

APUNTES ACERCA DEL CANON LATINOAMERICANO

Susana Zanetti

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

RZ { 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."<sup>30</sup>

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

<sup>30</sup> *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 (“imago” 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.”<sup>31</sup> 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 pretensión de existir como artista? ¿Qué es lo que hace que la aposición de ese nombre, semejante al sello

<sup>31</sup> 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?”<sup>32</sup>

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

<sup>32</sup> 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 canon 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,<sup>33</sup> 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-

<sup>33</sup> 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".<sup>34</sup>

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

<sup>34</sup> 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 *María* 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 Atahuallpa, 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 inquietud 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 incluirlos. 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”.<sup>35</sup>

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-

<sup>35</sup> 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 su-peditada 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.<sup>36</sup> 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

<sup>36</sup> 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”.<sup>37</sup> 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.

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

González.<sup>38</sup> 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?”),<sup>39</sup> 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

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

<sup>39</sup> 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*.<sup>40</sup> 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 *Poemas 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 Vitier<sup>41</sup> 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

<sup>40</sup> *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.

<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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

<sup>42</sup> Entre ellos: “Canons A(nd)Cross-Cultural Bounderies (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”.<sup>43</sup>

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

<sup>43</sup> 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 transcurrir 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.")<sup>44</sup> 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

<sup>44</sup> *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."<sup>45</sup>

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...*<sup>46</sup> 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.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>46</sup> Capítulo. *Historia de la Literatura Argentina*, 2ª época.