col. *Humanismus*, citado en nota 70, págs. 322-52.

facilidad, el tronco se apoya sólidamente sobre las caderas y el cuarto trasero, la pierna fuerte y nerviosa impulsa al cuerpo entero con agilidad admirable, el rostro logra perfección cumplida. En una palabra, el arte clásico descubre el cuerpo humano —tomado en un momento feliz, en una actitud afortunada, sorprendido en una instantánea bella— como ser orgánico y espiritual, en su movimiento y temperatura vital, y reemplaza la forma simbólica (en el sentido más corriente de este término) por la natural con todo desembarazo: tal es su «modus videndi».

Este clasicismo, así en la plástica como en la literatura o en la realidad política, disfrutó breve curso mortal, unas pocas décadas desde los comedios del siglo v a. C. Era el cabo de un largo período histórico, momento donde confluyen y se embalsan muchos años, y, como toda plenitud de los tiempos, fue breve dichosa edad. Pronto iba de vencida cediendo paso a un arte agradable y discreto y aun admirable, pero que ya no era el arte clásico, a ojos vistas. A las figuras no les bastaba ya con su propio espacio corporal y espiritual⁷⁶, de donde se engendra que su forma no es tan cerrada y autárquica. En actitud aspirante, de nostalgia o dolor, anhelan otro espacio exterior en el que encontrar reposo. Desacomodadas dentro de su recinto se van de sí mismas. Les consume la morriña de lo otro a estas almas congojosas de un edén ignorado. Son, en el fondo, unos desterrados, unos desterrados de sí mismos. La mirada, perdida a lo lejos, se alonga a otros confines. El juego y relieve de formas y planos y escorzos se consigue mediante efectos de luz y sombras, cada vez más violenta, cada vez más espesas, que hacían sus carnes blandas y sensuales al tacto prensil de los ojos. La luz batida se destrenza en tres o más planos en una misma figura, según que la anime de frente o de soslayo, la toque perpendicularmente, por la espalda. Mediante primores de taller consiguen los artistas, muy considerables y afortunados, que sus figuras se expresen en un lenguaje plástico cordial y apasionado. Lo que un siglo más tarde, por obra de ingenios secundones de su misma prole, ha de ser un arte de fina y exasperada sensibilidad, se encuentra prefigurado, a

⁷⁶ Sin tener yo personal competencia en estos temas, remito a Kalkmann, *Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*, Berlín («Winckelmanns Programm», 53), 1893, 5.

bien mirar⁷⁷, en las figuras de Lísipo, en las Ménades y Meleagros escopásicos o en los sátiros libando o acodados, la Afrodita de Cnido y el Apolo matalagartos de Praxíteles. En muchas cosas se asemejan a las figuras clásicas. En algunas, la diferencia es pura cuestión de posología, de dosis. En conjunto, saben a algo que ya no es clásico. Ofrecen características diferenciales que saltan a los ojos.

Clásico, definido de los filósofos, es polaridad y concierto. Belleza y grandeza, κάλλος καὶ μέγεθος, es la fórmula⁷⁸ que condensa el clasicismo puro, el de Policleto y Fidias. Representar la figura humana con ese acoplamiento de belleza y majestad no siempre lo pudo hacer el arte estatuario griego. El arte arcaico la representa con majestad, con empaque y solemnidad, la digna majestad del hombre ante el dios, la cual es reflejo de la majestad del dios; pero todavía no con belleza. El arte trasclásico la representa con belleza; pero ya no con majestad. Sólo el arte clásico poseyó el secreto de la fórmula que dosifica belleza y grandeza en próspera coyunda, sin desigualar de la una u otra banda su dialéctica y doble melodía. Fue la gracia del destino a un instante singular, dichosamente singular, de nuestra historia.

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

⁷⁷ Cf. Schweitzer, *Das Menschenbild in der griechischen Plastik*, Postdam, 1946, 24.

⁷⁸ Cf. Langlotz, *Schönheit und Hoheit*, Friburgo, 1949.