

LITURGIAS Y PROFANACIONES

Nicolás Rosa

La regulación histórica entre psicoanálisis y religión no es asintótica ni quiasmática, es sencillamente de simetría invertida: cuando el psicoanálisis fracasa triunfa la religión.

¿Existe un canon literario latinoamericano, argentino o español, como se debe, en nuestras lenguas? A pesar de que la pregunta, como se debe, está formulada con signos de interrogación, pareciera que por el valor semántico de la palabra canon es quizá una interpelación, por lo que me siento obligado a preguntarme a mi vez, si el canon como entidad cuantificadora del fenómeno literario debe estar sujeto a sucesivas variaciones de significado, no sólo por las derivaciones sinonímicas más o menos conocidas, sino por aquellas que están fuera de nuestro contexto. Por ejemplo, la obligación pecuniaria que debe pagarse por ciertos servicios o por ciertas concesiones. ¿No estaría incluida aquí la relación distributiva pero también impositiva de un pago simbólico por la prestación de los servicios de imitación, copia o analogía? Cuando Bloom, presidido por Freud, habla de canon literario nos está diciendo las relaciones de continuidad y de desafectación de los textos pero simultáneamente el precio que hay que pagar para saldar la deuda imaginaria que tenemos con nuestros antecesores textuales. Si bien es cierto que esa deuda se paga con dinero simbólico, duele en la carne de los escritores. Toda la teoría, o la seudoteoría, de la canonización literaria no es más que una

ficción de la paternidad literal y de los conflictos que ella entraña. Si intentamos preguntarnos por la probable existencia de un canon latinoamericano no podemos menos que preguntarnos y responder sobre la real existencia del canon. Es interesante señalar el hecho de una levisísima transición en las preguntas que nos acosan, tanto como reflexión teórica o como preocupaciones pragmáticas, entre las fórmulas de la utopía que es siempre una pregunta por el futuro aunque ese futuro lo ubiquemos en el presente, hacia una pregunta por el canon, que es siempre una pregunta por el pasado. Las formas religiosas del canon que pueden ser descartadas en el plano puramente operativo, subyacen en formas puntuales en las organizaciones que pretendemos hacer de la literatura desde este protocolo. Si desde la perspectiva estética remite a la constitución de formas, de modelos o de reglas establecidas, desde la perspectiva ética son formas o modelos prescriptivos, rigen un comportamiento o una actitud, exigen una conducta a seguir y establecerían las reglas penitenciales que gravitan la literatura. Como categoría estética es la propuesta de una forma lo bello literario para ser imitado o copiado, ¿mímesis o mimetismo? Es verdad que la copia absoluta, remedo del facsímil, es imposible en el nivel real o incluso en el nivel clínico: siempre habrá un pequeño detalle, un desliz del sinónimo, un engancho de la imagen, o un crecimiento de las volutas de la metáfora, que pueda percibirse. Sin embargo la masificación de los detalles, la cuantificación de las imágenes y la precisión flaubertiana de los adjetivos vuelven a la obra un ejemplo de la repetición. Esto que opera en el mundo de la representación de lo mismo en todas las formas de la literatura mediática: son una apoteosis de lo mismo y una profunda herida narcisística a la estética romántica de la originalidad. Todo original es ya una copia.

Podemos sostener la imposibilidad de la existencia simultánea de dos cánones, en principio porque repugna a una *ratio* sentimental, puesto que si yo organizo mis preferencias y las propongo como canónicas es llevar a mis preferencias una dominante quasi-totalitaria y exigir que mis criterios de selección —eso que hace a la historia de la literatura— se confunda con una regla preceptiva. Si nos inclinamos a la estética no puedo permitir o por lo menos derogar las preferencias del Otro. Y si apelamos a razones lógicas, así como en física una partícula no puede tener dos velocidades, así nuestro “gusto” no puede permitirse dos integralidades. El canon es un íntegro y no puede ser subdividido ni ajustado reductivamente a un dos y por ende no puede tener dos integralidades, a menos que sometamos el canon a los deseos y particularidades de nuestras predilecciones, ajustándolos a nuestro deseo... de lectura. Si es nuestro deseo el que opera recordemos a Barthes y si es una secuencia histórica de procedimientos citemos ejemplarmente a Curtius o a Auerbach y si es la puesta en escena de nuestra colegiación estadística, señalemos a Bloom. La constitución del canon siempre estará sometida a incompatibilidades numéricas.

Como todos sabemos, esa sutil y alocada excéntrica que fue Virginia Woolf, escribió cientos de páginas bajo la tutela del “common reader”, de ese improbable lector común, pero el socialismo estadístico de Virginia no era tan democrático como pretendía: el grupo de Bloomsbury era nada más que una coalición aristocrática —la aristocracia del “buen gusto”— que circunscribía una zona de lectura sobre un campo de escritura. De la misma manera, la constitución de un canon —e insistiré en esto de constitución no tanto por la pesarosa palabra, sino por

la idea de conformación constitucional y leguleya que presupone y por las exigencias de clasificación y de medida. Si la idea de canon se vuelve a reponer en la crítica americana, más allá de la interpretación sociológica de Bourdieu como sistema de clasificación, es porque en el espíritu norteamericano y más allá de las discusiones entre multiculturalismo y legislación canónica, hay siempre un aire religioso: el canon sólo se constituye en forma teocrática con la misión hagiográfica de proponer los autores santificados por las universidades. Y aquí recordamos la hostilidad de Bloom hacia el mestizaje de las "culturas diversas" y a la negación, disolución o descuido de lo que él llama la "estética".

El intento de Bloom estriba en una nueva fundación de la literatura occidental, intento que tiene variantes en el orden estético, social y político: la religión estadounidense y recordemos todos los trabajos insólitos de Bloom, lo que él llama la "pequeña profecía", el surgimiento de la nación poscristiana o el *Libro de J.* y en el orden político, la lucha interna de las academias universitarias americanas. Creo fundamentalmente que el espíritu de Bloom es la substanciación de una antropología literaria cuyo resorte básico es su judaísmo, aunque él lo niegue o lo soslaye. En la actualidad, la potencia que tiene el pensamiento judío con fuentes de la filosofía es muy nítida. Si bien es cierto que propuestas de Bloom no tienen ni tendrán la consistencia de un Levinas o de Jabès, o incluso de un Derrida, en su lectura se reúnen los enemigos irreconciliables: entre el *Pentateuco*, los registros de la *Torah* y la reposición de la "erudición alejandrina" —que en América latina puede equivaler a las formas del "neobarroco"— y las lecturas de Freud —la de Harold Bloom en *La angustia de las influencias* y la de Derrida en *Mal d'archive. Une impression freu-*

dienne—²² "los canónigos" y los "deconstructivistas" se emparejan sin decidirse a establecer un acuerdo. Todos estos datos perfilan que el pensamiento filosófico que nutre el judaísmo en todas sus variantes, ejerce una presión sobre lo que se entiende por literatura, dónde se pretende originarla y por lo tanto en la creación de una línea sucesoria en las nuevas genealogías. El pasado, como se debe, no es más que una creación del presente.

Es probable que Bloom no acepte este intento de fundar una precesión, pero el carácter hierático de todo canon, que implica rigurosamente una *cainización* —llamamos cainización a la actitud de aceptar la autoridad paterna; digamos Shakespeare— para negar y asesinar a los hermanos textuales —Marlowe o John Ford, o reconozcamos nuestra deuda sucesoria con Rubén Darío para oscurecer nuestro lazo contradictorio, lleno de amor-odio, con Alfonsina Storni o Delmira Agustini— nos permite pensar que la modificación que se establece a partir de esta perspectiva le permite refrendar su hipótesis básica: la literatura occidental no tiene su pro-padre en Homero y en los ciclos homéricos sino en la Biblia. Esto significa trasladar en una geografía imaginaria los asentamientos de la cultura occidental y en el registro simbólico organizar la cultura como *analogon* de la religión. No se trata de negar el valor fundamental de la religión en la formación de la *ratio* occidental en la lucha constante del logos y el mito, o entre neuma y razón, entre el espíritu y el cuerpo, entre racionalidad y sentimiento, entre cerebro y corazón, entre el soma y los afectos, sino que responden al fenómeno en el registro imaginario para darnos cuenta de la constitución de eso que llamamos hombre, humano, sujeto, sujeto social, etc. La interpretación que encon-

22 París, Galilée, 1995. (Hay traducción al castellano.)

tramos en los teóricos norteamericanos e ingleses, pienso en Bloom, en Frye, en el verdadero orientador de estas formulaciones, Frank Kermode, nos permite pensar que el libro fundador, la biblia de las Biblias puede ser interpretado:

1) como literatura sapiencial, 2) como *thesaurus* de imágenes y metáforas fundamentales de toda la literatura occidental y 3) como texto fundador de la literatura occidental y por ende como la construcción del gran código como lo entiende Frye, o del canon, como dice Bloom. En el nivel histórico, se ha producido un tenue desplazamiento de las civilizaciones creto-micénicas, las civilizaciones proto-griegas, para trasladarnos de la cuenca mediterránea hacia el oriente cercano. ¿Es que la situación política actual, disolución de la Unión Soviética, el conflicto entre judíos y palestinos, la guerra de la ex Yugoslavia entre musulmanes y serbios, los desplazamientos de la cultura árabe y las formas actuales de la geografía islámica, nos permiten pensar que influyen directamente en la exposición de una geopolítica de las sucesiones y herencias textuales y por ende literarias? El relato de Casandra —en su lamentación agónica y profética no es bíblico—, o la furia protestativa contra las leyes de la ciudad de Antígona no están registradas en el *Pentateuco*, y básicamente, y por lo tanto ni en el *Génesis*, *Éxodo* o *Números*, o mejor la prosapia incestuosa de Edipo se hunde en el Tigris y en el Éufrates. Y esto no sólo por la disparidad de orden histórico sino porque registran culturas antagónicas tanto como se oponen en la promoción contemporánea del *Apocalipsis* y la resistencia a las utopías, tanto como se oponen las culturas migratorias a las culturas sedentarias y enteratorias. Esto no implica la negación de lo literario sino su extensión que puede llegar a su disolución, a su propio *Apocalipsis*, hecho que aterra a Bloom. Si en la contemporaneidad las deman-

das religiosas de la pequeña burguesía acaban generalmente en escatologías cientistas como las de Teilhard de Chardin o en la futurología de los planificadores perspectivistas como lo ha señalado Reinhold Niebuhr con un término ampliamente descriptivo: “el milenarismo evolucionista”.²³

Si en la contemporaneidad, la extensión de lo literario en oposición a la literatura entendida como institución social, hacia el campo del cine, de la telenovela o del videoclip, pareciera impedir la constitución de una regla y por ende de una organización canónica, es necesario recordar que la disolución de una forma siempre va acompañada por la sustitución de otras nuevas. El hecho concreto y actual es que estas *nuevas formas* son formas ya establecidas y por cierto canonizadas, si entendemos por canon la consistencia de una fosilización diacrónica o mejor, de una cristalización temporal que produce un modelo a recrear o a imitar. Desde el punto de vista histórico, la reposición de antiguas formas y códigos es lo que permitió establecer una nueva nomenclatura como la posmodernidad, algo tan difícil de definir como de precisar. Este hecho se produjo a partir de las sucesivas vanguardias, pero entendemos que la reposición de viejas fórmulas inscriptas en el movimiento mismo de la repetición, en el sentido que le da Kierkegaard o Freud, no es la repetición de lo mismo sino una repetición que engendra algo nuevo, sólo que nos fascina precisamente por creer, imaginariamente, que este retorno, como el retorno de lo reprimido es un retorno *a lo antiguo*, que engendra sorpresa pero también angustia. Como nos

²³ Véase Jacques Derrida: *Sobre el tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, México-Madrid, Siglo XXI, 1994. R. Niebuhr, *Moral Man and Immoral Society*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1932.

movemos, por momentos, con categorías que provienen de la filosofía o del psicoanálisis, me gustaría pensar que este efecto de pasado que vuelve, es el soporte de una *metafísica de la causa*, metafísica que puede pensarse fenomenológicamente como mito de origen donde se sostiene el mito de futuro, ya sea utópico o devastador. Hegel propuso una forma tan bella como perturbadora, el carácter intrínsecamente pasado que tiene todo arte, este axioma tan difícil de aprehender está ligado a la cláusula fundamental de la estética hegeliana: la apariencia sensible de la *idea*. Pero si me he permitido traer al ruedo a Hegel es porque en la contemporaneidad su representante más claro es Gadamer y todos aquellos que hacen refluir las propuestas del romanticismo de Jena en las consideraciones de las formas artísticas actuales.²⁴ Las previsiones de Hegel, como las de Nietzsche e incluso las de Heidegger pueden ser tomadas como profecías, ya que la profecía es una retórica propia de nuestra época finisecular. El carácter pasado del arte es lo que llamamos *tradición*. La pregunta es ¿cómo establecer una tradición, si no la vinculamos con la corporación de un código, de un paradigma o de un canon? Es cierto que estas nociones no son sinónimas, pero en el relato de la crítica literaria parecen serlo. Si pensamos también que, más allá de su proveniencia de la música religiosa (las tesis establecidas por la *Paléographie Musicale*), el canon de la belleza estatuaría (el canon de Policeto), o de los diversos y múltiples cánones de la escritura bíblica (católica, protestante, ortodoxa, griega, etc.), es un modelo a imitar y así se constituyó el canon de Alejandría, la modernización de las teorías de la creación artística en el sentido estricto del término, no poseen ningún sentido preci-

²⁴ Hans George Gadamer, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993.

samente en el momento en que lo bello literario está sujeto a una degradación formal que es visible en los discursos de la contemporaneidad. La teoría de lo sublime se convierte en el *sublimierung* de los procesos químicos para sostener la sublimación freudiana de las pulsiones sexuales como el elemento productor del trabajo de creación.²⁵ Simultáneamente, a partir del comienzo del siglo, el registro cada vez más marcado del feísmo en línea directa con nuevas concepciones de la "monstruosidad" y la dislocación de los criterios de normatividad estética, que parecerían permitir una libertad y por momentos un libertinaje formal tanto en la creación como en eso tan impreciso que es el "gusto" y su experimentación democrática. ¿Cómo es posible que este efecto sea contemporáneo de los procesos de canonización? En principio, podríamos decir que la fragmentación y segmentación de nuestras sociedades en donde luchan lo *local* con lo *global* permite la coexistencia inestable de diversas formas antagónicas, pero en un nivel más profundo es probable que la restitución de formas canónicas sea un elemento defensivo de preservación de lo ya perdido. Si el arte es siempre una forma de pasado, es porque el registro imaginario *replica* el registro de lo real como forma de nostalgia. Esto es lo que se ha llamado *ficción*, tanto la novelística como la teórica. La ficción como invención: la *inventio* contemporánea no se deduce de la retórica aristotélica, sino que proviene de una catexis histórica puramente reproductiva. Los mitos contemporáneos, y son muchos, son la invención en su forma des-carada, es decir, sin rostro, a partir del símil de la careta. ¿La *inventio* es agente de cambio? Si la entendemos como

²⁵ Nicolás Rosa, "La lengua del Ausente", en revista *Orbis Tertius* núm. 2-3, La Plata, 1997.

ficción, en el sentido en que la aplica Bentham en su *Tratado de las Ficciones*, podríamos decir que sí. Los agentes de estabilidad serían los mitos, en tanto que las utopías alimentadas por las ucronías, serían la proyección de lo humano en la historia. Pero las ficciones están siempre sujetas a pruebas, cuando pierden su nivel de operatividad —y en el registro latinoamericano la ficción más contundente fue la Revolución— se las descarta. Las ficciones teóricas, las ficciones políticas, las ficciones paradigmáticas (utopías y apocalipsis), ficciones legales, las del Derecho, las ficciones matemáticas como las del caso-cero o las semióticas o lingüísticas (como la del Signo) o la ficción de la causalidad en el campo de la Historia, lo que Bergson llamaba la función fabuladora de la historia. Pero la validez de una ficción sólo se puede probar por el éxito que pueda tener en el mundo: de esta forma no sabemos si existe el “aparato psíquico” —verdadero aparato teórico— pero que ha ejercido una modificación en lo real es indudable, de la misma manera que, demencialmente, la opinión antisemítica sólo se puede probar cuantitativamente: seis millones de cadáveres. Hannah Arendt sostenía que los filósofos de los nazis no eran genéricamente diferentes de los hombres de ciencia, incluso de todos los hombres en general en el momento en que el hombre se encuentra a solas consigo mismo. Quizá nuestra contradictoria Arendt pensó así a Heidegger.

¿Es ajena la disputa sobre el canon a la aparición de los nuevos sujetos sociales? La valencia social del feminismo y de la crítica anexa, la ginocrítica, en todas sus variantes, las reivindicaciones genéricas de nuevos sujetos de ley como las lesbianas, los homosexuales, la literatura “gay”, las nuevas luchas de negros, indios, inmigrantes en el marco tan lábil de la *etnicidad*, las nuevas corrientes migratorias y las formas tercermundistas de nuevos

órdenes sociales,²⁶ apuesta a nuevos discursos a nuevas escrituras, a nuevos textos. ¿Esta reivindicación es vindicar, como diría Borges, nuevas y antiguas formas de las categorías literarias, o en el ejemplo de Harold Bloom, son contradictorias y luchan entre sí?

Las nuevas categorías con las que trabajamos son la reformulación de antiguas formas tratadas, en principio, por la Retórica, luego por la Preceptiva y actualmente por el estudio de los medios masivos: código, tradición, género, estilo, clásico, clasicismo y por lo tanto canon. Decimos *por lo tanto*: esto implica una afirmación fuerte, la resolución no sinonímica pero paralela de la clasicidad y del canon. Y también el concepto de *tradición* que sólo puede sostenerse en la oposición vanguardia/tradición, que subsume los conceptos de Tynianov arcaístas e innovadores. Pero debemos recordar que un crítico, dejado de la mano de la teoría actual, nos precavía —y me refiero al aristotélico-marxista Galvano Della Volpe— que estos términos son militares. Toda vanguardia presupone una retaguardia pero quiero recordar también que estar en la retaguardia no es sino una estrategia para atacar.

¿Qué es un clásico? pregunta que la vanguardia no se hace pero sí la posmodernidad. ¿Qué es un clásico? Lo menos que podemos decir es que este atribulado concepto sólo puede aclararse —no definirse— a partir de la lectura, no la lectura estadística sino los fenómenos contemporáneos de la lectura. ¿Cómo se lee y cómo se leen los clásicos? ¿Y qué nos lleva a considerarlos clásicos? El clásico nacional —y no es una muestra de hipismo— entra en conflicto con el clásico internacional o con el clásico occidental, de la misma manera que las naciones siempre entran en conflicto con las pretensiones anexionistas e imperialistas de otras nacio-

²⁶ Michel Serres, *El contrato natural*, Valencia, Pretextos, 1991.

nes. En este sentido, la pretensión de Bloom —pretensión plenamente justificada por la forma en que Shakespeare trabajó los afectos y pasiones humanas, desde la celotipia hasta la morbosidad de las pasiones criminales—, es una pretensión imperialista, invade tanto el terreno del gusto personal (para mí *El corazón de las tinieblas* es el clásico contemporáneo) y ¿para el territorio periférico de la literatura argentina *Martín Fierro* es un clásico? En la interpretación desubstancializadora de Borges, *Martín Fierro* es un avatar de la literatura argentina, pero ese avatar es constitutivo y por lo tanto todo texto argentino es siempre sometido a una prueba evaluativa ¿qué relaciones mantiene con el texto fundador? Actualmente, la resurrección y transformación del género gauchesco en las figuras de Leónidas y Osvaldo Lamborghini muestra una itineración nueva y dibuja grados distintos. La sutileza y la burla contenidas de Italo Calvino nos dice de un clásico: “es aquella obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos”. Me interesa más el término *polvillo* por esa levedad que más que sugerir, insinúa en la lectura. De lecturas transgresoras podríamos señalar algunas, pero es de este caso argüir sobre la lectura que los autores hacen de los autores, engendrando textos incestuosos, por la sencilla razón que como toda razón sencilla produce una variedad de dificultades. ¿Qué leen y cómo leen los autores que escriben? En la contemporaneidad, tanto la angustia de las influencias como el concepto de intertextualidad y todas sus variantes que van desde Kristeva a Riffaterre, son formas de decirnos precisamente eso: qué leen los autores y qué hacen con esas lecturas. En mi caso particular, elaboré una teoría de los ancestros textuales no tanto siguiendo a Freud, que es el caso de Bloom, sino amparándome en Lacan y en categorías como identificación primordial y secundaria y formas del rechazo entendi-

das como mecanismos de defensa, denegación, negación, forclusión, llevadas al campo de la lectura como un entrelazado de escritura-lectura. La diferencia fundamental con Bloom consiste en que la “angustia” deviene en mi caso un polemos, o enfrentamiento, una verdadera guerra que se produce entre los autores; los autores no se “angustian” frente a los otros autores ya sean ellos contemporáneos o verdaderos ancestros, sino que intentan asesinarlos, un asesinato textual y un asesinato legal del que dan cuenta tanto la teoría de los padres textuales como el derecho (la ley de propiedad intelectual) tanto como las pulsiones homicidas que intentan sacarse de encima a un padre. Para decirlo de otra manera, el Nombre de Autor es siempre un atentado contra el Nombre del Padre como emergente del *urvater* fundamental. En el registro de la autoridad literaria, Homero o la Biblia son registros temporales de la certificación de un origen, de dónde venimos, pregunta darwiniana que se retraduce en lengua literaria: qué leemos para saber cómo escribimos. Lo que nos lleva a pensar que la lectura de un texto es la lectura de los antecesores, cuando leemos a Edith Warton estamos pensando en Henry James para que nos lleve de la mano por el sendero sinuoso trazado por Proust hacia Combray. La angustia de las influencias no es nada más que la duplicación de una angustia neurótica que proviene de la alienación con el Otro y de la angustia de la separación con la subsecuente pérdida pero también con el beneficio de la autonomía precaria del yo del escritor reflejada en la angustia narcisista, con el menoscabo de una autonomía que se presupone privada. Las filiaciones organizadas metafóricamente en la línea de la sucesividad elaboran genealogías sobre el repertorio de antecesores y de sucesores. La deuda literaria, aquella que subyace en la “angustia de las influencias” se sob reimprime a un deli-

rio de protección contra el dolor y el olvido. La solución, y ahora propongo una solución para que no nos sintamos tan angustiados, es buscar el Padre lo más lejos posible, en Homero o en la Biblia, o muy cerca para hacer creer que más que Padre es un Hermano (como es el caso de César Aira en relación a Osvaldo Lamborghini). Las fratrías textuales tienden generalmente a la traición, como la paternidad a un asesinato. La horda primitiva de los escritores elige su víctima propiciatoria en el ara de los sacrificios: Homero para Borges, Tomás para Joyce, Virgilio para Eliot, Jane Austen para Virginia Woolf, Whitman para Neruda y los que buscan padres en la filosofía, en la antropología fantástica, verdaderos padres cibernéticos, como Alejo Carpentier en Descartes, como H. G. Wells en Luciano de Samosata, o Tolkien en las praderas del infierno. Hay escritores que escriben contra sus padres y otros contra sus hermanos. Rencor y envidia son motores potentes de la llamada creación literaria.

Asistimos a una decorosa exposición y a una elegante discusión sobre el canon literario en las letras argentinas, con perfiles leguleyos, como antes lo fue en los ámbitos universitarios estadounidenses y ahora lo es en España. Para ser explícitos apelemos a la crestomatía: Nothorp Frye (El gran código) y aquí la palabra código da idea exacta de lo que intentamos decir en tanto que toda canonización tiene dos procedimientos fundamentales: la invención, a veces brillante, de una nomenclatura de autores como la del repertorio de santos medievales y la gestación de un proceso estableciendo las relaciones entre autores y entre clases de literatura: sucesión de padres a hijos, de tío a sobrino, como es el caso de Tinianov,²⁷ literatura baja o literatura alta, literatura menor

²⁷ Jury Tinianov, *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo Libri, 1968.

en el sentido deleuziano del término. Bloom en su irritante prelación de autores, el superficial René Jughes (*La cultura de la queja*) que coincide con los "resentidos" de Bloom, o los neoconservadores Allan Bloom, W. Bennett o R. Kimbal (*The Closing of American Mind*), el trabajo de José Pozuelo Ivancos (*El canon en la teoría literaria contemporánea*) que nos permite desplazar el concepto de canon de autores a un canon de críticos, o *Raros y canónicos* de Wilfrido Corral o de Noé Jitrik, "Canónica, regulatoria y transgresora", y en nuestros pagos, y sin aparato crítico, los escritores que opinan en diversos medios: Abel Posse "Canon y condena de Borges", Tomás Eloy Martínez, "El canon argentino", o Juan Martini en "Otras generaciones". Curiosamente la estructura de estos cánones —a diferencia del de Bloom— nos permite observar dos cosas: en el nivel teórico la presencia de un canon solicita la efectividad de otro, decíamos que la débil multiplicidad de dos nos permite pensar en la probable multiplicación de los cánones perpetuada sobre el deseo de lectura de cada uno de los lectores, y en un nivel más pragmático, la ausencia y adelgazamiento de la presencia de la poesía. Juan L. Ortiz, Ricardo Molinari, Enrique Molina, Olga Orozco, Alfonsina Storni, Juan Gelman, Alejandra Pizarnik, Juana Bignozzi, Arturo Carrera, Tamara Kamenzsain, Negroni, Helder y tantos otros no pertenecen a ningún canon. Y es probable que así sea, pues los poetas no establecen cánones, no participan de las regulaciones ni de las reglas, en general las violan, establecen sectas, son siempre heterodoxos, verdaderos *separadores* de la cofradía literaria, verdaderos diablos, si nos atenemos a la etimología: *día-bolein*. Las regulaciones canónicas nos muestran sutilmente la aparición de una nueva ortodoxia de las similitudes y las diferencias. La diferencia en el sentido derridiano del término, es una magnitud aritmética, cre-

ce y decrece en función de un punto que aparece como *ideal*, matemáticamente ideal, cuando en realidad lo que habría que profesar es el *distinto*, el otro absolutamente otro que no tiene pro-genie ni descendientes, no crea jerarquías sino una distinción absoluta. En la literatura latinoamericana, el distinto es César Vallejo y sólo en una de sus obras que todos conocemos pero que todavía nos fascina por su extrañamiento, *Trilce*, verdadera obra sin código y por ende sin diccionario, fuera de las escrituras legalizadas y por lo tanto sin canon, no son digeribles para la historia de la literatura y son incómodas para la crítica. Pero también lo podemos pensar de Arguedas y otras escrituras americanas y argentinas que no pueden ser reconocidas en las clasificaciones y que se excluyen de las categorizaciones canónicas. Si todo pasa por la estética, como es el caso de Bloom, o por las elecciones minoritarias, como es el caso del multiculturalismo, es difícil defender a estas escrituras y la posición de estos escritores, digamos escritores bárbaros, no en el sentido de Jameson, sino escritores que no conocen la lengua con la que escriben, escritores defectuosos, que no conocen el diccionario o que intentan destruirlo: doy dos ejemplos en secuencias distintas: Elías Castelnuovo y Osvaldo Lamborghini. Hay escritores que escriben en lenguas estatuidas y se apoyan en la lengua del estado como un estado de lengua, como es el caso de Mujica Láinez, hay escritores que escriben en lenguas nacionales que intentan nacionalizar su escritura apoyándose en un imposible código común como lengua comunitaria y de lenguajes de fácil traductibilidad, pretendiendo lo propio de lo nacional: ser entendidos por todos, una verdadera lengua constitucional, y hay escritores que escriben en lenguas in-formes, dialectos inventados, construcción y destrucción de lenguas no idiosincrásicas, en bables descomedidos, en dialectos irreconoci-

bles para desmentir la confiabilidad de la lengua. ¿Qué hacer con estos escritores, más allá del fervor de jóvenes críticos que quieren asentarlos en la institución y sobre la universitaria —y recuerdo que la discusión sobre el canon es una discusión básicamente universitaria—. Hay escritores latinoamericanos y argentinos que son escritores de una sola obra: pongamos por caso, Guimaraes Rosa, César Vallejo, o Juan Rulfo. O escritores que escriben en lenguas neológicas como Gironde o mixturas de lenguas como el polaco argentino o argentino polaco Gombrowicz. El concepto de obra, que desde el punto de vista de la ideología de los cánones científicos de la literatura, se opone al concepto de escritura e incluso al de discurso, puede ser reivindicado no en el sentido de la creación de una obra, sino en el sentido matemático: una obra es un punto indivisible en la llamada continuidad de una serie de obras, pongamos por caso, esencialmente y más allá de la crítica, qué relación real puede establecerse entre *Los heraldos negros* y *Trilce*. Hay obras únicas dentro de una serie de obras de un mismo autor: son contragenéricas, son anticanónicas. La canonicación es un elemento exterior a las escrituras, depende de la Institución y son la manifestación no inmediata pero sí necesaria de la constitución de una Biblioteca de los Grandes Autores, libros para ser mostrados pero no leídos. Leer implica siempre reponer el desarrollo simbólico-diacrónico del texto,²⁸ sus evoluciones, sus circunvoluciones, sus torsiones y recorridos que intentan seguir el decurso de la lectura para simular que siguen el camino previsto por el escritor. El tiempo de la *cita* no existe en el camino de lectura, citar es interrumpir el texto y trasladarlo a otro ni-

²⁸ Nicolás Rosa, "Lecturas impropias", en *Revista de Letras* núm. 4, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1996.

vel del discurso. La cita hace autoridad en el texto y lo lleva hacia la legalidad de la Institución. Todo intento de clasificar y organizar un canon es una interrupción en el devenir de las lecturas históricas, aquellas que hacen historia. Un clásico siempre es un retazo de citas y la clasificación de los clásicos nutre el canon. El canon de la literatura argentina es un Panteón Nacional —y muchos críticos muy responsables se han encargado de erigirlo— presidido por Borges, sostenido por la columna dórica de Macedonio Fernández y coronado por la cariátide de Don Adolfo Bioy Casares. El resto, por el momento, son cadáveres sepultados anónimamente en el osario común.

La crítica literaria, incluso la crítica a secas, se vio exigida por un nivel de especificidad y por un rigor que algunos entendieron como científico. El pensamiento crítico cualquiera fuese, es ideológico, puede aventurarse en un discurso abiertamente ideológico o intentar desideologizarse para acercarse al objeto que lo convoca: la literatura. Ha sido siempre difícil definir la literatura, pero en la contemporaneidad la pretensión se ha desplazado hacia la teoría y hacia la crítica. La teoría literaria es siempre subsidiaria de otras teorías más compactas: la teoría sociológica, la antropológica, el psicoanálisis, la historia. La crítica se apoya en la organización y descripción —y no lo decimos en sentido peyorativo pues la descripción de un texto es tarea harto compleja— de los contenidos —vaya palabreja!— de la organización de la forma —otro término que puede asustarnos a partir de las elaboraciones de la estética fenomenológica, digamos una mezcla de Merleau-Ponty y de Hayden White— con que pretendemos operar en la actualidad. Pero nos interesa ahora puntualizar sin atrevernos a definir lo que presuntamente entendemos por pensar, digamos el pensar los objetos, puesto que la realidad de la cosa es siempre el

soporte necesario para que se produzca el pensamiento, la cosa antecede y direcciona el itinerario del objeto y del discurso sobre ese objeto. Es bien sabido que los fenómenos de la escritura no son objetos materialmente consistentes sino objetos epistémicamente *flow*. ¿Cómo pensar esos objetos en una perspectiva que renegaría tanto de la alienación al objeto como de la fusión al mismo, tratando de eliminar la trasmutación —la crítica esencialista— o la perfusión entre el objeto y el sujeto crítico —digamos en parte Maurice Blanchot o Anatole France, aquel que decía en el momento de enfrentar un libro: “Voy a leerme”? Del impresionismo hemos pasado a la trascendentalidad. El sujeto crítico debe cuidarse fundamentalmente de toda trascendentalidad ya sea fenomenológica o hermenéutica. ¿Qué camino tomar sino el de la dialéctica? El pensamiento crítico debe ser necesariamente dialéctico para que sea crítico y transgresivo, para que sea polémico. Instaurar una lucha de discursos para generar un objeto transfundido de interdiscursividad. El canon es un pensamiento hagiográfico y sólo puede operar con continuidad —esa sería su historia o su manera de hacer historia— y por selección, ése sería su diccionario. No dudamos que este pensamiento dialéctico generará su propia ideología pero es una ideología que puede ser controlada en su propia producción. Esto permitiría obviar tanto el esquematismo como el eclecticismo. Si hay que optar entre Marx —digo la teoría de la producción económica y su resultado simbólico— y Hannah Arendt, elegimos la economía simbólica de Bourdieu, y si no podemos prescindir de Max Weber, lo leeremos conjuntamente con Walter Benjamin sobre la sombra inquietante de Freud. Y digamos fuertemente, la teoría literaria no puede prescindir de Lacan y de su antagonista Derrida. El riesgo del eclecticismo parece evidente, pero si pensamos bien, si leemos

bien, si escuchamos bien, hemos señalado los mojones de un recorrido que tiene como meta alcanzar, si es posible, la forma en que la escritura se produce ante nuestros ojos. Acompañados por Barthes y por Bajtín y María Rosa Lida, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, podemos intentar penetrar en ese fenómeno tan banal pero tan misterioso que es *escribir*, prescindiendo de recetas académicas.

En la contemporaneidad, el término *multiculturalismo*—el último círculo del infierno para Bloom— y lo cito: “La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones feministas, afrocentristas, marxistas, neo-historicistas inspirados por Foucault o desconstruccionistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento”. Esta “escuela” tiene su centro de irradiación en Estados Unidos y más particularmente en ciertas universidades, es básicamente, un *multirracismo*, en el sentido amplio del término, con todos los peligros que encierra— y no son los que señala Bloom— la nueva invención de la etnicidad.²⁹ Primero los negros, la negritud (Franz Fanon), los escritores negros, pongamos por caso Leroy Jones o Langston Hughes, y luego el predominio de los llamados “sumergidos”, mujeres, indígenas, inmigrantes, lesbianas, homosexuales, que pretenden históricamente salir de sus ghettos intelectuales para abrirse un camino más amplio dentro de un pretendido nacionalismo de la escritu-

²⁹ Nadia Khouri, (Directora), *Discours et mythes de l'ethnicité*, Montréal, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, 1992.

ra. Estos grupos, numerosos cuantitativamente, son un preciado botín para los políticos americanos (Clinton, en particular) y una presa visible para las fuerzas neoconservadoras, facistas y nazis de la clase dirigente americana y una figura “rara” para la “mayoría silenciosa” integrada por “amas de casa”, *union trade* y yuppies básicamente conservadores. Los nuevos actores sociales ejercen su actividad y su fuerza—recordemos la extravagante novela de Philippe Sollers *Femmes*— en los centros universitarios y particularmente en Berkeley, Boston, Yale, Nueva York, y presionan y a veces comandan las políticas educativas de las universidades como los sistemas de admisión, las becas, los consejos. Debemos notar que su aislamiento no les permite ejercer real influencia sobre los grupos mayoritarios. Qué lejos estamos de la política de masas propia de la Argentina del pasado o de la misma Francia, España, México y Brasil. Este multiculturalismo va engendrando nuevas formas de entender la crítica cultural y reposiciona la literatura y su crítica desde otras perspectivas en función de los personajes que la abordan, sus intereses e ideologías y los nuevos objetos que la determinan: casos y series nuevas como la poesía amerindia, la poesía en lengua inglesa hecha por hispanos o por la temática costarricense o las nuevas concepciones del feminismo contrarias a lo que, sin mucho fundamento, se llamó el hiperfalicismo freudiano-lacaniano. Me atrevo a afirmar que la literatura hecha por judíos, la literatura con temática judaica, con lenguas híbridas de idish y hebreo no forman parte de estas minorías por la sencilla razón de que atraviesan y fundan la gran literatura americana contemporánea. La literatura americana actual es una variante de la literatura judía.

Lo que Bloom teme es la destrucción del canon de la literatura occidental formado por una territorialización tan extrema

como la que propone. Toda territorialización es siempre una forma de imperialismo y tarde o temprano generará invasiones y nuevas colonizaciones lingüísticas y escriturarias. En nuestra época, y es evidente en mi discurso, el intento de evitar el término posmodernidad, el mercado textual en los Estados Unidos y en mercados tan monopólicos como el de Inglaterra, están siendo invadidos por hispanoamericanos, asiáticos, y por japoneses y árabes. Una escritura multilingüe es un espacio multisectorial. ¿Es que el temor, más allá de lo político, es un temor ancestral a la dispersión de lenguas y a los efectos negativos de la traducción de universos culturales y lingüísticos? ¿Temor a lo babélico, a lo indistinto? Entendemos, si somos fieles a nuestra reflexión, que el resentimiento puede ser un buen motor para incorporarse a una literatura nacional. En la literatura argentina, a partir de poderosos sentimientos de desclasamiento, de descategorización, nombres como Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, muerto en Barcelona, algunos textos de Luis Gusmán, de Zelara-yán, son realmente, y para decirlo con un argentinismo, los "guachos" de la literatura nacional. El designio de estos escritores, ¿quieren destruir el canon o quieren pertenecer al mismo?, es inescrutable.

La desintegración actual de los estudios literarios es producto de la pérdida de un objeto claro, visible y definible. La desterritorialización que sufre la literatura la lleva en primer término al cine y luego a la telenovela —como antes estuvo en el folletín— al video clip, a las letras del rock y del rock nacional o incluso a las formas apocalípticas de los graffiti. Frente a las formas canónicas, tenemos textos viajeros, letras migrantes e inmigrantes que desaciertan los códigos nacionales sin llegar a constituir ninguna lengua universal, utopía de una lengua fundamental que valga

para todas las naciones y sea el "farmakon" de todas las traducciones. Pero esto no es nuevo. Virgilio, aquel poeta imperial recordado por el antisemita Eliot, era un poeta viajero remedando a Homero y anticipando a Dante. Las tierras extrañas de la literatura no pueden constituir ningún territorio, salvo en el registro imaginario de los críticos, y si las academias, llámese universidad, asamblea de notables, corpus, código o canon existen es para recordarnos que el estilo, aquello que percibimos en nuestras lecturas, es una *unidad* que no puede ser contenida en ninguna configuración. Es verdad, lo difícil es saber quiénes son los escritores con estilo.

Está claro para nosotros, pero no para todos, que la crítica literaria se ha vuelto, con un remedo de anterioridad que puede confundirnos, axiomática, taxonómica, necesita clasificar y para ello recurre a nomenclaturas, a reglas, a preceptos, en suma, a la ejemplarización. En otro nivel, que es lo que nos interesa, podría decir que todo escritor, toda escritura, es un esfuerzo teñido de nostalgia para descubrir el fantasma de la escritura del Padre, pero también de los predecesores más arcaicos; esto puede confundirse con una problemática histórica, pero no lo es en tanto no se analizan los condicionamientos económicos y sociopolíticos de su emergencia. La búsqueda del antepasado, del fantasma arcaico, es una manera de legitimación basada en la comparación del comparatismo y de los estudios culturales y estas aproximaciones deben tener un soporte teórico en la adhesión (alienación) y en el rechazo (desprendimiento). En la clasificación de las "angustias de las influencias", en lo que Bloom llama los cocientes, en el mejor de sus libros, establece una "política" revisionista de la historia literaria, que no hace más que confirmar las historias anteriores, sean cronológicas o genealógicas, y una "filosofía" de

las sucesiones: el canon es, desde el punto de vista narratológico, una *peregrinatio* en la búsqueda de un origen, y desde el punto de vista político, una estrategia propia de los claustros universitarios. El *clinamen*, el desvío, es curiosamente otra variante de la *diferencia* de su odiado desconstruccionismo. Asistimos a una lucha sorda entre institucionalización y desvalorización de los objetos literarios a partir de la creación de nuevos territorios. La identidad diluida por la diseminación y por la diferencia es ahora atacada, por lo menos en el campo de la literatura argentina, por los *distintos*: Perlongher, Lamborghini, Zelarayán, Luis Thonis, o la lucha entre "objetivistas" y "neobarrocos". Pizarnik, una extrema, está siendo salvada por los fervores de sus compañeras de género. Estos escritores no establecen cánones y resisten a ser integrados en fórmulas canónicas. Digamos que en la literatura argentina, tal vez en la latinoamericana, el canon está enfermo. Si necesariamente debemos apelar a la nomenclatura para poder entendernos, diría que la *literatura argentina* se opone a la *literatura nacional* como el estado se opone al pueblo. La literatura nacional es una política de acuerdos literarios y engendra sistemas y no cánones y formas de políticas de escritura y de políticas de lectura, sobre políticas de lenguajes. La literatura argentina es local y se ramifica en diversas formas de espacio: *locus*, *templus*, *pagus* (la gauchesca), túmulos, criptas (toda la literatura sobre Eva Perón), cárceles (toda la literatura de las diversas dictaduras), verdaderos espacios de la extensión que se oponen a los espacios de la expulsión (indios, inmigrantes, migraciones internas, marginados y desclasados) literaturas que generan lenguas argentinas que van de la acracia lingüística (Néstor Perlongher) al imperialismo lingüístico (Osvaldo Lamborghini). La literatura argentina es un sistema histórico pero no estadual y funda territorios, zonas y

fronteras y también señala la lucha por la posesión de esos territorios y por el derecho de marcar estas fronteras, lo que nos llevaría al canon de la crítica literaria argentina. La literatura gauchesca es un parasistema intermediario entre lo político y lo histórico, entre lo nacional y lo argentino.

¿El canon es o no es una antología? Podríamos responder a esa pregunta diciendo que el canon es simultáneamente una *meta-antología* como caracterización de la alteración de los procedimientos retóricos y de las poéticas literarias y una *mega-antología* como una reunión universal de los Grandes Escritores sin tener apoyo en ninguna fundamentación teórica ni estética (la palabra cuantitativamente más importante en el libro de Bloom es la palabra "estética", pero no la define). Creemos que esta propuesta está basada en una interpretación personal del "gusto literario" y en una organización fundamentalista de universales estéticos y antropológicos, y por ende presupone básicamente una contradicción entre la universalidad de lo estético y una excepcionalidad de los efectos. Bloom ha generado un mito de origen y al mismo tiempo un mito de renovación, pero si leemos bien a Freud nos gustaría pensar que lo novedoso no es más que una manera de aparecer lo pasado. Es imposible suprimir la perspectiva histórica para evaluar una obra y la relación de la misma con el género, la especie o las formas de escritura. Sólo la Historia puede dar su veredicto.