

María Teresa Gramuglio / Noé
Jitrik / Jorge Lafforgue / Tomás
Eloy Martínez / Juan Martini /
Ricardo Piglia / Adolfo Prieto /
Nicolás Rosa / Beatriz Sarlo /

Losada

1ª edición: mayo de 1998

© Editorial Losada S.A.
Moreno 3362,
Buenos Aires, 1998

Tapa: Pablo Barragán

ISBN: 950-03-6074-8
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Marca y características gráficas registradas en la
Oficina de Patentes y Marcas de la Nación
Impreso en Argentina
Printed in Argentina

CANON Y OTRAS CUESTIONES

Susana Cella

Una primera pregunta podría suscitar el conjunto variado de textos agrupados aquí bajo el nombre de *Dominios de la literatura*, y ésta se referiría a la pertinencia, la necesidad, tal vez, el motivo, de detenerse a examinar una categoría que, vieja como es, ha retornado y vuelto parte de una doxa compartida, por lo menos, por ciertos sectores letrados. Podría aducirse que correrá seguramente el destino de tantas otras; de brillo fugaz, uso indiscriminado y discreto abandono ante la seducción de alguna nueva. Siendo al parecer, tan previsible la cuestión, tiene que ser necesariamente otra cosa la que impulse a ocuparse del asunto. Algo que es a un tiempo más y menos que la palabra *canon*. Lo primero, porque después de repasar su etimología y usos en los diccionarios, encontramos que se prenden a ella, como a un imán, discusiones de amplio alcance indagando el estado de una cultura; y lo segundo, por lo antedicho, que importa menos el término que todo lo que pone en movimiento, como si los sentidos conexos ocuparan la escena y ya la fueran relegando por el mismo hecho de sobrepasarla.

Podría pensarse entonces esta reaparición de “canon”, objeto perdido o imaginario de la crítica, como síntoma determinado por un entrecruzamiento de series que van desde una idea de la literatura —lenguaje, arte, modulación de imaginarios, testimonio

de saberes o hechos, vía privilegiada de conocimiento, *thesaurus* o biblioteca infinita— hasta formas de apropiación de espacios sociales, institucionales y políticos. En esta casi absoluta enumeración caben las manifestaciones que han tenido y tienen lugar en lo que a polémicas literarias se refiere. *Dominios de la literatura* involucra la pregunta por una especificidad tanto como por la delimitación de un campo y asimismo la concepción de este en tanto espacio de tensiones: campo de fuerzas, atracciones y rechazos.

La idea de canon es confrontable con términos próximos en relación opositiva o sinonímica, entre ellos algunos tales como tradición, clásico, margen y centro. Estas consideraciones equivalen a la intención de no ceñir la discusión al que podría denominarse el efecto Bloom derivado de su hiperbólico título *El canon occidental*, para, en cambio, indagar en preocupaciones similares y anteriores, en propuestas dispares. Entre los textos que quedaron inéditos cuando murió Italo Calvino, se publicó en castellano en 1992 una serie de ensayos bajo el título *Por qué leer los clásicos*. La palabra convoca una vieja polémica: clásicos y modernos, defensores de la tradición versus innovadores. Pero lejos de que se quiera homologar una situación que cíclicamente se repetiría y por la cual la historia de la literatura no sería mucho más que una carrera de postas, importa destacar justamente la diferencia provista por el lugar de enunciación, el lugar histórico de enunciación y el espesor de la historia, puesto que la obra de los siglos modifica sustancialmente los términos opuestos, de modo tal que jamás esos “antiguos” y “modernos” de fines del siglo XVII —como creo lo muestra acabadamente el texto de Johnnatan Swift incluido en el Apéndice— podrían ser equiparables a los “apocalípticos” e “integrados” de Umberto Eco, por ejemplo. En las operaciones que tienen que ver con el par tradición/ruptura, ni

una ni otra son entidades invariables en el tiempo ni en el espacio. Escritos los ensayos de Calvino en el último cuarto del siglo XX, y hasta 1985, año en que Frank Kermode publica *Forms of Attention*¹ (donde utiliza expresamente la palabra canon), tienen ambos de modo implícito el aire de una revisión finisecular acerca de la propia cultura, de la zona que de ella les es más entrañable, la literatura, en la que advierten cambios y formas de la crisis. De ahí, me parece, provienen dos características con que define Calvino a los clásicos: “Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo” y “Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone”. La oposición entre clásico y actual expresaría la tentativa de apresar un fluir que define a cada paso lo que fue y lo que va siendo.

Casi veinte años antes, Kermode se había ocupado de la idea de un final como dador de sentido y trazó una divisoria: “Los libros que ponen límites a las perspectivas de largo plazo, que nos apartan de nuestras pérdidas, que representan al mundo de la potencia como el mundo de los actos, éstos son los libros que cuando se pasa el efecto de la droga van a parar al vaciadero junto a las demás botellas vacías. Los libros que continúan interesándonos se mueven a través del tiempo hacia un final, final que debemos intuir aun cuando no podamos conocerlo”.²

¹ Frank Kermode, *Forms of Attention*, Illinois, Universidad de Chicago, 1985.

² Frank Kermode, *The sense of an Ending*, Oxford University Press, 1966-1967. Traducción al castellano *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.

Si subrayo esta cuestión es porque me parece que el establecimiento de un canon, o el interés o el deseo de hacerlo, se relaciona directamente con prácticas identitarias o de necesidad de que exista, en el mundo percibido en desvanecimiento o finalización, algo que se parezca a una certeza. Una sensación de ausencia, de falta de ley, lleva a suplir imaginariamente el vacío con la invención o el *revival* de algo que ya no tenga el carácter entre apacible y discutido de la tradición sino que sea más fuerte y poderoso. La lectura del texto de Bloom —que, a diferencia de lo que dice Kermode, sí dice conocer el final y profetiza— me remitió de modo inconsciente en principio, a una *summa* escrita en muy otras condiciones y sin que el almanaque marcara el fin del siglo; pero en una situación que llevaba a vislumbrar un final terrible. Me refiero a *Mimesis* de Eric Auerbach, escrito durante su permanencia en Estambul, preso por los nazis. ¿Diríamos que los textos que allí analiza y que comienzan con la *Odisea* hasta llegar al *Ulysses* de Joyce pueden con todo derecho llamarse “el canon occidental”, “el canon europeo”, tal vez? Habría que ver en todo caso cómo se conciben los textos del *Génesis* incluidos en el primer capítulo, o la ausencia de americanos del norte y sur, o la explícita no consideración de autores rusos de cuyas obras Auerbach no disponía en su cautiverio. Y sin embargo, su vasta empresa, cumplida en condiciones poco favorables, aporta una constelación de imágenes, modos de concebir y escribir la realidad, que responde efectivamente a la idea más o menos precisa que nos podamos hacer de lo que es el llamado Occidente. Un gran relato, evidentemente, de imprecisas fronteras y un repertorio de concepciones que van desde su esencialización a su refutación. ¿No son productos occidentales acaso el feminismo y los estudios culturales? En la “Loa para el auto sacramental de ‘El Divino Narciso’”, Sor Juana Inés de la

Cruz le dio el nombre de *Occidente* a uno de los personajes alegóricos, al que describe como “indio galán, con corona”, esposo de *América*, a la que se llamó también Indias Occidentales, nombre que por sí solo habla de hibridaciones múltiples. Sin embargo, aunque la idea de Occidente sea capaz de convocar cosas muy disímiles, se trata de una construcción fuerte y operante, bastante problemática por su abarcatividad y difusividad. Con todo, percibido como una centralidad, pasaría a ser el nombre de una especie de instancia dictatorial a ser derribada en nombre de los márgenes o las llamadas minorías. Tema este que hace pensar en la transformación de la cualidad en cantidad cuando en la lectura del *corpus* (occidental, etc.) prevalece el conteo de autores, de obras, de datos biográficos (entre los cuales “vivo” o “muerto” promueve una inquietante extrañeza), de sexo, color, edad, nacionalidad o algún otro; lógica de base de datos de la que Bloom, pese a sus exasperadas críticas, no escapa, por el contrario, intensifica.

La valoración de lo marginal aparece en principio enfrentándose a lo que, convalidado por alguna entidad dadora de prestigio, poder, etc., coloca en el centro. La operación que las vanguardias literarias extremaron respecto de la tradición, en el doble movimiento de rescate y rechazo, parece repetirse en cada gesto rupturista a los que antecedió. De lo cual cabe señalar que una tradición de ruptura, como decía Emir Rodríguez Monegal,³ se instituye a lo largo del siglo XX y, por tanto el gesto involucra la diferencia inherente a toda repetición. Por otra parte, si el objeto señalado como marginal es singularizado, exaltado y declarado foco de atención pierde precisamente el carácter de marginal para

3 “Tradición y renovación”, en César Fernández Moreno (comp.) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972.

tornarse centralidad, convertida la misma noción de marginalidad en centro. Esto hace al permanente descolocamiento de éste, menos punto fijo o punto de fuga que blanco móvil en relación dialéctica con los llamados márgenes. En este juego de inversiones o deslizamientos, emerge la idea de que algo es susceptible de actuar con fuerza de ley, especie de barrera contra la indiferenciación absoluta, algo que oponga a un anárquico vale todo y que permita, según las lógicas discursivas contemporáneas –probabilidad, inestabilidad, indeterminación– formular enunciados donde intervengan juicios, jerarquías o valores con cierto grado de consistencia. En la constitución de un canon literario (artístico, en general) estos términos tienen una presencia activa, se los explicita o no.

Además de señalar la injerencia de factores subjetivos insoslayables en la formación de los juicios sobre una determinada cultura, su pasado y su futuro, Freud señala que “ha de tenerse también en cuenta el hecho singular de que los hombres viven, en general, el presente con una cierta ingenuidad; esto es, sin poder llegar a valorar exactamente sus contenidos. Para ello tienen que considerarlo a distancia, lo cual supone que el presente ha de haberse convertido en pretérito para que podamos hallar en él puntos de apoyo en que basar un juicio sobre el porvenir”.⁴ Menos que sostener la imposibilidad de la elaboración de cualquier canon, como podría inferirse de esta cita, se quiere subrayar lo que interviene en ella, la situación difícil entre un apropiado distanciamiento del objeto y la inevitable presencia del deseo tendiente al mismo; entre el espesor histórico y la inminencia del presente.

La tradición es susceptible de ser focalizada bifrontalmente.

⁴ Sigmund Freud, *El porvenir de una ilusión*, 1927, en *Obras*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1956.

De un lado, entraría en oposición a formas de modernización o cambio, pensada como lo que permanece y debe ser conservado. Estas dos últimas expresiones se intersectan con una de las formas de concebir y establecer lo canónico. Lo canónico, como la piedra angular de un edificio, sería aquello que no puede moverse sin el riesgo de que la estructura se derrumbe. Desde el otro perfil, la tradición, como resultado de la reflexión sobre una procesualidad (la de las obras literarias según su emergencia y consistencia), puede pensarse como una construcción modificable según los parámetros que orienten su construcción.⁵ La desemejanza con la idea de canon parece estar en la tendencia incorporativa de la tradición opuesta a la expulsiva del canon concebido como una sustantividad, y no como un conjunto de regulaciones que hacen posible la atribución de canónicas a determinadas obras.⁶

⁵ A propósito quiero recordar unas frases de Walter Benjamin en *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*: “La dama es lo más insignificante en el amor esotérico. Y así también en Breton. Está más cerca de las cosas de las que está cerca Nadja que de ella misma. ¿Cuáles son, pues, esas cosas de las que está cerca? Su canon resulta en cuanto al surrealismo enormemente ilustrativo. ¿Por dónde empezar? Puede pagarse de haber hecho un descubrimiento sorprendente. Tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo ‘anticuado’, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, [...] La treta que domina este mundo de cosas (es más honesto hablar aquí de treta que de método) consiste en permutar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la política”. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 48-49.

⁶ Theodor Adorno, refiriéndose a la tradición señala que “Lo que alguna vez fue verdad en una obra de arte y ha sido negado por el curso de la historia, puede abrirse de nuevo cuando cambien las circunstancias por las que aquella verdad tuvo que ser cancelada. Tan profundamente están rela-

Teniendo en cuenta reglas y procesos constructivos, la idea de canon deja de ser sinónimo de lista de "obras importantes" para indagar en esa importancia, en su carácter de producto de evaluaciones sociales, condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas que fijan las reglas y los límites del arte. En este sentido me parece importante recordar el subtítulo del ya mencionado *Formas de la atención* de Kermode: "Los procesos y la naturaleza de las fuerzas históricas que contribuyen a establecer los cánones por los que algunas obras de arte merecen estas especiales formas de atención".

Establecer tal especificación permite revisar continuamente los supuestos sobre los que las leyes se constituyen y los resultados de su aplicación. La coexistencia de varios cánones sería entonces consecuencia de las pautas elegidas para los dictámenes sobre las obras. La Enciclopedia Británica en su entrada "Canon Law" detalla la formación y transformación de los cánones cristianos después de definirlo como "cuerpo de reglas y regulaciones (cánones) concernientes a la conducta y acciones de individuos e instituciones de ciertas iglesias (Católica Romana, Ortodoxa, iglesias independientes de la cristiandad oriental y la Iglesia Anglicana) que

cionadas verdad estética e historia" (*Estética*, Madrid, Taurus, 1971, p. 61). Unas páginas antes, bajo el subtítulo de "Canon de prohibiciones", hay una referencia al modo de operar de esta verdad; "Artistas de una sensibilidad tan afinada como Stravinsky o Brecht han pulido a contrapelo su propio gusto precisamente a causa del mismo... Por las cualidades estéticas que había bajo su fachada, obras realistas del siglo XIX se han mostrado a veces con más sustancia que aquellas que explícitamente honraban el ideal de pureza del arte; Baudelaire glorificó a Manet y tomó partido por Flaubert. En *pure peinture*, Manet supera incomparablemente a Puvis de Cavannes; compararlos entre sí es casi cómico. El error del esteticismo era estético; confundía el concepto rector de un arte con los resultados de éste" (op. cit., p. 55).

tienen dichas reglas definidas, establecidas y codificadas a través de la autoridad eclesiástica apropiada". Al final del artículo se señala la "continua adaptación de la ley del canon a las circunstancias temporales así como a las necesidades personales". Otros empleos de la palabra (Kant, John Stuart Mill) la remiten a principio regulador. Lo que habla de la invariabilidad inherente a este sentido de canon, mientras que, en un sentido más amplio, que incluye a las leyes mismas, puede decirse que el canon está irremisiblemente tensado entre la constancia y la alterabilidad. Y también, que la primera fortalece el término en todos sus sentidos al producirse en las formulaciones, la reaparición incesante de obras que por tanto pasan a ser incuestionablemente canónicas. Valga el ejemplo de la *Divina Comedia*.

Queda por lo demás, y luego de relativizaciones e hipótesis, algo difícil de nombrar y que creo cifrado en la conocida expresión de Galileo: "Eppur si muove" ("Sin embargo se mueve"), frase donde la construcción adversativa alude, en el caso preciso de Galileo, a una profusión de teorías y padecimientos. La ratificación de lo que permanece pese a todo —teorías y padecimientos que han alcanzado complejidades y extremos inverosímiles— alude, en lo que nos ocupa, al núcleo irreductible que hace a la obra de arte tal y la dota de perdurabilidad, que no quiere decir continua presencia visible en el devenir del tiempo, sino potencia significativa cuya transhistoricidad nos lleva a pensarla eterna.

La compilación de los trabajos que siguen —algunos publicados en revistas o periódicos, otros inéditos— tiene el sentido de mostrar, a través de distintas concreciones discursivas, las múltiples facetas que involucra la idea de regulación artística, la valo-

ración de obras, el concepto de tradición cultural (nacional, continental y universal), y de exponer "un estado de la cuestión" a partir de las diversas manifestaciones de un conjunto de autores cuyas respectivas trayectorias inducen a considerarlos integrantes de un canon de la crítica literaria argentina actual (del que, por razones obvias, está excluido Johnnatan Swift). Por todo lo antedicho se entiende que no se propone establecer un registro de nombres, fuera excluyente o exhaustivo, pertenecientes a algún tipo de parnaso, ni homologar figuras visiblemente singulares, y menos concebir a la crítica literaria como un género o subgénero. La denominación surge teniendo en cuenta la actividad desplegada por todos estos escritores en los diversos ámbitos del campo cultural, y cuyas intervenciones implican sistemas de valoraciones y formas de regulación que han influido e influyen en lecturas, escrituras, gustos y concepciones de la literatura. Se trata por tanto de discursos sólidos y críticos en el sentido de revisión de supuestos y discusión, rasgo común a los heterogéneos textos aquí incluidos —desde los ensayos de cierta extensión hasta los artículos periodísticos, un programa de seminario universitario, un minirreportaje y un fragmento de una novela— escritos algunos antes o independientemente de las opiniones resultantes del libro de Harold Bloom y otros como consecuencia del mismo, confirmando en todos los casos que "canon" es una manifestación sintomática de un debate mucho más amplio y profundo que es necesario protagonizar más acá y más allá de la especificidad literaria.

Un agradecimiento muy especial a Alberto Díaz por facilitar la publicación del texto de Juan José Saer y a Juan Martini por el material completo de la encuesta de la revista *Humor*.

El devenir de una palabra

CANÓNICA, REGULATORIA Y TRANSGRESIVA⁷

Noé Jitrik

No cabe duda de que la mera mención de la palabra canon arrastra de inmediato otra palabra, marginalidad, que parece serle no sólo complementaria sino también subordinada; en ese sentido, ésta no termina de comprenderse sino en relación con aquélla. El canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica.

1. Esto implica que para reflexionar sobre esta pareja de términos es preciso, ante todo, tener presente el ámbito semántico del canon, noción o concepto a su vez derivado en lo que concierne a la literatura pues, como se sabe, se emplea por metáfora del uso litúrgico y musical. Podría incluso pensarse que si en música su concepto es claro, por ser formal y técnico, y en liturgia se emplea con un alcance regulador, interpretativo y consagratorio, el traspaso a la literatura ha sido ideológico; quiero decir con ello

⁷ Publicado en *Orbis Tertius*, año 1 núm. 1., La Plata, 1996.

que ciertos componentes de la noción de canon "se aplican" a la literatura ya sea por presión interdiscursiva ya porque la palabra es imprescindible en el universo de quienes están en condiciones de leer fenómenos en un campo con los conceptos que manejan en otro, aunque la materia sea diversa de la musical —una formación específica—, o de la religiosa —un tipo de comportamiento que se trata de prever y garantizar—.

Quizás, como derivación de un principio aritmético, la noción se abre paso primero en la música con un alcance sustantivo: designa, poco a poco, una estructura basada en una melodía única retomada, en tiempos regularmente diferidos, por diferentes voces; aparecen cánones populares a comienzos del primer milenio y, por supuesto, su perfección máxima se da en el siglo barroco. Accesoriamente, dichas regularidades configuran un modelo que desde la música religiosa ha de haber pasado al discurso litúrgico-jurídico: aquí es equivalente a norma que debe ser seguida, implica un rigor y, desde el punto de vista de quien lo estatuye, es imprescindible y controlable. Pero cuando se aplica a la literatura o, mejor dicho, al proceso de construcción literaria, aparece como más difuso, aunque tributario del carácter adjetivo litúrgico-jurídico más que del sustantivo musical. Metafísico o no, se da por entendido qué se quiere decir cuando se lo reconoce, asume o aplica, aunque sea sumamente problemático intentar definirlo.

Ahora bien, en el campo literario este entendido no puede perdurar demasiado sin traer complicaciones; de hecho, es difícil reconocer en procesos que se inician la aplicación de normas previamente establecidas como tales; lo más frecuente es el reconocimiento a posteriori de que se las ha obedecido, lo que lleva a señalar que se trata de algo "canónico" pero, aun así, creo que lo

canónico es una actitud ya que las normas o bien no son formuladas —son "éticas" o pertenecen a un "sentido común"— o suelen entrañar, contrariamente a lo que ocurre en el campo litúrgico, contradicciones importantes.

Sea como fuere, y a partir de la idea fuerte de "norma", se podría decir que la noción de canon puede tener en la retórica su momento de concreción, en primera instancia porque toda retórica que se impone en un lugar determinado es canónica pero también podría sostenerse que porque hay "retórica" en todo acto verbal y, por lo tanto, literario, no toda retórica se impone; en consecuencia, podría establecerse una primera distinción en el sentido de que el canon propiamente dicho tiene un carácter connotativo de ciertas retóricas: en realidad proviene de una decisión preliminar, en sí misma no retórica, que interpreta una retórica para ejercer, con lo que se puede hacer con ella, un dominio, para imprimir una dirección que se supone adecuada, imprescindible y segura.

Si, por lo tanto, canon equivale a conjunto de normas vinculado con una retórica, hay que empezar por reconocer en primer lugar que no hay un solo canon, que en muchos tramos de la historia literaria los cánones que han sido obedecidos no estaban ni siquiera escritos y que, unos u otros, no han permanecido incólumes en el transcurso histórico; en segundo lugar, escritos o no, los cánones tienen una fuente que los emite y vigila su cumplimiento pero, también, hay que admitir que tales fuentes se han ido desplazando y quienes asumían la responsabilidad de proclamarlos, aplicarlos y proceder luego a la consagración —la canonización— de los que podían seguirlos exitosamente, han ido cambiando.

2. Sentados estos principios generales en cuanto al canon, por marginal puede entenderse, en principio, una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas; en el primer caso, eso puede ocurrir por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de lo que eso puede implicar; en el segundo, por desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones.

En cuanto a la primera situación, el rechazo a veces es fundado y activo, como sucede con los manifiestos de grupos vanguardistas; en otras ocasiones descansa en prácticas que simplemente se apartan de sistemas de producción coherentes con la lógica de un sistema global. A veces, claro, uno y otro rechazo son aparentes y los respectivos gestos concluyen en una reconciliación o bien muestran la verdadera intención perseguida, o sea entrar en el universo canónico: ¿podría decirse, realmente, que la obra de Dalí es marginal? ¿Podría, incluso, definirse como marginal —aunque haya sido producida en el apartamiento y el silencio— la curiosa tentativa de Antonio Porchia?

De una u otra forma, el canon predominante hace de operador, lo cual se ve con claridad en los mencionados manifiestos que no omiten jamás explicar por qué se oponen a él. A veces, los proyectos gestados desde una marginalidad buscada y cultivada prosperan, pronto o más tarde, y su éxito hace tambalear los cánones. En otras ocasiones, seguramente las más, la marginalidad es la consecuencia de intentos fallidos por doblegar la autoridad o la pretenciosa omnipresencia del canon; se podría decir, a este respecto, que la historia de la literatura y del arte en general está

llena de episodios oscuros, de grandes amenazas que, fracasadas, concluyeron ratificando la marginalidad desde la que intentaban combatir el canon, tal como lo enuncia Manuel Gálvez en *El mal metafísico*, siguiendo sin duda el modelo fijado por Zola en *L'œuvre*, en un comentario narrativo a ciertas equivocaciones omnipotentes de los poetas modernistas o simbolistas.

Igualmente, no se puede negar que hay constantes intentos que, formulados desde una marginalidad razonada, ética y decidida, emprendida con lucidez crítica, en ocasiones han logrado doblegar la rigidez del aparato canónico llevándolo a modificarse, en parte o en todo, en tiempos rápidos, tal como ha ocurrido con el modernismo, o en tiempos más lentos, como sucedió con la filtración de las vanguardias en el proceso general del cambio discursivo que ha experimentado la literatura contemporánea.

Fuera de la marginalidad espontánea y salvaje, que no se propone nada en relación con lo canónico, y considerando tan sólo la programada, podría atribuirse a los proyectos marginalizantes una dimensión política, en la medida en que constituyen una opción respecto del sistema literario, concebible como sistema en relación con el sistema global y sus estrategias de perduración; por esta razón, un punto de partida de consideración del canon es que es el fundamento de un arte "oficial", con toda la ambigüedad de la expresión, es decir de un arte cuyos principios productivos son congruentes con los del sistema de poder.

Por lo mismo, los proyectos marginalizantes a veces afectan el carácter político inmediato de la literatura pero no necesariamente implican un apartamiento o una desviación respecto de un eje literario canónico: así, los propósitos del naturalismo, magistralmente ejecutados por alguien como Federico Gamboa, marginales respecto de los cánones de lo que la literatura "debe

decir", no lo son en relación con el "cómo decir", o sea de los principios enunciativos del relato: diferentes de la literatura oficial conformista en el tema, el contenido o el mensaje —por la cruda crítica social que llevan a cabo—, no sólo no difieren de ella en las reglas narrativas sino que terminan por renovarlas y consolidarlas. De modo que si en un comienzo la situación de marginalidad aparecía definida por contraste, ahora se puede advertir que hay campos y planos en los que opera, diversos y complejos, que habría que estudiar en cada caso o situación. Veamos una, hasta cierto punto contraria a la naturalista, que no deja de presentar problemas: es un aceptado lugar común en los medios literarios que un escritor como José Lezama Lima, sobre todo en sus grandes novelas, es un marginal.

Ese sería, incluso, su mayor interés, en ello residiría una inusual capacidad de provocación —rasgo que, por otra parte, todo marginalismo suele reivindicar—; sin embargo, se diría que de ninguna manera es marginal por la índole y la sustancia de sus enunciados que son, por donde se los mire, una reafirmación de un saber clásico, no revisado ni desbaratado, en suma un saber canónico. Quizás, si decir que es marginal no es meramente un elogio indirecto, producto de una moda que hace de lo irregular su máxima proclama, *Paradiso* y *Oppiano Licario* son textos marginales porque el "apartamiento" que proponen —y que opera como lectura de extrañeza— es irreductible a toda tentativa de reencauzamiento; esos textos "no se dejan" —como tampoco se deja *Trilce*, por más que *Los heraldos negros* y *Poemas humanos* hayan marcado numerosa poesía posterior, ni se dejan los fragmentos de Macedonio Fernández— y en eso consiste su irradiación, que contrasta con la tranquilidad que proponen otros textos, aparentemente transgresores en lo semántico, tal como sería el caso de

ciertos textos de Gabriel García Márquez y aun en lo estructural, como se puede ver en una lectura actual de *Rayuela* de Julio Cortázar.

3. Considerando estos preliminares habría, al menos, en relación con la idea de canon estos aspectos a considerar: quién o quiénes producen cánones o cuál es en cierto momento la producción de canon; cómo se aplica o quiénes responden a ellos y, complementariamente, qué implica no seguirlos; cuál es la forma de la subsistencia de los cánones o su caducidad y, por fin, qué relación se puede establecer entre la obediencia a los cánones y la plena realización literaria en un lugar determinado. Los tres primeros son, quizás, puntos más teóricos; el cuarto tiene un carácter histórico. En relación con la de marginalidad, habría que dejar de lado la producida por imposibilidad de ingresar al canon —algo así como el cajón de la basura de los fracasos— y sistematizar los intentos o proyectos positivos, o sea las acciones emprendidas contra el canon desde un propósito o desde una conciencia. Por supuesto, habría que considerar también las marginalidades ambiguas o especulativas y aun las aparentes, esos intentos que a poco andar ponen en evidencia que no se trataba de apartarse del canon ni de fracturarlo ni de modificarlo sino de reingresar a él por otra puerta.

Producción de canon-producción de marginalidad

Tradición, "oficialidad"

4. Si el canon es un producto del cruce de códigos previamente consagrados en varios niveles —retóricas, gramáticas, preceptivas, etcétera— es evidente que sus componentes proceden ante todo de una memoria cultural; este hecho propone el tema de la tradición que si bien parece estar inmediatamente anexado a la idea de canon también cubre, en ciertas condiciones, la de la marginalidad aunque, igualmente, la idea desborda uno y otro concepto en la medida en que existen tradiciones diversas que se disputan entre sí o se articulan o, al menos, confluyen para explicar una peculiaridad literaria, incluso cierta identidad, como lo explica Carlos Fuentes en sus indagaciones sobre la narrativa latinoamericana.⁸

Además, la idea de tradición, que implica una imagen de largo trayecto, no necesariamente recubre la de "oficialidad", que es más contingente y manifiesta una suerte de respuesta homogeneizadora a una necesidad de orden estructural. Vasconcelos recurrió a una tradición clásica directa para instaurar un arte oficial contra otro, basado igualmente en una tradición clásica indirecta —el modelo francés posnapoleónico— y efectivamente se puede

⁸ Por un lado Fuentes (*Valiente mundo nuevo*, México, FCE, 1990) contrapone ritualmente "tradición" a "modernidad"; por el otro, de manera más compartible, señala que "el pacto de civilización consiste en reconocer que somos un área policultural, dueña de una enorme variedad de tradiciones de donde escoger elementos para un nuevo modelo de desarrollo y sin razones para estar casados con una sola solución".

decir que lo logró con el muralismo que, a su vez, y respecto de la tradición clásica del caballete, implicó una inversión puesto que hizo que esta tradición se marginalizara durante un tiempo. Con "Los contemporáneos", antagonistas de ese proyecto, la paradoja es todavía mayor: en medio del proyecto clasicista de Vasconcelos recuperan elementos ciertos de esa misma tradición, el equilibrio, el rigor, la objetividad, pero para oponerse a toda oficialidad.

Pero también hay que tener en cuenta que existen en toda América latina muchas tradiciones de origen popular; por sus condiciones de producción algunas de ellas son marginales pero qué ocurre cuando el estado, como se ha dado ya en varios países, se hace cargo, las apoya y favorece adoptando, inclusive, algunas de sus formas.

En cuanto al canon es, por lo tanto, algo menos y algo más que tradición, que se le subordina en su aspecto ordenador, como un saber canalizado; en lo marginal la tradición es más bien una estructura de comportamiento que reaparece bajo ciertas condiciones: los jóvenes, por ejemplo, se inician casi inevitablemente en la marginalidad y eso es una tradición; la poesía de las décimas en Cuba es parte de una tradición popular y marginal, lo mismo que los corridos mexicanos y numerosa poesía cantada que, de cuando en cuando, es objeto de reivindicación; la denuncia política en la literatura, que aparece como proyecto de marginalidad, configura igualmente una tradición que opera dadas ciertas condiciones sociales y de crisis literaria.

Así, constituido o producido desde la memoria cultural, se explica que el canon tenga posibilidades de espontánea perduración, sólo limitadas, a veces, por un gesto crítico que disminuye su poder de imposición. Se explica, igualmente, que en el senti-

do de un enfrentamiento directo, la marginalidad sea cuestión de estallidos que si bien se producen constantemente duran poco, aunque, dada la índole de ciertas prácticas, la marginalidad es también una constante. En otras palabras, el canon se entreteje con la tradición y la alimenta, la marginalidad la constituye de hecho, en la medida en que no cesan de surgir tentativas marginales, pero su pretensión, cuando se hace programa, es debilitarla en sus alcances mayores.

Ahora bien, como los códigos componentes del canon son, en su momento inicial primario, formas racionales de articulación social, su generación y su control están en manos de enunciadores de poder; modernamente, el mero nombre de Academia ilustra la idea de fuente de producción canónica así como previamente lo hacía la iglesia o individuos o instituciones a quienes se les reconocía autoridad. Baste recordar, a modo de metáfora, cómo y por qué compuso su "Canon real" Johann Sebastian Bach. En otro campo, el concepto atraviesa, sin decirlo, toda reflexión lexicográfica: el diccionario es un lugar esencialmente canónico: no sólo se dice qué son las palabras sino cómo deben usarse o no y, para ello, se invocan ciertos usos autorizados y autorizantes.

En suma, hasta cierto momento, quizás hasta la revolución romántica, la idea de canon ocupa todo el universo imaginario "culto" pero, poco a poco, va siendo recortada por un nuevo tipo de discurso, la "crítica", que fue pasando de su papel de vigilante del cumplimiento del canon a productor de canon ella misma ya sea ocupando lugares sociales de producción —la universidad—, ya compitiendo con los cánones previos y creando otros nuevos —el periodismo—. Modernamente, quiero decir desde mediados del siglo XIX hasta ahora, se han producido otros desplazamientos; el editor, que teóricamente es sólo un momen-

to de la cadena productiva, en tanto interpreta el estado del circuito económico, produce canon y quizás con más fuerza que nunca, directamente —en los míticos editores personales, a punto ya de desaparecer—,⁹ indirectamente —a través de expertos, llámense "agentes", "lectores", "editores", encuestadores, etcétera—. Por fin, los "vendedores" mismos producen canon, en la medida en que al ser los vehículos del punto de vista del "público" sugieren, mediante la técnica del rechazo, lo que "debe" ser escrito.

Paralelamente, no se podría hablar de "producción de marginalidad" sino por metáfora; en primer lugar, todo lo que no es canónico no es, por fuerza, marginal sino que es marginalizado en la medida en que, en primera instancia, simplemente no responde a un canon al que desea responder; en segundo lugar, la cualidad de "marginal" debería ser considerada positivamente, es decir que todo aquello que escapa a los cánones, raramente por rechazo, más bien por decisión, debería producir algún efecto —y de hecho lo hace— en el cuerpo global de una literatura e, incluso, hacer trastabillar lo canónico; la clásica polémica entre "clásicos" y "modernos", como momento de enfrentamiento entre canónicos y marginales, no tendría mayor trascendencia si el triunfo de los modernos no implicara una modificación de las reglas vigentes en el poder literario.

⁹ El editor Lemerre le pide a Mallarmé un soneto de ciertas características; de ese pedido-indicación sale el famoso "Sonnet en X", que cumple con todas las normas pero, al mismo tiempo, propone una transgresión radical en lo temático, nada menos que una temática de "vaciamiento".

Aplicación: reproducción y cooptación

5. La aplicación del canon responde, en primera instancia, a un hecho de inercia que constituye una tradición, si así podemos denominar a la "reproducción", fundamento, como se sabe, del sistema pedagógico. Es tal su fuerza que lo que entendemos como enseñanza literaria es, ante todo, trasmisión de un "es así" que "debe ser" del mismo modo en la proyección imaginaria. Sin embargo, en virtud de la fuerza con que el universo canónico se inscribe en una comunidad cultural, para muchos fue y sigue siendo una causa y un objetivo: la reproducción inerte deviene activa; sobre un principio semejante actúa cierta crítica literaria que "sabe" con certeza distinguir entre lo que está mal o bien hecho, entre lo que es pertinente o no en la obediencia a las leyes de los géneros, entre lo que genera valor en los textos o lo degenera.¹⁰ También sucede con quienes otorgan premios y los justifican y, por supuesto, con quienes favorecen el conocimiento de una obra o ejecutan maniobras de ocultamiento porque, precisamente, esa obra no responde a cánones que deberían haberla orientado.

En ciertas ocasiones, hay un trastrueque en favor de la margi-

¹⁰ Es cada vez menor la importancia que tiene la llamada crítica literaria en la observancia de las reglas canónicas; la crítica se limita a gruñir disconformidades para justificar las cuales invoca normas o cánones; se le hace poco caso, salvo cuando exalta valores que se traducen o traducirán en fenómenos de mercado. Para la crítica universitaria o académica la vigilancia del cumplimiento de las normas suele ser un motivo de especulación arqueologizante: determinar, por ejemplo, si tal o cual texto o autor han sido fieles a sus propios cánones.

nalidad que responde, sin embargo, a circunstancias canónicas: en la década del 20, el general Heriberto Jara, gobernador del Estado de Veracruz, concede un espacio oficial al programa de los estridentistas que, como se sabe, se proponían y ejecutaban un arte radicalmente antioficial; la operación puede haber sido cooptadora pero parece reconocer lo que va de semántica a semiótica: el antioficialismo artístico "interpreta" el nuevo oficialismo político de modo tal que si antes del triunfo revolucionario política y arte eran marginales, la política triunfante, que ya no es marginal, reconoce en el arte que sigue siéndolo un instrumento todavía en acción contra una canonicidad subsistente. En la Argentina del primer gobierno peronista, el populismo era doctrina artística políticamente "oficial" pero todo el mundo sabía que el arte verdaderamente oficial, en un esquema de más largo trayecto, era el que encarnaban órganos como *Sur* o *La Nación*, marginalizados desde dicho gobierno.

Pero es posible que cuando una formulación contracanáonica se hace escuchar, apoyada o no por un poder —un gobierno (el primer gobierno cubano en relación con un arte de vanguardia o un arte popular), una academia, una universidad, un periódico (*El Diario*, de Buenos Aires, en relación con el modernismo), una autoridad (el secretario Estrada apoyando a "Los contemporáneos")—, se produzcan intentos de domesticación de sus efectos y un reforzamiento de un orden, aunque renovado; esto ocurrió por supuesto con el modernismo pero también con el llamado "boom", que vino a combatir el relato tradicional latinoamericano y que, luego de su gran triunfo en el campo de la lectura, devino canon, en el sentido de cómo se debía seguir haciendo un relato aceptable; de todos modos, esa experiencia literaria mostró no sólo nuevos productores de canon —editoriales,

revistas¹¹ y periódicos— sino cómo la “materia” del canon podía reconstituirse incluyendo posiciones de marginalidad. Se supone que el mismo fenómeno se produjo con la pintura de vanguardia que, desde una oposición semántica y contracanáica en lo formal creó un público adquirente y devolvió una función a los museos, lugares, aparentemente, de residencia de lo canónico.¹²

Canon y “arte poética”: la identidad

6. Los cánones, como se ha dicho, suelen no estar escritos y, sin embargo, poseen la fuerza necesaria como para ser seguidos; dicha fuerza nace de una suerte de conciencia cultural, sustentada en reconocimientos implícitos vinculados, seguramente, a tradiciones pero, sobre todo, me parece, a identidades que garantizan una continuidad; en ocasiones, sin embargo, y obedeciendo a lo jurídico de su campo semántico, se concretan en proposiciones, denominadas, por ejemplo, “artes poéticas”, que amparándose de la retórica logran cubrir parte, por lo menos, de una canonicidad más amplia. Quizás la literatura latinoamericana ha llegado tarde a esa instancia estratégica, en cuanto a la decisión y capacidad de formular “artes poéticas”, pero, en ciertos momentos, la necesidad de hacerlo se hizo casi explícita; ello ocurrió, y valga como único ejemplo, en la situación romántica que, pre-

¹¹ Habría que estudiar, a propósito del “boom”, lo que puede haber implicado de sostén la revista *Primera Plana*, de Buenos Aires, *Mundo Nuevo*, de París, o *México en la cultura*.

¹² Véase Jacques Leenhardt, sobre arte de vanguardia y creación de público.

sentada si no como marginal al menos como renovadora respecto del canon clásico, dio lugar a reformulaciones canónicas en la famosa polémica Bello-Sarmiento. La obra de Sarmiento misma implica una canonicidad posible, en tanto se formula como un “deber ser” y lo mismo podría decirse de la de Vasconcelos, aunque en ninguno de ambos casos se haya coagulado en una programática, que eso es, al menos en un aspecto, un “arte poética”.

Sea como fuere, escritos o no, la vigencia de los cánones puede ser limitada y su caducidad, cuando se produce, obedece a que nuevas relaciones sociales engendran nuevos cánones que, como tales, suelen conservar restos de los desalojados. Aun a riesgo de reiterar, se diría que tales nuevos cánones se alimentan de manifestaciones provenientes de una marginalidad que ha logrado imponer sus propósitos y ha abierto vías de respiración en cuerpos de doctrina asfixiados.

El ámbito latinoamericano

7. El “lugar” es predominante en el interés de esta reflexión; se trata del ámbito latinoamericano en el cual lo canónico ocupa un espacio productor bien definido, ya sea como tendencia a la norma, ya sea como capacidad para enunciarla y promoverla. Ahora bien, para abordar este punto habría que empezar por señalar que una primera manera de construirse una idea acerca de la literatura de los primeros siglos debe consistir, seguramente, en entenderla simultáneamente como prolongación del proceso europeo y marginal al mismo.

Seguramente esto último es cierto en la medida en que los primeros textos que se escriben, ya sea durante lo que se ha con-

venido en llamar el descubrimiento y la conquista, ya sea inmediatamente después, tienen el carácter impresionista del testimonio epistolar —solo indirectamente canónico o, por lo menos, de una convencionalidad laxa que tolera cierta espontaneidad—¹³ o de la crónica del acontecimiento recién ocurrido. Esto quiere decir, ante todo, que la retórica, como gramática del canon, como ordenadora en géneros de la producción de escritura, no sólo no operaba sino que carecía, sobre todo, de sentido. Para algunos esto resulta del reclamo que, con fuerza sin igual, hace una realidad peculiar, novedosa y enigmática cuya presencia desbarata todas las gramáticas operacionales y engendra conductas relativamente imprevisibles; sin llegar a tales generalidades podría decirse que, en su urgencia, los hechos impidieron en los comienzos a los letrados cualquier preocupación por las formas, entendidas como estructuras codificadas, regulares y canónicas y, simultáneamente, crearon las condiciones para que los no letrados, al margen de toda canónica, comenzaran a escribir.

Se presenta, de este modo, un paralelismo entre la confusión de las primeras miradas y el modo turbulento de la escritura, como si en su espacio propio, librada a sus propias fuerzas, la escritura hubiera debido responder a lo que estaba sucediendo y careciera del distanciamiento necesario como para valorar tanto los significantes como los instrumentos formales disponibles para hacerlo y, por consecuencia, podía dejar de lado la investigación que todo ordenamiento sintáctico exige.

Pero, aplacados los primeros furores, iniciada una existencia

¹³ El *Diario de Viaje* de Colón sigue la tradición de las bitácoras, pero, poco a poco, pasa a otro campo, se convierte en un espacio de preguntas y respuestas que las bitácoras regulares seguramente no habrían admitido.

regular o regularizada, con instituciones y relaciones sociales, en suma eso que se llama la "colonia", la escritura se recupera de sus primeras fiebres (¿de qué otro modo se podrían caracterizar los escritos de Colón, de Cortés, del propio Sahagún, de Bernal?) e inicia una existencia ordenada, en la que la idea de prolongación de la literatura europea es no sólo útil sino también ambigua: el ambicioso poema de Bernardo de Balbuena, concebido de acuerdo con los cánones ya anacrónicos de la caballerescas, hace caso omiso de tales turbulencias iniciales y su rebeldía ante el canon formal y moral es nula, a lo sumo establece algunos acordes referenciales interesantes con esta realidad, que escritores como Sor Juana, Sigüenza y Góngora y otros llevarán un poco más lejos. Lo que importa, sobre todo, es la idea de "relaciones ambiguas": si por un lado, a través de los certámenes y el rigor, incluso, en el trabajo formal de escritores como los mencionados, los textos coloniales están en diapason con las exigencias de la literatura peninsular,¹⁴ por el otro se puede advertir en ciertos casos, algunos más públicos —como Sor Juana—, otros más secretos —como ciertas tendencias paródicas o risueñas—, una cierta inflexión modificatoria que ni busca ni llega a la marginalidad, ni siquiera la insinúa aunque esa brecha de marginalidad podría ser un gesto de constitución embrionaria de una identidad.

De modo que, reuniendo las dos instancias, se podría decir que o bien el canon estuvo ausente, sin que por ello la marginalidad fuera más que salvaje, no deliberada, o bien hubo ligeros

¹⁴ Parece oportuno citar, al respecto, los casos de escritores como el Inca Garcilaso o Juan Ruiz de Alarcón, que corren la suerte de las letras peninsulares aunque conserven, sobre todo el primero, reminiscencias semánticas de una experiencia americana original.

matices, algunas modificaciones que la lectura actual puede percibir, en la obediencia a cánones que se pretendía seguir con un rigor equiparable al rigor con que se regulaba la vida institucional; la profundidad de tales modificaciones es variable pero, en todo caso, no neutraliza su concepto.

Simultáneamente, si se piensa en ese juego de seguimiento y variación se podría concluir que la obediencia es relativamente fructuosa y sólo las modificaciones dan resultados gracias a un sincretismo que va más allá de las intenciones, en la arquitectura, en la pintura, en los gustos, en la lengua y, en menor medida, en la literatura.

El modo más sencillo de comprender los comienzos de la literatura latinoamericana es afirmar que los españoles y portugueses introdujeron el concepto mismo de literatura, junto con todo lo demás que introdujeron: instituciones, estructuras, comportamientos y, por supuesto, lengua. Esto quiere decir, ante todo, que nada habría existido previamente a esa llegada; esa creencia es indiscutible si se piensa en términos europeos, es decir en las consecuencias de un proceso de formación de estructuras literarias y no en los términos fundantes de tal proceso; en otras palabras, es seguro que no existían, ni siquiera en Tenochtitlán —no digamos en el Orinoco— poemas líricos, epopeyas, autos sacramentales, cuentos y novelas, que no existían endecasílabos, tetrástrofos monorrimos, coplas de pie quebrado ni epigramas, pero también es seguro que existían modos narrativos, modos líricos, modos dramáticos y, seguramente, otros modos más. Baste mencionar la obra conocida de Nezahualcóyotl para ilustrar esta idea.

Para entendernos diremos que tales modos son esencialmente discursivos y, en consecuencia, mantienen determinadas relaciones con la palabra: es posible que ahora sepamos que la pala-

bra no es un simple instrumento de tales relaciones pero, aunque no se supiera en estos términos, tanto en Europa como en este apenas descubierto continente así se hacían las cosas después que este mundo ingresara al mundo: pero, si los europeos creían que las palabras eran instrumentales e indispensables para dar cuenta de la discursividad llamada literaria, en estas tierras las imágenes podían hacerlo puesto que, en algunos casos, la noción misma de grafema no existía o difería de la europea: hay un universo de códigos —ahorraré la exaltación de esos documentos— que no sólo narran o explican o ponderan sino que indican que existía una plena conciencia de literaturidad, para usar una palabra que parece exponer claramente un rico campo semántico. Traducidos tales códigos a nuestra lengua ponen en evidencia estructuras discursivas que también eran, en general, propias de la cultura europea o que la cultura europea estaba empezando a reclamar como su gloria más alta. Hay, además, otra instancia: el jeroglifo o el petroglifo indican quizás un estadio más primitivo, desde la perspectiva de la escritura fonética, pero ello no quiere decir que no hayan dado su sustento o fundamento a una dimensión literaria que podía llegar a desarrollarse y encontrarse con la otra o bien incluso dominarla e infundirle relieves y espesores de que careció. Pero no se trata de profetizar “in retro”, ni de volver a lamentar lo que históricamente no pasó; establecer este juicio de existencia sirve, tan sólo, para entender que la lectura que hicieron los europeos de esas extrañas manifestaciones fue de “texto arrasado”, lo que los llevó a imaginar que se trataba literariamente de “tierra de nadie” en la que, como en otros aspectos, se trataba de iniciar implantaciones.

Se hicieron estas implantaciones y, con los Borbones, hasta se implantaron academias, que siguieron a las universidades. A par-

tir de ese momento se limita la espontaneidad sincrética y comienza a reinar el canon, respecto del cual la única marginalidad pensable es geográfica: lo que se escribe aquí, por más que se esfuerce en "pertenecer" a un orden, no cuenta demasiado para ese orden, padece el aislamiento, no basta pretender esa pertenencia, existe una separación. Creo que, convirtiendo el texto en metáfora, eso es lo que describe y consigna la hermosa novela *Zama* de Antonio di Benedetto: por más que se quiera no es lo mismo este mundo que el otro, que, en la figuración, es el recinto de una verdad buscada pero que desde aquí no se puede hallar.

Sin embargo, en ese momento mismo hay otra clase de marginalidad, podemos llamarla "en segundo grado": se refiere al uso del latín, por ejemplo, o de lenguas no españolas empleadas por religiosos o jesuitas, cuyo carácter encapsulado respecto del español no impide que lo que se produce en ellas no siga cánones situados en otra parte, el discurso de la orden o de las respectivas lenguas. Sea como fuere, el efecto de esa marginalidad fue, como lo sugirió en su momento Mariano Picón Salas, altamente trascendente en la constitución de un pensamiento independentista, nutrido de marginalidades de todo tipo.

La independencia pone en evidencia estos conflictos: la voluntad de autonomía política, que implica que lo marginal —los criollos o los negros o los cuñas— comience a través del poder a dictar las reglas (leyes, constituciones, instituciones, etcétera) y, por lo tanto, a convertir en canon, en el mejor de los casos, la sustancia de lo que definía el hecho marginal —la libertad de comercio frente al monopolio, la libertad de vientres frente a la esclavitud, la libertad individual frente al despotismo, etcétera— sólo concibe como canal posible de su expresión la forma canónica preexistente: el neoclasicismo borbónico en todas sus vertientes.

Carpentier satiriza muy bien esta emergencia en *El reino de este mundo*: el monarca negro se viste con traje de rey francés y en su corte se cantan lánguidas arias de Lully. Sin embargo, en la expresión misma la marginalidad hierve y sale a la superficie: es la *gauchesca* rioplatense, es una obra de observación localista como la de Fernández de Lizardi y, en general, eso hace tradición o describe la aspiración del arte popular latinoamericano. Buenos ejemplos de marginalidad preexistente a una reformulación canónica, suelen obtener como triunfo el reconocimiento de su situación marginal pero no la derrota de lo canónico que, al parecer, respecto de tal tipo de manifestaciones, sólo llega a admitirlas en su enunciado o en su sustancia, como ocurrió en este siglo con la poesía negrista portorriqueña o cubana, nunca en su regla. Lo canónico, sin embargo, en su aspecto de arte "culto" corta procesos nacidos en lo marginal o bien los absorbe en sus aspectos temáticos tal como ocurrió, ejemplarmente, con el teatro en la Argentina: sí, como parece, de acuerdo con lo que queda, a fines del siglo XVIII había cierta producción local (*El amor de la estanciera*), de lenguaje rudimentario en ambos sentidos, y eso, de alguna manera testimonia cómo el universo rústico se estaba preparando para la *gauchesca*, la llamada "Sociedad Teatral" define explícitamente, hacia 1870, el teatro nacional como sometido a reglas, criollista temáticamente pero europeo en cuanto a la forma.

Se trata, también, de una discusión entre sustancia y forma, al menos tal como aparece en la polémica Bello-Sarmiento; el primero es partidario de una fidelidad a las más elevadas retóricas conocidas, el segundo cree que hay una naturaleza americana propia que debe engendrar una expresión que le sea congruente; es lo que intenta en *Facundo* que, en su desafío a los géneros, implica como proposición la perspectiva de engendrar una literatu-

ra propia. Yo creo que América latina no se desprende más de esta idea que, por otro lado, recupera de hecho lo que ocurrió con la escritura de los cronistas del descubrimiento: ése es el sentido de las invocaciones de Hostos o, posteriormente, de Vasconcelos o antes de Juan Montalvo; lo propio, reprimido, sería lo marginal y el programa el modo de llevarlo a la jerarquía de canon. En Sarmiento, sin embargo, no hay una idealización de la sustancia: el mundo bárbaro, que es lo propio, puede y debe generar una literatura pero no bárbara sino elevada a partir de una crítica formulada con los elementos más elevados, a su turno, del pensamiento europeo y tendiente a hallar una posición en el universo europeo más elevado.

Que la formulación continúa lo indican movimientos muy posteriores, más radicales todavía en la relación con una sustancia reprimida, por ejemplo el arte negrista, sobre todo portorriqueño más que cubano, que en la obra de Guillén aparece, por la vía de una apologética representación, muy mediatizado por el idioma; se advierte en la obra de Palés Matos: empieza por reproducir los sonidos naturales de su país, en una propuesta onomatopéyica elemental, y luego pasa a una suerte de sensibilidad folklórica clásica; es como si quisiera al comienzo forjar un idioma que saliera de lo propio pero posteriormente hiciera una conciliación con un aspecto, por lo menos, del canon, la lengua. La sustancia americana, por consecuencia, se repliega a sus límites, fijados por una historia y el juego entre marginalidad y canon se establece de otro modo, en el orden de la palabra, dentro incluso de la retórica establecida, como sería el caso de los intentos de Lezama Lima o, más claramente todavía, de Borges quien, después de una decidida experiencia de incorporación de lo cotidiano, regresa paulatinamente a la "literatura", en el sentido más oc-

cidental de la palabra pero, en ese campo, pareciera querer romper ciertos cánones o extraer de ellos una riqueza que, en sí mismos, enfrentados a la turbulencia de la marginalidad, los cánones vigentes, posmodernistas, no podían exhibir.

APUNTES ACERCA DEL CANON LATINOAMERICANO

Susana Zanetti

*Aquí yacen tus pasos:
en el anonimato de las huellas.*
José Emilio Pacheco, "Tradición"

La especial contundencia que concedía Angel Rama en 1982 a la tarea del crítico en América latina se nos aparece con visos de misión aún vigente: "Ocurre que si el crítico no construye las obras, sí construye la literatura, entendida como un corpus orgánico en que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente, pues la misma América latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización completa."³⁰

La labor del crítico alcanza aquí una función rectora en cuanto ese "corpus orgánico" que construye, la literatura; en cierto sentido su canon, se convierte en hito primordial de un camino hacia la concreción de la "Utopía de América". Por otra parte, la literatura latinoamericana es definida como expresión de una cultura, cuya búsqueda compromete el trabajo del historiador y del crítico. Ingresa entonces la figura germinal de Pedro Henríquez Ureña en el texto citado de Rama, la continuación de una tarea

³⁰ *La novela latinoamericana. 1920-1980*, Colombia, Procultura, 1982, pp. 15-16.

centrada en dar cuenta de nuestra expresión; y al mismo tiempo una de las realizaciones más sugerentes de esa empresa, a través de la reflexión de José Lezama Lima en *La expresión americana*, en la palabra del poeta que, al diseñar el linaje en que se inscribe, traza la estela de una tradición de la que fluye un canon heteróclito, reacio a las normas; lo resguardan, por el contrario, significaciones que descansan en las redes tejidas por el arte latinoamericano, sus modos de operar, sus figuras y sus textos —el Alejandinho, sor Juana, Martí, *Martín Fierro*, “Muerte sin fin”, etc.—. Todos ellos son índices de vínculos a menudo secretos, casi mágicos (“imágenes” las llama Lezama Lima), al amparo de los latidos del paisaje, de los mitos originales (el *Popol Vuh*, el beso a Dios en el aire en el antiguo incario) fusionados con los trasplantes de estéticas ajenas que encuentran en suelo americano (como los nabos del Inca Garcilaso) el espacio propicio para vitalizar un esplendor perdido. América como tierra de renacimiento de tradiciones agostadas.

Estas dos perspectivas, a modo de introducción, guían mis reflexiones —sobre el ordenamiento que legitima la crítica y el tejido de lazos intertextuales, de linajes, de influencias que diseñan los escritores— así como mi impresión de que, en las discusiones actuales sobre la autoridad de los cánones, estamos un poco a contrapelo, pues sería difícil otorgarnos la existencia de un canon sólido, afianzado en el tiempo, en el interior de un proceso histórico de duración pertinente, por una parte y, por otra, con una sostenida proyección continental, en el interior de nuestra comunidad y fuera de ella. Me parece que, cuando empezamos a avanzar en el tema, comienza a merodear hasta a veces imponerse de manera abrupta, la idea de que nuestro canon, en el sentido más habitual de “textos y/o autores dignos de ser preservados”, y “pre-

servados de diferentes modos por las instituciones a lo largo del tiempo”, forma parte de una *illusio*, en el sentido de Bourdieu, mucho más palpable, mucho más evidente, que en otros recortes de experiencias culturales, siempre abiertos a la suspicacia (¿Qué quiere decir “canon occidental”?).

También me parece oportuno recuperar dos posiciones en buena medida contrapuestas. La primera, del tan comentado libro de Harold Bloom, *El canon occidental*: “Las defensas ideológicas del canon occidental son tan perniciosas en relación con los valores estéticos como las virulentas críticas de quienes, atacándolo, pretenden destruir el canon o ‘abrirlo’, como proclaman ellos. Nada resulta tan esencial al canon occidental como sus principios de selectividad, que son elitistas solo en la medida en que se fundan en criterios puramente artísticos. Aquellos que se oponen al canon insisten en que en la formación del canon siempre hay una ideología de por medio; de hecho van más allá y hablan de la ideología de la formación del canon, sugiriendo que construir un canon (o perpetuar uno ya existente) es un acto ideológico en sí mismo.”³¹ La segunda procede de *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu: “¿Qué es lo que hace que una obra de arte sea una obra de arte y no un objeto del mundo o un mero utensilio? ¿Qué es lo que hace de un artista un artista, por oposición al artesano o al pintor aficionado?... ¿Quién, en otras palabras, ha creado al ‘creador’ como un productor reconocido de fetiches (Benjamin)? ¿Y qué es lo que le confiere su mágica eficacia a su nombre, cuya fama está a la altura de su prentensión de existir como artista? ¿Qué es lo que hace que la aposición de ese nombre, semejante al sello

³¹ Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 32.

del modisto de alta costura, multiplique el valor del objeto (cosa que contribuye al envite de las controversias de atribución y a fundamentar el poder de los expertos)? ¿Dónde reside el principio último del efecto de nominación, o de teoría —un término particularmente adecuado puesto que se trata de *ver*, *théorein*, y de mostrar—, que, al introducir la diferencia, la división, la separación, produce lo sagrado?”³²

En la *illusio*, en esa creencia en el juego, en lo que se juega en el campo intelectual, desde posicionamientos más o menos autónomos, desde operaciones para imponer nuevas propuestas estéticas o culturales, o para asegurar la perduración de las ya legitimadas, se van articulando cánones, linajes, tradiciones, según la mirada de Bourdieu. En tanto que para Bloom, son los valores estéticos el real fundamento del canon.

De un canon puesto en la picota, sobre todo desde los centros universitarios, preocupados más bien por navegar en los márgenes, en las fronteras, para restituir lo desplazado. Pareciera que nosotros, hablo en cuanto latinoamericanos, andamos por aquí: basta recorrer rápidamente, tan rápidamente como el autor, el canon que Bloom autoriza: sor Juana Inés de la Cruz (colocada dentro de la literatura española); luego nadie hasta el siglo XX (donde concreta elecciones al voleo): ni Machado de Assis, ni Sarmiento, ni José Martí, sí Becquer y otros para España. La lista se presenta como surgida de un territorio vacío en el cual la ignorancia puede operar con complacencia; al mismo tiempo, un territorio carente de espesor histórico, pues accedemos al canon casi solo por autores y obras del presente. De modo que, en el

³² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 426.

marco de esta proyección internacional, respetable y buen ejemplo del modo en que solemos ingresar en la literatura occidental, diríamos, suena en cierta medida un poco extemporánea la demanda de quebrar un rígido cañon latinoamericano, pues me parece que siempre tuvo límites lábiles y criterios de inclusión no muy definidos. Estoy pensando en esa encrucijada en que Walter Mignolo coloca a los literaturólogos (horrible palabra) y literaturólogas, entre canon y corpus, a la cual me referiré al final de este trabajo.

La noción de canon guarda siempre su lazo original con el dogma, esgrime simbólicamente su varita disciplinante a través de los dictámenes de una élite, de instituciones, que ejercen el poder de reglar el gusto, de sostener la preminencia de ciertos “valores estéticos”. Selecciona y, por lo tanto, excluye, ignora, en función de intereses no solo artísticos sino también políticos, ideológicos. Su ductilidad se sujeta al simulacro de que esos clásicos surgen de juicios complejos, representativos de un acuerdo respecto de los valores y de la identidad de un amplio conjunto social. Como señala acertadamente Kermode,³³ el canon protege a los textos en él incluidos del desgaste del paso del tiempo, de los cambios de retóricas, de estéticas, etc., a través de una continua interpretación crítica que busca mantenerlos en una modernidad intemporal. Pero no sin problemas. Vienen al caso las consideraciones de Jauss acerca de la hoy más que comprometida actualidad de la *Ifigenia* de Goethe: “¿Hay razón para considerar en nuestro tiempo la *Ifigenia* de Goethe como el prototipo de la obra de arte perfecta y pasada? ¿Podemos recordarla de otra ma-

³³ Véase Frank Kermode, *Forms of Attention*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

nera que no sea el recuerdo de un arte lejano, cuya idealidad es ya solo histórica y que solo los filólogos sentimentales consideran como el modelo de toda poesía? ¿Deberemos, como piensa Martín Walser, considerar *Ifigenia* y en general las obras de los clásicos como "piezas del pasado" a efectos históricos, y decir: "Así era antes. Esto nos ha condicionado. Pero ha pasado. No habremos progresado pero hemos venido después. Nos concierne, pero concierne a nuestro pasado"? La única posibilidad de salvarla del olvido es para Jauss "buscar una nueva interpretación precisamente en su carácter lejano y extraño".³⁴

Justamente uno de los problemas del canon latinoamericano es que más bien se afianza débilmente, dado el carácter errático de las lecturas y relecturas, la carencia de interpretaciones críticas reiteradas, así como la ausencia de una suerte de Academia supranacional que se plante como voz autorizada, cuyos dictámenes pondrían a prueba las nuevas generaciones de lectores. Las discusiones suelen rebasar poco el nivel nacional, salvo en polémicas muy acotadas a situaciones concretas y a ciertos autores. El olvido de sor Juana durante dos siglos, por el rechazo a la estética barroca; el homenaje teñido de discusiones cuando el centenario del nacimiento de Darío (1867), seguramente una de las más sólidas figuras de nuestro canon. Pero también entre nosotros los cambios de sensibilidad, etc. colocan a los críticos ante la necesidad de preguntarse por la vigencia de algunas obras que, desde su edición, han gozado de un público amplio a nivel continental, del apoyo de las instituciones escolares, de escritores que han hecho de ellas su modelo, de profusas relaciones intertextuales. Son

³⁴ Hans Robert Jauss, "La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine", en Rainer Warning, (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 217.

muy pocas las que alcanzan tal proyección, una, indudable, es *Maria* de Jorge Isaacs, obra que conserva esa aura de clásico, aunque, y quizás por ello, nos hable desde los estatutos perimidos respecto de los sentimientos, pero no de esa "estructura de sentimiento" de la que habla Raymond Williams. Para decirlo de un modo muy simple, está vivo aún ese espesor literario donde confluyen sentimientos de pérdida que fusionan el amor y la muerte en un pequeño mundo paradisíaco solo recuperable por la añoranza.

Pero hay además otros "clásicos" latinoamericanos (no son muchos) que condensan a lo largo del tiempo esta pluralidad de lecturas que los reinserta en la densidad del presente. Quizás el más notable ejemplo sea los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, que ha mantenido a lo largo de más de tres siglos una circulación muy rica, casi única (sin el casi) en el ámbito andino, hispanoamericano e internacional; sus sucesivas lecturas literarias, políticas, ideológicas e historiográficas, que van de Marmontel, en el siglo XVIII a Toynbee, de Santos Atahualpa, a Mariátegui y José María Arguedas, alcanzan dimensión emblemática cuando San Martín busca, con la publicación de los *Comentarios reales*, convertirlo en un espacio señero de encuentro americano, procurando cooptar a una amplia masa andina (casi toda analfabeta) al presentarse como el jefe de una gesta encargada de revertir las palabras, quebradas por el llanto del viejo Inca representado en el texto de Garcilaso, "Trocósenos el reinar en vasallaje". Al escribir esta frase no puedo dejar de lado la intranquilidad de saber que quien la lee es posible que no la conozca o, en el mejor de los casos, no la recuerde, que no tenga la resonancia que tiene para mí (y posiblemente para un amplio número de lectores del área andina, y dentro de ella la específicamente pe-

ruana), dado que soy “especialista” en literatura latinoamericana. Estoy tocando aquí uno de los problemas de nuestro canon ya mencionados, la proyección de la creencia de que posee hoy, y ha poseído, un estatuto férreo apoyado en la lectura y la circulación amplia. No es este un dato sólo para el canon latinoamericano, atañe a los cánones en general, pero tiene sin embargo en el nuestro algunos problemas especiales.

Volvamos a los *Comentarios reales*. Sin dudas no es una obra estrictamente literaria, pertenece a la historiografía renacentista, con cruces entre la retórica de las Bellas Letras y el texto histórico. Excede los “valores estéticos”: su presencia en el canon tiene sobre todo la impronta de un *ethos*, como buena parte de las obras que lo integran y de los presupuestos utilizados para incluirlas. Es bueno sin embargo reconocer que algunas de las singularidades que señalo, como esta última, son mucho más generales. Con razón puntualiza Terry Eagleton: “Es verdad que muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron ‘construidas’ para ser leídas como literatura, pero también es verdad que muchas no fueron ‘construidas’ así. Un escrito puede comenzar a vivir como historia o filosofía y, posteriormente, ser clasificado como literatura; o bien puede empezar como literatura y acabar siendo apreciado por su valor arqueológico. Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario”.³⁵

La escritura de los *Comentarios reales* se nos aparece atravesada por cuestiones clave latinoamericanas que la trascienden, en tanto “texto literario”. Ellas le otorgan ese estatuto de ejemplari-

³⁵ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 25-26.

dad: su asunción por un sujeto mestizo, de definición itinerante e incierta (inca, indio, mestizo), cuyo no lugar hace de la escritura su espacio simbólico; su necesidad de operar con la traducción, de una lengua sometida al poder de otra, en la cual debe modelizar la cultura propia intentando conferirle proyección universal y, al mismo tiempo, generar nuevos parámetros identitarios en situación de conflicto; su producción en el exilio, cuyas marcas singularizan el texto; su apuesta a la Utopía, que le confiere esa virtualidad entrevista por Julio Ortega como un hilo conductor de los textos latinoamericanos que, como los otros rasgos señalados, hacen de los *Comentarios reales* el origen de un linaje, de una estirpe que se trasfunde en el presente.

La somera caracterización de esta obra del Inca Garcilaso es un buen punto de partida, creo, para entender el canon latinoamericano y los modos en que se ha construido, sin disolver los problemas que surgen desde el simple hecho de nombrarlo: ¿latinoamericano, hispanoamericano, engarzado en una tradición supeditada a la experiencia artística o discursiva de una lengua, el español, y por lo tanto entroncada con la propia de España y ajena al multilingüismo americano presente no solo en un sentido horizontal, geográfico, sino también vertical, que recorre a los distintos grupos socioculturales dentro de una misma área, de una misma nación?

Un canon, entonces, inseparable de la traducción, del multiculturalismo, de la copresencia de diferentes tradiciones.

Y esta cuestión ya no la puede soslayar cualquier pretensión de legitimidad de un canon: si hablamos de “latinoamericano” deberemos leer en traducción *Las memorias póstumas de Bras Cubas* de Joaquim Maria Machado de Assis; pero no sólo, en traducción e impregnada de la heterogeneidad de lenguas y tradiciones

leemos *Macunaíma* de Mario de Andrade. La cuestión podría extenderse y complejizarse... Si hablamos de "hispanoamericano" las exclusiones y el intento de dismantelar el conflicto empobrece sin atenuantes nuestra experiencia estética —quiero limitar adrede la perspectiva—, pues deberíamos pensar como rarezas muchos textos, los de José María Arguedas, por ejemplo...

La cuestión es más difícil cuando las características señaladas introducen otros textos "literarios" enraizados en otras tradiciones y con larga presencia histórica. Pienso, por una parte en los "poemas" de Nezahualcōyotl (1400-1470) —"nuestro Homero", "nuestro David"— sujeto a cambiantes versiones, según las retóricas en el ámbito culto colonial y criollo, monumentalizado, discutido como figura emblemática de un origen (cuestión que se vincula con el canon en cuanto a la conformación de una tradición), presente además en relaciones intertextuales sobre todo contemporáneas, las de José Emilio Pacheco o Ernesto Cardenal, por ejemplo. Las versiones de los "cantos" que se le atribuyen, conservados oralmente hasta su transcripción, introduce la superposición de tradiciones diferentes también en cuanto al carácter oral o escrito de sus producciones. Un caso similar, en el ámbito andino, es la "Elegía al poderoso inca Atahawlpá", conservado oralmente en quichua durante cuatro siglos, recopilado por Cosme Ticona a principios del nuestro y traducido al español por José María Arguedas en 1955. Esta versión de Arguedas, un poeta, impresiona estéticamente al lector contemporáneo, un lector que cuenta con el *habitus* propio de una experiencia que las vanguardias liberaron de concepciones cerradas respecto del discurso poético.

Se me podría objetar que estos dos ejemplos no son habituales en el canon latinoamericano, no tienen una lectura general lo suficientemente amplia, ni poseen un discutido reconocimiento

en las distintas instituciones encargadas de convalidar un canon. No son "literarios". Pero, ¿lo son los textos de Colón? Cada experiencia estética construye sus propios parámetros, cada experiencia con la palabra no deja de volver sobre ella para indagar sus lazos con lo real, con la verdad, y también con la belleza. Se tejen puntos de encuentro, se los trama, y aun se los urde, se los discute... Uno de los nudos es el canon, en el cual se busca anclar la permanencia. Es uno de los ingresos a la Utopía de América, que preocupaba a Henríquez Ureña y que vuelve a asumir Ángel Rama como "proyecto intelectual vanguardista".

Porque, en realidad, son muy pocos los autores y obras que cuentan en su haber con los requisitos convencionales, que autorizan su inclusión en un canon. Tales inclusiones varían mucho de país en país y de época en época, son altamente lábiles y de aceptación general renuente. Los cánones en América latina son, en verdad, nacionales, y las obras que los integran se proyectan de modo fluctuante hacia ese otro canon mayor. Es esta una comprobación fácil en cuanto se revisan los manuales destinados al estudio de la literatura latinoamericana en los distintos países de América en los que existe la disciplina, disciplina que, por otra parte, comienza realmente a conformarse y a entrar en la universidad y en las escuelas, con suerte, en las primeras décadas de este siglo. Por entonces aparecen las "bibliotecas americanas", las de Rufino Blanco Fombona y Francisco García Calderón. Y hay que esperar bastantes años para que se inicien la Biblioteca Americana de Fondo de Cultura Económica o la Biblioteca Ayacucho, organizadoras de un archivo minucioso de nuestra literatura, diseñadas en un principio por dos especialistas preocupados por el problema: Pedro Henríquez Ureña y Ángel Rama, respectivamente.

Me parece que debemos acordar que no solo nuestro canon se construye prácticamente a partir de fines del siglo pasado y sobre todo en este siglo, sino que, además se inicia una labor de publicación de los autores del pasado, de un real acceso a sus textos para un número muy amplio de lectores, coincidiendo con la alfabetización, significativa sobre todo en los centros importantes, que configuran un nuevo público lector. A lo largo del siglo se va asistiendo a la posibilidad de la concreción y convalidación de un canon, nacional y latinoamericano, que excede a aquella República de las Letras, muy restringida y con preocupaciones ligadas casi siempre a la constitución de los estados. Es sobre todo en torno al modernismo, como movimiento continental, y a raíz de las transformaciones en la comunicación que trae la modernización, que se inician religaciones bastante intensas entre los distintos centros del continente —entre escritores, obras, lecturas, propuestas estéticas, etc.³⁶ Basta solo recordar las revisiones, y las críticas que a panoramas de la literatura latinoamericana hace Rubén Darío, por ejemplo, para tener una idea de la situación precaria de su constitución.

Me parece oportuno revisar someramente la acción de Pedro Henríquez Ureña en este sentido, porque muestra cabalmente “el estado de la cuestión” en las tres primeras décadas de este siglo, por lo menos. Se advierte en todos sus escritos y en su actividad en las instituciones y en la industria cultural la preocupación por

³⁶ Al respecto pueden consultarse mis trabajos “La lectura en la literatura latinoamericana. Algunas consideraciones” en *Filología*, a. XXII, núm. 2, 1987 y “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en Ana Pizarro, (comp.), *América Latina: Palabra, literatura e cultura*, San Pablo, UNICAMP, Memorial, 1994, vol. 2, pp. 489-534.

articular nuestra historia literaria y cultural, y por definir nuestros “clásicos”: en los ensayos de *En busca de nuestra expresión* (1928) insiste en este cometido —“hace falta poner en circulación tabla de valores, nombres centrales y libros de lectura indispensable”— y en el modo de concretarlo: “La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, José Martí, Darío, Rodó”.³⁷ La breve lista, enunciado de un canon, revela una selección en que se mezclan criterios estéticos con roles “señeros” de la escritura en función del pensamiento y la organización del estado y de las instituciones culturales americanas; por otra parte, la enumeración muestra el recorte de la “historia literaria de la América española” a partir de un origen en la Independencia, criterio inseguro que modifica en muy diversas oportunidades para culminar en la elección de una “sociedad nueva”, la surgida con la conquista, como punto de partida en las corrientes literarias en la América hispánica.

Creo que puede ser un buen ejemplo del tema que nos ocupa, entrar en algunos hitos del proceso mediante el cual Henríquez Ureña trabaja por articular un canon. En carta del 16 de marzo de 1925 le comenta a Alfonso Reyes la lista de los “clásicos”, así los llama, que deben leer los alumnos de tercer año, entre los cuales está *El cazador* del mismo Reyes. Entre las latinoamericanas figuran obras todas recientes: *La gloria de don Ramiro* de Larreta, *Los Caranchos de la Florida* de Benito Lynch, *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, *Juvenilia* de Miguel Cané y *Mis montañas* de Joaquín V.

³⁷ Pedro Henríquez Ureña, *La Utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 46 y 47 respectivamente.

González.³⁸ El 23 de agosto de 1930 le comenta también a Reyes el plan de editar los Clásicos de América con Pedro Sáinz ("La colección no tendría más que 30 obras"), así como sus dudas acerca del nombre de la colección, Clásicos de América ("¿Estará bien la palabra para autores que llegan hasta el siglo XX?"),³⁹ y sobre las inclusiones propuestas, de autores y de obras de esos autores, flanqueadas con frecuencia por signos de interrogación. Muchas de esas obras y de esos autores no cumplen en el presente con los requisitos necesarios para convalidar su inclusión, si bien permanecen muchos de ellos en los cánones nacionales. Conviene destacar que la carta aludida de Pedro Henríquez Ureña es de 1930 y que constituye casi un hito de fundación de un canon latinoamericano, en tanto que faltan más de quince años para que nos entregue el primer ordenamiento meditado de nuestra historia literaria y cultural en las *Corrientes Literarias de América Latina*. Ellas dan cuenta también de las dificultades de información, de la falta por entonces de un diálogo fluido entre los distintos campos intelectuales de América, entre sus escritores y críticos, carencia hoy solo superada hasta cierto punto. Quiero dar un ejemplo solo, por la importancia que reviste, sobre todo respecto de la ilusoria condensación en un momento de la producción de una obra, su edición y su lectura más o menos amplia y/o productiva.

La consideración de César Vallejo en las *Corrientes*... se limita al siguiente comentario: "Posteriormente, la poesía indianista

³⁸ Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, Santo Domingo, Universidad Nacional, 1983, vol. 3, p. 276.

³⁹ La carta está incluida en el volumen recién citado, pp. 408-411.

creció en unión de la literatura de rebeldía social; ejemplo de ella son los poemas de César Vallejo, de Carrera Andrade y del venezolano Jacinto Fombona Pachano". Comentario que se amplía en una nota: "esencialmente indio" consideran a César Vallejo sus admiradores peruanos, aun cuando los asuntos de sus poemas no son predominantemente indios. Su poesía expresa la vieja tristeza de la vida nativa con mucha mayor frecuencia que la protesta contra la opresión...". Luego cita la novela *El Tungsteno* y el poemario *España, aparta de mí este caliz*.⁴⁰ No estoy señalando falta de información en Henríquez Ureña, más bien lo contrario; dados sus estrechos vínculos con la editorial Losada desde su fundación, quizás haya pesado su opinión en la edición de 1949 de las *Poesías completas* de Vallejo. Simplemente quiero marcar que es a partir de esta edición, y en parte con la antología de Xavier Abril de siete años antes, que comienza a circular realmente en el ámbito hispanoamericano la obra de César Vallejo, generando esa "revolución en el poder" que señala Cintio Vitier⁴¹ para muchos jóvenes poetas. Poco más de cuarenta años después Vallejo es ya figura indiscutible del canon.

En varios trabajos de estos últimos años Walter Mignolo se

⁴⁰ *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, 4ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 201 y 270 respectivamente. La primera edición en inglés es de 1945 y la primera en español, de 1949.

⁴¹ Cintio Vitier atribuye esa fuerza en su concepción de la poesía al conocimiento de Vallejo, que lo aleja de la incidencia que hasta entonces había tenido en él Juan Ramón Jiménez: "Pero cuando nosotros leemos —creo que debe haber sido por el 42 o 43— la Antología que hizo Xavier Abril de la poesía de Vallejo, tuvimos un segundo encuentro con la poesía, concebida en forma muy recia". Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier: la memoria integradora*, San Juan (Puerto Rico), Sin Nombre, 1987, p. 98.

ocupa del tema.⁴² A partir de *El cambio de la noción de literatura* (1978), obra en la cual Carlos Rincón consideraba el reto que entrañaban ciertos textos, como los testimonios, *Biografía de un cimarrón* del cubano Miguel Barnet, era su principal ejemplo, despliega Walter Mignolo las tensiones que atraviesan a los críticos, profesores e investigadores respecto de centrarse en la perspectiva única del estudio de la literatura o el enfoque de tal trabajo desde las prácticas discursivas, deteniéndose especialmente en los aportes de Angel Rama (*La ciudad letrada*), Martin Lienhard (*La voz y su huella*), Jean Franco (*Plotting Women*) o Beatriz Sarlo, entre otros. Marcando su adhesión a la segunda posibilidad enunciada, concluye su artículo de *Nuevo Texto Crítico* del siguiente modo: "La participación de los investigadores e investigadoras (o literaturólogas y literaturólogos) en la(s) cultura(s) de la cual es miembro y la participación a la vez en la organización disciplinaria, de la cual es practicante, los pone en una doble relación también con el canon y el corpus: por una parte, sus preferencias por mantener o transformar el canon; por la otra, sus preferencias por mantener o transformar los principios disciplinarios y la organización del campo de estudio. Y aquí de nuevo, la firme entidad e identidad de un sujeto cognoscente o de la comprensión, que vive todavía bajo el callado espejismo de un sujeto trascendental, pierde su unidad e identidad en el movimiento fractal que lo

⁴² Entre ellos: "Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon Are We Talking About?)" en *Poetics Today*, vol. 12, núm. 1, primavera de 1991; "Canon and Corpus: an Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations", en *Dedalus*, núm. 1, diciembre de 1991; "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina", en *Nuevo Texto Crítico*, a. VII, núms. 14-15, 1994-1995.

mueve de las pasiones culturales a la razón disciplinaria, de sus preferencias en el canon a sus elecciones en el corpus".⁴³

Las consideraciones de Mignolo aparecen muy ceñidas a los diversos intereses que recorren un campo específico, los estudios latinoamericanos sobre todo en las universidades de los Estados Unidos, y quizás en todos los centros donde esa literatura que se estudia no se inserta en el ámbito mayor, un campo intelectual, donde cobra una entidad vital. En este sentido creo que vale la pena apuntar que en los distintos centros de América latina, con distinta intensidad por cierto, la actividad académica, desarrollada en el interior de muy diversas instituciones —Academia de Letras, asociaciones de escritores, universidades, etc.—, se cruza de manera viva con los demás sujetos que integran un determinado campo intelectual, en el que están presentes tanto los jóvenes escritores como los ya legitimados, los representantes de otras artes, así como editores, críticos de los distintos medios, etc., y es allí donde la cuestión del canon se constituye en un punto de lucha; es allí donde cobra una entidad especial mediante intertextualidades, reescrituras, construcción de linajes, que actúan en las elecciones estéticas, por supuesto ideológicas, políticas, culturales, de todos los que en ese campo intervienen. De modo que allí, en esos centros, donde con frecuencia, los profesores universitarios, los investigadores, han estado poco acostumbrados en general a la seguridad que da la permanencia en las instituciones, participan activamente no solo en la definición de su disciplina y de los intereses en ampliar o reformular su campo de estudio, como es el caso de Mignolo, al impulsar la perspectiva de los estudios

⁴³ En el último artículo citado, p. 34.

culturales, sino que también actúan, de un modo particularmente intenso, en la disputa entre diferentes propuestas estéticas, así como entre distintas políticas culturales en un complejo campo intelectual, que supera la frontera de un campus. La literatura, el arte, se juega en esa *illusio* de la que nos habla Bourdieu, se juega allí también la pasión... Ella recorre las *Escenas de la vida posmoderna* (1994) de Beatriz Sarlo ("En sus novelas, el tiempo se arrastra como si no pudiera trascurrir aunque, de pronto, es evidente que ha pasado para siempre. Las descripciones parecen mostrar algo aprensible, pero, luego, se repiten: los cambios en un paisaje son tantos que la descripción es sólo una apuesta contra la multiplicidad del mundo que la literatura rodea sin capturar nunca del todo... Su escritura perfecta muestra hasta dónde puede llegar la escritura.")⁴⁴ Preguntas, cruzadas con los cambios en los espacios urbanos, en los medios, etc., que se vuelven hacia el sentido y la función del arte: "Los retratos que propongo intentan probar la variedad con la que trabaja el arte. Ella cruza y superpone capas muy distintas: cultura de masas, grandes tradiciones estéticas, culturas populares, el lenguaje más próximo de la cotidianidad, la tensión poética. Allí están las huellas, evidentes o secretas, de experiencias que todos compartimos pero que, por alguna razón, solo pocos hombres y mujeres transforman en la materia de un objeto estético. Así transformadas, permiten un conocimiento y un reconocimiento de condiciones comunes; son lo que somos, pero de manera más tensa, más precisa, más nítida y también más ambigua. Una distancia (que es la forma estética) hace posible ver más. Nadie está obligado a vivir la situación

⁴⁴ *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994, pp. 146-147.

en que nos coloca el arte. Sin embargo, por principio, nadie está excluido de ella."⁴⁵

Creo que esta larga cita expone con claridad lo que quiero decir. Proviene de una de las investigadoras consideradas por Mignolo en su artículo. La doble relación que este crítico señala, entre corpus y canon, alcanza en los distintos centros latinoamericanos, otra tensión, otra densidad, en la cual es difícil aislar la "razón disciplinaria", adherirse a la discreta inclinación de la "preferencia"; me arriesgaría a decir, como resultado de mi experiencia —en tiempos difíciles me tocó dirigir una *Historia de la literatura argentina...*⁴⁶ que ella es denodado componente, como el canon, de ese juego en que se juega la autonomía del artista y del intelectual. De allí que en los centros de América latina sea el canon nacional el que está fundamentalmente involucrado, de allí también que la preocupación por el canon latinoamericano no sea continua, que entre en escena sobre todo cuando el contexto estético, cultural y político lo hace ingresar de manera viva, instalado en la densidad del presente.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁶ Capítulo. *Historia de la Literatura Argentina*, 2ª época.

CANON Y LITERATURA LATINOAMERICANA 1997*

Adolfo Prieto

Literatura hispanoamericana. Discusión del canon

Presentación y objetivos

1. Supuestos legitimadores y estabilizadores del canon literario occidental. El canon en el escenario posestructuralista. Disparen sobre el canon: multiculturalismo, feminismo; crítica poscolonial. Cuestionamiento, apertura, pluralidad del canon. La intervención polémica de Harold Bloom y sus inesperados efectos.

2. Hispanoamérica o Latinoamérica como apelativo político y cultural. Entidades nacionales y supranacionales. El lector com-

* En 1997 el profesor Adolfo Prieto dictó un seminario de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario. La formulación del programa que se presenta a continuación muestra no sólo una toma de posición frente al tema en tanto discusión teórica, sino que implica también el establecimiento de un campo textual donde es interesante observar el modo conjetural de incorporación de obras, una nómina tentativa y un sistema de exclusiones e inclusiones respecto del corpus central. Estos tres rasgos, que tocan cuestiones fundamentales del tema, se complementan con las observaciones que hace el autor en las notas que siguen al programa, las cuales se caracterizan tanto por el objetivo de precisión como por el de señalamiento de puntos polémicos (S.C.).

petente. De la historia literaria al canon. Visualización del conjunto de textos que conformarían un perfil del canon literario hispanoamericano según preferencias marcadas por los usos académicos e institucionales contemporáneos: listas de lecturas consagradas en programas universitarios, tesis y estudios publicados en las principales revistas especializadas, desde 1980. Nómina tentativa de textos: Inca Garcilaso de la Vega: *Comentarios Reales*; Sor Juana Inés de la Cruz: *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*; Domingo F. Sarmiento: *Facundo*; José Martí: *Nuestra América*; Rubén Darío: *Cantos de Vida y Esperanza*; Vicente Huidobro: *Ecuatorial*; César Vallejo: *Trilce*; Pablo Neruda: *Residencia en la tierra*; Jorge Luis Borges: *Ficciones*; Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*; Nicanor Parra: *Poemas y antipoemas*; Juan Carlos Onetti: *La vida breve*; Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*; Juan Rulfo: *Pedro Páramo*; José María Arguedas: *Los ríos profundos*; Carlos Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz*; Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*; Rosario Castellanos: *Oficio de tinieblas*; Julio Cortázar: *Rayuela*; Mario Vargas Llosa: *La casa verde*; Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*; José Lezama Lima: *Paradiso*; Guillermo Cabrera Infante: *Tres tristes tigres*; Manuel Puig: *El beso de la mujer araña*; José Donoso: *El obscuro pájaro de la noche*; Augusto Roa Bastos: *Yo, el Supremo*.

3. Núcleos y tendencias discernibles en la nómina tentativa ofrecida. Desplazamientos. Sistema de inclusiones y exclusiones con relación al corpus.

Inclusiones:

a) El texto del Inca Garcilaso como indicador del creciente interés por la producción cultural del período histórico de la colonia y del nuevo énfasis en los poderes ficcionalizadores del relato. Crónicas como las de Bernal Díaz del Castillo y de Alvar

Núñez Cabeza de Vaca, entre otras, son obviamente aludidas en esta indicación. En la misma línea, el rescate de otras prácticas discursivas coloniales: Epistolarios o textos en el cruce de las lenguas aborígenes y del español. La escritura mestiza de Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, *Tragedia de Atau Wallpa*, *El pobre más rico*.

b) Los textos de Sor Juana Inés de la Cruz y de Rosario Castellanos como señales limitadas de la vigorosa revisión de la presencia de la mujer en la producción literaria de Hispanoamérica. En el orden de preferencias sugerido por las fuentes consultadas se destacan textos de Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Armonía Sommers.

Exclusiones:

a) De textos sólidamente reconocidos en cánones nacionales. En el canon nacional argentino, entre otros: José Hernández: *Martín Fierro*; Leopoldo Lugones: *Lunario Sentimental*; Roberto Arlt: *Los siete locos*; Ezequiel Martínez Estrada: *Radiografía de la pampa*; Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*.

b) De prácticas discursivas presumidas como para-literarias. El caso particular del testimonio. De la expresión testimonial anónima a textos como *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnett o *Me llamo Rigoberta Menchú* de Elizabeth Burgos Debray. En los lindes del periodismo: *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska.

Observaciones

• La recurrencia a una historia y a una tradición articuladas sobre el ejercicio de una lengua literaria común, vuelven preferi-

ble, en función de los objetivos y de las posibilidades prácticas de este seminario, la invocación del término "literatura hispanoamericana" sobre el de "literatura latinoamericana". Aunque ambas acepciones suelen usarse, todavía, indistintamente, es obvio que la segunda tiende a diferenciarse de la primera por su progresiva atención a la literatura del Brasil, y por la atención que deberá prestarle, por la misma lógica, a la literatura en lengua francesa de Martinica y de Haití. Estas inclusiones abren una atrayente perspectiva para los estudios comparatistas, pero las fronteras lingüísticas y el de sus correlativos fenómenos de comunicación y de recepción, los marcos culturales y la diversa pauta de los tiempos de desarrollo involucrados en la referencia al marco geopolítico de América latina, vuelven problemática la visualización de un canon literario común, y son inoperantes y prescindibles a la hora de examinar las alternativas del proceso de formación del canon en la producción literaria de los países de la América hispana.

- La decantación provisoria y dinámica de los textos canónicos responde a un complejo proceso cultural en el que intervienen numerosos agentes. El listado de textos ofrecido aquí como núcleo tentativo para la discusión inicial del canon hispanoamericano, se reivindica como la mejor opción posible para evitar el riesgo de una intervención puramente personal. Pero no deja de concitar la atención sobre las marcas de su procedencia. Las disertaciones, los ensayos, los artículos, las obras de referencia consultadas pertenecen todas al circuito académico universitario, con los códigos de procedimientos y las expectativas de consagración que lo caracterizan. No sorprende así, advertir la línea conservadora que margina del listado el examen de buena parte de la producción más reciente, ni la abundancia, en el mismo, paradó-

jicamente, de aquellos textos que mejor se prestan a la aplicación de lo más novedoso del instrumental crítico. Las preferencias, por supuesto, más allá de la confianza en las proposiciones teóricas y metodológicas en que se fundan, pueden, y deben ser sospechadas de diversas formas de manipulación.

- Importa destacar la ausencia, en el listado, de textos representativos de la literatura dramática. En las fuentes examinadas aparecen, ciertamente, estudios sobre algunos de esos textos, pero en ningún caso los mismos concentran el número de adhesiones que muestran los estudios consagrados a exponentes de la lírica, la narrativa o el ensayo. Puede conjeturarse que esta apatía no corresponde a un diferente espesor de un género sobre otro sino a la tendencia, enfatizada en las últimas décadas, a considerar el texto dramático solo o, fundamentalmente, en términos de representación teatral. El texto deja de actualizarse aquí en la experiencia tradicional de la lectura para hacerlo en el escenario del teatro —esa máquina cibernética de que hablaba Barthes— en simultánea actualización con otros lenguajes: el gesto, el decorado, la iluminación, la vestimenta, el lugar, el tiempo. Si esta conjetura es correcta, acaso se explique tanto la creciente expansión de un campo específico de la crítica teatral, como la desconfianza o la indiferencia por la literatura dramática visible en muchos de los críticos adiestrados en la veneración de la hegemonía del texto.

- Si bien las figuras del canon se recortan sobre el ordenamiento de la historia literaria y sobre la masa de formas discursivas sujetas a ese ordenamiento, no pueden deducirse de esas figuras ni la representación emblemática de los puntos decisivos de esa historia, ni la magnitud del caudal de formas discursivas. Las cristalizaciones pasajeras del canon surgen de un compromiso dinámico con esa historia y ese caudal, y no apuntan a otro propó-

sito, en el mejor de los casos, que a llamar la atención sobre determinados núcleos de excelencia en una lengua literaria, en un segmento particular del tiempo. En el desarrollo del presente seminario se buscará examinar el comportamiento de ese compromiso siguiendo las líneas de tensión y de ruptura que se advierten en las más recientes incorporaciones al listado y adelantando la discusión sobre las que no se manifiestan.

BIBLIOGRAFÍA

- Harold Blomm, *The Western Canon*, Nueva York, Harcourt Brace, 1994, pp. 16-41 y 518-567.
- John Guillary, "Canon", en Frank Lentricchia, *Critical Terms for Literary Study*, University of Chicago Press, 1990, pp. 233-249.
- Cornell West, "Minority Discours and the Pitfalls of Canon Formation"; Jonathan Freedman, "Autocanonization: Tropes of Self-Legitimation in Popular Culture", en *The Yale Journal of Criticism*, vol. 1, núm. 1, Yale University, 1987, pp. 193-217.
- Noé Jitrik, "Canónica, regulatoria y transgresiva" (incluido en este volumen).
- Ana Pizarro, ed. *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- Ana Pizarro, ed., *Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales*, San Pablo, Memorial, 1993.
- Walter Mignolo, "Entre el canon y el corpus", en *Nuevo texto crítico*, Año VII, núms. 14-15, pp. 23-36, Stanford University, 1995.

- Hugo Achúgar, "Literatura/ Literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana", en *Revista de Crítica y Literatura Latinoamericana* núm. 29, Lima, 1989. pp. 153-165.
- Emilie Bergmkann y otros, *Women, Culture and Politics in Latin America*, University of California, Berkeley, 1990.
- René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis-Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Martin Lienhard y otros, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núms. 37 y 38, Lima, 1993.
- William Rowe y Vivian Schelling, *Memory and Modernity*, Londres, Verso, 1991.
- John Beverley, "Post-literatura?", en Hernán Vidal, ed., *Herme-néuticas de lo popular*, Minneapolis-Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1992, pp. 15-41.
- Noé Jitrik, comp., *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.