

EL CANON ARGENTINO⁴⁸

Tomás Eloy Martínez

Harold Bloom, un catedrático de Yale célebre por su megalomanía y sus arbitrariedades, volvió a poner de moda, hace un par de años, el debate sobre el canon de la literatura occidental. A Buenos Aires llegaron algunos ecos de la polémica, pero nadie trató de aplicarla a la literatura argentina. Es comprensible, porque no hacía falta.

El tema del canon ha estado presente en la mayoría de las discusiones intelectuales desde el Centenario, y parte del prestigio de publicaciones históricas como las revistas *Nosotros*, *Sur*, *Contorno*, *Primera Plana* o el de este mismo suplemento derivan del papel activo que asumieron en la consagración, canonización y negación de algunos escritores fundamentales.

En estos finales de siglo, después de incontables y caprichosas variaciones del canon impuestas por la crítica o las cátedras de literatura argentina, son los lectores —parece— los que están reorganizando el mapa de los grandes textos y los que deciden qué se puede dejar de lado. Cada lector, después de todo, va elaborando su propio canon a lo largo de la vida, teniéndolo con los libros

⁴⁸ *La Nación*, 10 de noviembre de 1996.

que relee por pasión o por deseo, a sabiendas de que otros libros canónicos se le irán quedando en el camino.

Cualquier argentino más o menos ilustrado sabe que *El Matadero*, *Facundo*, *Recuerdos de provincia*, *Una excursión a los indios ranqueles* y *Martín Fierro* son los textos ineludibles del siglo XIX, pero la mayoría empieza acercándose a ellos por obligación, porque en toda lectura hay un principio de placer pero también de necesidad y de urgencia.

¿Qué se entiende por canon, después de todo? Según el *Diccionario de Autoridades* (1726), la palabra viene del griego y significa "regla o alguna cosa que se debe creer u observar en adelante". Canon sería, por lo tanto, una variante de dogma; es decir, de algo que está en la antípoda de la libertad encarnada por la literatura.

Pero esa definición tiene que ver con los docentes, no con los lectores. Para todo lector, el canon es un ancla, una certeza: aquello de lo que no se puede prescindir porque en los textos del canon hay conocimientos y respuestas sin los cuales uno se perdería algo importante. El canon confiere cierta seguridad a los lectores, les permite saber dónde están parados, cómo es la realidad a la que pertenecen, cuáles son los textos que no deben ignorar.

Un canon argentino basado sobre tal principio no podría excluir —en este fin de siglo posterior a Borges, Bioy Casares, Cortázar, Bianco y Manuel Puig— los poemas de Juan Gelman y de Néstor Perlongher, los cuentos de Rodolfo Walsh, las tres primeras y la última novela de Osvaldo Soriano, *Respiración artificial y Crítica y ficción* de Ricardo Piglia, *La vida entera* y *La máquina de escribir* de Juan Martini, *El entonado* y los poemas de Juan José Saer, *Canon de alcoba* de Tununa Mercado, *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera, *Fuegia* de Eduardo Belgrano Raw-

son, *Luz de las crueles provincias* de Héctor Tizón y los poemas de Enrique Molina, Olga Orozco y Amelia Biagioni, por citar sólo autores que han pasado ya los cincuenta años o que —en un par de casos— han alcanzado reconocimiento póstumo.

Muy pocos de esos libros van a prevalecer, sin embargo, en la memoria implacable de los lectores. Menos aún van a ser releídos. Un personaje de *Respiración artificial* exponía la duda de manera más explícita: "¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?" Hay otro modo de formular la misma pregunta: ¿Cuál de esos textos tendrá el destino central que aún tiene el *Facundo*?

Desde el Centenario, la literatura argentina dispuso siempre de una obra dominante, a menudo inimitable, a partir de la cual se organizaban todas las demás. Harold Bloom ha escrito que el último de nuestros grandes escritores canónicos, Borges, tiene más "fuerza de contaminación que casi ningún otro en este siglo [...] Si se lee a Borges con atención y con frecuencia, cualquiera se convierte en borgiano, porque cuando se lo lee se activa una conciencia de la literatura en la que él ha ido más lejos que ningún otro".

Este es uno de los problemas centrales que me propongo analizar en este artículo: el del canon argentino dominado por la sombra terrible de Borges. No estaría de más, sin embargo, intentar antes un ligero repaso de los precursores.

El primer libro canonizado fue *Martín Fierro*, al que Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones compararon con el *Mío Cid* y la *Chanson de Roland*. Lugones quería elegir un texto que, además de su importancia literaria, tuviera un valor patriótico instrumental y expresara "la vida heroica de la raza" o las esencias ar-

gentinas amenazadas por los aluviones migratorios. Ese fue el objetivo de las seis conferencias que dictó en el teatro Odeón, a mediados de junio de 1913, a las que asistieron todos los que eran algo o alguien en Buenos Aires, incluyendo a Roque Sáenz Peña, presidente de la República. La cultura, en esos tiempos (y no la economía, que andaba sola), era el punto de inflexión para entender el país, el elemento que permitía tomar conciencia de quiénes o qué éramos.

Desde su cátedra de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas situó también a *Martín Fierro* en el núcleo de su propio canon y en los ocho tomos de la literatura argentina que comenzaron a publicarse en 1917, y además incluyó en la lista de lecturas obligatorias a escritores valiosos que, si bien habían tenido el infortunio de publicar sus obras en la provincia, parecían formar parte de la misma tradición.

Rojas fue el primero y el último que se atrevió a ensanchar los márgenes de las letras nacionales. Después de él —y todavía ahora— la enseñanza de la literatura se concentra sólo en los que escriben o publican en la Pampa Húmeda, como si no hubiera país más allá de esa frontera imprecisa. El desdén ha ido soslayando —o sepultando— la obra de creadores provincianos como Hugo Foguet o Manuel Castilla, víctimas de la insolencia y del descuido. Si no fuera por la pasión de los jóvenes de *Poesía Buenos Aires*, que reivindicaron al entrerriano Juan L. Ortiz en los 50, o por la audacia del editor Carlos Prelooker, que publicó en 1956 *Zama* del mendocino Antonio di Benedetto, tal vez ambas obras yacerían ignoradas.

No hay, creo, mejor ejemplo de esa arrogancia que la respuesta de Victoria Ocampo cuando la entrevisté para la revista *Primera Plana* en 1966. En algún momento del diálogo le pregunté por

qué *Sur* nunca había sido hospitalaria con la obra de Roberto Arlt. Me contestó olímpicamente: "Porque Arlt no se acercó a nosotros". Buscar el centro, situarse junto al centro aunque uno camine por el costado: tal era —y sigue siendo— la idea del poder en la literatura argentina. Para Victoria Ocampo, como para muchos críticos y profesores que son sus epígonos, el centro de la literatura no está en quienes la hacen o la leen sino en los que vicariamente escriben sobre ella.

Lugones situó a Hernández en el centro del canon y Borges puso a Lugones en el mismo lugar, casi medio siglo más tarde. La operación de Borges fue ingeniosa. En el prólogo de *El hacedor* (1960) proclamó la grandeza de Lugones, a la vez que se declaraba su heredero. Nadie dudaba entonces de que Borges era superior a su modelo, pero a él le preocupaba menos reivindicar a ese precursor —ya vetusto y sin imitadores— que establecer su propia obra como paradigma de lo que debía ser la literatura argentina. En la clase que dictó el 7 de diciembre de 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, Borges preparó a la perfección el terreno. Esa clase, taquigrafiada por un oyente anónimo, fue luego corregida por el autor y publicada en la revista *Sur* (enero-febrero de 1955) con su título definitivo: "El escritor argentino y la tradición".

La clase era un acto de protesta contra el nacionalismo peronista de aquellos años. Tendía a demostrar que el color local o la inclusión de ciertos "rasgos diferenciales" no eran suficientes para definir un libro como argentino. Según Borges, *La urna* de Enrique Banchs, en la que improbables ruisenores se asoman a los suburbios de Buenos Aires, es una obra tan argentina como

Martín Fierro. "Nuestro patrimonio es el universo", dictaminaba, con razón.

Aunque la conferencia ocupa sólo siete páginas de las Obras Completas, influyó sobre la literatura argentina posterior con más énfasis que ningún otro instrumento teórico o ejercicio narrativo. Algunos de sus efectos han sido beneficiosos. Señalar que la literatura es alusión, elusión, callar lo que se sabe, fue una eficaz defensa contra las facilidades del costumbrismo, cuyos estragos son visibles en la novela latinoamericana de los años 50. Suponer que la cultura argentina puede apropiarse, con irreverencia y sin complejos, de "toda la cultura occidental", permitió entender cuánto de argentino había en el París de *Rayuela* y en los *Cárpatos* y *Permanbucos* de Alejandra Pizarnik.

Otro párrafo de la conferencia, en cambio, ha resultado letal. Es el que afirma, para defender a Banchs, que *La urna* debe su identidad argentina al "pudor" y a "la reticencia" que adornan sus páginas. Exponer los sentimientos, escribirlos, no era —suponía Borges— literario ni argentino. Para evitar los equívocos, vale la pena citar la frase completa: "[...] la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad".

Hacia la misma época, y durante mucho tiempo, Borges insistió en que la vastedad de su renombre nada tenía que ver con el ritmo parco al que se vendían sus libros, y se vanaglorió de que *Historia de la eternidad* hubiera tenido sólo treinta y siete com-

pradores en un año. Hablaba con desdén de la difusión masiva de su obra. "Eso no tiene importancia", dijo. "A nadie le interesa eso, salvo a los que no son escritores".

La combinación de ambas afirmaciones ha tenido una influencia decisiva sobre la literatura argentina de las últimas tres décadas y ha causado una confusión que sólo ahora empieza a disiparse.

El mandato que Borges deslizó en la clase de 1951 fue acatado de inmediato. Para ser argentino, para ser un "escritor de acá", era preciso negarse a ser sentimental o a escribir libros que sufrieran la desventura de vender algunos miles de ejemplares. Muchas de las mejores novelas que se publicaron desde entonces en Buenos Aires abusaban de la paciencia del lector y buscaban provocativamente su tedio y su desconcierto. Algunas, también, borraban cuidadosamente hasta la más inocua expresión de los sentimientos, como si se tratara de algo ajeno a la condición humana. Poner distancia, volverle las espaldas al lector era, se ha dicho, la marca de lo literario en un texto.

A comienzos de los años 70, la obra de Manuel Puig fue leída con recelo precisamente porque incurría en la doble falta de encabezar las listas de best sellers y de caer —no importaba que lo hiciera con intención paródica— en las facilidades de lo sentimental. Rodolfo Walsh, como Arlt en los años 30, tuvo el infortunio de llamar la atención con una investigación periodística notable, *Operación masacre*. Ese desliz hizo que su reconocimiento como narrador de primer orden tardara más de la cuenta. Sólo ahora, treinta años después de *Los oficios terrestres* —su primer libro de relatos— todos se suben al carro de su triunfo.

En 1966, él y el Cortázar de *Rayuela*, como después el Puig de *Boquitas pintadas*, fueron estigmatizados por algún profesor como ejemplos de autores que iban en pos del marketing. Ahora, esos mismos detractores se han convertido en cruzados de la fe que los canoniza.

Borges tenía razón al decir que los escritores de verdad no buscan el éxito. Si lo hicieran, nunca lo encontrarían. Pero también es verdad que hay una cierta sintonía entre los libros que van a sobrevivir y la época en que se publican: esa coincidencia deriva, a veces, en ventas masivas, como sucedió con todos los grandes textos argentinos del siglo XIX y como sigue sucediendo con Arlt, con *Don Segundo Sombra*, con *La invención de Morel* de Bioy y con la obra entera de Borges. Las listas de best sellers no son —ni por asomo— brújulas del canon pero, a la inversa, es raro el libro canónico que, al menos en la Argentina, no haya logrado la aceptación de los lectores. Sucedió con textos difíciles como *Los lanzallamas*, *El hacedor*, *El informe de Brodie*, *Rayuela*, *La traición de Rita Hayworth*, y está sucediendo ahora con *El farmer*, al que nadie podría acusar de seducción demagógica.

Ese texto, así como los relatos de Soriano, Martini, Piglia, Belgrano Rawson, Tizón y los poemas de Gelman, han empezado a disolver el tejido que separaba la literatura argentina de su público natural y a restablecer el contacto perdido desde que las Obras Completas de Borges, precisamente, agotaron en pocas semanas su primera edición de diez mil ejemplares.

Un libro canónico no es sólo el que se busca para releer sino el que provoca la relectura. Lejos de someterse al lector, lo estimula, excita su inteligencia, lo llena de preguntas. Si al cabo de diez años ya nadie quiere volver a él, puede que nadie vuelva nunca más. Ese rechazo ha sucedido con autores que parecían ha-

ber nacido canónicos, como Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, Eduardo Mallea, H. A. Murena, a los que el tiempo va convirtiendo en cenizas. Sucede ahora con otros que hace dos o tres décadas parecían candidatos seguros a la celebridad.

El canon —sobre todo en la inestable Argentina— es una pregunta perpetua, algo que cada lector hace y rehace día tras día. Tiene un tronco estable, en el que están Sarmiento, Hernández, Lugones y Borges, pero las ramas caen y se levantan al compás de cualquier viento. No hay que lamentarse por esas incertidumbres, puesto que son un signo de libertad. ¿Acaso la libertad, al fin de cuentas, no ha sido siempre el otro nombre de la literatura?