

Tramas y narrativas clásicas en literaturas modernas y contemporáneas

Classical Plots and Narratives in Modern and Contemporary Literatures



Guillermo De Santis

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

guillermo.de.santis@unc.edu.ar



Marcos Carmignani

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

marcoscarmignani@unc.edu.ar

Recibido: 01/06/2026. Aceptado: 20/06/2026.

Resumen

Este dossier aborda la pervivencia de la literatura clásica grecolatina no como conservación estática de textos intocables, sino como una práctica dinámica de diálogo entre pasado y presente. Lejos de implicar infidelidad al original, la apropiación, reescritura, relectura y traducción de las tramas clásicas constituyen verdaderos modos de reimaginación, en los que los textos antiguos adquieren nuevos significados según los contextos históricos, políticos y estéticos de su recepción. En su carácter de introducción al Dossier *Tramas y narrativas clásicas en literaturas modernas y contemporáneas*, este trabajo recorre los hitos teóricos del campo de la “tradición clásica”, y sostiene que toda lectura supone una posición activa y no neutra, que se vuelve decisiva cuando deriva en reescritura. Se destacan, además, la plasticidad política de las tramas clásicas y su capacidad de operar fuera de la tradición occidental, desde geografías y lenguas periféricas. Los seis trabajos reunidos ponen a prueba esta hipótesis sobre corpus diversos y confirman que los textos grecolatinos conservan su potencia generadora de nuevos sentidos.

Palabras clave: recepción clásica, reescritura, clásicos

Abstract

This dossier examines the enduring presence of classical Greco-Roman literature not as the static preservation of untouchable texts, but as a dynamic practice of dialogue between the past and the present. Far from implying a lack of fidelity to the original, the appropriation, rewriting, reinterpretation and translation of classical plots constitute genuine forms of reimagination, in which ancient texts take on new meanings according to the historical, political and aesthetic contexts in which they are received. As an introduction to the Dossier *Classical Plots and Narratives in Modern and Contemporary Literatures*, this paper traces the theoretical milestones in the field of the 'classical tradition' and argues that every reading entails an active, rather than neutral, stance, which becomes decisive when it leads to rewriting. It also highlights the political malleability of classical plots and their capacity to operate outside the Western tradition, from peripheral geographies and languages. The six essays brought together here test this hypothesis against diverse corpora and confirm that Greco-Roman texts retain their power to generate new meanings.

Keywords: classical reception, rewriting, classics

La pervivencia de la literatura clásica grecolatina no debe entenderse como la mera conservación estática de un conjunto de textos intocables, sino como una práctica constante y dinámica de diálogo entre el pasado y el presente. Desde la reelaboración creativa de mitos y personajes clásicos hasta la traducción entendida como un acto profundo de interpretación y reescritura, la Antigüedad nunca dejó (ni deja) de interpelar a públicos y escritores de distintas épocas. El estudio de tales procesos implica una rigurosa reflexión sobre los diferentes modos de apropiación, reutilización, reescritura, relectura, reconsideración crítica y traducción de las tramas y narrativas clásicas.

Dichos procesos ponen en evidencia no solo la indudable perdurabilidad de los textos antiguos, sino también su maleabilidad y su capacidad intrínseca de adquirir nuevos significados en función de los contextos históricos, políticos y estéticos de su recepción. Lejos de implicar una falta de fidelidad o una traición al original, constituyen verdaderos modos de diálogo: un acto de reimaginación en el que los textos clásicos se adaptan y reconfiguran para responder a los nuevos valores, preocupaciones y tradiciones literarias de la posteridad.

En efecto, la condición de “obras clásicas” surge ya en la misma Antigüedad temprana, y los cánones quedan consolidados en la Antigüedad tardía, precisamente porque esas obras son reconocidas como referencias poéticas, modelos a seguir y a emular. Así, no solo Homero y Hesíodo, sino también Píndaro era un “clásico” ya a fines del siglo V a. C. De la misma manera, Ennio, Lucilio, Plauto y Lucrecio eran “clásicos” para los poetas augusteos, mientras que Horacio, Virgilio y Ovidio fueron rápidamente objeto de imitación, reelaboración y reescritura desde los primeros siglos del Imperio romano. En síntesis, las nociones centrales que orientan este dossier resultan del desarrollo moderno de prácticas y hábitos muy consolidados en la tradición occidental.

En su *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, Francisco García Jurado (2024), colaborador en este dossier, ofrece una aproximación teórica de carácter general para el mejor conocimiento de esta disciplina. Organiza su análisis en tres partes:

La primera, dedicada al significado de la “tradición”, recopila las principales metáforas que motivan los conceptos básicos de la disciplina: “legado” y “herencia” (metáfora hereditaria), “pervivencia” y “fortuna” (metáfora de la inmortalidad), “influencia” (metáfora del contagio) y “recepción” (metáfora democrática). Asimismo, traza una historia del concepto de “clásico”, desde su primera formulación en Aulo Gelio hasta Italo Calvino.

La segunda se dedica a la historia de la disciplina hasta llegar a la figura central de Domenico Comparetti y a la constitución de una especialidad propia, la “tradición clásica”, con la publicación de *Virgilio nel Medio Evo* (1872), donde empleó la expresión *antica tradizione classica*¹. Ese gesto suele señalarse como el nacimiento de un campo dedicado a estudiar el diálogo constante entre el mundo moderno y el legado literario y cultural

¹ La consolidación de “tradición clásica” como denominación de una disciplina es un fenómeno historiográfico moderno, más que una acuñación consciente de Comparetti en 1872. La etiqueta inglesa *classical tradition* se difunde sobre todo a partir de la traducción inglesa de su obra (1895) y, más tarde, de su adopción por Gilbert Highet, quien la tomó de allí sin reconocer explícitamente esa deuda. Sobre el origen y la fortuna del término, véanse Laguna Mariscal (2004) y García Jurado (2007).

grecolatino. En esa dirección se inscribieron luego los valiosos y siempre vigentes estudios de Gilbert Highet (1954), *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (publicado en inglés en 1949), y de Ernst Robert Curtius (1955), *Literatura europea y Edad Media latina* (de 1948 en su idioma original). Ambos textos guiaron esta disciplina hasta nuestro presente.

La tercera y última, dedicada a la teoría, los métodos de estudio y las “etiquetas” —la estética de la recepción, la intertextualidad, la historia cultural y los estudios poscoloniales—, abarca la reescritura creativa, el análisis de las fuentes, la influencia y la revisión de los modelos griegos y latinos.

Toda lectura de un texto clásico supone, entonces, una posición activa: el lector no recibe la obra de manera neutra, sino que la interpreta desde su propio contexto social y cultural. Y cuando esa lectura apunta a la reescritura, esa falta de neutralidad se vuelve decisiva, pues el escritor debe hacerse cargo de las opciones estéticas e ideológicas desde las que trabaja.

Un ejemplo paradigmático de este fenómeno es la recepción contemporánea de la *Odisea* de Homero. En épocas recientes, el poema ha sido reinterpretado a la luz de enfoques teóricos actuales, como el feminismo, que produjo relecturas críticas de figuras tradicionalmente pasivas, como Penélope, otorgándoles un nuevo espesor agencial y psicológico. Un caso notable es la novela de Margaret Atwood (2005) *The Penelopiad* (traducida al español como *Penélope y las doce criadas*), donde el regreso del héroe itacense se narra desde la perspectiva de las esclavas del palacio, acusadas de traición y condenadas a una muerte cruel. En esta misma línea se inscribe la traducción de Emily Wilson, clasicista destacada en el campo de la literatura comparada: su *Odyssey* (Homero, trad. 2017) es la primera traducción al inglés de la *Odisea* publicada por una mujer. Wilson se esforzó por desdibujar las diferencias de tratamiento entre personajes masculinos y femeninos que caracterizan a las traducciones más difundidas, por ejemplo en la elección de los epítetos.

Por otro lado, ciertas lecturas críticas poscoloniales y decoloniales interpretan las incursiones de Odiseo en clave de invasiones o rapiñas, atentas a la devastación de culturas, a la anulación de las otredades o a la insistencia en la monstruosidad. Esa mirada resuena en producciones contemporáneas. La adaptación cinematográfica de Christopher Nolan – *The Odyssey*, de estreno previsto para julio de 2026, que el director declaró inspirada de manera particular en la versión de Wilson– y diversas reescrituras escénicas, como la *Odyssey* (2016) de la Mark Bruce Company –versión en danza-teatro que amplía el papel de Penélope y la convierte en centro de agencia dramática–, vuelven a situar el poema homérico en el horizonte cultural del presente. De este modo, las obras clásicas dejan de ser piezas de museo para volverse vehículos de nuevas visiones del mundo. Esa operación abre la posibilidad de cuestionar el lugar incontestable que han ocupado en el canon literario y cultural, y de mostrar que nunca fueron ajenas a sus contextos de producción ni verdaderamente “atemporales”.

La traducción de Wilson ilustra lo que Lorna Hardwick (2000) ha denominado *traducción cultural*: la idea de que trasladar un texto clásico no es transferir palabras de una lengua a otra, sino trasplantar mitos y metáforas a un nuevo marco cultural, en una operación que reconfigura la conciencia poética y política del presente. Desde esa perspectiva, la traducción permite cuestionar las imposiciones históricas de la crítica –por ejemplo, el lenguaje misógino y clasista que puede advertirse en versiones de los textos clásicos empleadas de manera irreflexiva en ámbitos educativos–. Si traducir no consiste en trasladar mecánicamente un texto, sino en arraigarlo en un nuevo contexto cultural, lingüístico y social, entonces toda traducción es ya una forma de reescritura; y, como tal, renuncia a la neutralidad: asume creativamente una narrativa clásica no solo para reinterpretarla, sino también para activarla en la generación y negociación de significados.

Cuando las tramas y narrativas clásicas se sitúan en nuevas geografías y tradiciones culturales, adquieren nuevos significados y usos políticos o estéticos. Este giro es fundamental para comprender cómo los textos grecolatinos son absorbidos y reconfigurados por culturas situadas fuera

de la tradición occidental. El préstamo de tales elementos no produce simples “copias” o “variaciones”, sino que abre el juego a nuevas identidades creativas. Se establece, así, un diálogo que dista de ser unidireccional: no se limita a lo que el texto antiguo “hace” con la posteridad, ni a la sola capacidad de esta de refuncionalizar una narrativa clásica. Hay una verdadera retroalimentación: el presente acude al pasado en busca de herramientas hermenéuticas mientras el pasado se revitaliza y gana nuevos sentidos gracias a las preguntas e inquietudes de quienes lo releen.

Esta plasticidad tiene, además, un alcance político: las tramas clásicas resultan pertinentes tanto en contextos de censura y hostigamiento al arte y al pensamiento como en entornos de libertades democráticas, y se reformulan lo mismo frente a las vanguardias que en las condiciones posmodernas. No hay para ellas, en síntesis, un horizonte estético limitante. Operan, además, incluso sin ser reconocidas: actúan a través de nuevas formas literarias y artísticas que no siempre exhiben su deuda con el modelo. Y para advertir esa operación no hace falta un aparato teórico explícito –el palimpsesto, la intertextualidad–, sino una lectura atenta a las posibilidades de reutilización y reescritura.

Distinto es el caso de quienes estudian las variadas formas de la reutilización de la literatura clásica, como sucede con los textos que aquí se ofrecen. Las teorías críticas de las que se valen los colaboradores de este dossier tienden a volver difusa la supuesta autoridad universal de los clásicos y, en cambio, destacan su valor operativo en cada nuevo contexto histórico y literario. Estos estudios atienden, de manera explícita o no, a las operaciones de transposición que los autores realizan al decidir no solo qué tramas y secuencias de una narrativa clásica conservar en las suyas, sino también qué metáforas mantener y cuáles eliminar, qué rasgos imitar y cuáles adaptar, aunque lleguen a parecer desacoplados de la narrativa base. Se trata de negociar con la narrativa clásica para que adquiera un lenguaje nuevo y significativo para cada público. Así, la herencia grecolatina queda disponible para nuevos campos de tensión y disputa, para el diálogo con otras tradiciones culturales y para la intersección con nuevos imaginarios sociales. No se trata, en este sentido, de fijar un nuevo

canon ni un “archivo cultural” del cual alimentar la imaginación en cada época, algo cerrado y prescriptivo, sino de reconocer, de manera abierta y siempre revisable, qué narrativas clásicas ofrecen una oportunidad de reescritura para nuevos públicos.

Conviene retomar con más detalle algunos de los hitos centrales en la construcción de este campo de estudio específico, la “tradición clásica”, tal como lo delimitó Comparetti, a la luz de lo que venimos planteando. La figura de Ernst Robert Curtius constituye un momento decisivo en el desarrollo de un estudio sistemático de la tradición clásica. Su obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* mostró que toda tradición se asienta en una memoria colectiva, de la que la literatura es el ejemplo más claro. Para el filólogo alemán, las obras de Dante, Shakespeare, Calderón de la Barca o Goethe solo se explican si se atiende a una tradición que las sostiene y que, recorriendo la Edad Media, se remonta hasta los clásicos griegos y latinos. Ese recorrido se hace patente en la permanencia variada de los *tópoi* y lugares comunes que reaparecen, adaptados y modificados, en las grandes obras de la literatura occidental a lo largo del tiempo.

Al analizar cómo se repiten estas estructuras —el *locus amoenus*, por ejemplo—, Curtius niega el carácter estático de la tradición concebida “como un bloque” y propone, en cambio, un movimiento pendular entre la fijación de normas claras y proporcionadas, que establecen un deber ser de la literatura, y una tendencia a la ruptura de esas normas que no busca anular lo “clásico”, sino crear nuevas formas literarias que asumen la tradición con estrategias adecuadas a los lectores contemporáneos.

La tradición clásica no es, entonces, un objeto arqueológico muerto, sino una corriente vital constante. La literatura europea forma una red continua en la que la originalidad no consiste en inventar algo desde la nada, sino en modular con genialidad las metáforas y los *tópoi* heredados de la Antigüedad. Para Curtius, estos son estructuras que se repiten y adaptan en los distintos sistemas literarios occidentales, y en su codificación específica radica la sutileza de su reutilización. El análisis de los *tópoi* le permite postular su hipótesis central: ni los autores descubren

el mundo en cada época ni los lectores lo hacen en cada obra; unos y otros releen y reactivan la biblioteca, el archivo, al reconocer la tradición. La memoria literaria es el hilo que une modelos y reescrituras.

Prácticamente en el mismo momento en que Curtius presentaba su obra, centrada en el análisis de textos medievales, Gilbert Highet T publicaba *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (1949), que ofrece una visión más amplia de la influencia de las obras clásicas en la historia de la literatura occidental. Para Highet, esa influencia no se constata tanto en *tópoi* específicos cuanto en la posición central de las grandes obras clásicas en los sistemas literarios: la cultura clásica nutre a la cultura occidental en general, y sus productos estéticos – la literatura en primer lugar – son objeto constante de reescrituras, transformaciones y apertura al diálogo con literaturas que en su origen no guardaban relación con la griega y la latina.

Este proceso se dio por etapas. Se inició con un predominio casi exclusivo de la influencia latina en la Edad Media, hasta la obra de Dante, para dar paso luego al “redescubrimiento” renacentista de la literatura griega. El Humanismo representa, para Highet, un giro radical hacia la concepción moderna de la tradición clásica: los humanistas no solo estudian e imitan las obras de la literatura antigua, sino que compiten deliberadamente con ellas. En este punto resulta notable la expansión de la adaptación de las narrativas clásicas y de las reescrituras en clave de imitación.

Será en los siglos XVII y XVIII, con los autores del Barroco y el primer Neoclasicismo, cuando la imitación se formalice de acuerdo con las “leyes” compositivas derivadas de las teorías aristotélicas, y con un lenguaje extrañante que recuerda, sobre todo, al de la tragedia griega. Precisamente estos aspectos serán discutidos por el Romanticismo, que verá en esa postura un dominio agobiante de la forma y reclamará una mayor libertad de expresión y de adaptación de las grandes tramas de la Antigüedad.

La obra de Highet afianzó, además, una serie de conceptos hoy de uso extendido. En efecto, concibe la relación entre un autor moderno y uno

clásico en tres niveles. La *traducción*, que considera elemental, pero con la mayor de las influencias sobre los públicos lectores, pues la adaptación a la lengua vernácula instala en ellos las tramas a las que luego podrán recurrir de manera creativa. La *imitación*, que adapta las formas, los géneros y los personajes de la Antigüedad al nuevo contexto de enunciación. Y, finalmente, la *emulación*, que implica la creación de una obra nueva y “original” que rivaliza con los modelos –y en muchos casos los supera– en profundidad estética. Así, la obra de Highet tiene el mérito de evitar la sacralización de la literatura clásica sin dejar de reconocer la necesidad de su lectura y difusión, y su valor modélico en la tipificación de géneros y tramas.

Hablar de “reescritura”, por su parte, impone la mención de Jorge Luis Borges, para quien reescribir no es solo un procedimiento o una técnica de escritura, sino una consecuencia de la lectura de la tradición, de la que se desprende una teoría concreta. En su ensayo “Sobre los clásicos” (Borges, 1989) afirma que los clásicos se leen con devota lealtad, pero esa actitud no debe desembocar en la fijeza canónica, sino constituir el punto de partida de la reescritura que garantiza la pervivencia de las obras y que, en definitiva, es la única operación posible, pues toda lectura es una reescritura contextualizada. Lo que mantiene vivo a un clásico es su capacidad de ser reescrito, reinterpretado y adaptado a las obsesiones de cada época.

En esta línea, las formas que asume la reescritura son variadas, y constituyen siempre un palimpsesto que resulta nuevo cada vez, sin intención de plagio ni afán de asemejarse al modelo. Incluso un autor o una obra modernos pueden llegar a ser “precursores” de su modelo al volver evidentes efectos de lectura antes impensados: Borges, en “Kafka y sus precursores”, reconoce rasgos “kafkianos” en autores muy anteriores – desde la paradoja de Zenón hasta Han Yu o Leon Bloy –, lo que sería un anacronismo si no fuera porque cada escritor, como sostiene, crea a sus precursores. Dado que los mitos y las grandes tramas clásicas son universales, el texto original funciona apenas como un “borrador” o un mapa de navegación: el escritor moderno prácticamente no inventa tramas, sino que retoma esos borradores con variaciones que desafían la

biblioteca del lector. Reescribir es, entonces, un acto literario por excelencia que se inicia en la lectura de los textos anteriores, de los clásicos, con la intención declarada de reutilizar las tramas ya asentadas en la tradición.

Finalmente, consideramos necesario mencionar a Italo Calvino, deudor en muchos aspectos de las ideas de Borges. En su ensayo *Perché leggere i classici* (1991) afirma que la relación con los clásicos es una reescritura constante que, lejos de la obligación académica o de la rigidez de un sistema, constituye un impulso incontenible y lúdico. Los clásicos son *monumentos* en el sentido etimológico del término: una memoria orgánica y viva que exige su metamorfosis en cada nueva obra. Para Calvino, el solo acto de leer un clásico deviene simultáneamente en su reescritura, pues el lector proyecta sus propias categorías y realidades sobre el texto, de modo que la reescritura resulta natural e inevitable.

La metáfora del “ruido de fondo” que emplea este autor se ajusta bien a su noción de memoria literaria: aunque no hayamos leído un clásico determinado, su presencia es operativa en otras obras que lo incluyen, y se genera, en consecuencia, una resonancia que lleva al lector a reconocer las constantes clásicas en las distintas tramas. Esas constantes son las reglas básicas de las tramas míticas, por ejemplo, que el escritor desmonta para actualizarlas en nuevos contextos. En este sentido, cada texto clásico es un objeto de arte concreto con el que cada lector establece una relación afectiva –de aceptación o de rechazo– y que, por lo tanto, dice más del poeta actual que del mundo que originalmente le dio vida.

Los seis trabajos reunidos ponen a prueba, sobre corpus muy distintos, la hipótesis que recorre estas páginas: la pervivencia de lo clásico como diálogo activo, y no como conservación de un legado inerte.

1. Luciano Heidrich Bisol, “Helena en Egipto y la descolonización de los clásicos”

El dossier abre con la *Helena* de Eurípides (412 a. C.), tragedia que lleva por primera vez a escena la versión –insinuada antes por Estesícoro y

Heródoto— según la cual la heroína nunca estuvo en Troya: allí combatió un *eidolon*, una réplica ilusoria, mientras la verdadera Helena aguardaba en Egipto. Bisol lee esa fractura entre nombre (*onoma*) y cuerpo (*soma*), entre opinión (*doxa*) y verdad (*aletheia*), como símbolo de una operación más amplia: el desplazamiento de la verdad hacia los márgenes y la consiguiente posibilidad de descolonizar los estudios clásicos desde el Sur Global. Apoyándose en la “Nueva Helena” de Kannicht, el orientalismo de Said, la *Black Athena* de Bernal, el perspectivismo de Viveiros de Castro y la “huella subalterna” de Spivak, el artículo rastrea cómo el texto euripídeo dignifica voces periféricas —el esclavo de “corazón libre” (*phrenes eleutheras*), la propia Helena reivindicada frente al epíteto homérico de “perra”— y desmonta la imagen heredada de la figura. Encarna así, de manera ejemplar, lo que en esta introducción llamamos la lectura del clásico como acto no neutro: leer la *Helena* desde Latinoamérica es activar políticamente la obra, no glosarla. Su tesis —descolonizar los clásicos es “traccionar” la huella de lo invisible para quebrar el monopolio del centro— inaugura la línea de la periferia que recorrerá buena parte de la sección monográfica de este número, y resuelve además una promesa de esta introducción: la de mostrar la recepción operando fuera de la tradición occidental.

2. Marcela Alejandra Suárez, “Peramás en diálogo con Virgilio: las citas virgilianas en el *Annus patiens*”

Suárez nos sitúa en el exilio jesuita de 1767, cuando la expulsión decretada por Carlos III convierte la escritura en testimonio. Su objeto es el *Annus patiens* del P. José Manuel Peramás, crónica latina —aún inédita— del destierro de los jesuitas de la Provincia del Paraguay que partieron desde Córdoba del Tucumán, distinta de la más difundida *Narración* castellana del mismo autor. A partir de las teorías de la cita (Genette, Compagnon y García Jurado, también colaborador del dossier), el artículo analiza cómo Peramás, formado en la *Ratio Studiorum*, teje su relato con versos de Virgilio arrancados de su contexto y reactivados en uno nuevo. Los ejemplos son precisos y elocuentes: el “durate... illic fas regna resurgere Troiae” con que Eneas alienta a sus compañeros se vuelve

consuelo para los desterrados; un verso de las *Geórgicas* opera como argumento de autoridad; la descripción virgiliana del puerto de Cartago sirve de *amplificatio* para enaltecer un puerto corso. El trabajo ofrece un caso privilegiado de lo que en esta introducción llamamos transposición: Peramás no copia, selecciona y recontextualiza, y en ese gesto la cita – que el artículo, atendiendo a la etimología de *citare*, “poner en movimiento”, restituye a su dinamismo– pone de manifiesto la idoneidad del jesuita para intervenir su propio texto, a la vez que lo liga a la tradición y lo legitima. La pervivencia clásica se muestra aquí operando en un margen geográfico y en una lengua, el latín, que para el jesuita rioplatense seguía siendo un instrumento vivo de elaboración.

3. Weberson Fernandes Grizoste, “La *Eneida* y *Os Timbiras*: el canto de la América infeliz”

Grizoste lee *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, como reescritura del modelo virgiliano del sacrificio fundador: así como Roma nace de la fusión de la sangre troyana con la itálica, Brasil emerge de una América destruida. El artículo parte de la simbología de la sangre –*sanguis* como vida y como estirpe en la *Eneida*– y rastrea con finura los préstamos formales: los símiles vegetales virgilianos de la flor cortada (Palante como jacinto, Euríalo como amapola) reaparecen en la analogía brasileña entre el arco indígena, el mango y la sangre por derramarse; el clamor inútil de Laocoonte ante el caballo prefigura el presagio de la muerte de Coema (cuyo nombre significa, no por azar, “aurora”). Pero, frente a la teleología en último término afirmativa de Virgilio, *Os Timbiras* construye una epopeya del desarraigo, sin promesa reconciliadora: el “buen salvaje” – cuya genealogía Grizoste remonta a la *Utopía* de Moro y a los Cíclopes de la *Odisea*, leídos como sociedad sin ley– se corroe bajo la codicia europea y la hospitalidad imprudente de los propios indígenas. El canto de la “América infeliz” asume entonces un tono elegíaco y profético que denuncia esclavitud y devastación. El trabajo ilustra el carácter proteico de las tramas que defiende esta introducción: el molde épico se conserva en su estructura, pero se invierte en su sentido, hasta volver la épica romana instrumento crítico de la modernidad americana, en una antiépica donde

la fundación nacional queda como herencia irresuelta, fractura abierta entre Europa y América.

4. Brenda López Saiz, “Nación y populismo: la recepción de *Antígona* en obras del teatro argentino y brasileño de los años '50”

López Saiz compara dos recepciones de la *Antígona* de Sófocles estrenadas en los años cincuenta: *Antígona Vélez*, del argentino Leopoldo Marechal, y *Pedreira das Almas*, del brasileño Jorge Andrade. Su hipótesis es que ambas operan transformaciones análogas sobre la tragedia, y que esas transformaciones responden al imaginario populista –analizado a través de Loris Zanatta– que subyace a una y otra. El artículo reconstruye primero el conflicto sofócleo en términos de la oposición entre *philos* y *echthros*: para Creonte, Polinices deja de ser *philos* y se vuelve enemigo según su conducta cívica, subordinando el vínculo de sangre a la *polis*. Esa misma subordinación del individuo a la comunidad reaparece transformada en las dos obras americanas. En *Antígona Vélez*, Marechal traslada el mito a la frontera pampeana y tiñe de simbología cristiana el entierro del hermano: cubrir de flores el desierto equivale a ganar la tierra para la nación, en sintonía con la visión orgánica y esencialista del peronismo, y la obra se cierra con la nación ya realizada. En *Pedreira das Almas*, en cambio, Andrade despliega una utopía comunitaria que exige el sacrificio individual y que queda, al final, como promesa incumplida, nación aún por venir. El trabajo encarna lo que esta introducción describe como las claves ideológicas de toda reescritura: el mito tebano no se reactiva en abstracto, sino afincado en coyunturas nacionales precisas que deciden qué se conserva y qué se altera, hasta hacer de Antígona el vehículo de dos proyectos de nación a la vez próximos y divergentes.

5. Francisco García Jurado, “Lauro de Bosis y Antonio Tabucchi: Ícaro, aedo, y Dédalo, aviador (ensayo de una filología de lo posible)”

García Jurado –cuya *Teoría de la tradición clásica* enmarca buena parte de esta introducción y que figura aquí, además, como uno de los seis colaboradores– compara dos recreaciones modernas del mito de Dédalo e Ícaro. En la tragedia *Icaro* (compuesta hacia 1927), Lauro de Bosis, que moriría arrojando panfletos antifascistas sobre Roma, transforma a Ícaro en un *aedo* romántico, encarnación de la libertad frente a la tiranía de Minos, mientras Dédalo representa al científico solitario y la fe futurista en la técnica; el mito se reescribe, así, en clave antifascista. En el relato “Sueño de Dédalo, arquitecto y aviador” (1996), Antonio Tabucchi –deudor de Borges y de las *Vidas imaginarias* de Schwob– ofrece, en cambio, una visión escéptica y posmoderna: Dédalo se pierde en su propio laberinto y termina, en un giro inesperado, calzándole las alas a un Minotauro melancólico para liberarlo, contracara del “Asterión” borgeano. A partir de estas dos refiguraciones, el artículo propone una “filología de lo posible”: una lectura que no se detiene en las reescrituras que el mito efectivamente recibió, sino que ensaya las conexiones y prolongaciones que podrían haberse escrito entre ellas. La idea dialoga directamente con la tesis borgeana que expusimos: si cada escritor crea a sus precursores, el filólogo puede rastrear no únicamente lo que la tradición hizo, sino lo que pudo haber hecho. El trabajo lleva al plano del método aquello que en esta introducción presentamos como la reescritura entendida como horizonte abierto, donde el original funciona apenas como borrador disponible para variaciones impensadas.

6. Bernardo Berruecos Frank, “Forzar al griego antiguo a hablar del presente. Reflexiones sobre la escritura contemporánea en griego antiguo a partir de un poemario reciente (S. Reza Calvillo, *Mirlo*, 2026)”

El dossier se cierra con un caso límite: la composición creativa en griego antiguo emprendida hoy por un joven poeta y clasicista mexicano, S. Reza

Calvillo (Mirlo, 2026). Berruecos parte de ese poemario para diagnosticar la crisis de unos estudios clásicos cuyo monopolio se ejerce, hace siglos, desde los centros europeos, y para preguntar qué puede hacer con ellos un “clasicista periférico”. Su respuesta se apoya en el análisis de poemas concretos: unos dísticos elegíacos sobre la “Guerra contra el narco” en México y una elegía de tono invectivo contra Netanyahu por la devastación de Palestina. En ellos, una lengua de altísimo prestigio invierte su función habitual y se vuelve arma de denuncia del imperialismo neocolonial, en un movimiento que va de la periferia hacia el centro y no a la inversa. Berruecos sitúa este gesto en una genealogía de subversión –el “clasicismo del subsuelo” del mexicano Carlos Montemayor– y propone conceptos operativos –periferia, subversión, intempestividad– para pensarlo. Si los cinco trabajos anteriores estudian reescrituras, este examina algo más radical: no adaptar ni traducir, sino escribir en griego antiguo, forzando a la lengua a decir el presente. Lleva al extremo la afirmación con que abrimos esta introducción –la Antigüedad nunca deja de interpelar a los escritores de cada época– y cierra el arco que abre Bisol: lo que aquel plantea en clave teórica, Berruecos lo encuentra realizado en una práctica poética concreta, escrita desde la periferia y contra la inercia de la disciplina.

En conjunto, los seis trabajos confirman la hipótesis que recorre estas páginas: lejos de ser monumentos intangibles, los textos grecolatinos siguen siendo materia viva, una matriz de posibilidades que cada lectura – y sobre todo cada reescritura– vuelve a poner en juego.

Referencias

- Atwood, M. (2005). *The Penelopiad*. Canongate.
- Borges, J. L. (1989). Sobre los clásicos. En *Obras completas* (vol 2, p. 151). Emecé.
- Calvino, I. (1991). *Perché leggere i classici*. Mondadori.
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*. Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1948).
- García Jurado, F. (2007). ¿Por qué nació la junta “Tradición Clásica”? Razones historiográficas para un concepto moderno. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 27(2), 161-192. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0707120161A>

- García Jurado, F. (2024). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hall, E. (2008). *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*. I. B. Tauris.
- Hardwick, L. (2000). *Translating Words, Translating Cultures*. Duckworth.
- Hardwick, L. y Stray, C. (Eds.) (2008). *A Companion to Classical Receptions*. Wiley-Blackwell.
- Highet, G. (1954). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1949).
- Homero (2017). *The Odyssey*. (Trad. E. Wilson). W. W. Norton.
- Laguna Mariscal, G. (2004). ¿De dónde procede la denominación "Tradición Clásica"? *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24(1), 83-93.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0404120083A>
- Martindale, C. y Thomas, R. F. (Eds.) (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Blackwell.