

Canon y vanguardia

Una perspectiva sudamericana

David Lagmanovich (Universidad Nacional de Tucumán)

En este trabajo me propongo poner en relación los conceptos de *canon* y *vanguardia*, desde una perspectiva sudamericana; es decir, como un caso particular dentro de lo que ha venido a llamarse «el canon occidental».¹ Dividiré la exposición en tres partes: en la primera resumiré las ideas generales que se han formulado sobre la cuestión del canon; la segunda examinará la posible pertinencia de la discusión sobre el canon en un contexto hispanoamericano; y por último, la tercera parte considerará el corpus de los escritos de las vanguardias históricas en Hispanoamérica en sus relaciones con el canon, o los cánones, que se pueden formular para esta provincia de nuestras letras. En todos los casos me referiré en especial al caso argentino, que es el que conozco mejor.

1

En primer lugar, corresponde revisar el problema general del canon, según entienden este concepto la teoría e historia literarias actuales.²

¹ Harold Bloom, *The Western canon: The books and school of the ages*. Nueva York, 1994.

² Trevor Ross, «Canon», en Irina R. Makaryk, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (Toronto, 1995), pp. 514-16; Joseph C. Sitterson, «Canon», en Alex Preminger / T.V.F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Nueva York, 1993), pp. 166-67; y la bibliografía citada más adelante.

Como unidad léxica, *canon* tiene tres acepciones principales, a saber: 1) normas de la crítica, 2) el conjunto de las obras de un autor individual, y 3) una lista de textos considerados centrales en una cultura, o «clásicos». En los dos primeros casos el significado es claro, aunque el llegar a su determinación presente dificultades prácticas: así, es fácil concebir a qué se refieren expresiones tales como «los cánones del buen gusto» o «el canon cervantino». En el tercer caso hay más dificultades: para empezar, se está presuponiendo que algunos textos seculares pueden revestir una autoridad similar a la de los textos sagrados, y esto no carece de aristas problemáticas.

La situación es clara en lo que se refiere al canon bíblico, un conjunto de escritos reconocidos como auténticos o «autorizados», por oposición a los *apócrifos*, cuya autenticidad no nos consta (hemos dejado de lado ya la acepción de *apocrypha* como lo «oculto» o «escondido»). El pensamiento religioso atribuye a los escritos canónicos una autoridad especial, pues se sostiene que representan la palabra de Dios; mejor dicho, *son* la palabra de Dios.

En griego, *kanón* (con omega, y acento en la segunda sílaba) significa dos cosas: o una caña o vara, que se usa para medir, o una lista. De la primera acepción deriva la idea de modelo, en particular uno que puede aplicarse como regla, ley o principio. Este sentido subsiste en la expresión «Derecho canónico» (es decir, eclesiástico) y en otras tales como «los cánones de la crítica», «de la decencia», etc. Del segundo sentido —la lista— proviene la noción de «canonización», el proceso mediante el cual la Iglesia Católica incorpora el nombre de un individuo a la lista o nómina de los santos (en otras palabras, lo incluye en el santoral), a partir de la iniciativa de un *postulator*. Estos dos sentidos originales de la palabra *canon* se han identificado o fundido, en la medida en que compiladores y postuladores invocan en forma análoga el principio de autoridad.

En relación con la Biblia, la idea de un canon de textos escritos parece surgir en el siglo IV de nuestra era. El canon bíblico, formado a lo largo de un dilatado período, comprende todos los libros que los creyentes consideran Sagradas Escrituras. Los apócrifos (*apocrypha*, libros «escondidos» u «ocultos», repito) es la denominación dada a un grupo de escritos que están relacionados con el canon escriturario en forma y contenido, pero que la Iglesia no ha reconocido oficialmente. No siempre está claro qué está dentro y qué fuera del canon, aun en materia religiosa: el número de libros de la Biblia varía en no pequeña medida según que consultemos una Biblia católica o una protestante.

En todo caso, a partir del siglo mencionado se puede advertir la existencia de un canon medieval, que tiene tres componentes: 1) la Biblia misma (aunque no a la disposición de todo lector posible, sino exclusivamente de los clérigos autorizados para ello); 2) la patrística, y 3) los llamados *auctores*, ya sean cristianos o «paganos», es decir, de la antigüedad grecolatina. Un complejo tejido de consideraciones ideológicas, morales y estéticas vincula entre sí estos elementos disímiles; sobre todo, los dos primeros con el tercero. En caso de necesidad, se usan interpretaciones alegóricas de los textos paganos para salvar las inevitables diferencias y preservar la unidad del canon. Éste dura sin mayores variantes, por lo menos, hasta que se produce el ascenso de las lenguas vernáculas en el Renacimiento.

¿Cómo leer este canon bíblico? Una lectura crítica que destaque la unidad de la Biblia se considera generalmente una interpretación «canónica», o autorizada. Por lo contrario, la interpretación «histórica» de la Biblia da por sentado que los libros que lo constituyen manifiestan los rastros de diversas autorías y de disímiles circunstancias históricas.

En inglés, la primera aplicación de la idea del canon a un grupo de textos seculares data de finales del siglo XVI. Esta variante secular parece

desarrollarse no tanto en paralelo con la práctica del canon bíblico, sino más bien con referencia a la idea de la canonización. Los autores isabelinos, principalmente John Donne (1572?-1631) en su poema «The Canonization»,³ expresan el deseo de *ser canonizados*, en el sentido de alcanzar una fama comparable a la de los santos. William Covell, en su tratado *Polimanteia* (1595), propone la canonización de la literatura secular bajo los auspicios de las universidades inglesas. En el segundo sentido mencionado más arriba (el canon como conjunto de textos de un autor), la analogía con el canon bíblico aparece mucho más tarde. Los críticos usan el término para referirse a todos los libros que pueden atribuirse legítimamente a un autor dado, como cuando se refieren al «canon shakespeariano». Las obras atribuidas sin suficiente fundamento al autor en cuestión comienzan a denominarse apócrifas, también por analogía con los escritos bíblicos. Así se unen dos significados de la palabra: como lista de atribuciones comprobadas, y a la vez como mecanismo generador de atención crítica hacia los textos incluidos, que acrecentarán su valor con el transcurrir del tiempo.

La idea de autores «mayores» o «representativos» (o, en el uso hispánico, de «autoridades») evoca el uso más frecuente del canon, como término colectivo que cubre las obras consideradas más valiosas, o excelsas, de una cultura. Difiere de otras denominaciones, tales como «clásicos mundiales», «obras maestras de la literatura» o «grandes libros de Occidente», en que por lo general su uso no es honorífico ni constituye una recomendación. Por lo general, el canon se ve como una totalidad existente en un momento dado de la historia de una cultura; de ahí que no sea idéntico a una tradición, para definir la cual es necesario usar un esquema histórico. La tradición se refiere a

³ Se puede leer el texto completo del poema en John Guillory, «Canon» (Frank Lentricchia / Thomas McLaughlin, *Critical terms for literary study*, Chicago - Londres, 1990), pp. 244-45. Sobre Donne: Helen Gardner (ed.), *John Donne: A collection of critical essays*, Nueva York, 1965; Harold Bloom (ed.), *John Donne and the seventeenth century metaphysical poetry*, Nueva York, 1986.

tradición una serie de obras que manifiestan similitudes, o líneas de influencia, mantenidas a lo largo de varias generaciones. Puede implicar también, como término neutral, obras que no gozan necesariamente de una alta estima, y en consecuencia no han alcanzado consagración canónica: es el caso de «la tradición oral». Sin embargo hay voces que sostienen, como lo hace T. S. Eliot en su ensayo «La tradición y el talento individual» (1919),⁴ que la literatura actual no puede ser debidamente apreciada a menos que se la comprenda en relación con sus antecedentes, es decir, como parte y continuación de una tradición.

Las cualidades que hacen que una obra pueda ser incluida en un canon constituyen su *canonicidad*.⁵ Por otra parte, se llama *formación del canon* el proceso por el cual se reconoce o valoriza a ciertos escritores como medida o modelo de los demás. Tanto lo uno como lo otro —los criterios de canonicidad y los detalles de este proceso— están hoy sujetos a intenso debate. La posición habitual consiste en decir que la canonicidad de una obra se establece merced a un consenso de sucesivas generaciones de lectores, críticos y educadores, a la vez que en virtud de la influencia de tales obras sobre la literatura posterior. Según este criterio, una obra merece figurar en el canon si continúa siendo leída y estimada a través del tiempo. No está claro cuánto tiempo debe transcurrir para que este objetivo se dé por cumplido: era habitual fijar un mínimo de un siglo, pero en el caso de autores modernos (Proust, Joyce, Nabokov, Borges) la incorporación al canon ha sido mucho más rápida.

La idea de un consenso crítico presenta problemas. En la formación del canon suelen presentarse variadas circunstancias, no todas las cuales pueden atribuirse a las actitudes de críticos y estudiosos. Piénsese, por ejemplo, en los condicionamientos que operan sobre la transmisión textual en el caso de obras

⁴ T.S. Eliot, «Tradition and the individual talent», en *Selected prose* (Harmondsworth, 1953), pp. 21-30.

⁵ Wendell V. Harris, «Canonicity», *PMLA* 106 (1991): pp. 110-121.

manuscritas; en la mayor o menor disponibilidad de las efectivamente publicadas, y en los efectos de la censura. Por otra parte, ¿cómo medir la extensión y el peso de los valores que conforman el consenso? Los críticos de una generación dada ¿revisan los conceptos de las generaciones anteriores, o meramente reiteran opiniones recibidas?⁶ Hay seguramente de lo uno y de lo otro.

Lo cierto es que, tanto en el caso del canon bíblico como en el de los cánones seculares, la crítica estudia no sólo el proceso de su formación sino también la vida y desarrollo del canon a través del tiempo. Cuando se da por supuesta la existencia de un canon de escritos seculares, sin que la idea misma se someta a examen crítico, operan por lo general procesos hermenéuticos que permiten compatibilizar los textos canónicos con cambiantes circunstancias culturales. Así ocurrió durante siglos con los textos de Aristóteles (conocidos directamente o a través de Averroes) y de Platón en la cultura europea: sucesivas lecturas, ajenas al contexto de producción, permitieron que estos autores clásicos se leyeran desde perspectivas compatibles con el Cristianismo. Un caso más modesto pero más cercano es el de los textos gauchescos en la literatura argentina (que trataremos más adelante). Excluidos por los europeizantes del grupo generacional de 1880, textos como el *Martín Fierro* de José Hernández ingresan decididamente en el canon nacional, a partir de la autoridad intelectual de hombres como Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas, quienes favorecen su lectura como puros ejemplos de un nuevamente valorado nacionalismo cultural.

Un problema muy serio en relación con el canon procede de advertir que el consenso implícito en su formación no parece contemplar nunca el valor de la diversidad cultural. Todo lo contrario: la formación del canon ha estado por

⁶ Amplia y valiosa información sobre este punto, en el clásico estudio de Henri Peyre, *Writers and their critics: A study in misunderstanding*, Ithaca, N. Y., 1944.

tradiciones
una serie de obras que manifiestan similitudes, o líneas de influencia, mantenidas a lo largo de varias generaciones. Puede implicar también, como término neutral, obras que no gozan necesariamente de una alta estima, y en consecuencia no han alcanzado consagración canónica: es el caso de «la tradición oral». Sin embargo hay voces que sostienen, como lo hace T. S. Eliot en su ensayo «La tradición y el talento individual» (1919),⁴ que la literatura actual no puede ser debidamente apreciada a menos que se la comprenda en relación con sus antecedentes, es decir, como parte y continuación de una tradición.

Las cualidades que hacen que una obra pueda ser incluida en un canon constituyen su *canonicidad*.⁵ Por otra parte, se llama *formación del canon* el proceso por el cual se reconoce o valoriza a ciertos escritores como medida o modelo de los demás. Tanto lo uno como lo otro —los criterios de canonicidad y los detalles de este proceso— están hoy sujetos a intenso debate. La posición habitual consiste en decir que la canonicidad de una obra se establece merced a un consenso de sucesivas generaciones de lectores, críticos y educadores, a la vez que en virtud de la influencia de tales obras sobre la literatura posterior. Según este criterio, una obra merece figurar en el canon si continúa siendo leída y estimada a través del tiempo. No está claro cuánto tiempo debe transcurrir para que este objetivo se dé por cumplido: era habitual fijar un mínimo de un siglo, pero en el caso de autores modernos (Proust, Joyce, Nabokov, Borges) la incorporación al canon ha sido mucho más rápida.

La idea de un consenso crítico presenta problemas. En la formación del canon suelen presentarse variadas circunstancias, no todas las cuales pueden atribuirse a las actitudes de críticos y estudiosos. Piénsese, por ejemplo, en los condicionamientos que operan sobre la transmisión textual en el caso de obras

⁴ T. S. Eliot, «Tradition and the individual talent», en *Selected prose* (Harmondsworth, 1953), pp. 21-30.

⁵ Wendell V. Harris, «Canonicity», *PMLA* 106 (1991): pp. 110-121.

manuscritas; en la mayor o menor disponibilidad de las efectivamente publicadas, y en los efectos de la censura. Por otra parte, ¿cómo medir la extensión y el peso de los valores que conforman el consenso? Los críticos de una generación dada ¿revisan los conceptos de las generaciones anteriores, o meramente reiteran opiniones recibidas?⁶ Hay seguramente de lo uno y de lo otro.

Lo cierto es que, tanto en el caso del canon bíblico como en el de los cánones seculares, la crítica estudia no sólo el proceso de su formación sino también la vida y desarrollo del canon a través del tiempo. Cuando se da por supuesta la existencia de un canon de escritos seculares, sin que la idea misma se someta a examen crítico, operan por lo general procesos hermenéuticos que permiten compatibilizar los textos canónicos con cambiantes circunstancias culturales. Así ocurrió durante siglos con los textos de Aristóteles (conocidos directamente o a través de Averroes) y de Platón en la cultura europea: sucesivas lecturas, ajenas al contexto de producción, permitieron que estos autores clásicos se leyeran desde perspectivas compatibles con el Cristianismo. Un caso más modesto pero más cercano es el de los textos gauchescos en la literatura argentina (que trataremos más adelante). Excluidos por los europeizantes del grupo generacional de 1880, textos como el *Martín Fierro* de José Hernández ingresan decididamente en el canon nacional, a partir de la autoridad intelectual de hombres como Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas, quienes favorecen su lectura como puros ejemplos de un nuevamente valorado nacionalismo cultural.

Un problema muy serio en relación con el canon procede de advertir que el consenso implícito en su formación no parece contemplar nunca el valor de la diversidad cultural. Todo lo contrario: la formación del canon ha estado por

⁶ Amplia y valiosa información sobre este punto, en el clásico estudio de Henri Peyre, *Writers and their critics: A study in misunderstanding*, Ithaca, N. Y., 1944.

lo general bajo el control de una cultura oficial que valoriza tan sólo aquellas obras que de alguna manera afirman o revelan la ideología dominante. De hecho, como ha mostrado Frank Kermode, este control institucional debe verse no sólo en términos de aceptaciones y exclusiones, sino también en lo que se refiere a las posibilidades de interpretación de las obras.⁷ Tanto en el caso más amplio del «canon occidental» (Harold Bloom) como en el más restringido, pero más pertinente para nosotros, de un canon hispanoamericano, es fácil advertir el juego permanente de estas circunstancias.

Las polémicas sobre el canon, que surgen en los Estados Unidos y en Europa alrededor de 1980, arrojan luz sobre el hecho de que el canon literario privilegia las obras de los europeos de raza blanca y sexo masculino de las clases media y alta, excluyendo por contraposición la mayor parte de las obras escritas por mujeres, las que representan una creación literaria popular, los ejemplos de la cosmovisión de otras culturas o razas y, desde luego, aquellas que manifiestan claramente una ideología política opuesta al modelo dominante. Así, la discusión del canon se conecta con problemas sociológicos, de género y de etnicidad.

El resultado de estas discusiones es una generalizada insatisfacción con el canon heredado. Y decir esto implica, necesariamente, poner en tela de juicio todo un conjunto de temas educativos, pues a perdurabilidad de un canon está en relación con la definición de una serie de libros que se consideran aptos para la educación de la juventud. ¿Cómo superar el problema de este descontento, esta sensación de que algo «anda mal» con el mantenimiento del canon?

⁷ Frank Kermode, «Institutional Control of Interpretation», *The Art of Telling: Essays on Fiction* (Cambridge, Massachusetts, 1983), pp. 168-114.

Las respuestas lógicas son varias. Una bastante común consiste en proponer una amplia revisión (lo que suele llamarse «ampliación» del canon), con el propósito de reflejar una mayor pluralidad de valores. Una alternativa sería la institución de cánones separados para cada uno de los subgrupos que constituyen la totalidad de una literatura. Por ejemplo, hoy es posible hablar del canon de la literatura femenina, del canon de la literatura negra norteamericana, y otros casos similares. Después de todo, ¿cómo justificar un canon, cualquiera que éste sea, que no incluya las obras más representativas de la importante literatura japonesa?

Se ha propuesto también como medida ideal la eliminación del canon, argumentando su carácter excluyente y elitista. No es tanto una solución académica cuanto una proclama política: equivale a decir que, si la propiedad de la tierra está mal repartida, lo que corresponde es abolir el derecho de propiedad. Desde un punto de vista no demagógico, este curso de acción también presenta problemas. La supresión lisa y llana del concepto de canon supone que puede haber crítica sin evaluación, cuando en realidad esta última subyace en toda actitud crítica. Además, el simplismo de esta posición lleva a ignorar la complejidad del proceso de formación del canon, en el cual intervienen la condición o mérito de una obra (estimada dentro de los parámetros de su época), las actitudes que la misma expresa, la función ideológica que puede haber cumplido en el pasado, y su relevancia para nuestras preocupaciones presentes. Por último, no parece prudente ignorar la dimensión pedagógica del problema del canon, consistente en líneas generales en promover el acceso de las nuevas generaciones a lo que legítimamente constituye su tradición. En otras palabras, el canon puede servir a intereses hegemónicos, pero las obras que lo constituyen tienen valores propios que no se deben ignorar.

El canon se puede concebir, no sólo como un instrumento pedagógico, sino también como un conjunto laxamente estructurado, similar al concepto de «repertorio» en las artes del espectáculo. En lugar de afirmar que no existe, se puede procurar su revisión: proceso sin duda lento, pero no imposible. La revisión deseada se logrará mediante detenidos estudios críticos de los autores que constituyen el canon y también de aquellos que tradicionalmente no han sido considerados dentro de él.

Vivimos en la edad de la información y también en la de una amplia aceptación de la diversidad cultural. Es poco probable que hoy ignoremos obras importantes por ser inaccesibles —como con frecuencia sucedió en el pasado, especialmente en la Edad Media— a menos que hayan desaparecido absolutamente todos sus ejemplares, o que no se hayan publicado y además se hayan perdido sus manuscritos. Por otra parte, la cultura contemporánea acepta sin problemas la noción de la diversidad, lo cual lleva a enfocar críticamente la obra de autores o grupos marginados o excluidos, no menos que la de quienes siempre han pertenecido a la «buena sociedad» literaria. Desde luego, así como el proceso de formación del canon es obra de varias o de muchas generaciones, el de su revisión puede requerir también, para concretarse, el espacio de más de una generación.

Pasamos ahora a un segundo problema. ¿Qué realidad tiene, desde una perspectiva sudamericana, la cuestión del canon? En otras palabras: ¿en qué medida ha preocupado, en los países americanos de habla española, la constitución, preservación o modificación de un canon nacional o supranacional?

Para contestar a estas preguntas hay que tener en cuenta que, si bien la actividad literaria se ejerce en Hispanoamérica desde los inicios mismos del proceso de descubrimiento y colonización, en cambio la conciencia de una literatura autónoma tarda mucho en desarrollarse. Los autores de crónicas y relaciones de la conquista eran españoles de paso en el continente, cuyo regreso a la patria europea era parte importante de su expectativa vital. Los de la Colonia ya establecida, en la época virreinal, no se consideraron ni podían considerarse otra cosa que escritores españoles radicados en América (Sor Juana, Sigüenza y Góngora, Caviedes, Tejeda); en algunos casos, como españoles americanos que aspiraban a triunfar en España (Ruiz de Alarcón, y mucho más adelante, Gertrudis Gómez de Avellaneda). El propio Garcilaso Inca, tal vez el más «criollo» de nuestros escritores iniciales, desarrolla su carrera literaria en el «otro lado» del océano —si se mira desde América— y adopta la mayor parte de las convenciones de la cultura europea de su tiempo.

Cuando llegamos, en el siglo XIX, a la época independiente de las repúblicas americanas, la constitución de literaturas nacionales se ve en la mayor parte de los casos como una auspiciosa perspectiva, más que como una realidad. «Si hemos de tener una literatura, hagamos que ésta sea nacional», escribe Juan María Gutiérrez en 1837: y este tono expectante y desiderativo es el que predomina entre los hombres de su generación. Sólo en la segunda mitad del siglo, en realidad, comienza a prestarse atención a la obra creadora

de ensayistas y poetas americanos (aunque el ensayo no se ve todavía como género literario, sino más bien como parte de la actividad de los «publicistas»). La narrativa y el teatro vienen por detrás, en función quizá de su propia escasez.

Así siguen las cosas hasta que, ya en los comienzos del siglo XX, se intenta incorporar la enseñanza de las letras americanas a los estudios universitarios. La iniciativa encuentra férrea oposición: es conocida, en la Argentina, la reacción negativa del primer decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Miguel Cané, quien se niega a autorizar la creación de una cátedra de literatura hispanoamericana argumentando que tal literatura no existe. Podría decirse que una crisis así manifiesta la adhesión a un canon excéntrico: el de la cultura literaria peninsular. Es un canon cerrado y excluyente, para el cual «escribir en español» está reservado para los escritores de España, no para los americanos. En todo caso, no cabe duda de que la cultura argentina del siglo XIX reconoce la existencia de un canon profundamente tradicionalista, hispanizante y conservador.

Siguiendo con mi relato, conviene introducir un «sin embargo», porque pocos años después del episodio de Cané ya mencionado ocurren por lo menos dos hechos significativos para la historia del canon en la Argentina. Uno de ellos es la serie de conferencias de Leopoldo Lugones titulada «El payador», ofrecida con gran éxito en 1913, y publicadas en forma de libro en 1916, donde el ilustre hombre de letras reivindica la calidad y la importancia de *Martín Fierro*, de José Hernández, elevándolo a la categoría de poema nacional. El hecho es notable si se tiene en cuenta que, como lo refiere Jorge Luis Borges en uno de sus textos autobiográficos, en su niñez —suponemos que alrededor de 1910 o poco antes— el niño que era Borges había leído el *Martín Fierro*, en la casa paterna, a escondidas. ¿Por qué a escondidas? Pues porque el vástago de una familia «bien», como entonces se decía (o sea, de

familia distinguida), no podía leer textos gauchescos. A tales textos no se les reconocía valor literario; para la sociedad establecida, tenían en cambio las características de la gente baja y de costumbres sospechosas; en resumen, de los «vagos y mal entretenidos», en palabras de los edictos policiales que se habían usado precisamente para perseguir, encarcelar o enviar a los fortines de la frontera al gaucho Fierro y a otros como él.

Como Lugones en sus conferencias reivindica no sólo el poema de José Hernández sino en su totalidad la poesía gauchesca, produce una primera ruptura en la contextura del canon europeísta e hispanizante: los argentinos comienzan a distinguir las virtudes de un género propio e idiosincrático, que hay que juzgar por su valor descriptivo —costumbrista— o inclusive por su valor modélico, pero no con referencia a modelos europeos. El *Martín Fierro* recuperado para el canon argentino, junto con las demás obras de la misma especie, es pues la antítesis de obras valiosas del siglo XIX americano que ahora pueden ser miradas desde una perspectiva distinta. Me refiero a textos tales como *La novia del bereje* o *la Inquisición en Lima*, de Vicente Fidel López, sobre el modelo de la novela histórica de Walter Scott; o a dos obras que podemos ver como simétricas: *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, del ecuatoriano Juan Montalvo, y *Peregrinación de Luz del Día*, del argentino Juan Bautista Alberdi. Ambas son construcciones epigónicas: imitaciones cervantinas que, al margen de otros valores que puedan evidenciar, muestran claramente la dependencia a que me he referido.

Dije que dos hechos, en las primeras décadas de nuestro siglo, son significativos en la historia del canon en la Argentina. He hablado ya del paso que significa la aceptación de la literatura gauchesca por el *establishment* literario y educativo. El otro hecho es el intento sistematizador de Ricardo Rojas en los copiosos volúmenes de *La literatura argentina*, título del que está deliberadamente ausente la palabra «historia», publicados por vez primera

entre 1917 y 1921. Cuatro partes o segmentos, identificados mediante criterios a la vez cronológicos y genéricos, conforman esa magna obra. Ellos son «Los coloniales», «Los proscriptos», «Los gauchescos» y «Los modernos».

Cada una de estas elecciones tiene un sentido. En lo que se refiere a los escritores coloniales, Rojas los recupera haciéndolos argentinos, y no una mera extensión de la literatura peninsular; completa así el proyecto de investigación de Juan María Gutiérrez, casi el único hombre de letras del siglo XIX que había prestado atención a los escritores coloniales de América. Por otra parte, identifica todo un período de literatura en el exilio, o de exiliados, fuera del país y dentro de él, que son los que llama «los proscriptos»; el grupo comprende fundamentalmente a los miembros de la generación romántica de 1837, que establecieron en forma indeleble la vinculación entre literatura y política. En lo que se refiere a los escritores gauchescos, los estudia minuciosamente, convirtiéndolos por primera vez en objeto de erudición. Por último, el panorama histórico de Ricardo Rojas termina con los escritores correspondientes al grupo generacional de 1880, o al menos a aquellos que habían muerto ya para el momento de elaboración de la obra; pues en la concepción historiográfica de Ricardo Rojas, muy deudora de grandes figuras del siglo XIX, no correspondía a la crítica estudiar la obra de autores vivos.

Para la dinámica del canon en la Argentina, los momentos representados por las obras de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas son importantes en la medida en que significan una ruptura y demandan una ampliación. La posición de Lugones lleva a una revalorización importante de una franja literaria, la de la literatura gauchesca, de gran aceptación popular pero, al mismo tiempo, ignorada o denostada por las clases cultas. La de Rojas, más sistemática, aspira a dibujar un mapa fundamental de la literatura argentina, es decir, un canon nacional, sólo ampliable en la medida en que así lo exija el desplazamiento de las generaciones. En ambos casos pueden encontrarse, me parece, ecos de la

posición llamada «ariélismo», etapa avanzada del Modernismo que se retrae con respecto al cosmopolitismo de éste y revaloriza específicamente lo americano, tal como lo había preconizado José Enrique Rodó en su famoso ensayo de 1900. Tampoco son ajenas a este panorama las ideas expresadas por Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista*, su libro de 1909. Todas estas son como respuestas afirmativas a la tajante definición expresada ya antes por José Martí en «Nuestra América», su texto de 1891: «Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra».

A partir de estas posiciones básicas, creo que se puede definir, por lo menos durante la primera mitad de este siglo, un canon literario argentino fundado en las ideas del nacionalismo cultural. Veamos, a grandes trazos, como funciona ese canon. (1) Por una parte, el canon reivindica ciertos autores coloniales, aunque no tengan la estatura de los de otras antiguas colonias españolas: de ahí la definición del escritor barroco cordobés Luis de Tejeda como «primer poeta argentino». (2) Además, organiza la producción literaria del siglo XIX alrededor de dos núcleos principales: el de la «Generación de Mayo», primera expresión del pensamiento liberal en política y del Romanticismo en literatura; y el de la mal llamada «Generación del 80», momento de apogeo del liberalismo, donde la literatura aparece ya permeada por las estéticas del realismo y el naturalismo, se desarrolla el ensayismo y se perciben los primeros atisbos del Modernismo. (3) En tercer lugar, se reserva un lugar honroso para las tendencias costumbristas o regionalistas, representadas principalmente por la literatura gauchesca, pero también con concesiones a otras formas, como los cuadros de costumbres y las «tradiciones», que quizá no alcanzan a reflejar con fidelidad las muchas facetas de tan dilatado país.

Andando el tiempo, las nuevas obras se van a insertar sin dificultades en ese paradigma. Desde luego que no cambia mayormente la percepción de

nuestra literatura colonial. En los otros apartados, obras ensayísticas como las de Martínez Estrada y Borges parecen la continuación natural del ensayismo de los hombres de 1837 y de 1880; al paso que obras igualmente tardías, como la cuentística regionalista de Juan Carlos Dávalos (*El viento blanco*) o la novela *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, se ven como una prolongación natural de la línea del costumbrismo, ya aceptada plenamente dentro del canon. Y por eso podríamos decidir, arbitrariamente, que el canon argentino queda conformado hacia 1930, es decir, casi inmediatamente después de la aparición y canonización de la novela de Güiraldes (1926).

Ahora bien: ¿qué falta en este canon argentino de la primera mitad del siglo XX? No es poco lo que falta. Como en la cuestión del canon no sólo importan las inclusiones, sino también y de manera muy especial las exclusiones, creo que corresponde echar una mirada a este último aspecto.

En primer lugar, y aunque parezca contradictorio, la presencia en el canon de determinadas obras de intención regionalista, como el ya citado Juan Carlos Dávalos, no implica una valoración adecuada de la literatura que se produce en el interior del país. La oposición entre la capital y las zonas interiores, que es un rasgo fundamental de la estructura nacional argentina, se refleja claramente también en el terreno literario. El desarrollo cultural de muchas ciudades provincianas argentinas —Córdoba, Tucumán, Rosario, Mendoza, Bahía Blanca— es notable: sin embargo, las obras literarias allí producidas son desconocidas o menospreciadas en la vida literaria de la capital. Hará unos 20 años, el excelente novelista argentino Roger Pla me dijo, refiriéndose a dos de nuestros libros: «Usted y yo hemos publicado en Rosario, o sea que podemos considerarnos inéditos». Tenía razón.

Un segundo grupo de obras excluidas corresponde a la escritura femenina. Como en el caso de la escritura regionalista, impresiona el contraste entre la abundancia de textos escritos por mujeres, por lo menos desde alrededor de

1920 en adelante, y la parva representación en antologías, la módica referencia en obras de historia literaria, y en general la escasa circulación de tales obras. Sería excesivo afirmar que la producción literaria de la mujer argentina es desconocida: entre Borges y Mallea existe también Victoria Ocampo, por ejemplo. Pero, si se lo compara con el de los autores masculinos, el grado de representación y de representatividad es notoriamente menor.

Y una tercera exclusión, quizá habitual también en otras partes del mundo: no está representada, sino muy escasa y tardíamente, la literatura de auténtica innovación, la de vanguardia y, en general, de las formas contestatarias con respecto a los estilos literarios predominantes. Podrá decirse que esto es lo normal en toda comunidad literaria. Puede ser, pero, en todo caso, entre las exclusiones que van delimitando el canon literario argentino ésta tiene singular fuerza y perduración.

Hablaremos algo más sobre este último tópico en los párrafos que siguen, pues nos lleva al tercero de nuestros temas: la consideración de los escritos vanguardistas en sus relaciones con el canon.

En este momento puede convenir echar una mirada a algunos libros más, para completar el panorama y también como una introducción a nuestra última sección.

En la abundante bibliografía que se puede consultar sobre este tópico hay un libro útil, el de Jan Gorak.⁸ Es una buena contribución al debate sobre el canon. Primero examina las actitudes históricas en relación con los cánones, mostrando los intereses religiosos, estéticos, culturales y políticos que han ido dando forma a los cánones críticos modernos. Luego estudia las actitudes en relación con el canon de Ernst Gombrich («el canon funcionalista»), Northop Frye («el canon visionario»), Frank Kermode («el canon de interpretación») y Edward Said («el canon abierto»). Tales son los seis capítulos centrales del libro. Ahora bien, en una sección final de conclusiones, Gorak se refiere a la posible relación entre el canon y los estudios culturales, y analiza, puntualmente para los Estados Unidos, lo que él considera tentativas de destruir los estudios de «inglés», o sea de filología inglesa, con interesantes lecturas de textos teóricos contemporáneos.

La apertura hacia los estudios culturales permite, en verdad, nuevas maneras de concebir el canon desde la perspectiva de las culturas no centrales, o si se quiere marginales. De hecho, estaríamos hablando de nuevos cánones que representarían, en palabras de Gorak (260), «una suerte de Escritura secular, una construcción imaginativa que nos cuenta el origen, la transmisión, la historia, y las relaciones que mantienen entre sí las obras literarias y artísticas tradicionalmente valoradas y aquellas habitualmente ignoradas».

⁸ Jan Gorak, *The making of the modern canon: Genesis and crisis of a literary idea*. Londres - Atlantic Highlands, 1991. [Vision, division and revision: The Athlone series on canons.]

Esta percepción de la vinculación de una moderna teoría del canon con los estudios culturales es precisamente lo que está ausente en el difundido libro de Harold Bloom. Por cierto que la dirección general del libro es otra. Bloom cede a la tentación de la tríada, y organiza todo el desarrollo de la cultura de Occidente en tres «edades»: la edad aristocrática, que abarca toda la historia humana hasta finales del siglo XIX; la edad democrática, que es el siglo XIX; la edad caótica, que corresponde al siglo XX. En el desarrollo del libro, poca mención hay de escritores hispanoamericanos a excepción de Neruda y Borges, quienes comparten un capítulo con Pessoa para formar otra trinidad, la de un supuesto Whitman hispano-portugués.

Más adelante, en el apéndice, Bloom esboza lo que para él sería un canon latinoamericano dentro de la «edad caótica». Es precisamente caótica la enumeración que hace, de modo que se hace indispensable ordenarla. Al hacerlo nos encontramos con un nombre del pasado, Darío, y con las inevitables figuras de Borges y Neruda. Un considerable subgrupo está constituido por narradores contemporáneos: Carpentier, Cabrera Infante, Sarduy, Arenas, Asturias, Lezama Lima, Donoso, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes. Aparte de los ya mencionados hay algunos poetas más: Nicolás Guillén, Octavio Paz, César Vallejo. Y hay un solo representante brasileño: Carlos Drummond de Andrade.

Sólo los caprichos de la traducción al inglés podrían explicar la conformación de semejante lista. No quiero entrar en el juego de las inclusiones y las omisiones, que se juega generalmente sobre la rayuela de las antologías. Baste con señalar que, para Bloom, no existen ni Sarmiento ni Martí; y que entre los poetas falta Vicente Huidobro, entre los narradores está ausente Rulfo, no aparece ningún dramaturgo, y la enorme literatura del Brasil queda reducida a un solo nombre.

Aunque no se trata de un libro sobre el canon, es instructivo leer el volumen que Doris Sommer ha dedicado a las que llama «ficciones fundacionales.»⁹ Allí se habla de *Facundo* de Sarmiento, *Amalia* de Mármol, *Sab* de Gómez de Avellaneda, *María* de Isaacs, *Enriquillo* de Galván, *Cumandá* de Juan León Mera, *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, y hasta de *La vorágine* de José Eustacio Rivera, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, y *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra. Ficciones fundacionales, en verdad. ¿Y acaso una lista de las obras fundacionales de una cultura no es el canon de esa cultura, o por lo menos una parte de él?

Llegamos ahora a la última parte de nuestra exposición. En la década larga que va de 1920 a 1930, aquella que Beatriz Sarlo caracterizó como de «una modernidad periférica» en Buenos Aires, se produce la reacción contra la continuidad literaria que podemos considerar como nuestra vanguardia histórica (acotando así temporalmente el concepto de vanguardia, es decir, separándolo de la escueta idea de «renovación»). ¿Cómo se articulan las producciones de la vanguardia argentina con un canon notoriamente establecido de manera bien firme, anclado tanto en los intereses del *establishment* como en los hábitos y gustos mismos del público lector?¹⁰

Los movimientos de vanguardia irrumpen en la Argentina, si bien algo retrasados en relación con otros ámbitos del dominio hispánico, también con una dosis de escándalo y estrépito que hace que su presencia no pueda pasar inadvertida. Como es natural, el elemento de enfrentamiento generacional adquiere características de batalla campal. Pero en realidad hay dos cosas que

⁹ Doris Sommer, *Foundational fictions: The national romances of Latin America* Berkeley, etc., 1991.

¹⁰ Estos gustos del público explican el notable éxito editorial, ya en el presente siglo, de narradores como Hugo Wast y Manuel Gálvez, representantes indudables del canon argentino del siglo XIX.

considerar, y no una sola: la batalla misma, y los compromisos y alianzas que se suceden cuando se aplaca el estrépito de las acciones bélicas.

El elemento de escándalo está muy bien representado en las páginas de la revista *Martín Fierro* (1924-27), que parece ser el epítome de las revistas literarias de vanguardia en la Argentina. Su manifiesto, que curiosamente no aparece en el primer número de la revista sino en el número 4 (15 de mayo de 1924) comienza con palabras famosas por su fuerza revulsiva: «Frente a la impermeabilidad hipopotámica del *honorable público*» y «Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca», son sus primeras palabras.¹¹ Otras expresiones de ese manifiesto se colocan, sin decirlo, muy cerca del futurismo italiano: «*Martín Fierro* se encuentra [...] más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV». Y a esos dos rasgos, ruptura revolucionaria y futurismo un tanto utópico (y no es la primera vez que revolución y utopía van entrelazadas) se agrega la expresión de fe americanista, como una prolongación de la tendencia criollista que ya se deja sentir en nuestras letras: «*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación».¹²

Hay que decir que nuestras vanguardias, sin dejar de constituir una ruptura importante con respecto a la tradición, establecen con ella algún tipo de vínculo, reclaman una continuidad. Si la primera revista a la que se asocia el nombre de Borges, *Proa*, remite en su simbolismo a otros títulos vinculados con los «ismos» europeos, como *Helios* y *Grecia*, por otra, la casi paralela aparición de *Martín Fierro* ofrece para una publicación de avanzada el menos

¹¹ Año I, núm. 1 (segunda época), feb. 1924.

¹² *Ibid.*

vanguardista de los nombres dentro de la tradición argentina, la denominación que automáticamente podía relacionarse con la línea del criollismo del siglo XIX. Por cierto que hay en esto algo más que los nombres de las publicaciones, y que su contenido es netamente insurgente; con todo, en la vanguardia literaria argentina de la década de 1920 —la llamada, precisamente, «generación martinfierrista»— puede percibirse una dualidad, un juego de sonido principal y armónicos secundarios, que tendrá que ver con sus relaciones inmediatas y futuras con el canon.

Así, lo primero que resalta en todo el grupo vanguardista argentino es un juego de rechazos y adhesiones. El mayor de los rechazos le corresponde a la figura ya entonces consular de Leopoldo Lugones, el último de los grandes poetas del Modernismo, dueño de un prestigio indiscutido en el medio literario establecido.

La pelea con Lugones se centra en la absurda defensa que éste, desde las páginas del diario más tradicional de Buenos Aires, «La Nación», hace de la rima y la regularidad métrica en la poesía, hasta el punto de sostener que sin rima la poesía no existe.¹³ Los ataques desde la revista son virulentos y, como se sabe, se manifiestan en forma burlona y desenfadada, a través del «Parnaso satírico» con que los jóvenes redactores continúan la saludable tradición americana de la sátira literaria. En una epístola en verso dirigida por Ernesto Palacio a Conrado Nalé Roxlo, se relata el episodio sin acritud, pero dejando claramente sentada la divergencia:

¹³ Como posiciones opuestas a la de Lugones, véanse en el año II, núm. 26 las colaboraciones «El instrumento de la creación: la metáfora», por Eduardo González Lanuza, y «Retruque a Leopoldo Lugones», por Leopoldo Marechal.

(Porque habrás de saber
que nuestro apologista se ha declarado en guerra
contra la numerosa prole de Baudelaire,
a quien acusa de casi todos los males de la tierra,
y especialmente se muestra fiero
con mi adorable maestro Juan Arturo Rimbaud,
que fue el primero
que no rimó...
Estos puntos los discutimos en la Biblioteca
con un exceso de ardor.
Él estuvo a punto de llamarme babieca,
yo tenía la boca seca
y con buenas palabras le dije payador.)

Por otra parte, las adhesiones manifestadas en este momento son muy claras: por ejemplo, la identificación con Ramón Gómez de la Serna, entre los literatos extranjeros que visitan a Buenos Aires; y sobre todo, aparte de lo que aparece en las páginas de la revista, la aparición de la más importante antología de aquel momento: la *Exposición de la actual poesía argentina*, de Pedro Juan Vignale y César Tiempo,¹⁴ en la cual aparecen sólo colaboradores de las revistas de vanguardia,¹⁵ asignando así a la denominación de «actual poesía argentina» un sentido específicamente ruptural.

En otra perspectiva, sin embargo, resulta claro que hoy, alrededor de tres cuartos de siglo después de la «revolución martinfierrista»,¹⁶ las obras de algunos revolucionarios de aquella época han ingresado a paso firme en el

¹⁴ **Pedro-Juan Vignale / César Tiempo**, *Exposición de la actual poesía argentina*, Buenos Aires, 1927. Hay una reedición facsimilar: Buenos Aires, 1977.

¹⁵ Una útil nómina de estas revistas aparece en las pp. 254-55.

¹⁶ Título de uno de los libros sobre este período literario: **[Cayetano] Córdoba Iturburu**, *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, 1962; por lo demás, memoria de protagonista bastante desvaída y de muy relativo valor informativo.

canon, mientras que otras no. Sería interesante conjeturar el por qué de estas inclusiones y exclusiones.

Los autores que indiscutiblemente escribieron fuera del canon y contra el canon desde los años de la Primera Guerra Mundial hasta fines de la década de 1920, pero integraron firmemente el canon con posterioridad, son sobre todo cuatro: Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Ricardo Molinari.

Güiraldes había escandalizado a ciertos lectores porteños en 1915, con los poemas de *El cenorro de cristal*, sobre todo por la audacia de algunas imágenes (fue famoso aquello de la comparación de la luna con «un pulcro botón de calzoncillo»). La serie de sus libros posteriores muestra una clara intención de recrear literariamente el ambiente pampeano de los pueblos de provincia (*Raucha*, *Rosaura...*), proyecto que llega a su término casi simultáneamente con el final de su vida, en la famosa novela *Don Segundo Sombra*, de 1926.

Borges, abandonando la fugaz identificación con el proletariado que había sido el hilo conductor de sus *Salmos rojos*, que no llegó a publicar, ingresa decididamente en una versión criollista de la vanguardia, tanto a través de sus poemarios iniciales (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín*) como en sus ensayos (*El tamaño de mi esperanza*, *Evaristo Carriego*) y buena parte de su narrativa (recordemos que la primera de sus piezas de ficción en prosa es «Hombre de la esquina rosada»).

Marechal reniega de su inicial libro vanguardista, *Los aguilucho*s, y lo elimina de su canon personal (en cambio Borges, más hábil, revisa y reescribe *Fervor* hasta hacerlo irreconocible). La poesía de Marechal, ya en la época de *Odas para el hombre y la mujer*, se va haciendo cada vez más clasicista, a la vez que empeñada en glosar líricamente aspectos de la vida pampeana. Para la época de *Laberinto de amor* ha dejado atrás casi toda su actitud vanguardista y se ha entregado al cultivo de una poesía arcaizante e hispanizante. Y su gran novela,

Adán Buenosayres, es una evocación nostálgica de un mundo vanguardista definitivamente extinguido.

Por su parte, Molinari entra tarde en la corriente de la vanguardia. Su primer libro, *El imaginero* (1927) tiene tonos bellamente apagados que lo alejan de la indudable estridencia vanguardista. A partir de allí, su estupenda poesía se va ahondando y afinando hacia atrás, hacia las fuentes hispanas y arcaizantes, dando de ellas una lectura moderna que es prodigiosa y deslumbrante.

Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Ricardo E. Molinari son hoy autores canónicos en la Argentina. No lo son en cambio Mario Bravo, Pablo Rojas Paz o Fausto Burgos, narradores regionalistas como Güiraldes, pero cuya temática no se centra en la zona pampeana sino en otras regiones argentinas. No entró jamás en el canon Jacobo Fijman, de extraordinario talento poético, ni siquiera Oliverio Girondo, renovador del lenguaje de la poesía argentina. El vanguardismo poético de Bernardo Canal Feijóo cae prestamente en el olvido, y este escritor —también del interior del país, Santiago del Estero en este caso— se hace famoso por sus no siempre muy legibles ensayos. No hay casi mujeres en el canon literario argentino: sólo entran, puede decirse que a regañadientes, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo (y ahora habrá que agregar, me imagino, a Alejandra Pizarnik).

Los rasgos fundamentales son claramente perceptibles. Los autores representados en el canon son hombres; son de la metrópoli y no del interior; y se integran de alguna manera con las líneas tradicionalistas de la cultura argentina: la veneración de la pampa, el conservadurismo político, el hispanismo formal. A estos rasgos que en última instancia se pueden relacionar con la sociología, con las formas características de la sociedad argentina, se puede agregar un rasgo de política lingüística: los autores que entran en el canon son aquellos que mantienen una actitud de respeto hacia

las formas heredadas de la lengua, o que vuelven a ella después de un inicial apartamiento. La experimentación lingüística parece ser un claro obstáculo para la canonicidad.

4

A mi modo de ver, los rasgos apuntados indican, no sólo el estado presente del canon, sino también sus posibilidades de una renovación y ampliación. Como la población argentina, a diferencia de la estadounidense, no reconoce grandes fracturas basadas en diferencias raciales, nos hemos ahorrado las presiones de la etnicidad: no se da aquí el caso de reconocer una literatura chicana, o la producción creadora de las gentes de color, ni la de los americanos de origen asiático (aunque este último caso podría plantearse en el Brasil).

En cambio, perduran los otros factores determinantes de inclusiones y exclusiones. Resumiendo:

1) Es demasiado fuerte la identificación de la «literatura argentina» con la literatura metropolitana, o de la ciudad de Buenos Aires y su zona inmediata de influencia. Una novela como *Préterito perfecto*, del tucumano Hugo Foguet, es tan excelente como ignorada en el medio capitalino y en las historias y antologías.

2) No hay demasiados nombres masculinos en el canon literario argentino, pero hay demasiados pocos nombres femeninos. Puede sostenerse que la más valiosa producción poética de hoy es la escrita por mujeres, como lo muestran los casos de Liliana Lukin, Inés Aráoz, Juana Bignozzi, María Negroni, entre otras. Otro tanto puede decirse de la narrativa de Vlady Kociancich, Ana María Shua, Juana Basualdo, Sylvia Iparraguirre, Luisa Valenzuela y María Rosa Lojo, para citar sólo a media docena de nombres en este orden de cosas.

3) La literatura escrita por quienes han mantenido y mantienen posiciones políticas disidentes debe ser explorada a fin de recuperar nombres que han sido injustamente marginados a lo largo del tiempo. Se cuentan entre ellos los que se enrolaron en la lucha contra el imperialismo, como Manuel Ugarte; los escritores de extracción socialista, como el ya citado Mario Bravo; los escritores de Boedo (Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Elías Castelnuovo), sacrificados al mayor brillo de los escritores de Florida; y los que abordan una temática poco atractiva para los intereses del poder, como en el caso de Osvaldo Bayer, más conocido fuera de la Argentina que dentro del país.

4) Y hay que volver a estudiar, o proseguir estudiando, la obra irreverente, la obra que intenta desmitificar el lenguaje, la obra que problematiza el instrumento mismo con el cual se trabaja. Lo que hace Julio Cortázar en *Rayuela* y luego en *62. Modelo para armar* no es un caso aislado en la literatura argentina. Existen también Oliverio Girondo, y todo el grupo de escritores de orientación surrealista con Aldo Pellegrini a la cabeza, y Leónidas Lamborghini, y Héctor Libertella, y la obra poética de Saúl Yurkievich, y Arturo Carrera, y Tamara Kamenszain y Susana Thénon...

Todos estos escritores y escritoras tienen que ser redescubiertos (en algunos casos, descubiertos), leídos, frecuentados, estudiados. Y si no incorporados al canon solemne y suprapersonal de la literatura argentina, al menos acogidos en nuestra propia y personal versión del canon. Porque cada uno de nosotros tiene su versión de esta entidad abstracta y elusiva. Es la que nos acompaña como nuestra enciclopedia personal, nuestra biblioteca, nuestra íntima lista de preferencias; es nuestro coro de cámara, que nos ayuda a incorporar a nuestra vida el otro coro, el coro magnífico y multánime formado por todas las voces que han dejado en nuestra vida la marca de su dedicación a las alegrías y dolores de la literatura.