

El canon literario

H. Bloom, J. Culler, H. L. Gates Jr., H. U. Gumbrecht,
W. V. Harris, F. Kermode, J.-C. Mainer, W. Mignolo,
J. M^a Pozuelo, L. S. Robinson

809
S952

COMPILACIÓN DE TEXTOS Y BIBLIOGRAFÍA
Enric Sullà



03 OCT. 2000

EL CANON LITERARIO

H. Bloom, J. Culler, H. L. Gates Jr., H. U. Gumbrecht,
W. V. Harris, F. Kermode, J.-C. Mainer, W. Mignolo,
J. M^a Pozuelo, L. S. Robinson

COMPILACIÓN DE TEXTOS Y BIBLIOGRAFÍA
Enric Sullà



ARCO/LIBROS, S.L.

Bibliotheca Philologica. *Serie LECTURAS*
Coordinación: JOSÉ ANTONIO MAYORAL

© 1998 by ARCO/LIBROS, S. L.
Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid.
ISBN: 84-7635-303-0
Depósito Legal: M-5.500-1998
Gráficas Torrejón, S. A. (Madrid).

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

ENRIC SULLÀ: <i>El debate sobre el canon literario</i>	Pág. 11
--	---------

I

¿QUÉ ES EL CANON LITERARIO?

WENDELL V. HARRIS: <i>La canonicidad</i>	37
HANS ULRICH GUMBRECHT: « <i>Cual Fénix de las cenizas</i> » o del <i>canon a lo clásico</i>	61
FRANK KERMODE: <i>El control institucional de la interpretación</i> ...	91✓

II

EL CANON LITERARIO A DEBATE

LILLIAN S. ROBINSON: <i>Traicionando nuestro texto. Desafíos femi- nistas al canon literario</i>	115✓
JONATHAN CULLER: <i>El futuro de las humanidades</i>	139✓
HENRY LOUIS GATES, JR.: <i>Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana</i>	161✓
HAROLD BLOOM: <i>Elegía al canon</i>	189✓

III

ALTERNATIVAS AL DEBATE

JOSÉ M ^a POZUELO: <i>I. Lotman y el canon literario</i>	223
WALTER MIGNOLO: <i>Los cánones y (más allá de) las fronteras cul- turales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)</i>	237✓
JOSÉ-CARLOS MAINER: <i>Sobre el canon de la literatura española del siglo XX</i>	271

IV

BIBLIOGRAFÍA

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA: <i>Enric Sullà</i>	303
---	-----

Traslado. Facultad de Filosofía y Letras. UCM.

809
S 952

AGRADECIMIENTOS

La confección de una antología de estas características fuerza a contraer muchas deudas que es obligado reconocer. Quiero, así, dejar constancia de las numerosas ocasiones en que los alumnos de las distintas asignaturas impartidas en estos años han escuchado mis explicaciones sobre el canon, pero sobre todo en el curso de doctorado de 1995-1996 donde en realidad adquirió forma esta compilación. La eficacia del personal de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma ha facilitado mi trabajo en gran medida, tanto como, en el orden informático, la colaboración de Laura del Barrio, Juanma Garrido, Rafa Marín, Joan Torruella y Silvia Valiente. Gracias en particular a Francesca Bartrina y Jordi Sala, por su hospitalidad y ayuda. En un momento u otro del proceso, fueron decisivas Glòria Gutiérrez, Montse Ingla y Carina Pons. Entre mis colegas, mi agradecimiento va a Nil Santiáñez, Guillermo Serés y Carme Riera, así como a Aránzazu Usandizaga, Antonio Monegal y Pablo Zambrano. Mención aparte debo a Fernando Valls (que me habló de cierta conferencia de José-Carlos Mainer) y David Roas por su muy atenta lectura de estas páginas. Gracias a los autores antologados por las facilidades concedidas, aunque espero no ser injusto destacando a José-Carlos Mainer por su prontitud y generosidad y también a Frank Kermode, porque fue mi maestro en esta materia. Quiero mencionar el Coloquio «Canon Literario: Orden y Subversión», celebrado en Lérida entre el 19 y el 22 de marzo de 1996, fuente de mucha información y ocasión de las provechosas intervenciones de mis maestros Francisco Rico y Joaquim Molas. Claro que sin el amistoso interés de José Antonio Mayoral este volumen no existiría. Y menos aún sin la paciencia y el afecto de Esther y Guillem.

INTRODUCCIÓN

EL DEBATE SOBRE EL CANON LITERARIO

ENRIC SULLÀ

I

¿Qué es el canon literario? Responderé de una manera sencilla y práctica: una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas. Esta caracterización conlleva sobreentendidos y consecuencias. Entre aquéllos, que no todas las obras son lo bastante buenas para ser recordadas, es decir, unas son mejores, más dignas de memoria, que otras, y sólo las que muestran la necesaria calidad, estética o de otro tipo, deben ser conservadas, mientras que el resto cae en el olvido. (Véase, por ejemplo, el volumen titulado *La biblioteca ideal*, que quiere ser una guía para organizar la biblioteca personal.) Además del olvido, entre las consecuencias se cuentan, por un lado, que el elenco de obras y autores sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua, y, por el otro, que esa lista es el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas. Por ello se suele postular una estrecha conexión entre el canon y el poder, por lo que aquél es inevitable que pueda ser tildado de (ideológicamente) conservador.

Decir que sobreviven las obras mejores, las de más calidad, que la excelencia (estética, para no complicarlo más) se impone al fin, exige explicar qué tipo de mecanismos de selección intervienen en el proceso. Si se piensa, por un lado, en el archivo, el museo, la enciclopedia o incluso en la historia de la literatura (sobre todo en las destinadas a la universidad), todo cabe y todo se conserva (aunque el espacio concedido a unos y otros sea sin embargo distin-

to), y, por el otro, en la antología, que escoge lo más representativo de un autor, período o movimiento, se pone de manifiesto la labor de selección que exigen los programas y las prácticas docentes: ni se puede leer toda la literatura ni hay tiempo para hablar de todo lo que se ha escrito, porque tampoco todo tiene el mismo interés. En cuanto a procesos de selección, me apresuro a dejar constancia de que, a diferencia de los EUA o del Reino Unido, en España el ministerio de educación y los organismos competentes a él subordinados establecen (en la enseñanza primaria y secundaria) los temarios, es decir, los contenidos (períodos de tiempo y lista de autores) tanto de las asignaturas (a las que se adaptan luego los índices de los libros de texto) como de los temas de oposiciones, mientras que en el ámbito universitario se limita a controlar los contenidos mínimos (descriptores) de las asignaturas. Por supuesto que, una vez dentro del aula, cada profesor de literatura decide cuáles serán las obras de lectura obligada, orienta esta lectura (fomenta el placer de leer..., es un decir) y adiestra al alumnado en el comentario de texto, forma de atención (diría F. Kermode) tan enraizada en la práctica lectiva hispánica como la *explication de texte* en la francesa (Fernández Cifuentes, 1995; Crespillo, 1995).

Conviene insistir en que la razón por la que el canon literario ha suscitado ataques y defensas es su supuesta conexión con el poder y la ideología dominantes, considerándolo unos, los detractores, como inequívocamente reaccionario, y otros, los defensores, como el núcleo de la cultura occidental, con la que se identifican naciones, tradiciones literarias e individuos. Ni que decir tiene que esta segunda actitud sería adscrita sin vacilación y con entusiasmo por los militantes de la primera a posiciones ideológicas tradicionalistas y conservadoras. Y diríase que desde esa trinchera lucha Harold Bloom en su libro sobre *El canon occidental* (1995), en el que se enfrenta a la denominada «Escuela del Resentimiento», una improbable agrupación, astutamente inventada con fines polémicos, en la que amontona a feministas, afroamericanistas, marxistas, neohistoricistas, deconstruccionistas y, en fin, a todos los que ejercen la crítica cultural. Lo que con tanta belige-

rancia retórica defiende Bloom es, ni más ni menos, la lectura estética de la literatura, la lectura del poema *como* poema, en contra de la conversión de las obras literarias en documentos sociales, culturales e ideológicos, de la sujeción del valor estético a la lucha de clases, géneros o razas, y de la disolución en lo colectivo de lo individual en el trato con la literatura.

Claro que si *El canon occidental* fue noticia no se debió al problema teórico del canon, que no le hubiera conseguido ningún eco mediático, sino a la lista de autores que Bloom proponía como *el* canon, fundándose en el único título de su autoridad personal. Atribuyendo a Shakespeare la condición de centro de tal canon, es más, identificándolo con el mismo canon, enumeraba y canonizaba a Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne y Molière, Milton, S. Johnson (*el* crítico, como si no hubiera otro), Goethe, W. Wordsworth, J. Austen, W. Whitman, E. Dickinson, C. Dickens y G. Eliot, L. Tolstoy, H. Ibsen, S. Freud, M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, F. Kafka, J. L. Borges, P. Neruda y F. Pessoa, y S. Beckett; en total, veintiséis autores, todos ellos de raza blanca y de sexo masculino, con la excepción de dos mujeres. Como es lógico en toda operación canónica, los autores incluidos son una minoría ante la mayoría de excluidos, y entre éstos, como se encargaron de subrayar los medios de comunicación mediante encuestas, era clamoroso no sólo el olvido de las raíces griegas y latinas, sino también el de los autores que se consideran clásicos en la tradición literaria española (véase *Lateral*, 13, 1996, con las declaraciones a F. de Azúa, G. Cabrera Infante, J. Marías, J. Marsé y E. Mendoza). La acusación de anglocentrismo fue la réplica inmediata que encontraron las listas de Bloom (la que constituye el índice de la obra y las que siguen como apéndice, mucho más extensas pero también con las inevitables exclusiones), quien no tuvo en cuenta en su maniobra la inextricable relación de solidaridad entre, por un lado, una lengua y su literatura, y, por el otro, entre esa literatura y sus clásicos, es decir, el canon. Así, pues, al canon occidental de Harold Bloom se le puede oponer, con toda justicia, un canon (literario) español, gallego, francés, italiano o catalán... (véase *Un viaje de ida y vuelta: el canon*, en *Ínsula*, 600,

1996). Pero por más que le guste el afán de polemizar en sí mismo, ello no basta para explicar por qué corrió Bloom el riesgo de proponer precisamente *el* canon y limitarlo a Occidente, de la misma forma que quizá tampoco sea claro en qué puede interesar semejante debate a los profesores y estudiantes de literatura de este lado de los Pirineos.

Al mencionar *El canon occidental* ya he dado a entender que la polémica del canon se origina en los EUA, de donde ha saltado a la menos agitada Europa merced a la discusión provocada en los medios de comunicación norteamericanos por el libro de Bloom y a la subsiguiente discusión estimulada por la traducción española (por ejemplo: *El País*, 24-12-1994, 21-1-1995 y 30-12-1995; *La Vanguardia*, 27-11-1994, 15-12-1995; García Berrio, 1995; Galván, 1996; García Gual, 1996a; Zavala 1996). Conviene recordar en este punto que la sociedad norteamericana de los últimos veinte años se ha convertido, debido a la constante emigración, integración y ascenso social de los descendientes de los nuevos ciudadanos, en un conglomerado de razas, lenguas y culturas, expresado mediante el marbete de «multiculturalismo», que suscita tanto problemas de identidad individual y colectiva (entre los más importantes, lo que significa ser americano) como la imperiosa necesidad de asegurar una cohesión lingüística y cultural a ese extraordinario y, no debe olvidarse, democrático crisol. En efecto, la preocupación por el descenso generalizado del nivel cultural, las carencias en el manejo de la lengua y la pobreza de la comprensión lectora generaron un debate sobre la *cultural literacy*, la formación cultural mínima que debe poseer un ciudadano medio para leer y entender un periódico, según proponía E. D. Hirsch en una obra que fue un verdadero éxito de ventas, *Cultural literacy* (1987), donde proporcionaba una lista de palabras que «todo americano necesita conocer» (así dice el subtítulo). Ahora bien, tanto la derecha conservadora en el poder (piénsese en los años 1980-1992 cubiertos por las presidencias de Reagan y Bush) como el radicalismo político, étnico y sexual atrincherado en las universidades, convirtieron sucesos como la revisión de las lecturas obligatorias de un curso sobre «Cultura Occidental» (véase Guillory 1993, págs. 31-33) y la resistencia a contra-

tar profesores pertenecientes a minorías en la Universidad de Stanford (California), en 1988, en ocasión de protestas masivas y encendidos debates defendiendo posiciones encontradas (véanse, por ejemplo, el *Harper's*, 1989, que se plantea e intenta responder a la pregunta «Who needs the great works?»; Lindeberger, 1990; o el ponderado artículo de John Searle sobre la tempestad que azota las universidades americanas, 1990).

La defensa auspiciada desde la administración pública por William Bennett, ministro de Educación en el segundo mandato de R. Reagan (1984-1988), de una lista de autores que representarían ni más ni menos que la «cultura occidental», es sintomática tanto de la maniobra de identificación de unos valores determinados con una supuesta unidad nacional como de la conversión de la literatura en vehículo de esos mismos valores (véase la lista, y compárese con la de Bloom, en Lauter, 1991: 250). Así, según Bennett, la sociedad norteamericana se fundamenta en principios tales como «justicia, libertad, gobierno con el consentimiento de los gobernados e igualdad ante la ley», producto de «ideas que provienen directamente de las grandes épocas de la civilización occidental: la Inglaterra y la Francia de la Ilustración, la Florencia del Renacimiento y la Atenas de Pericles»; y siendo esos valores «la fuerza que aglutina nuestra nación plural», el hecho de compartirlos pone a los americanos de cualquier raza y condición al mismo nivel que otras culturas de la «tradición occidental» (citado en Guillory, 1991: 39). El problema surge cuando las minorías a las que me vengo refiriendo rechazan la identidad que les ofrece la cultura occidental y buscan en cambio que sea reconocida su diferencia, su identidad, lo que supone dotarse de una tradición, valores y voz propios. En términos literarios, la actitud de Bennett se traduce, pues, en una lista cerrada, en un canon, representativo de los valores de la clase dominante, a la que se oponen dos actitudes: o la apertura del canon para que refleje la pluralidad sociocultural o la destrucción de ese canon y su sustitución por cánones locales, parciales, que representen únicamente a los miembros de las comunidades que se sientan identificadas con ellos (movimiento que se puede relacionar con ciertas opi-

niones postmodernas); una actitud todavía más radical abogaría por la supresión de cualquier canon, puesto que su formación es un ejercicio de autoridad y de exclusión de una mayoría en beneficio de una minoría.

El multiculturalismo no es una realidad tan acuciante en la Europa occidental como en los EUA, aunque es justo reconocer que las sociedades británica, francesa y alemana registran tensiones socioculturales que se pueden interpretar como síntomas de tal problema. Según R. Hughes, el multiculturalismo sostiene «que las gentes de raíces distintas pueden coexistir, que pueden aprender a leer los bancos de imágenes de los demás, que pueden y deben mirar a través de las fronteras de la raza, el lenguaje, el sexo y la edad sin los prejuicios o ilusiones, y aprender a pensar contra el trasfondo de una sociedad híbrida. Propone, modestamente, que algunas de las cosas más interesantes de la historia y la cultura ocurren en las zonas de contacto entre culturas. Quiere estudiar las situaciones fronterizas, no sólo porque son fascinantes en sí mismas, sino porque su comprensión puede aportar un poco de esperanza al mundo» (1993: 97-98). En cuanto que contribuye a proporcionar una visión plural, compleja y diferenciada de las sociedades modernas, el multiculturalismo no es sólo aceptable sino deseable, en particular ante una concepción educativa que privilegia una forma de cultura —la occidental— por encima de cualquier otra (véase, desde el feminismo, Fraser, 1995). Supone también poner en práctica, como reparación a la «invisibilidad» en la que han permanecido durante tanto tiempo, una política de «reconocimiento», de aceptación y promoción de la identidad de los individuos pertenecientes a una minoría, étnica o sexual, en especial en el marco social y educativo, lo que equivale a obligarse a conceder o abrir a estas minorías un espacio digno y equitativo en la cultura. En lo que atañe al canon literario, la solución parece sencilla: se trata de admitir en el canon escritores y obras que representen a esas minorías. Claro que la apertura del canon, esa lista de «libros de autores europeos muertos» (Hughes, 1993: 116), la misma posibilidad de mezcla de nombres y títulos y la supuesta y temida rebaja consiguiente de los criterios establecidos de gran-

deza, suscitan miedo en las filas conservadoras, como lo demuestra la reacción de Harold Bloom con sus ataques a la fantasmal «Escuela del Resentimiento».

El énfasis en la exigencia de juzgar la cultura y, por supuesto, la literatura, sobre todo la literatura, según parámetros de «raza, clase y género», base del multiculturalismo, convertido casi en lugar común en el ámbito académico de las humanidades en los EUA pone de manifiesto el retorno de una concepción de lo literario como «reflejo» y «representación», legitimada por la reivindicación «en nombre de» las tantas veces mencionadas minorías (la conexión entre universitarios, actuando como vanguardia, y el digamos «pueblo», sería digna de consideración), y emparentada a la vez con el mandato platónico de educar a los ciudadanos de la república y con la «mímesis» aristotélica. En otro orden de cosas, como apunta Hughes, el riesgo del multiculturalismo es la segregación, es decir, la ruptura de la cultura común en tradiciones culturales locales, separadas entre sí, sordas unas a otras (1993: 115-116), cuando el mayor beneficio que se puede obtener del reconocimiento del multiculturalismo es el diálogo a través de las fronteras de raza, clase y género, la concesión al «otro» del mismo valor y dignidad que concedemos a la sociedad democrática y a la cultura occidental, sin olvidar nunca que a otras culturas sólo se llega desde la propia (Taylor, 1992; Goldberg, 1994).

Después de lo expuesto, con mayor razón puede preguntarse más de un lector qué interés tiene un debate sobre el canon literario que se ha demostrado que tiene muy firmes raíces en la actual sociedad norteamericana; sería más bien una demostración de provincianismo ocuparse de él *porque* está de moda en los EUA. Desde luego que la moda no es una razón suficiente, aunque sí lo es tratar de sacar lecciones de las experiencias de sociedades a cuyo modelo tiende inevitablemente la nuestra, todavía bastante homogénea en términos de raza (aunque los hijos de inmigrantes de procedencia africana o asiática empiezan a poblar las aulas de los niveles básicos de la enseñanza en algunas grandes ciudades y en determinadas zonas de gran crecimiento económico), con un movimiento feminista poco

desarrollado aunque activo y unas minorías homosexuales que ganan posiciones públicas con muchísima lentitud, sobre un fondo social y cultural todavía muy patriarcal y machista, y con una cultura de clase que ha perdido las posiciones trabajosamente ganadas durante la lucha antifranquista por la intelectualidad de izquierdas, hoy desmovilizada y dividida entre el desencanto y la defensa de posiciones partidistas. Probablemente haya sido y sea todavía la existencia de las nacionalidades históricas y su política de reconocimiento lingüístico y cultural, de autoafirmación, el mayor desafío al que se enfrenta hoy un hipotético canon literario español, que tendría que resolver no sólo el encaje de las otras lenguas y literaturas peninsulares sino también el de las literaturas ya no hispanoamericanas sino latinoamericanas (véase el artículo de W. Mignolo en este volumen). Sin embargo, lejos de la propaganda periodística y sin necesitar un discurso reivindicativo común, en algunas áreas de la universidad (en Filología sobre todo Inglesa y Francesa, en Teoría de la Literatura, en Comunicación o en Traducción e Interpretación) se trabaja por la ampliación efectiva del canon a literaturas postcoloniales o emergentes y a las minorías, así como por la incorporación del cine o la publicidad al estudio de la literatura (por ejemplo, en narratología o en retórica).

II

Detrás del debate sobre el canon literario existe una analogía entre éste y el canon bíblico que numerosos autores han señalado como problemática, si no errónea, pero que muchos otros, como F. Kermode, han seguido utilizando como término de referencia (1987). El canon bíblico lo constituye la lista de libros que forman el Antiguo y el Nuevo Testamentos, es decir, la Biblia tal como la conocemos; estos son los libros considerados sagrados y autorizados, basándose su canonicidad en haber sido inspirados por la divinidad. La fijación de la lista fue el resultado de las controversias encendidas entre distintas facciones del cristianismo antiguo y sobre todo como reacción ante las frecuentes herejías, en un

proceso que cierra el concilio Hiponense (393) al dar la lista completa de Libros Sagrados (que incorpora una parte del canon que la tradición hebrea empezó a forjar 600 años antes de la era cristiana). Los numerosos libros rechazados pasaron a denominarse escondidos o apócrifos y, pese a carecer de autoridad religiosa, no se puede dejar de reconocer la huella que han dejado en la creación literaria y artística (Salguero, 1967b). Los libros canónicos gozan de privilegios que los distinguen de los excluidos: la canonicidad los encierra en su tiempo y fija su letra (la sacraliza), que es objeto de minuciosa exégesis, aunque se da la paradoja de que esta condición los libera a su vez de la época y permite que hablen a lectores e intérpretes de otros tiempos; siendo cada libro importante en sí mismo, se integra en una totalidad a la que confiere y de la que recibe sentido (la Biblia); y, finalmente, esa totalidad adquiere una capacidad inagotable de significación, que se adapta a todas las épocas y situaciones, permaneciendo el texto invariable (Kermode, 1988: 115-116; también 1985: 62, 78-79). La labor de velar por la conservación y difusión de los textos y la práctica de su interpretación corresponde al clero organizado en una iglesia; pero, en la Iglesia Católica, el estamento eclesiástico dispone del monopolio efectivo de la autoridad en la interpretación del texto sagrado, a diferencia de las iglesias reformadas, que admiten el acceso individual al texto bíblico (véase Gorak, 1991: 19-43).

Etimológicamente, la palabra *canon* procede del griego *kanon*, que designaba en un principio una vara o caña recta de madera, una regla, que los carpinteros usaban para medir; luego, en un sentido figurado, pasó a significar ley o norma de conducta, es decir, una norma ética. Sin embargo, los filólogos alejandrinos utilizaron el término para designar la lista de obras escogidas por su excelencia en el uso de la lengua y por ello consideradas modélicas, es decir, dignas de imitación (Pfeiffer, 1968: 1, 369-372). En el ámbito eclesiástico, la palabra canon aplicada a las Escrituras sólo se utiliza a partir del siglo III, pero está documentada desde antiguo con el significado de reglas o leyes de la vida religiosa, llamadas cánones para distinguirlas de las leyes humanas. Del sustantivo canon procede el adjetivo canó-

nico y de éste, a su vez, el verbo canonizar, que se refería tanto a la recepción de un libro en el canon bíblico cuanto a conferir a un miembro de la iglesia la condición de santo, de elegido; del mismo adjetivo se formó el término canonicidad, que expresa la cualidad de inspirado de un libro del canon (Anderson, 1970; Curtius, 1948; Kermode, 1987; Salguero, 1967b). Restrungido, sin embargo, al uso eclesiástico, no es hasta finales del siglo XVIII, por obra de D. Ruhnken (1768), cuando el término vuelve a circular aplicado precisamente a la labor editorial y pedagógica de los filólogos alejandrinos, sobre todo a la confección de la lista de los autores (oradores o escritores) que consideraban más importantes para su estudio (Pfeiffer, 1968: I, 370). Así, pues, el núcleo de sentido del concepto «canon» contiene por lo menos dos aspectos: norma o regla o, incluso, modelo, y lista de autores, o autoridades, dignos de estudio. Recuérdese, con todo, que en filología el canon de obras de un autor lo constituyen aquellas que le pertenecen sin margen de duda e incluso aquellas que le son atribuidas con fundamento, mientras que se consideran apócrifas las que carecen de base suficiente para realizar la atribución, pero permanecen alrededor de la obra del maestro como una constelación o prolongación, duplicando hasta cierto punto la relación de canonicidad entre los Evangelios y los apócrifos.

W. V. Harris precisa que si E. R. Curtius habla del canon, lo hace con referencia al término «clásico», dándole a éste el sentido de autor estudiado en las aulas, de autoridad, emparentado con el clasicismo literario francés del siglo XVII, que actúa como término de referencia para el resto de literaturas europeas modernas, y razón por la que se afirma que la literatura española carece de un período clásico propiamente dicho; en último término, todo se reduce a la conocida oposición de los románticos alemanes entre clasicismo y romanticismo (1948: 372-383). Sin embargo, hay una pregunta muy importante que hacer: ¿cómo se convierte una obra en «clásico» y pasa a formar parte de un canon? Se habla de obra clásica en cuanto que es estudiada en las clases, razón de ser de las listas que menciona Curtius. Pero las relaciones entre clásico y canon no se han aclarado

bastante; por ejemplo, es significativo que Kermode dedique un libro al concepto de clásico (1975), para luego abandonar casi por completo su uso y referirse sólo al canon, en un proceso completado con una notoria dedicación a la exégesis bíblica. Aunque dé la impresión de actuar de forma inversa, H. U. Gumbrecht argumenta de manera bastante convincente el paso del concepto de canon al de clásico en función, precisamente, de la pérdida de autoridad, de la crisis de la poética tradicional que, en su fragmentación, no admite la validez de unas obras como modelos, así como del cambio de función de la literatura misma. Siendo sugerente la propuesta, no resuelve el complejo y esquivo problema de establecer la calidad de lo clásico, esfuerzo que, sin embargo, cuenta con una sólida tradición, en la que la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alambert no está lejos de Sainte-Beuve, y éste nos lleva a T. S. Eliot (1919 y 1945), quien a su vez nos acerca hasta F. Kermode e I. Calvino (1992).

Harris analiza con detalle el problema que suscita la obstinación de mantener la analogía entre el canon bíblico y el literario, y se esfuerza por demostrar que no existe un único canon sino varios, y llega hasta el punto de añadir cuatro acepciones a las seis que establece A. Fowler (1979). Pone también el acento en la variabilidad y mutabilidad de las listas citando a Curtius y glosando esquemáticamente la evolución de las lecturas escolares desde la Edad Media. Un ejercicio que, por otra parte, completa con el análisis de la representación de la poesía inglesa victoriana a través de algunas antologías, parecido al que han realizado Lauter y Gates, además de un buen número de autoras feministas. Ejercicio que encaja perfectamente con la definición de canon que da Robinson, para quien constituyen el canon las escasas obras «que consiguen formar parte de la acumulación informal de programas de cursos, antologías y de lo que consideramos "autores estándar"» (1983).

Ahora bien, puesto que la confección de una lista requiere unos criterios de selección, más que enzarzarse en discutir sobre nombres y obras, puede ser más positivo analizar cuáles han sido los criterios estéticos o de otro tipo utilizados. A tal efecto, Harris considera útil analizar las funciones atribuidas a los cánones con la finalidad de extraer tales crite-

rios, habida cuenta de que los cánones tienen, entre otros objetivos posibles, las funciones de: 1) proveer de modelos, ideas e inspiración, 2) transmitir una herencia intelectual, 3) crear marcos de referencia comunes, 4) intercambiar favores (en el sentido de que los escritores suelen ser decisivos en la formación de un canon prestándose atención entre sí), 5) legitimar la teoría, 6) ofrecer una perspectiva histórica y 7) pluralizar (no limitándose a una tradición, es decir, practicando la política del reconocimiento).

Con todo, una selección no tendría apenas consecuencias si fuera obra de un individuo aislado y, aunque lo fuera, sólo puede conseguir divulgarse e imponerse mediante la intervención de la institución. Este es, en efecto, uno de los aspectos fundamentales de la crítica al canon: la función de la institución que administra el canon: la universidad. Recurriendo al modelo eclesiástico, F. KERMODE se sirve del paralelismo para indicar los rasgos que comparten pero sobre todo las diferencias, que son muchas y fundamentales, al carecer la universidad de la fuerza de la iglesia. La función de la universidad es la de adiestrar en las formas de comentario, de interpretación, consideradas legítimas o científicas. La capacidad de ejercer el comentario, la maestría del método, se certifica mediante calificaciones y grados académicos; se enseña lo que hay que hacer con los textos dentro de una tradición metodológica e interpretativa, en un sentido no lejano a lo que pudiera pensar un Gadamer.

Sostiene Kermode que la interpretación asegura la vida de una obra, es decir, que un texto canónico o clásico, que para el caso es lo mismo, perdura mediante el comentario, pues éste proporciona el medio que asegura la continuidad de la atención a esa obra. Una apreciación con la que, por cierto, está de acuerdo L. S. Robinson, para quien «es mediante la enseñanza y el estudio (se puede decir, más bien, la enseñanza y el estudio reiterados) que ciertas obras se institucionalizan como literatura canónica» (1983). Dicho de manera más sencilla, cuantos más comentarios genera una obra y durante más tiempo, más probabilidades tiene de sobrevivir a su época, puesto que le aseguran una permanente modernidad. Piénsese en la oportunidad de los comentarios de Homero, que exigieron primero la fijación

del texto y luego su explicación por parte de los filólogos de Alejandría y Pérgamo (Pfeiffer, 1968) o en los comentarios de Herrera y el Brocense de la poesía de Garcilaso, el primer clásico de la literatura española, canonizado precisamente por haber merecido el comentario. Naturalmente, hay autores que pueden tener fama en su tiempo, sumirse en la oscuridad y ser rescatados por la posteridad, como los casos de San Juan de la Cruz, Calderón de la Barca o Góngora (véase *Insula*, 600, 1996; Mainer en este volumen).

III

Los artículos de Culler, Robinson, Gates y el prólogo de Bloom a su libro sobre *El canon occidental* pretenden ejemplificar de manera forzosamente esquemática el debate norteamericano sobre el canon. Así, los tres primeros se alinearían en una genérica posición crítica, ilustrando Robinson el feminismo de inspiración marxista y Gates los estudios afroamericanos, mientras que Culler defiende el sentido crítico de la teoría (sin el adjetivo «literaria»).

El artículo de J. Culler proporciona una perspectiva crítica de lo que él llama los relatos de la crisis, es decir, y siguiendo la moda de narrativizarlo todo, estudia la versión que en forma de narración de decadencia cuentan y se cuentan los pensadores conservadores para, en primer lugar, justificar su diagnóstico negativo de la situación de las humanidades en las universidades americanas; en segundo lugar, proponer la erradicación del pensamiento radical de procedencia europea o de izquierdas; y, por fin, defender, mediante la lista de autores canónicos, la identidad cultural y social occidental. Resulta cuando menos digno de mención que la batalla del canon se libra de manera casi exclusiva en la literatura, con mínimas intervenciones de filósofos, científicos o políticos de nota. Como si de la literatura dependiera precisamente esa contestada identidad occidental, americana, femenina, afroamericana, gay o la que sea. Ni que decir tiene que Culler no deja escapar la ocasión de poner bajo sospecha a la defensa tradicional de las huma-

nidades calificándola de «universalista» y «fundamentalista». Con ambos adjetivos se designa la referencia a unos valores aceptables para todo el mundo y fundados en una esencia permanente y accesible mediante la lectura de los textos del canon. Pues bien, el multiculturalismo y la crítica radical rechazan una justificación de este tipo porque, en primer lugar, la marginación en función de la «raza, clase y género» se ha producido en beneficio de la clase dominante y ha generado tanta injusticia, dolor y opresión que no puede aceptarse que alguien hable, sin más, en nombre de todos; en segundo lugar, después de la labor de zapa de la deconstrucción (amparándose en Nietzsche), precedida por la más añeja crítica ideológica de inspiración marxista o la no menos antigua crítica psicoanalítica, es decir, poniendo el discurso dominante «bajo sospecha», no se puede aceptar otro sentido que no sea contextual y local, o, dicho de otro modo, que el significado de los textos varía según los contextos de lectura y la condición de sus lectores («raza, clase y género» otra vez). No hay, ni puede haber, según esta posición, una única interpretación válida y, por lo tanto, tampoco hay valores universales en la literatura, que responde a cada lector *hic et nunc*. La conexión entre esta epistemología y la política del reconocimiento de la que he hablado antes me parece bastante clara, tanto como que su resultado es el relativismo, ya evidente, por cierto, en tendencias teóricas como las distintas versiones de la estética de la recepción o *reader-response criticism*, la misma deconstrucción o, por qué no, el neohistoricismo.

Culler reivindica el conocimiento de la alteridad u otreidad, en sintonía con el multiculturalismo, por lo que se ve obligado a defender el estudio de las humanidades desde una perspectiva crítica que permitiría que éstas se acercaran más a la realidad de los hechos: ¿cómo pueden un afroamericano o una mujer sentirse representados por Sófocles o por Shakespeare?, ¿cuál es la auténtica cultura del estudiante medio actual? La primera pregunta supone plantearse el problema del canon y la posibilidad a la vez de transformarlo y de ofrecerle resistencia. A la segunda Culler responde sin vacilar que la cultura del estudiante medio procede más de la televisión (y del cine) que de

los libros, y no suele disponer de medios para defenderse de la manipulación de la que es objeto por los medios de comunicación de masas, lo que justifica la necesidad de una educación crítica, basada en la lectura, que no evite los textos canónicos sino que los someta a revisión, a la vez que reclama la interdisciplinariedad que pudieran proporcionar tanto la literatura comparada como el complejo dominio de la teoría (literaria) contemporánea (véase Culler, 1988: 3-40).

L. S. Robinson verifica la previsible ausencia casi total de mujeres en el canon occidental, que las mínimas inclusiones contribuyen a poner de relieve, y plantea los caminos que se le abren al feminismo: aceptar el canon, pero leerlo y comentarlo en un sentido no tradicional, o reformarlo, introduciendo más mujeres, o erigir un canon alternativo constituido exclusivamente por mujeres. La primera posibilidad corrobora el análisis del canon de Kermode: es el comentario el que hace (sobre)vivir a las obras; en este caso el canon es entendido como un repertorio de ideas, motivos y mitos sobre las concepciones sexuales y la cultura al que no se debe renunciar, por significativo, pero que hay que leer desde la perspectiva feminista. Los estudios a que ha dado origen esta perspectiva son los que han caracterizado las primeras etapas de la crítica literaria feminista: análisis de los personajes femeninos o de la concepción de la mujer en los grandes escritores occidentales, que dieron paso seguida a la búsqueda y recuperación de escritoras «perdidas», olvidadas o minusvaloradas (como, por ejemplo, Kate Chopin), con lo que se empezaba a esbozar una tradición femenina que obligaba a reordenar la tradición literaria dominante, al mismo tiempo que llamaba la atención sobre el problema fundamental de los valores: los criterios por los que se iban a medir estas escritoras recuperadas, ¿cuáles iban a ser?, ¿los estéticos o los culturales y representativos? En el momento en que estos últimos adquirirían preponderancia, el feminismo afirmaba la existencia y significación de una tradición literaria feminista que desbrozaba el territorio de una cultura autónoma, es decir, la tradición constituía el primer paso para construir un canon propio e independiente que sirviera para afirmar la identidad femenina (pién-

sese en el aumento de la presencia de textos de mujeres en la última edición de la muy significativa *Norton Anthology of American Literature*, 1992, o en la publicación de la todavía más elocuente *Norton Anthology of Literature by Women: The tradition in English*, 1985). Ni que decir tiene que desde la perspectiva de la clase y de la raza esta tradición resistía la crítica tanto o tan poco como el concepto mismo de canon occidental, por lo que se llega, por fin, al debate sobre la necesidad misma del canon y, como consecuencia, a la revisión y ampliación de las fronteras de lo literario como categoría sobre la que se funda aquél, en tanto que recuperaba formas y estilos de expresión propios de las mujeres, como las cartas o dietarios sin intención estética.

H. L. Gates hace las veces de portavoz de la tradición afroamericana, una designación «políticamente correcta» que evita el uso del término «negro», reivindicado en su día como afirmación por el *Black Power* y hoy en aparente descrédito. El mismo Gates, por otra parte, representa, como él mismo declara, a esa izquierda, a esos radicales, que en los sesenta tuvieron una actividad política en las calles y a los que la revolución conservadora de Reagan y Bush confinó en las universidades con muy pocas posibilidades de incidir en la vida pública, pero con un cierto margen de influencia en la vida cultural. Y ahí es donde la literatura se convierte en vehículo de la ideología porque, como muy hábilmente Gates subraya tomándole la palabra al muy citado W. Bennett, «la enseñanza de la literatura es la enseñanza de valores». Lo que resulta cuando menos curioso es que la derecha defiende tales valores (democracia, justicia, calidad estética, etc.) desde una posición *apolítica*, como si el orden cívico-cultural sólo pudiera ser como es (de ahí el fundamentalismo), mientras que la «izquierda» tiende a considerarlo *todo* como *político*. De ahí el rechazo al canon en nombre de la propia identidad afroamericana, negada ésta o por lo menos ninguneada en el canon occidental, formado por escritores blancos. Con todo, Gates no cede a la tentación de establecer un canon diferenciado, sino que propone que un texto de autor negro pueda ser contextualizado y por ello estudiado tanto dentro de la tradición afroamericana como dentro de la tradición americana

como conjunto. En tanto que compilador (con N. Y. McKay) de la *Norton Anthology of African American Literature* (1997), Gates analiza la función de las distintas antologías de literatura negra en la formación del canon y los criterios a que respondían en cada etapa. Lo fundamental es que una antología *crea* una tradición, la define y la conserva, pero al tiempo que pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, es decir incluye y excluye, contribuyendo por lo tanto a la formación de un canon. De ahí que afirme Gates que comprender la idea misma de canon conlleva indagar en la enseñanza de la literatura y en la institución escolar, que es el medio donde se realiza y perdura el comentario, donde se preparan y al que se destinan las antologías. Es en ese espacio simbólico por excelencia donde la literatura afroamericana ha conseguido, y quiere defender, el reconocimiento que le confieren los títulos académicos de especialización, la capacidad de formar profesionales y controlar si cabe la institución. Ni más ni menos como lo intenta el feminismo en sus muy variadas versiones.

Como es de suponer, en *El canon occidental* H. Bloom defiende en soledad pero con gran coraje, autoridad y beligerancia, una posición con la que, de hecho, pueden sentirse solidarios muchos lectores de nuestras latitudes, abstracción hecha del dichoso asunto de las listas. Pero en la defensa del canon no es Bloom el único abanderado ni el más notorio; ya he explicado que le ha precedido, por lo menos, W. Bennett, reforzado por su elevada posición en el escalafón del poder civil (véanse también Brann, 1993, y Ellis, 1997). Lo cierto es que, aunque exhiba una actitud de defensa cerrada del canon, Bloom tiene menos interés en proteger la cultura occidental y los valores de la democracia que en exaltar la relación íntima y de base estética del lector con la obra literaria. Su preocupación por la memoria, la conservación de la tradición literaria, amenazada de disolución por el multiculturalismo y los estudios culturales, pero sobre todo por la relación con la literatura por parte del lector individual, idea compartida por G. Steiner en *Presencias reales* (1989) (véase Pozuelo, 1995b: 4-6). Bloom llega hasta el punto de afirmar que «el yo individual es el único método y el único criterio para percibir el valor esté-

tico», hipótesis que encaja con su teoría de la «angustia de las influencias», es decir, la necesidad de los escritores de «arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar la originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental», puesto que «cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea –y creativa–, y por tanto, malinterpreta, un texto o textos precusores» (pero véase Zavala, 1996). Claro que para Bloom la tradición no es un legado de valores sino «una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon» (1994: 18). La concepción de la literatura detrás de estas afirmaciones es claramente autotélica, endógena, dado que «poemas, relatos, novelas, obras de teatro, nacen como respuesta a anteriores poemas, relatos, novelas y obras de teatro, y esa respuesta depende de actos de lectura e interpretación llevados a cabo por escritores posteriores» (1994: 19).

Como consecuencia de la autonomía atribuida a la literatura (en relativa sintonía con los formalismos teóricos de tradición romántica), los criterios de grandeza que propone Bloom se concretan en el «dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción». Aunque pudiera parecer que ese poder cognoscitivo o esa sabiduría suponen admitir la referencia de la literatura a una exterioridad, Bloom estipula que la «gran literatura insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles» y que en cualquier caso no es un medio de salvar la sociedad. Antes bien, «la recepción de la fuerza estética nos permite aprender a hablar de nosotros mismos y a soportarnos (...) contribuye al crecimiento de nuestro yo interior» (véase García Berrio, 1995). Circunscribir a la conciencia individual, al acto solitario de la lectura, cualquier posible efecto de la literatura es con toda evidencia (y, no se olvide, con indudable finalidad polémica) sustraerla a la esfera de lo colectivo, de los valores públicos, del mismo modo que reivindicar los criterios estéticos traslada a la lucha entre textos lo que los críticos del canon escenifican como lucha de razas, clases y género a través de y mediante los textos.

IV

Es innegable que el debate norteamericano sobre el canon literario está condicionado tanto por la misma vehemencia de militar en bandos enfrentados como por la inescusable naturaleza política que se le atribuye. Ello limita sus posibilidades de extrapolación a otras circunstancias, pero no sólo eso, tampoco contribuye a ampliar los apoyos teóricos a los que recurren los contendientes. Así, para empezar, se echa de menos la perspectiva histórica e incluso sociológica que hallaría en Bourdieu y Dubois o Schmidt (Pozuelo, 1995b: 19), como, más lejos, en L. Schücking, referentes tan sólidos como eficaces para allegar documentación y elaborarla de manera eficaz. La insistencia en que el canon literario sea un trasunto del canon bíblico, expresión apenas disimulada del poder, y a encerrarse en el horizonte geográfico y cronológico norteamericano, ha motivado análisis tan distintos pero tan rigurosos como los de Guillory y Pozuelo. También es sintomático y estimulante que Guillory se apoye a la vez en Curtius y Auerbach y en la crítica marxista francesa de inspiración althusseriana (en lo bueno y en lo malo), tanto como que critique las inconsistencias y limitaciones del debate en curso y se esfuerce por canalizarlo mediante procedimientos analíticos y conceptuales que le confieran solidez y al mismo tiempo la potencien, centrando su análisis en las prácticas pedagógicas y en la constitución del lenguaje literario.

En su sugerente estudio sobre *El canon en la teoría literaria contemporánea* (1995), después de un repaso tan sintético como claro del debate norteamericano, J. M^a Pozuelo concluye que, perdido el consenso «no sólo respecto a una Teoría que se ha dispersado y hecho pedazos, sino respecto a los propios objetos de estudio y las prácticas críticas a que darían lugar», es «la idea misma de Literatura la que se ha roto», un trayecto que, además de Gumbrecht, Mignolo, Talens (1994) y otros, ha recorrido también A. Krupat en su espléndido análisis de la literatura india norteamericana, *The voice in the margin* (1989: 22-56). Pozuelo, insatisfecho ante la circularidad de los debates entre «ateos y creyentes sobre la existencia del Dios-canon», propone introducir

modelos teóricos que ayuden a la teoría a salir del laberinto en el que se ha extraviado. La incorporación de la teoría de los polisistemas de I. Even-Zohar (1990 y 1994), que recoge, elabora y sistematiza los agudos análisis de los procesos de canonización emprendidos por los formalistas rusos y en particular por Šklovskij (1923a y b), le permite a Pozuelo llegar a la conclusión de que «toda consideración sobre un esquema canónico lo es en momentos socio-históricos concretos y en contextos determinados: se configuraría así una teoría de los cánones, en plural, que han actuado en diferentes etapas de la formación del concepto mismo de literatura y de su propia evolución». Sin menoscabo de la importancia que concede a los análisis de Even-Zohar (1995a: 18-28), en lo que coincide con C. Guillén (1985: 389-390), Pozuelo presta una especial atención a las ideas del semiótico I. Lotman porque le parece la «contribución que ha cuajado una más completa y sistemática ordenación teórica» de las cuestiones que se debaten al amparo del concepto de canon, convencido también de que «podría actuar de punto de dilucidación clara y salida productiva» de los vericuetos en que se halla extraviada. De esta rigurosa lectura —y oportuna apropiación en sentido hermenéutico—, destaco, en primer lugar, sobre el fondo de la conexión entre cultura y literatura, la afirmación que «la definición misma de cultura reclama a la de canon como elenco de textos por los cuales una cultura se autopropone como espacio interno, con un orden limitado y delimitado frente al externo, del que sin duda precisa»; y, en segundo lugar, la conclusión: «todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula». Sirva como prueba del rigor en la aplicación práctica de esta propuesta, el valioso trabajo que Pozuelo viene realizando en los últimos tiempos acerca de los discursos mediante los que la poesía española del siglo XX toma conciencia de sí misma, bien se trate de poéticas, antologías o de la crítica de los propios poetas (véanse, sólo como ejemplo, 1995a y 1997).

W. Mignolo parte de la tesis, que ya se ha visto antes, de que «la formación del canon en los estudios literarios no

es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro», concomitante con la aseveración de que «mediante la formación del canon una comunidad define y legitima su propio territorio, creando y reforzando o cambiando una tradición». El análisis del canon se situaría en este caso en el orden de lo que Mignolo llama el concepto *vocacional* del canon, que lo concibe como generado por una comunidad que se reconoce en él, circunstancia que dificulta, como ya observaba Pozuelo, un análisis riguroso del canon como cuestión teórica. De ahí que, tratando de superar lazos emotivos y existenciales, proponga Mignolo desplazar el análisis al plano del canon *epistémico*, que lo concibe como un fenómeno que debe ser descrito y explicado. Así, pues, «todo se complica cuando hablamos de literatura porque somos a la vez «creyentes» (a nivel vocacional), que toman decisiones sobre la formación del canon, y «académicos» (a nivel epistémico), que estudian la formación y transmisión del canon», por lo que Mignolo sostiene que se deberían «sustituir los problemas normativos que atañen a la (trans)formación del canon por explicaciones que tengan en cuenta las condiciones en las que se forman y transforman los cánones»; efectuado ese desplazamiento, «preguntas como *quién decide por quién y por qué debería leerse un grupo de textos determinado* tomarán el lugar de preguntas como *qué se debería leer*». Mignolo insiste en que deben separarse las cuestiones normativas, impregnadas de valores y de vehemencia, de las epistémicas, cuyo objetivo es explicar categorías y funciones, para lo que reclama modelos y teorías que ayuden a comprender las prácticas discursivas y la formación de cánones más allá de las fronteras culturales, en una clara reivindicación multiculturalista, pero sin olvidar, como así lo han hecho los defensores del canon occidental, que no se debe universalizar y elevar al orden epistémico, teórico, lo que son sólo valores locales, vocacionales. Para ilustrar semejante disyuntiva, Mignolo (se) plantea el problema del estatuto canónico del *Popol Vuh*, excluido en una opción por no estar escrito en la lengua de la literatura colonial y de las literaturas latinoamericanas, pero incluido en otra, que no considera decisivo

el criterio lingüístico; aunque lo que es seguro es que el *Popol-Vuh* no tiene el mismo valor para la comunidad Quiché que para los estudiosos de la identidad latinoamericana.

J.-C. Mainer comparte explícitamente el rechazo de Harris de la analogía entre canon bíblico y canon literario y defiende ante la inmutabilidad de aquél el dinamismo de éste, puesto que las «sanciones del canon son legitimidades que se alcanzan por un esfuerzo historiable»; es más, «todo canon es una lectura intencional del pasado, una simplificación más que a menudo, un ejercicio del poder sobre la literatura para determinar qué interesa a los pedagogos o qué se constituye en norma deseable», una apreciación no menos certera que la de Kermode cuando dice que el objetivo de un canon, bajo cualquier forma que adopte, es el de «construir un pasado útil, un pasado que no sea sólo pasado sino que sea siempre nuevo» (1988: 116), afirmaciones ambas muy cercanas a la antes citada de Mignolo (pero véase Beltrán, 1996). Pero el máximo interés, no se confunda el genérico lector, del trabajo de Mainer no es el teórico (esa no es su pretensión), sino el análisis de algunos mecanismos de formación del canon de la literatura española del siglo xx, con particular atención a la dinámica generacional; el concepto de generación, aunque problemático, es utilizado en muchas historias de la literatura (el denostado 98 o el más tolerable 27), sirviendo tanto para clasificar y al mismo tiempo valorar a los escritores que incluyen, mientras que destierra a otros al territorio de lo clasificable o de lo inconexo, como sucede en los casos de Ramón Gómez de la Serna o, sobre todo, de Juan Ramón Jiménez, de cuya función de antecesor renegaron los poetas del 27. También se hace patente la lucha entre cánones en la consolidación del «grupo poético del medio siglo» o en la disputa acerca de la nómina de los «novísimos» (estudiada también por Talens, 1989) o, incluso, en lo que acertadamente Mainer designa como la «sombra» del canon, refiriéndose a los «casos» de escritores como Felipe Trigo, Vicente Blasco Ibáñez, Wenceslao Fernández Flórez (que él tan bien conoce) y Jacinto Benavente (véase a este respecto Holt, 1992), famosos en su día y marginados hoy, sin casilla propia ni capacidad de pasar a formar parte del

canon, como les sucede a las figuras menores, no sólo del 98, sino del 27. Reclama Mainer, para concluir, la revisión de las rutinas historiográficas que han congelado generaciones, nóminas, famas y sombras, y sugiere estudiar «coyunturas históricas fundamentales, constelaciones de circunstancias en torno a 1900, 1914, 1925 ó 1965» (véanse, además, el excelente monográfico de *Insula*, 1996, o Senabre, 1987, Gold, 1990, y Santiáñez, 1997).

Llegado ya a la esperada conclusión, me atrevo a volver a una pregunta del principio: ¿qué sentido tiene ocuparse del canon cuando éste no está bajo sospecha, cuando se presenta como una moda importada? Hay varias razones que considero de bastante peso para justificar esa atención, en apariencia superflua o con fecha de caducidad, y no es la menor que, al estudio de la literatura, tome la forma de historia o crítica o teoría, nunca le sobra una dosis de reflexión teórica. Una reflexión que en el estudio de los procesos de formación del canon, es decir, en su dimensión histórica, equivale a la historia de las historias de la literatura (Mainer), es decir, al análisis de cómo se construyen las narraciones cronológicas de florecimiento, apogeo y decadencia, cómo se escogen autores y obras, qué se destaca para estudiar en las escuelas y con qué criterios, cómo se distribuyen en épocas y períodos, cómo se delimitan éstos; con más razón si se tiene en cuenta que la literatura genera o reclama un discurso del que obtiene legitimidad (manifiestos, poéticas, revistas, antologías, estudios) y que produce, a su vez, conceptos (estéticos, teóricos, críticos) y procedimientos de comentario (las numerosas doctrinas críticas de este siglo xx que finaliza) que no son otra cosa que pautas de lectura e interpretación y que, en cuanto que propugnan modelos, establecen criterios de valoración. Siguiendo este hilo, interesa el canon desde la perspectiva de la historia de las instituciones en las que se ha alojado la literatura y, sobre todo, su enseñanza, escenario privilegiado de pervivencia y canonización, sin olvidar el entramado (moderno) de academias, premios y organismos socioculturales que sostienen los hechos literarios; todo ello en el horizonte de una cultura en la que la literatura culta o gran literatura está sometida a las presiones combinadas de

la producción literaria de masas y de los medios audiovisuales, donde ya no reina el cine, sino la televisión (con una oferta cada vez más amplia y competitiva). Hasta aquí el orden epistémico, pero, en el vocacional (Mignolo), cabría afirmar que el problema del canon no se limita a los confines de lo estrictamente universitario, puesto que los desborda y se convierte, así, en un problema pedagógico (¿qué enseñar, por qué y para qué?) y, en última instancia, en un problema cultural, social y, por qué no, político, por su relación con la identidad cultural y la tradición nacional, claro que sí, que garantizan un pasado que esté a mano, que sea útil para reconocerse a sí mismo y como miembro de un colectivo. Todo ello suponiendo que se acepte que la literatura todavía tiene algo que ver con la sociedad y que ésta le conceda una cierta medida de utilidad.

V

Después de lo anteriormente expuesto, no creo que haga falta redundar en la justificación de los artículos seleccionados. Sobre los excluidos (Even-Zohar o Lotman), lo único que podría aducir como descargo es la evidente y lógica necesidad de no exceder de un cierto número de páginas para facilitar que el volumen sea a la vez manejable y accesible. En colaboración con las traductoras, he procurado que las versiones sean tan fieles como legibles, lo que ha supuesto adaptar o parafrasear algún pasaje. He procurado anotar las referencias o alusiones más locales o que pudieran obstaculizar la comprensión. La bibliografía final es tan sólo una selección de un campo tan prolífico como prolijo, y se limita a referencias que he manejado o, caso de no haber tenido acceso a ellas, cuya probada importancia me ha aconsejado incluir.

I

¿QUÉ ES EL CANON LITERARIO?

LA CANONICIDAD*

WENDELL V. HARRIS

Universidad del Estado de Pennsylvania

Los hechos canónicos sobre los cánones de la literatura inglesa y americana son, primero, que no existe ni ha existido canon alguno; segundo, que, necesariamente, siempre ha habido cánones; y, tercero, que los cánones se construyen a partir de lecturas, no de textos aislados. Lo contradictorio en esta afirmación resulta de jugar con las distintas connotaciones de la palabra *canon*, una estrategia crítica que se utiliza a menudo, aunque casi siempre de forma más sutil. Como ocurre con muchos otros términos críticos, el primer paso para entender la palabra *canon* consiste en desglosar su significado. Entonces, el «problema del canon» demuestra ser mucho más complejo de lo que admite la crítica ideológica contemporánea.

LO INADECUADO DEL PARALELO BÍBLICO

El núcleo semántico más conocido de la palabra griega *kanon* es «regla» o «medida» y, por extrapolación, «correcto» o «autorizado». Como ha señalado Rudolph Pfeiffer, el primer uso de esta palabra para referirse a una selección de autores, por parte de David Ruhnken en 1768, fue catacrésico (1968: 1, 370). Se necesitaba una palabra más precisa que *selección* por lo que, en seguida, *canon* se hizo casi indispensable, a pesar de estar vinculada a conceptos como autoridad y regla, no necesariamente relevantes para el canon literario. No es extraño, pues, que el aspecto nor-

* Título original: «Canonicity», publicado en *PMLA*, 106: 1, 1991, págs. 110-121. Traducción de Ariadna Esteve Miranda. Texto traducido y reproducido con autorización del autor y de *PMLA*, Modern Language Association.

mativo del término se haya aceptado junto con la idea de elección: las selecciones sugieren normas y las normas sugieren algún tipo de autoridad. De todos modos, los criterios para la selección de textos se derivan, no de la autoridad, sino de las funciones elegidas.

El sentido normativo de la palabra *canon* se ha reforzado enormemente al aplicar el término a los libros aceptados de la Biblia, aunque no existe acuerdo sobre la fuerza original de la palabra incluso en esta aplicación¹. Los procesos mediante los que grupos de textos judíos y cristianos se convirtieron en cánones cerrados en el siglo I a. C y en el siglo IV d. C., respectivamente, no son sólo demasiado complicados para resumirlos de una forma útil aquí sino, lo que es más importante, son casi totalmente irrelevantes en lo que se refiere al canon literario. En realidad, gran parte de la confusión respecto al término es resultado de lo seductor del aparente paralelismo entre la creación y el cierre de los cánones bíblicos y la formación de listas de obras literarias que, desde Ruhnken, se han designado con la palabra «cánones». El capítulo 14 de *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius, que se cita a menudo en discusiones sobre cánones literarios, considera catálogos primarios de autores, aspectos del siempre renovado conflicto entre antiguos y modernos, la formación del canon en la iglesia, el canon medieval y, finalmente, los cánones modernos. El apartado dedicado a la iglesia y a la Biblia parece haber animado a Curtius a usar *canon* para las listas literarias autorizadas, cuyas variaciones de un período a otro y de un país a otro, estudia en profundidad. Pero la sección sobre la formación del canon moderno considera, esencialmente, las relaciones entre las obras que Italia, Francia, Alemania y España definieron como «clásicas», un tema que, para Curtius, depende, no del grado de apoyo autorizado, sino, sobre todo, del grado de romanticismo de la

¹ Bajo el título «canon», en la decimoprimer edición de la *Enciclopedia Británica*, SAMUEL DAVIDSON resume tres opiniones: el uso originalmente eclesiástico de *canon* que significaba lista de «libros publicados para leer en las asambleas cristianas» o libro que era canónico en el sentido de «excelente como modelo» o un libro que encarna un principio regulador.

literatura de cada país. No se ha destacado bastante que dicho capítulo se titula «Clasicismo» y no «El canon», y que se ocupa, ante todo, de la forma en que las obras pasan a ser consideradas «clásicas» (1948: 349-383).

Aunque, a lo largo de los siglos, en toda Europa han existido muchas listas de autores aprobados, todas tienen un alcance distinto: ni siquiera Aristóteles ha sido canónico como lo son los textos bíblicos. Con esto no quiero negar que había tradiciones —que muy útilmente ha rastreado Bruce Kimball— en las que los autores se consideraban «estándar» porque parecía que inculcaban la moral y los principios intelectuales correctos o que demostraban un dominio del pensamiento preciso². Pero los catálogos que identificaban obras especialmente valiosas no sólo variaban mucho, sino que no eliminaban a las restantes. Los textos que uno debería haber leído diferían de los demás en grado; no eran absolutamente distintos como los libros de la Biblia, que muy pronto se consideraron de un tipo diferente. Desde luego, la gran entelequia de los procesos de canonización bíblica tendía al cierre, mientras que los cánones literarios siempre han permitido implícitamente que, por lo menos, existiera la posibilidad de añadir obras nuevas o revaloradas.

Aunque la idea de «autoridad indiscutible y única» propia del canon bíblico (y de las autorizaciones y prohibiciones que de ella se derivan teleológicamente y que las iglesias imponen a sus fieles) tiñe continuamente el debate sobre el canon en la literatura moderna, la analogía es más dramática que útil. Frank Kermode, cuyo ensayo sobre el tema se ha convertido en una cita casi obligada, se encuentra entre los que utilizan el canon bíblico como modelo: «El deseo de disponer de un canon más o menos invariable y de protegerlo de las acusaciones de inautenticidad o poco valor (pues la Iglesia protegía a los judíos, por ejemplo,

² *Orators and philosophers* de B. KIMBALL (Nueva York, Teacher's Coll. P., 1986) es un panorama magistral de las tensiones y posteriores confusiones entre la tradición «oratoria» (*artes liberales*), que trató de inculcar a los dirigentes sociales las virtudes adecuadas, y la tradición «filosófica», marcada por un escepticismo que exigía una inacabable búsqueda de las verdades siempre elusivas. Isócrates, Cicerón y Quintiliano son figuras capitales de la primera tradición; Platón, Sócrates y Tomás de Aquino de la segunda.

contra Lutero) es un aspecto del necesario conservadurismo de una institución erudita» (1979: 77 [98]). Ello no admite discusión, pero, a pesar de suponer los «profesores de literatura inglesa» que algunos textos son mejores que otros y algunas interpretaciones más razonables que otras, la admisión dentro de la profesión pocas veces requiere que el candidato acepte lista alguna de textos como los únicos necesarios para el equivalente académico de la salvación³. Los más conservadores de nuestros colegas no exigen que un candidato considere a Johnson, Coleridge, Arnold o Eliot, por ejemplo, como «artículos de fe» y abjure de Wharton, Dallas, Gosse y Fish. Ni tampoco las universidades han disfrutado de plena autoridad sobre el canon, desde el momento en que se separaron de la iglesia medieval. Hasta entonces, desde luego, no era raro el siguiente extracto de las actas de la condena de un obispo por herejía en los anales de la Universidad de París:

Dejemos que el cuerpo del maestro Amaury sea retirado del cementerio y enterrado en tierra no sagrada, y que él mismo sea excomulgado por todas las iglesias de la provincia... Los escritos de David de Dinant deben ser sometidos a la consideración del obispo de París antes de Navidad para ser quemados.

Ni los libros de Aristóteles sobre filosofía natural ni sus comentarios serán leídos en París, en público o en secreto, y ello lo prohibimos bajo pena de excomunión. Aquel en cuya posesión se encuentren los escritos de David de Dinant después de Navidad, será considerado hereje⁴.

La parte más convincente del ensayo de Kermode es su sugerencia de que determinados textos consiguen de algún

³ Mediante la comparación, el sexto de los treinta y nueve Artículos de Religión de la Iglesia Anglicana dice: «Las Sagradas Escrituras contienen todo lo necesario para la salvación; de modo que lo que no aparece en ellas o no puede ser probado mediante ellas, no se exigirá a nadie; eso debe creerse como un Artículo de Fe o ser considerado un requisito o una necesidad para la salvación. Con el nombre de Sagradas Escrituras nos referimos a los libros canónicos del Antiguo y el Nuevo Testamento, de cuya autoridad la Iglesia nunca ha dudado.»

⁴ L. THORNDIKE, *University records and life in the Middle Ages*. Nueva York, Columbia UP, 1944.

modo una cierta «autorización» para la exégesis y, desde entonces, están sujetos a «interminables» explicaciones (1979: 83 [106]). Lo que Kermode describe de forma tan clara es, sin embargo, la formación del canon, no a través del trabajo de aceptación dentro de un conjunto severamente limitado de textos dotados de autoridad, sino a través de su introducción en un coloquio crítico continuado. La analogía con el coloquio o la conversación funciona en varios aspectos. En un momento y lugar determinados se dan situaciones y temas que se supone que todo el mundo conoce. Algunos de ellos han generado un interés continuo o, por lo menos, se han ganado un lugar dentro del discurso cultural de una sociedad de generación en generación; otros han captado la atención más recientemente y pronto desaparecerán. Que resulte interesante una conversación general va a depender de aquello sobre lo que los que participan en ella estén acostumbrados a discutir. Existen temas que resisten poco más que una breve charla, pero la habilidad con la que se introduce un tema tiene mucho que ver con si va a cuajar o no. Del mismo modo que existen conversadores con mala pata, que convierten en aburrido todo lo que dicen, otros hacen justamente lo contrario, utilizando el ingenio, una habilidad para ver significados inesperados y formas de argumentación que crean intriga y que confieren, por lo menos, un interés momentáneo a cualquier tema que saquen a colación. Son precisamente estas mismas distinciones las que operan dentro del coloquio crítico.

Siguiendo esta analogía, las resonancias históricas de un texto (el grado en que se relaciona explícitamente con otros textos), la posible multiplicación de sus significados (el grado de su polivalencia)⁵, la habilidad con que es introducido en el coloquio crítico (el grado en que encuentra un patrocinador adecuado) y la congruencia entre sus posibles significados y las preocupaciones actuales de los críticos (el grado en que resulta maleable), todos estos ele-

⁵ Utilizo *significado* como opuesto a *sentido* intencional, siguiendo la distinción expuesta por E. D. HIRSCH en *Validity in Interpretation*. New Haven, Yale UP, 1967.

mentos interactúan para determinar cuánto interés puede suscitar un texto y durante cuánto tiempo. En lugar de estampar obras con el marchamo de autoridad, los cánones literarios proponen la entrada en el coloquio crítico de una cultura. Este coloquio no es más que un sector de una «conversación infinita», como lo describe Kenneth Burke de forma memorable:

Imaginad que entráis en un salón. Llegáis tarde. Cuando llegáis, los otros ya hace mucho que están y se hallan enzarzados en una acalorada discusión, una discusión demasiado acalorada para que paren y os cuenten exactamente de qué va. En realidad, la discusión empezó mucho antes de que cualquiera de ellos llegara, de modo que ninguno de los presentes está cualificado para deshacer el camino para vosotros y contároslo paso por paso. Escucháis un rato, hasta que decidís que habéis captado lo esencial de la discusión: entonces os hacéis oír. Alguien contesta, vosotros le contestáis... Sin embargo, la discusión es interminable. Se hace cada vez más tarde, debéis iros. Y os vais, con la discusión prosiguiendo con entusiasmo⁶.

VARIEDAD DE CÁNONES Y DE LAS PRESIONES QUE SUFREN

La propuesta de Alastair Fowler de distinguir seis tipos de cánones ha encontrado amplia aceptación. El canon *potencial* «comprende el corpus escrito en su totalidad, junto a la literatura oral que aún pervive» (1979: 97). El canon *accesible* es la parte del canon potencial disponible en un momento dado. Las listas de autores y textos —como en las antologías, programas y reseñas críticas— son cánones *selectivos*. Lo que Fowler llama canon *oficial* es, entiendo yo, una mezcla de esas listas. Lo que los lectores individuales «conocen y valoran» son los cánones *personales*. Y, finalmente, el canon *crítico* se construye con aquellas obras, o partes de obras, que son tratadas por los artículos y libros de crítica de forma reiterada (1979: 99). Tan útiles como son estas dis-

⁶ K. BURKE, *The philosophy of literary form* (1941). Nueva York, Vintage, 1957, págs. 94-96.

tinciones, es igualmente útil reconocer la variedad de principios que las definen, la inexactitud de las definiciones resultantes y la necesidad de clasificaciones adicionales. El canon potencial de Fowler, por ejemplo, se define por una inclusión total, pero el grado de lo que incluye va más allá de las definiciones tradicionales de la literatura y depende de las simpatías críticas de cada uno. El canon accesible también tiende a la inclusión, pero sólo en un momento determinado; tal vez, puestos a ello, varía con la sofisticación de cada lector. Los cánones personales parecen creados a partir de una interacción indeterminada entre todas las obras que leen los individuos y las que prefieren en mayor o menor grado. Puesto que el canon oficial y el crítico surgen de la masa de cánones selectivos, los únicos cánones producidos mediante una elección sistemática son los innumerables y heterogéneos cánones selectivos.

Parece útil efectuar distinciones adicionales, aunque, como las de Fowler, se basen en un principio taxonómico no sistemático y, por lo tanto, se superpongan en varios puntos. El término *canon*, aplicado a un corpus textual cerrado, único y dotado de autoridad, como por ejemplo la Biblia, no tiene cabida en sus seis clasificaciones; representa un séptimo tipo de canon (canon₇). Si entendemos que el canon oficial de Fowler comprende todos los autores y títulos que cualquier historia de la literatura razonablemente amplia trata como estándar en un momento dado y si aceptamos su definición del canon crítico como los textos sobre los que se ha escrito más en ese momento, la lista de libros que se enseña generalmente en los institutos y universidades no sólo será mucho más corta que la del canon oficial sino que también es probable que no se corresponda exactamente con la del canon crítico. Por lo tanto, existe un espacio teórico para el canon *pedagógico* (canon₈).

¿Qué ocurre con los numerosos autores que, selección tras selección, reciben un reconocimiento especial durante siglos o, por lo menos, décadas? ¿O con aquellos autores contemporáneos que atraen más la atención? De forma un poco perversa, tienden a agruparse; en los años 90 una persona interesada en la literatura es probable que no sólo conozca a Ovidio, Milton y Arnold, sino también a Ozick,

Morrison y Ashbery. Pero el núcleo que cambia radicalmente es un tipo de canon *diacrónico* (canon₉), para distinguirlo de una periferia que cambia rápidamente, y que podría llamarse canon *del día* [*nonce canon*] (canon₁₀), del que sólo una parte minúscula tendría la posibilidad de llegar a formar parte del canon diacrónico⁷. Dejo abierta la pregunta de si la hegemonía académica es tal que ya no existen cánones verdaderamente populares que rivalicen con el diacrónico y el del día del profesorado de literatura⁸.

Lo que hace que resulte fácil pensar en un canon monolítico y continuo, confundiendo el diacrónico y algo del canon del día con su análogo bíblico, es la suavidad con la que determinados autores noveles entran en el canon diacrónico y ciertos textos y autores se mueven en su interior desde un centro aceptado hacia una periferia dudosa (y, en ocasiones, vuelven otra vez al centro). Esa suavidad nace del entramado de un conjunto de procesos. Lo que se enseña a una generación depende de los gustos e intereses de la generación anterior y de las antologías y textos generados en respuesta a las demandas exigidas por esos gustos e intereses. A la selección heredada, cada generación añade las obras que quiere destacar, ya sea por la afortunada aparición de un patrocinador o por la maleabilidad para adaptarse a los intereses del momento. Sin embargo, lo que una generación transmite a la siguiente difícilmente puede ser la suma de esos dos conceptos. El tiempo es un factor decisivo en cada programa de licenciatura, puesto que hay un tiempo limitado para los estudios y la lectura individual. A

⁷ Obras más antiguas que no llegaron a formar parte del canon diacrónico, o que dejaron de pertenecer a él, claro está que pueden volver a integrarse en él si tienen la suerte de encontrar un buen patrocinador—la promoción de Donne por Eliot es un ejemplo típico—y si son lo bastante maleables para casar con los intereses actuales de la crítica y la cultura.

⁸ Parece que, por lo menos, existe un canon popular a corto plazo en el campo de la ficción y la no ficción: *Stones for Ibarra* de HARRIET DOER, la serie sobre misterios navajos de TONY HILLERMAN, las historias autobiográficas y sobre animales de GERALD DURRELL y el cuento de CLEVELAND AMORY *The cat that came for Christmas* son, tal vez, ejemplos de libros más o menos recientes que, aunque han tenido la publicidad adecuada, se dieron a conocer sobre todo por la recomendación de un lector a otro.

algo se tiene que renunciar. De todos modos, como se ha apuntado con frecuencia, los autores que han formado parte del canon diacrónico, generalmente conservan, por lo menos, un mínimo prestigio. Puede que se les relegue al desván del canon, pero pocas veces se les echa a la basura. Tal vez por este motivo el canon diacrónico en realidad se divide en dos subcánones: un cielo y un limbo canónicos.

Se consigue una mayor perspectiva si se tiene en cuenta que, hasta el Renacimiento, los cánones selectivos en literatura eran, en general, de poca importancia, que los cánones selectivos de la literatura europea en lengua vernácula florecieron sólo en el siglo XVIII (véase Curtius 1948: 372-383) y que los cánones selectivos de la literatura inglesa y americana son todavía más recientes. Los únicos cánones no eclesiásticos que han conseguido una cierta autoridad local son las listas de lecturas obligatorias para tareas educativas concretas. En la época medieval, dada la disponibilidad aleatoria de textos en griego y en latín y de la práctica de estudiar los poetas de la antigüedad, que formaban una parte importante del proceso de aprendizaje de las lenguas clásicas y de la adquisición de destreza retórica, las obras literarias recomendadas variaban mucho. El conocimiento de la literatura no fue necesario durante siglos, ya que tenía poco que ver directamente con los requisitos para una licenciatura en artes, que desde el siglo XII hasta el siglo XVI se basaba casi por completo en la lógica⁹.

Por el contrario, los conocimientos que un humanista del Renacimiento como Erasmo esperaba de los profesores eran menos un canon que una iniciación al conocimiento universal: en uno u otro momento, *De ratione studii* men-

⁹ Como decían en 1252 «los maestros de nación inglesa que enseñan en París», los requisitos para conseguir la licenciatura en artes eran asistir a «cursos sobre artes durante cinco o, por lo menos, cuatro años, en París, de forma continuada o, en otro sitio, en una universidad donde se enseñen artes»; en dichos cursos el alumno asistiría a clases sobre gran parte de la obra de ARISTÓTELES—*Praedicamenta*, *Periarmeniae*, *Tópicos*, *Divisiones*, *Elenci*, *Analíticos primeros* y *segundos* y *De anima*—además del *Sex principia*, los dieciocho libros de la gramática de PRISCIANO y el *Barbarismus* de DONATO (véase THORNDIKE, *ob. cit.*, págs. 53-54).

ciona a Plinio, Macrobio, Gelio, Ateneo, Platón, Aristóteles, Teofrasto, Plotino, Orígenes, Crisóstomo, Basilio, Jerónimo, Homero, Hesíodo, Ovidio, Boccaccio, Pomponio Mela, Ptolomeo, Estrabón, Luciano, Demóstenes, Herodoto, Cicerón, Quintiliano, Horacio, César, Salustio, Aristófanes, Eurípides, Terencio y Donato. La formalización de un programa después del Renacimiento, por supuesto, tendió a producir un canon selectivo en cada universidad. Por lo menos en los Estados Unidos e Inglaterra, los textos literarios y humanísticos recomendados siguieron siendo totalmente clásicos hasta, por lo menos, la segunda mitad del siglo XIX. De esto modo, el «Course of Study» de Dartmouth para 1852-53 enumera las siguientes lecturas más o menos literarias durante los cuatro años de la carrera: Livio, la *Iliada* de Homero, las *Introductions to the greek classic poets* de Coleridge, Ovidio, Horacio, las *Selections from the greek historians* de Felton, el *Prometeo* de Esquilo, Tácito, *Ajax* de Sófocles, Demóstenes, Cicerón, el *Gorgias* de Platón, Juvenal y la *Andria* de Terencio. La literatura vernácula no formó parte de los programas universitarios hasta el siglo XIX. La literatura inglesa se convirtió en una facultad en Oxford en 1893, en licenciatura en Cambridge en 1917 y en una titulación en la mayoría de las universidades americanas más tarde. Por lo tanto, los cánones académicos de la literatura inglesa se desarrollaron al mismo tiempo que los de la literatura americana y han sufrido las mismas revisiones a lo largo del siglo XX.

La comparación de antologías —actualmente un pasatiempo muy popular entre los académicos— proporciona mucha y variada información. La «History of american poetry anthologies» de Alan C. Golding (1984) estudia los múltiples criterios utilizados en las antologías, desde *American poems, Selected and original* de Elihu Hubbard Smith, en 1793, hasta la *Norton Anthology of American Literature*, en 1975. Como señala Golding, un compilador como Smith, que reúne poemas sacados de periódicos y revistas¹⁰, trata de preservar y aumentar el canon accesible de Fowler. Pero lo que un compilador considera que vale la pena preservar es

¹⁰ Vale la pena señalar que E. C. STEDMAN también recurrió a publicaciones efímeras al compilar su *Victorian Anthology*, cien años más tarde.

ya una selección. Los criterios que halla Golding en antologías anteriores son la promoción de valores políticos, la celebración de un sentido americano de nación y la provisión de inspiración moral. Después de la primera mitad del siglo XIX la consideración básica es mantener una tradición formal y conservadora; a esto le sigue la necesidad de minar los valores aristocráticos [*genteel*] y, actualmente, el reto más importante lo constituyen las preocupaciones feministas, étnicas y políticas (especialmente marxistas).

Una ojeada a las colecciones de poesía victoriana resulta particularmente útil, ya que los procesos de selección son recientes. La *Victorian Anthology*, de E. C. Stedman (1895), aparentemente dirigida al lector en general y también al estudiante, presenta poemas de 329 poetas, incluyendo George Darley, Barry Cornwall (Bryan Procter), C. J. Wells, William Maginn, William James Linton, Sara Coleridge, Mary Howitt, Eliza Cook, Roden Noel, Cosmo Monkhouse, Dinah Craik, Gerald Griffin, Robert Gilfillan, y Eugene Lee-Hamilton. Dada la fecha de edición del volumen y lo moderno de las lecturas, Stedman fue bastante razonable al lanzar una gran red «para trazar una exposición veraz del curso de la canción durante los últimos sesenta años, tal como demuestran los poetas de Gran Bretaña en sus mejores producciones breves» (pág. ix). ¿Quién podía saber qué poetas de los sesenta años anteriores mantendrían el interés del lector?

Diecisiete años más tarde, otra antología, no dirigida especialmente a las aulas, el *Oxford Book of Victorian Verse*, de Arthur Quiller-Couch, omite casi 75 de los poetas de Stedman, aunque añade escritores americanos. El *New Oxford Book of Victorian Verse*, de Christopher Ricks, publicado 75 años después del de Quiller-Couch, sólo selecciona 113 poetas. Sabiendo que ni las intenciones del compilador ni las exigencias de la publicación pueden haber sido las mismas para estos volúmenes, una reducción de las dos terceras partes del número de poetas es, cuando menos, una pérdida dramática.

Los compiladores de textos escolares se han encontrado con muchas presiones para que reduzcan el número de autores incluso reconocidos. Asignar trescientos, doscientos e incluso cincuenta poetas a una curso universitario sería una

tarea casi imposible y probablemente estéril. Por lo tanto, un verdadero libro de texto como *Victorian Poetry* (1930), de George Benjamin Woods, ofrece una selección de sólo 69 poetas para que los profesores elijan entre ellos. Ese número fue reducido a 54 en la edición de 1955 de *Victorian Poetry* y a 47 en la edición de 1965. (Las tres ediciones no difieren mucho en el número de versos que contienen; se añaden poemas adicionales de los poetas que han sido preservados). La *Victorian Age: Prose, poetry, and drama* (1954), de Bowyer y Brooks, presenta poemas de 49 escritores; la *Victorian Prose and Poetry*, de Bloom y Trilling, sólo de 21 autores (nada más incluye un poeta, John Davidson, que no aparezca en Bowyer y Brooks). Entre las fuerzas que obligan a restringir las selecciones en las antologías escolares se encuentra lo que podría llamarse «el principio de recirculación académica». Los profesores tienden a enseñar lo que les han enseñado, lo que es fácil de encontrar editado, sobre lo que existen ensayos interesantes y sobre lo que ellos mismos están escribiendo. Lo que es fácil de encontrar editado tiende a ser aquello sobre lo que se escribe y enseña; lo que se escribe tiende a ser lo que se enseña y sobre lo que otros escriben.

CÁNONES SELECTIVOS: CRITERIOS Y FUNCIONES

Descubrir los criterios utilizados a la hora de perfilar los cánones selectivos requiere tanta atención como descubrir las definiciones del término *canon*. Los criterios también tienden a superponerse y resulta difícil imaginar una selección que realmente se base en uno solo. Cualquier editor de una colección titulada «Writing by american women, 1990» claramente debería aplicar otros criterios además de los que se explicitan en el título. Más aún, supuestos no reconocidos subyacen tanto a los criterios explícitos como a las intenciones no reconocidas. Por lo tanto, la idea del *new criticism*^{*}, según la que los poemas no pueden parafrasear-

* El término *new criticism* se refiere al movimiento crítico, de orientación formalista, que surgió en los EUA en los años 30 y que en las dos

se se desarrolló partiendo de la idea de que la poesía no tiene un significado proposicional: la última implicación de esta posición es la inutilidad de la discusión crítica. De forma parecida, como señala R. S. Crane, la tensión que valora el *new criticism* se olvidó demasiado fácilmente en la adscripción automática de oposiciones universales a cualquier texto que la crítica valorara¹¹. Al buscar explícitamente «lo mejor que se sabe y se piensa», Arnold intentó o bien imponer la uniformidad moral y los valores sociales de su propia clase (una interpretación corriente hoy en día) o (como se puede defender) poner en movimiento un proceso constante de revaloración, tras el cual yacen supuestos basados en la creencia en la necesidad de una sociedad jerárquica (ahora la visión más común) o (como también es posible sostener) en la necesidad de escapar a la estructura de clases¹².

Hasta cierto punto, se puede evitar el problema que supone diferenciar criterios específicos y supuestos básicos en la obra de un crítico o de un teórico analizando las funciones que una selección determinada parecía pretender realizar. Barbara Herrnstein Smith (1983) sostiene que toda valoración de un texto literario es, en realidad, un juicio

décadas siguientes llegó a dominar no sólo la actividad universitaria sino la enseñanza secundaria de la literatura. Entre sus figuras más destacadas figuran J. C. RANSOM, C. BROOKS y W. K. WIMSATT. El movimiento que se le considera parejo en Inglaterra, capitaneado sobre todo por F. R. LEAVIS, obtuvo resultados institucionales y culturales no menos efectivos, aunque con una orientación distinta, más sociocultural y moral. [Nota del compilador].

¹¹ El capítulo de GERALD GRAFF, «What was New Criticism», incluido en su *Literature against itself*, resume claramente las contradicciones dentro del programa del *New criticism*. Ejemplo de las «omnicomprensivas dicotomías», las citas de Crane son «bueno y malo, amor y odio, lucha y armonía, orden y desorden, eternidad y tiempo, realidad y apariencia». Crane dice que «de estos contrarios universales, no limitados en su aplicación a ningún tipo de obra, sea lírica, narrativa o dramática, nos será bastante fácil adquirir una reserva adecuada y una vez la tengamos... será fácil descubrir su presencia en los poemas como principios organizadores del contenido simbólico» (1979: 123-124).

¹² Para una presentación del segundo conjunto de ideas de Arnold, véase W. V. HARRIS, «The continuously creative function of arnoldian criticism», en *Victorian Poetry*, 26, 1988, págs. 117-133.

sobre lo bien que el texto en cuestión satisface las necesidades cambiantes de los individuos y las sociedades, es decir, lo bien que realiza funciones específicas. Para analizar los criterios sobre los que parece basarse una selección, los críticos deben buscar dichas funciones, sin olvidar nunca que las reconocen a través de los procesos que se reflejan en sus propias y cambiantes necesidades.

Después de mencionar a Arnold, es oportuno empezar con su influyente esfuerzo para desenredar los criterios valorativos, los tipos de «estimaciones», por decirlo con sus propios términos, en los que se basan las selecciones. Los dos criterios acerca de los que nos advierte pueden identificarse fácilmente por sus funciones. La estimación «personal» trata de hallar un sentido en relación con las necesidades y experiencias individuales (un objetivo que es de suponer representa el componente valorativo del canon personal de Fowler). La estimación «histórica», por la que Arnold entiende la histórico-literaria, trata de proporcionarnos los hitos que marcan los cruces y giros en el desarrollo histórico de los géneros, los temas nuevos y las características formales. Sin embargo, al recomendar la estimación «real», Arnold plantea una cuestión de principio al buscar marcas más que funciones. Tal vez, de forma intuitiva, sabía que si buscaba las funciones encontraría demasiadas para su propósito.

Las estimaciones personal e histórico-literaria son sólo dos de las muchas posibles. Mientras que una lista exhaustiva de las funciones de los cánones selectivos probablemente no sería ni posible ni útil, es fácil sugerir un número de ejemplos suficientes para lanzar una alerta ante las generalizaciones reduccionistas.

Provisión de modelos, ideales e inspiración. Aunque proporcionar ejemplos es una de las más antiguas funciones de la selección, existen desde luego muchas clases distintas de modelos. Los alejandrinos eligieron textos que mostraran los mejores usos gramaticales, mientras que el concepto de Cicerón y Quintiliano de lo que es un líder-orador precisaba de textos que dieran cuerpo a las distintas virtudes sociales. Claro que los modelos de creencias y conducta cambian constantemente. Lo que sirve como modelo moral

para la mayoría de lectores durante un período puede que, en otro momento, sea considerado un modelo de hipocresía; lo que para unos es música divina, para otros es un canto insoportable. Golding describe *Poets and poetry of America*, de Rufus Griswold, como un libro basado en «la convicción de que la poesía americana debería estar representada por ejemplares de la más estricta pureza moral, porque la función de la poesía es inspirar» (1984: 288). Pero el reto para la poesía que Griswold dio per descontado que cumplía esa función —y la antología poética bastante similar de Bryant, Emerson y Whittier— venía, sobre todo, de Whitman, cuyos admiradores podían describir como un hombre con moral y que, a la vez, inspira. En la actualidad, *moralizante e inspirador* son términos que están bastante pasados de moda como adjetivos honoríficos para la literatura, pero las funciones que designan siguen siendo todavía operativas. Los discursos marxista y feminista reclaman valores morales que se dan por descontados, igual como a su vez los reclamaron Pope, Wordsworth u Homero. Los escritores de clase obrera respaldados por Paul Lauter en «Caste, class and canon» (1987) ofrecen el mismo tipo de comentario sobre cómo debería ser el mundo que los escritores distinguidos por el *new criticism*.

Transmisión de la herencia del pensamiento. Otra función del canon es proporcionar lo que se considera el conocimiento cultural básico para interpretar los textos del pasado, ver los temas actuales con perspectiva histórica y orientarse en los logros estéticos, cambios sociales y políticos y debates filosóficos que han durado siglos. La Filología de Marciano Capella (siglo V) en *De nuptiis Philologiae et Mercurii* es la novia que concede a Mercurio esa destreza (la elocuencia). En cierto aspecto, el objetivo es la «cultura literaria» en el sentido específico de capacidad para leer textos escritos por escritores que presuponen ese conocimiento, como lo hacen la mayoría de escritores serios¹³. La descripción de Harry Levin, mucho más ambiciosa, del cono-

¹³ Resulta instructivo comprobar con cuánta frecuencia los argumentos en contra de la posibilidad de una cultura compartida se basan en una cultura dada. CLIFFORD GEERTZ, por ejemplo, sostiene que la «enorme mul-

cimiento como «nuestra más preciada posesión, nuestra memoria colectiva», expresa el uso de ese conocimiento.

A lo largo de los siglos, la educación superior ha constituido un diálogo continuo entre el pensamiento de los antepasados y los contemporáneos. Si nosotros, los últimos, sabemos algo más que ellos es porque hemos aprendido mucho de ellos. Como señaló T.S.Eliot, «son aquello que sabemos». Naturalmente, podemos reaccionar en contra suya, y las reacciones no serán estériles si apuntan hacia una síntesis dialéctica (1981: 362).

En realidad, lo que parecen ser esfuerzos para derrocar el canon actual son, a menudo, intentos de extenderlo, para ampliar nuestro patrimonio y enriquecer la «memoria colectiva», es decir, el conocimiento y la conciencia comunes.

La creación de marcos de referencia comunes. Es posible argumentar que no sólo cualquier canon particular es justificable sino que también *algunos* cánones son necesarios para proporcionar puntos de referencia común. Si es verdad que toda interpretación de los textos depende de las estrategias interpretativas compartidas por toda una comunidad, también puede ser que, como dice Howard Felperin, «el estudio institucional de [la literatura] resulta inconcebible sin un canon. Sin un canon, un corpus o muestrario de textos ejemplares, no puede existir una comunidad interpretativa, del mismo modo que no puede haber una comunidad de creyentes sin una doctrina»¹⁴. Este concepto de la función

tipicidad» y la «radical variedad» en las formas de pensamiento actuales hacen que la transmisión de un núcleo de conocimientos culturales común sea imposible» («The way we think now: Toward an ethnography of modern thought», en *Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology*, Nueva York, Basic, 1983, págs. 147-163, la cita en la pág. 161). Sin embargo, lo que da profundidad a su artículo es la multiplicidad de sus propias alusiones a los presuntos conocimientos del lector educado. Espera respuestas adecuadas, por ejemplo, cuando menciona a Copérnico, Freud, Bach, Ptolomeo, Einstein, Malinowski, Boas, Whorf, el idioma tewa, Bertrand Russell, Kant, *esse est percipi* de Berkeley, los Pirineos, William James, Henry James, Yeats, C. P. Snow, mandarines y Edén.

¹⁴ H. FELPERIN, *Beyond deconstruction: The uses and abuses of literary theory*. Oxford, Clarendon-Oxford UP, 1985, pág. 46.

del canon no ofrece directamente unos criterios para la selección de textos, pero tiende a favorecer una selección limitada a partir del canon diacrónico.

Intercambio de favores [logrolling]. Los escritores han conseguido entrar en el canon del día no sólo por el poder de sus obras («poder» podría entenderse como «interesante para unos intereses críticos o sociales existentes») sino también por la aceptación activa de textos o criterios compatibles con sus propios objetivos. Wordsworth lo hace de forma bastante clara en 1802 en el prefacio a *Lyrical ballads*; Arnold creaba un hueco para sus propios poemas, incluso al condenar su «Empedocles on Etna». Al escribir sobre el canon en la época victoriana, G. Robert Stange afirma que

los principales agentes de la formación el canon son los propios poetas, que alteran la tradición poética devaluando algunos de los «clásicos» aceptados, conferir autoridad a formas de arte anteriores tiene para ellos un significado especial, o redefinir en interés de su propia práctica... la naturaleza y las responsabilidades del lenguaje poético¹⁵.

Alan Golding nos recuerda que «Bryant, Emerson y Whittier están de acuerdo en que los seis poetas más importantes en América son ellos mismos, Longfellow, Lowell y Holmes» (1984: 292). Hugh Kenner comenta que «el canon moderno lo han creado... sobre todo... los propios canonizados, que fueron capaces de ser conscientes de una empresa colectiva y que, de forma reiterada, se concedían reconocimiento unos a otros» (1984: 374); y, naturalmente, la campaña de Eliot en favor de Donne fue tan sincera como estratégica.

Legitimación de la teoría. El *new criticism* proporciona un ejemplo dramático de la influencia de la teoría crítica en la selección: mientras que la función de su explicación era, es de suponer, mostrar el significado de la forma más completa posible, la selección de obras para ser explicadas tenía la

¹⁵ G. R. STANGE, «1887 and the making of the victorian canon», en *Victorian Studies*, 25, 1987, págs. 151-168. La cita corresponde a la pág. 159.

función implícita de exhibir el poder de su método. La deconstrucción, casi no hace ni falta decirlo, prefiere textos con suturas casi invisibles que pueden ser abiertas para sugerir contradicciones insalvables; mientras que los neomarxistas, incluyendo a muchos de los neohistoricistas, tienen preferencia por los textos que puede demostrarse que revelan mecanismos insospechados de poder político. Un crítico experimentado practicante del *new criticism*, la deconstrucción o el marxismo, puede, naturalmente, leer casi cualquier texto de modo que apoye sus propias preferencias, pero los textos que selecciona cada grupo son aquellos que le permiten ofrecer una lectura más rica, dramática y convincente.

Historización. Tradicionalmente se ha creído tanto que los textos literarios proporcionaban luz sobre la época en que se escribieron como que los hechos históricos y contemporáneos influyen en la interpretación correcta de los textos, por lo que los debates sobre la relación de la literatura con la historia implican, sobre todo, cuestiones de énfasis. ¿Hasta qué punto los peregrinos de Chaucer representan a la Inglaterra del siglo XIV? ¿Hasta qué punto es reductiva, limitada a una sola clase, la «representación del mundo» isabelina que Tillyard estudiara? Mientras que uno de los valores aceptados de la literatura, una razón para seleccionar obras más antiguas, ha sido que permiten hacernos una idea de cómo era el mundo *entonces*, la reciente «historización» ha cambiado este interés por el análisis de los supuestos inconscientes de los escritores antiguos (tal como se revelan a los supuestos psicológicos o políticos conscientes del crítico)¹⁶, o, como escribió Annette Kolodny

¹⁶ Por ejemplo, JONATHAN DOLLIMORE escribe en el prefacio a *Political Shakespeare*: «En fin, el materialismo cultural no finge una neutralidad política... El materialismo cultural, a diferencia de muchas de las corrientes literarias ya establecidas, no trata de mistificar su perspectiva como la natural, evidente o correcta interpretación de un hecho textual supuestamente dado. Muy al contrario, pone de manifiesto su compromiso con la transformación de un orden social que explota a la gente por su raza, género y clase» (en J. DOLLIMORE y A. SINFIELD, eds., *Political Shakespeare: New essays in cultural materialism*. Manchester, Manchester UP, 1983, pág. viii).

citando a Jane Tompkins, por el análisis de «cómo y por qué determinados textos tienen poder en el mundo (o no lo consiguen, si es el caso) en un momento dado» (1985: 304).

Pluralismo. Aunque la atención que se ha prestado a la literatura escrita por mujeres y minorías étnicas, o que representa sus experiencias, puede parecer especialmente característica de los años 70 y 80, a principios de siglo se vivió un periodo mucho más equilibrado que el actual. La década de 1890, en Inglaterra, fue un período de gran pluralismo. Los autores que expresaban el punto de vista de irlandeses, escoceses, mujeres y pobres eran seleccionados precisamente porque representaban perspectivas fuera de la corriente dominante. La antología de Stedman, publicada en 1895, incluye, por ejemplo, apartados para poetas de Australasia y Canadá y, entre los que hoy día se llamarían poetas del pueblo, aparecían Thomas Cooper, Ebenezer Elliott y Ebenezer Jones. Una buena tercera parte de los poetas incluidos son mujeres. En cambio, en el *Oxford Book of Victorian Verse*, de Quiller-Couch, publicado en 1912, sólo una sexta parte de los poetas son mujeres (fracción que se mantuvo en la edición del *New Oxford Book of Victorian Verse* de Christopher Ricks de 1987); los poetas irlandeses no son tan frecuentes y la mayoría de los autores indios y australianos ha desaparecido. En «Race and gender in the shaping of the american literary canon» (1983), Paul Lauter señala un fenómeno similar en las antologías de la literatura americana, en las que los porcentajes de obras escritas por negros y mujeres entran claramente en declive entre 1919 y 1950. Aunque Lauter ve en otro lugar la mano invisible del monopolio capitalista en la selección del canon, aquí hace un listado de causas como «la profesionalización de la enseñanza de la literatura entre la élite masculina occidental», la estética formalista y la «organización historiográfica de la literatura en «períodos» y «temas» convencionales» (1983: 440).

En la actualidad, el pluralismo parece tener límites reales aunque tácitos. Por ejemplo, no hay ninguna prisa por defender las descripciones sentimentales y los cuentos relacionados con la inspiración que tanto deleitaban a nuestros abuelos. La generación educada a principios de este siglo

todavía cita con placer obras como «Little orphant Annie», «Excelsior», «Curfew must not ring tonight», «Casabianca» y «The good time coming», pero el impulso antielitista todavía tiene que rehabilitar a la Sra. Hemans o a Charles Mackay.

LA SELECCIÓN DE TEXTOS COMO SELECCIÓN DE LECTURAS

Cualesquiera que sean las funciones que rigen las selecciones, es importante reconocer que, aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos. Cuando la iglesia encontró la forma de integrar autores paganos en las creencias cristianas, lo que aceptó para su selección de filósofos y poetas griegos y romanos fueron determinadas lecturas de los textos. Esa es la razón por la que San Agustín compara las enseñanzas aceptables de los autores paganos con los «jarrones y ornamentos de oro y plata y con las ropas que los israelitas se llevaron secretamente consigo en su éxodo, como si fueran a darles un uso mas adecuado» (*De doctrina cristiana*).

Si saltamos hasta el presente, se puede citar *El guardián entre el centeno*, que debe su continuidad dentro del canon del día a su función mimética como retrato de la adolescencia, pero que puede seleccionarse, según la lectura de Richard Ohmann (1987), como texto neomarxista que se propone revelar la omnipresencia de la ideología capitalista. Una vez más, como sostiene Annette Kolodny de forma más clara y explícita que la mayoría de críticos que tratan de expandir el canon, la lectura de textos literarios que resulten poco familiares y de tipos de crítica desconocidos no debería limitarse a hacer que uno se sienta más cómodo con los nuevos textos, sino a desfamiliarizar los textos de los actuales cánones crítico y pedagógico. Su influyente artículo de 1985 aboga por la expansión y la pluralización del canon oficial, lo que implica también que las futuras selecciones deberían incluir sólo aquellas obras que pertenecen a los cánones crítico y pedagógico actuales cuyos textos, leídos tras un proceso de desfamiliarización, son aceptables para cualquier criterio de selección al que se les haya sometido.

LA FUNCIÓN ÚLTIMA DEL CANON ES COMPETIR

Si no tenemos un canon literario único sino muchos, si no hay una formación del canon sino, más bien, procesos constantes de selección de textos, si no hay ninguna selección basada en un criterio único y ninguna forma de escapar a la necesidad de seleccionar, atacar El Canon es no entender el problema. Del mismo modo, atribuir todos los procesos de selección a la influencia del poder es radicalmente simplista, excepto si *poder e influencia* se definen de forma tan amplia que incluyan cualquier motivación social. Las convenciones dominantes en una sociedad determinada en un período determinado, es lógico que extraigan su poder de alguna fuente. Pero las fuentes posibles son muchas —políticas, económicas, morales, estéticas, metafísicas, religiosas y psicológicas— y puesto que parecen estar estrechamente interrelacionadas, la cuestión de cuál —si es que hay alguna— está detrás de todas las demás, sigue siendo discutible. Se puede defender que todas las elecciones humanas en el fondo son políticas o económicas o morales o estéticas o metafísicas o psicológicas, pero esta táctica no nos lleva muy lejos¹⁷.

Sea cual sea la motivación de la selección del canon, es importante discutir las tendencias restrictivas de las listas

¹⁷ En cierto sentido, todo lo que existe, incluyendo las creencias, convenciones, artefactos y condiciones culturales, puede ser descrito como la demostración del triunfo de una fuerza o poder sobre otro: el poder de la tradición, educación, religión, estructuras políticas, ciencia, lógica, capitalismo, socialismo, egoísmo, ira, ignorancia, benevolencia, interés propio, publicidad, propaganda, experiencia personal, prensa, constitución de la mente y el cuerpo humanos, conocimiento de la brevedad de la vida, necesidad de amor y reconocimiento. La lista es infinita. Todos los poderes o fuerzas que influyen sobre las decisiones humanas interactúan para producir una estructura social completa en un momento determinado. El estatuto canónico de un texto literario —como el estatuto económico de un músico de rock, la reputación de un pintor, la pureza del aire y del agua, lo deseable del consumo o la mayoría de posturas respecto a los impuestos, el aborto y la energía nuclear— sólo pueden entenderse como el resultado de múltiples causas. Atribuir cualquier fenómeno cultural a un único «poder», sea el capitalismo o los prejuicios masculinos o la corrupción política o la avaricia económica o el idealismo moral, es tan ingenuo como pensar que es posible ignorar dichos poderes.

críticas y pedagógicas. Dadas las fuerzas que generan la circulación profesional de los textos, nos arriesgamos a sufrir un estancamiento intelectual si no luchamos por nuevas selecciones basadas en nuevos criterios. Sin embargo, leer como un censor ideológico implica algo más. La mayoría de los comentarios sobre el canon diacrónico parecen destinados a desacreditar cualquier texto que se pueda demostrar que apoya la autoridad, el elitismo o el capitalismo. Pero limitarse a poner de manifiesto los supuestos «elitistas» y «capitalistas» de los textos antiguos parece más propio de la invocación de un exorcismo mágico que de otra cosa. Como escribe Murray Krieger:

Rechazar nuestras obras de arte más veneradas es, realmente, rechazar las instituciones políticas de las culturas que las produjeron. Es como si, volviéndose en contra de un monumento estético... la crítica antielitista pudiera, de algún modo, borrar mentalmente la existencia de un contexto político reaccionario que florecía en el momento de la creación de la obra¹⁸.

De forma muy similar, Charles Altieri cuestiona «la hermenéutica de la sospecha»: «Es un error leer la historia cultural como un melodrama cursi de defensa de intereses y producción de ideologías» (1983: 37).

Aunque los críticos de orientación ideológica con frecuencia citan la relatividad de la «verdad», deben aceptar que, por descontado, sus propias creencias sociales y políticas son, si no absolutas, mucho menos relativas que otras. En cambio, los que, de algún modo, tienen una preocupación mucho más coherente por lo indeterminado sostienen que, puesto que no existen las verdades absolutas o por lo menos no hay forma de descubrir si existen, no se puede preferir un texto frente a otro por el valor de verdad que se le supone. Semejante posición está permanentemente abierta a la objeción que debe aceptar como absoluta la relatividad de todas las verdades y valores o caerá en una versión de la paradoja del embustero (todas la creencias

¹⁸ M. KRIEGER, *Words about words about words: Theory, criticism, and the literary text*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1988, pág. 155.

son relativas, incluso la creencia de que todas las creencias son relativas), pero tiene una larga tradición, que empieza con Heráclito y que fue ratificada por Sócrates, siempre buscando la verdad, pero no promulgándola¹⁹. Lo que Bruce Kimball llama la tradición «filosófica» (opuesta a la «oratoria») de la educación liberal se basa precisamente en este argumento, afirmándose frente a cualquier selección estándar de autores (*auctores*) sobre la base de que no pueden existir tales autoridades puesto que no existe ninguna verdad final. De todos modos, los críticos, no importa cuán relativistas sean, deben elegir de qué textos desean hablar, del mismo modo que los lectores eligen cuáles quieren leer.

A nivel práctico siempre existirán cánones en competencia: es imposible evitar el problema de qué textos son los que uno desea discutir o compartir en su antología o artículo crítico o programa de curso o polémica. Las recientes antologías universitarias han engordado de forma considerable debido a los esfuerzos de sus compiladores para representar una mayor diversidad cultural. Pero la duración de los semestres, desgraciadamente, sigue siendo la misma. Como profesores de literatura, una vez más, hemos tenido que ser más conscientemente selectivos. Eso está bien si nos hace reconocer la clarificación de las funciones de un texto literario como el prólogo necesario para el proceso de selección. Los críticos siguen estando de acuerdo con Bacon, a juzgar por lo que escriben, en que dos de las actividades básicas de la crítica son proporcionar «una breve censura y juicio sobre los autores; que los hombres hagan una selección por sí mismos respecto a qué libros quieren leer» y establecer un orden de los estudios de modo que «los hombres puedan saber en qué orden leer»²⁰. La califi-

¹⁹ Véase el análisis de BRUCE KIMBALL de esta orientación «filosófica» desde Platón hasta el presente. La segunda parte del capítulo siete de *Plato and platonism* (Londres, Macmillan, 1910), de WALTER PATER, pone de relieve (y tal vez magnifica) este aspecto del pensamiento de Platón, perfilando claramente el «método dialéctico, este discurso continuo con uno mismo» (*ob. cit.*, pág. 185) y el espíritu «que, hasta el final, tendrá su cara y su envés, sus escrúpulos y reflexiones» (*ob. cit.*, pág. 196).

²⁰ F. BACON, *The advancement of learning*, ed. W. A. WRIGHT. Oxford, Clarendon-Oxford UP, 1900, págs. 86 y 182.

cación necesaria es que «censura y crítica» y el orden preferible de lecturas dependen de criterios que dependen a su vez de objetivos.

Ninguna de las funciones que he apuntado es mala o trivial. Está bien saber algo de las grandes influencias histórico-literarias sobre los textos y estar familiarizado con las fuentes de las alusiones literarias y filosóficas que los autores esperan que sus lectores ilustrados compartan. Está bien tener una cierta perspectiva histórica sobre los debates contemporáneos: ver los escándalos del evangelismo televisivo contra el telón de fondo del *Pardoner's tale*, las disputas teológicas contemporáneas dibujándose sobre el *Essay on man* de Pope, los problemas de los límites de la libertad individual con respecto a *On liberty* de Mill y los debates sobre la responsabilidad colectiva en cuanto al medio ambiente ante los ensayos de Ruskin sobre política económica. Está bien reconocer que la mayor parte de nuestra literatura tiene un sesgo masculino, blanco y anglosajón además de individualista y competitivo. Está bien encontrar modelos de prosa que de forma persuasiva utilicen los eficaces recursos retóricos tradicionales y está bien encontrar una prosa individualista y contracultural. Pero ninguna selección de textos que pueda encajar en un curso de literatura, o incluso en la totalidad de los que configuran una licenciatura, puede proporcionar toda esta información de manera adecuada. Más que nunca debemos ser sinceros con nosotros mismos y con nuestros estudiantes respecto a las limitaciones de los objetivos tanto de las asignaturas como de los requisitos para obtener un título, debemos ser sinceros respecto a lo que *no* consiguen *nuestra* selección de textos y *nuestro* enfoque sobre ellos. Si El Canon ha muerto, la razón es que nunca vivió; sólo han existido, y existen, selecciones con determinados objetivos. Si algo se ha iluminado en los últimos veinte años de alarmas y excursiones críticas es la multiplicidad de los posibles objetivos.

«CUAL FÉNIX DE LAS CENIZAS» O DEL CANON A LO CLÁSICO*

HANS ULRICH GUMBRECHT
Universidad de Siegen

Para Bernard Cerquiglini, Ancien Directeur des Écoles, amante de los clásicos y, aun así, amigo de la teoría.

Los intentos por definir los conceptos fundamentales en la oposición *cánon/clásico*¹ han revelado una importante razón para las dificultades —¿aporías?— a la hora de esbozar un concepto metahistórico del canon como categoría básica para una tipología histórica de la cultura. Si es realmente cierto que la comunicación a través de los medios «literarios» y «artísticos», en los dos últimos siglos, ha estado sujeta a la premisa universal de *temporalización* (*Verzeitlichung*) y a un postulado general de *innovación*, entonces el «canon», en el sentido tradicional del término, hace mucho que ha desaparecido y esta conclusión deductiva se corresponde por completo con una tendencia a la descalificación por considerarlo «extemporáneo» de todos los intentos por establecer un «canon estético», en cualquiera de sus formas.

Esta es la razón por la que, para que lo «clásico» resulte aceptable, todo depende de la habilidad del receptor para emplear de forma productiva el estado de tensión entre lo «clásico» y las premisas de temporalización e innovación.

* Título original: «"Phoenix from the Ashes" or: From canon to classic», en *New Literary History*, 20: 1 (1988), págs. 141-163. Traducción de Ariadna Esteve Miranda. Texto traducido y reproducido con autorización del autor y del editor, *New Literary History*, Universidad de Virginia.

¹ Véase, por ej., A. y J. ASSMANN, «Kanon und Zensur», en *Kanon und Zensur*, ed. A. y J. ASSMANN. Munich, 1987, 7-27.

De todos modos, si se trata de definir el concepto «clásico» como la concretización del fenómeno del canon en nuestros tiempos, la precisión deseada resulta inalcanzable, ya que las condiciones históricas perfiladas por la «temporalización y la innovación» excluyen por sí mismas la posibilidad de originar y perpetuar un canon real. Siendo más precisos: puesto que en la actualidad no existe, o no puede existir, «canon estético» alguno, las preconsideraciones teóricas para la investigación histórica y tipológica del fenómeno canon deben dejar fuera de consideración en primer lugar nuestras experiencias no teóricas con el fenómeno contemporáneo de lo clásico.

A pesar de toda la nostalgia y de las justificaciones que hacen deseable la idea de un retorno al «canon estético», asignamos espontáneamente al horizonte de la alteridad histórica y cultural cualquier idea de un canon que normalice la actividad artística y literaria. En el primero de los siguientes apartados trataré de demostrar que, a este respecto, la Ilustración francesa fue, todavía, un período de alteridad. Ello nos situará en la perspectiva de una reconstrucción histórica que coloca los conceptos contrastados de *canon* y *clásico* en los polos opuestos de un proceso histórico². A principios del siglo diecinueve, cuando el canon estético de la Ilustración fue *reducido a cenizas* por las llamas del entusiasmo por los nuevos modos de experiencia estética (tema que se tratará en el segundo apartado), sur-

² Algunos aspectos de este proceso extremadamente complejo se pueden seguir en mis ensayos «Skizze einer Literaturgeschichte der Französischen Revolution», en *Die europäische Aufklärung III*, ed. J. STACKELBERG, vol. 13 de *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden, 1980, págs. 269-328; «Chants révolutionnaires, maîtrise de l'avenir et niveau du sens collectif», en *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 30, 1983, págs. 235-56; «Ce divan étoilé d'or». Empire als Stilepoche/ Epochenstil/ Stil / Epoche?, en *Zum Problem der Geschichtlichkeit ästhetischer Normen. Die Antike im Wandel des Urteils des 19. Jahrhunderts*. Berlín, 1987, págs. 296-94; y (con especial atención al problema canon/clásico) ««Klassik ist Klassik, eine bewundernswerte Sicherheit des Nichts»? oder: Funktionen der französischen Literatur des siebsehten Jahrhunderts nach Siebzehnhundert», en *Französische Klassik: Theorie, Literatur, Malerei*, ed. F. NIES y K. STIERLE. Munich, 1985, págs. 441-94. Las páginas siguientes se refieren a estos estudios, aun cuando no se indique específicamente.

gió *como un ave fénix* una nueva actitud hacia muchos de los textos y obras de arte del pasado que consideramos «clásicos», una actitud que desde entonces se ha institucionalizado (tercer apartado)³.

Sin embargo, el origen del concepto «clásico» no iba en absoluto acompañado por una conciencia de que la recepción de los clásicos sólo sería posible confrontando la premisa de la temporalización y el postulado de innovación. Antes bien, observamos, por lo menos en Francia, una tendencia a asignar simplemente a los autores y textos «clásicos» el lugar en el proceso de socialización que habían ocupado los autores y textos del canon hasta la Edad de la Ilustración. Actualmente, parece cada vez más claro que las posibilidades de conseguir realmente estos objetivos en política educativa no son mejores que los intentos por cuadrar el círculo. Incluso en Francia, donde sólo recientemente el estado ha realizado un intento inicial de revisión de la estructura del sistema educativo (que se basaba en el efecto de las lecturas de Corneille, Racine, Molière y La Fontaine)⁴, la imposibilidad de sustituir «canon» por «clásico» llevó hace tiempo a una debilitación progresiva de la justificación oficial en lo referente a la recepción de los «clásicos». De alguna forma, este proceso ya había llegado a un punto muerto cuando Roland Barthes identificó la tautología «Racine es Racine» como la máxima secreta de la recepción nacional

³ Los neologismos como «clasicismo» y su equivalente alemán «Klassik» («Klassizismus») constituyen síntomas relevantes de esta situación histórica. Véase M. FONTIUS, ««Classique» im 18. Jahrhundert», en *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag*, ed. W. BAHNER. Berlín, 1971, págs. 87-120.

⁴ Cf. *Ministère de l'Éducation Nationale, École élémentaire. Programmes et institutions* (París, 1985, pág. 37), donde la recepción de los «clásicos» y la educación en composición poética ya no están relacionadas: «Usage poétique de la langue: Mémorisation de poèmes empruntés à l'ensemble de la poésie française. / Création poétique, après adoption libre de contraintes» [Utilización poética del lenguaje: Memorización de poemas extraídos de todo el corpus de la poesía francesa/ Creación poética, tras una adopción libre de restricciones.] El texto fue escrito por Bernard Cerquiglini, antiguo Directeur des Écoles en el Ministerio de Educación francés.

de los clásicos y la interpretó como uno de los «mitos de la vida cotidiana en Francia»⁵. No es desde luego fruto de la casualidad que fuera la generación de estudiantes de la Nouvelle Critique la que finalmente acuñara un nuevo concepto de la educación literaria, que incluso llegó a los despachos gubernamentales.

Pero, ¿qué implica el hecho de que (lógicamente, no sólo en Francia) un abanico de nombres de autores y de textos literarios siga formando parte de los conocimientos educativos, incluso de los más modestos y que, casi sin objeción, se siga destinando al «cultivo de los clásicos» (*Klassikerpflege*) una cantidad considerable de recursos financieros y una cantidad sorprendentemente elevada de espacio en los medios de comunicación? ¿Cómo casa la aceptación de los hechos con la «falta de utilidad de los clásicos» (por lo menos a nivel práctico), falta que parece objetivarse en tautologías del tipo «Racine es Racine»? Desde aquí sólo podemos plantear este tipo de cuestiones y ello no sólo porque nos alejaría demasiado de la problemática del canon. Sin embargo, me gustaría, en este primer momento, predecir qué posibles estudios posteriores sobre la función de lo «clásico» y de «los clásicos» definitivamente *no* llevarán a la legitimación de una continuidad en su función social tradicional.

1. LA PERSISTENCIA DEL CANON

En la actualidad ya hace bastante tiempo que la historia cultural ha aceptado la convención práctica de que la Ilustración empieza con un acontecimiento que se considera su umbral, la *Querelle des Anciens et des Modernes*: un debate que tuvo lugar en la *Académie Française* y su entorno intelectual durante los últimos años del reinado de Luis XIV y que cuestionó por primera vez desde el final de la Edad Media, el estatuto normativo garantizado exclusivamente en el caso del arte y la literatura antiguos. Ahí se desarrolla

⁵ R. BARTHES, «Racine est Racine», en su *Mythologies*. París, Seuil, 1957, págs. 109-111. [Existe trad. esp.: *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 1980].

el primer horizonte de formas de pensamiento histórico, que aquí aparecen ya bien diferenciadas extendiéndose desde el esquema de progresión teleológica hasta la relativización histórica y sus consecuencias⁶. Aunque, con razón, se ha dicho que los problemas de valoración literaria constituían el contexto original del pensamiento histórico, este nuevo clima intelectual tenía, en comparación con otros aspectos de la Ilustración francesa, muy poco efecto sobre la producción y la recepción literarias, y sobre la poetología (*Poétologie*) que las acompañaba⁷. Naturalmente, incluso desde aquí, desde la retrospectiva de una «historia del pensamiento histórico», podemos darnos cuenta de los síntomas de un primer cuestionamiento del efecto normativo de la cultura clásica y de su canon moderno. Pero sería un signo de «impaciencia historiográfica» si, por esta razón, dejáramos diluir en el contexto el hecho, que marca una época, de que la Ilustración francesa veía la literatura y el arte dibujándose sobre el horizonte de la estructura tradicional del canon.

El documento más impresionante y variado al respecto es *Le temple du goût*, de Voltaire, publicado por primera vez en 1733 y reimpreso en 1784 con modificaciones mínimas. Este texto es una *bagatelle* de poco menos de mil líneas, escrita en distintas formas de verso con inserciones en prosa que, como explica el propio autor en el prólogo a la edición de 1784, tiene su origen en una *plaisanterie de société*⁸. Hoy el recuerdo de este tipo de situaciones por sí mismas ape-

⁶ En relación con la Querelle como punto de partida del pensamiento histórico, véase el estudio de HANS ROBERT JAUSS que desde entonces ha sido, y con razón, canonizado: «Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der «Querelle des Anciens et des Modernes», en la edición de M. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. Munich, 1964, págs. 8-64.

⁷ El hiato en la historia de la recepción e institucionalización del «pensamiento histórico» se encuentra documentado en las fuentes anotadas por HANS ULRICH GUMBRECHT en «Modern, Modernität, Moderne», en *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, ed. O. BRUNNER, W. CONZE y R. KOSSELCK. Stuttgart, 1978, IV, págs. 93-131.

⁸ FRANÇOIS-MARIE AROUET VOLTAIRE, *Le temple du goût*, ed. F. CARCASSONNE. Ginebra, 1938, pág. 105; en adelante citado en el texto según esta edición.

nas admite la seriedad de la metáfora del templo. Por lo tanto, uno se pregunta si no será cierto que esta relación con la connotación de unos horizontes de canon artístico y literario anteriores (muy alejados de todos los temas significativos asociadas en siglos anteriores con las imágenes de esos templos de la fama y con escenas de «crítica literaria de lo ideal»)⁹ da al título del breve trabajo el estatuto pragmático de una antítesis. Es cierto que Voltaire también plantea la cuestión tradicional de la identidad de la «literatura» (expresada en la alegoría como pregunta respecto a la apariencia del templo). Sin embargo, ya no la responde con una sarta de formas, normas y valores, sino más bien con un *je ne sais quoi*, como era propio en la época. Literalmente, sus palabras son: «Il est plus aisé de dire ce que ce Temple n'est pas, que de faire connaître ce qu'il est» (Es más fácil decir lo que este templo no es que explicar lo que es).

Esta fingida perplejidad articula la exigencia, que se dejaba oír en Francia e Inglaterra desde el siglo XVII, de que *la perfección del arte debe buscarse en la supresión de su apariencia artística*. Por otro lado, el arte donde el esfuerzo del artista resulta manifiesto, se considera «artificial» y se rechaza en nombre del concepto de naturaleza que, en la práctica, se acerca más a la idea de resaltar «el sano sentido común» que a la de acentuar los aspectos sentimentales. Este es, en cualquier caso, el propósito del aviso contra el «Dios del Mal Gusto» con el que el «Dios del Gusto» despidió a los visitantes del *Temple*.

Il prend mon nom, mon étendard;
Mais on voit assez l'imposture:
Car il n'est que le fils de l'Art,
Moi, je le suis de la Nature. (144)

⁹ Véase, por ej., la documentación de Chaucer en A. y J. ASSMANN, «Leitdifferenzen». K. MAUVER aporta profundas intuiciones tipológicas e históricas respecto a este horizonte temático en «Jenseitige Literaturkritik in Dantes *Divina Commedia* und anderweit», en *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, ed. H. U. GUMBRECHT, vol. I de *Begleitreihe zum Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Heidelberg, 1980, págs. 205-252.

(El toma mi nombre, y también mis estandartes;
pero su engaño todos lo ven:
porque es sólo el hijo del Arte,
Mientras que yo... yo soy hijo de la Naturaleza.)

Esta *Naturaleza* no era más que el punto de vista de un público determinado con el que los autores franceses de los siglos XVII y XVIII estaban muy familiarizados. La «corte y la ciudad»¹⁰ y el «Bon goût» sólo pedían al receptor la voluntad de «someterse con circunspección» al dominio del punto de vista de la *Nature*¹¹. Tanto la Nature como el goût eran normas, competencias específicas del comportamiento social, mediatizadas por la literatura y constituidas por la comunicación literaria. Su existencia y constante validez requerían la adhesión a las normas de la producción y recepción literarias en el sentido más limitado. Con todo, en el discurso poetológico, que debía enfrentarse a la exigencia de suprimir cualquier signo de «artificialidad del arte», el canon de las normas de *comportamiento social* sustituyó a las normas *estéticas*.

El deseo de Voltaire es excluir sistemáticamente del Templo a cualquiera de los tipos de comportamiento que considera «excesivos», como aquellos que exhiben, aunque sea sólo sutilmente, pretensiones de exclusividad y un conocimiento limitado, libresco. Entre ellos se encuentran: «l'affectation de l'hôtel de Rambouillet», «le tumulte qui règne parmi nos jeunes étourdis», «le précieux, le pédantisme/l'air empesé du syllogisme» y «l'air fou de l'emportement» (135) («la afectación del palacio de Rambouillet», «el tumulto que prevalece entre nuestros alocados jóvenes», «preciosismo, pedantería/el aire viciado de los silogismos» y «la locura de la pasión»). Cuán estrictamente se acató la deroga-

¹⁰ En relación con el origen, la estructura social y la mentalidad del público francés (parisino) de teatro durante el siglo del clasicismo, véase E. AUERBACH, «La cour et la ville» (1951), trad. por R. MANHEIM en E. AUERBACH, *Scenes from the drama of European literature* (1959; reimpreso en Gloucester, Mass., 1973), págs. 133-179. Este es un trabajo pionero en sociología de la literatura y en *histoire des mentalités*.

¹¹ Cf. N. LUHMANN, «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst», en *Delfin*, 3, 1984, pág. 53.

ción de las normas –norma en sí misma– puede apreciarse en su aplicación lógica a los conceptos opuestos al preciosismo, entre los que se hallaban –además de la Nature y el bon goût– el bon sens y el esprit: «Le bon sens, de peur d'ennuyer, /Se déguise en plaisanterie» (136) (El sentido común, por temor a ser aburrido, /Se disfraza de jocosidad). En resumen: el valor positivo sociosimbólico de los baremos de comportamiento obligatorios se transforma en «mal gusto» tan pronto como estos baremos se consideran principios establecidos sin tener en cuenta las expectativas¹².

Incluso la literatura en la que Nature, goût, esprit y bon sens se supone que se concretan, no debe resultar tan fascinante como para ir más allá de lo esperado o se experimenta como algo de un valor independiente. Por ello, en las narraciones alegóricas de Voltaire, los eruditos se mantienen alejados del reino del «gusto» y, al principio, bajo ningún concepto quieren participar en el peregrinaje al Templo:

Ce n'est pas là, grâce au Ciel, notre étude:
Le goût n'est rien; nous avons l'habitude
De rédiger au long de point en point
Ce qu'on pensa; mais nous en pensons point. (114)

(No es, gracias al Cielo, nuestra preocupación:
Pues el gusto no es nada; nuestra costumbre es
Editar mucho, con puntos y comas,
Pensamientos ajenos, pues nosotros no tenemos ninguno.)

El conocimiento adecuado para la práctica de la producción y la recepción literarias *no* debería convertirse en poetología, ni siquiera en estética filosófica, sino que debería permanecer lo más cerca posible de las expectativas

¹² Véanse ejemplos históricos del imperativo de orientar el comportamiento hacia las expectativas sociales en N. LUHMANN, «Interaktion in Oberschichten: zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert», en *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, ed. N. LUHMANN. Frankfurt, 1980, I, págs. 72-161; y R. GALLE, *Geständnis und Subjektivität: Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik*. Munich, 1986.

sociales, de forma que la literatura, como catalizador de la socialización, pudiera estabilizar y perpetuar dichas expectativas.

¿Era todavía posible que dichos requisitos fueran representados por y equiparados al nombre de ciertos autores? ¿Era posible que todavía hubiera obras que merecieran ser publicadas como modelos intemporales del bon sens? ¿O, acaso, el *Temple du goût* debía entenderse como una metáfora del canon sin canon? En el texto, Voltaire conserva la *estructura* del canon, pero ya no se atreve a representar la obra de las grandes figuras de la antigüedad latina como concretizaciones de sus propios principios (históricamente específicos). En el *Temple* nos encontramos, en cambio, los autores más conocidos del pasado reciente de Voltaire, entre ellos Corneille, Racine y Molière. Parece claro que, por lo menos, intuía los problemas derivados del hecho de conectar la estructura tradicional del canon con normas muy concretas de comportamiento social y de comunicación literaria. Voltaire se vio obligado a atribuir a los dramaturgos más eminentes del siglo de Luis XIV un efecto que trascendiera su propio presente y a establecer en oposición a él el «espíritu del tiempo», como un prejuicio en contra de todos los autores no canonizados del siglo XVII: «En effet, la plupart n'avaient guère que l'esprit de leur temps, et non cet esprit qui passe à la dernière postérité» (130ss.) (Ciertamente, la mayoría de ellos poseen poco más que el espíritu de su tiempo, y no ese espíritu que se transmite a la posteridad). La capacidad para hablar a «las posteriores generaciones» a través de su obra es la característica de los autores clásicos. Los autores del antiguo canon no tenían esta característica porque el canon, como institución, no se interesaba por la temporalización.

Naturalmente, habría que destacar que Voltaire no recorrió todo el camino desde el «canon» hasta los «clásicos». El *Temple*, habitado por los autores de su pasado más reciente, permanece como una estructura totalmente ambivalente ya que, aunque Voltaire habla de la «intemporalidad» de los grandes autores y sus obras, no ahorra críticas a aspectos concretos de su estilo, unas críticas que no se basan en un criterio de gusto sujeto a la relativización de la historia.

Su forma de tratar a los grandes autores de la época de Luis XIV, en parte como clásicos, en parte como autores dentro del canon, probablemente no puede reducirse a una fórmula única. En realidad, el artículo «Classique» en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, nos parece mucho más distante de nosotros y a la vez paradigmático del concepto de literatura de la época de la Ilustración en Francia que el *Temple du goût*. Y, por cierto, ello confirma una nueva perspectiva de los historiadores culturales, quienes afirman que el valor documental de la *Encyclopédie* es mayor para aquellos que la leen como una suma de conocimientos que cimentaron la sociedad del *Ancien Régime*, y no como un vasto reexamen y revisión de dicho conocimiento:

CLASSIQUE, adj. (*Gram.*) Ce mot ne se dit que des auteurs que l'on explique dans les collèges; les mots & les façons de parler de ces auteurs servent de modele aux jeunes gens. On donne particulièrement ce nom aux auteurs qui ont vécu du tem[p]s de la république, & ceux qui ont été contemporains ou presque contemporains d'Auguste; tels son Térence, César, Cornélius Népos, Cicéron, Salluste, Virgile, Horace, Phedre, Tite-Live, Ovide, Valere Maxime, Velleius-Paterculus, Quinte-Curce, Juvénal, Martial, & Frontin; auxquels on ajoûte Tacite, qui vivoit dans le second siecle, aussi bien que Pline le jeune, Florus, Suétone, & Justin....

On peut... donner le nom d'auteurs *classiques François* aux bons auteurs du siecle de Louis XIV & de celui-ci; mais on doit plus particulièrement appliquer le nom de *classiques* aux auteurs qui ont écrit tout à la fois élégamment & correctement, tels que Despréaux, Racine, & c. Il seroit à souhaiter, comme le remarque M. de Voltaire, que l'Académie François donnât une édition correcte des auteurs classiques avec des remarques de Grammaire¹³.

[CLÁSICO, adj. (*Gram.*). Esta palabra sólo se utiliza referida a autores explicados en los colegios; las palabras y maneras de expresarse de dichos autores sirven como modelo para los jóvenes. El nombre se aplica, sobre todo, a los autores que vivieron durante el período de la República y los contempo-

¹³ D. DIDEROT, «Classique», en *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París, 1753, III, pág. 507.

ráneos o casi contemporáneos de Augusto, por ejemplo: Terencio, César, Cornelio Nepote, Cicerón, Salustio, Virgilio, Horacio, Fedro, Tito Livio, Ovidio, Valerio Máximo, Veleio Patérculo, Quinto Curcio, Juvenal, Marcial y Frontino; a estos se añaden Cornelio Tácito, que vivió durante el siglo II y Plinio el Joven, Floro, Suetonio y Justino...

Puede darse el nombre de «clásicos franceses» a los buenos autores del siglo de Luis XIV y a los del siglo actual; pero deberíamos aplicar la palabra «clásico» más concretamente a los autores que escriben a la vez de forma elegante y correcta, como Despréaux, Racine, etc. Sería deseable que, como observa M. de Voltaire, la Academia Francesa realizara una edición correcta de los autores clásicos con notas gramaticales.]

Este es un ejemplo casi ideal del concepto de canon *antes* de su reestructuración bajo la presión de la «temporalización» y la «innovación». Como ocurría en la antigüedad (y, más tarde, en el *Temple du goût*) todavía nos encontramos con *nombres* de autores más que con *títulos de obras*. La constitución discursiva del canon como una serie de nombres de autores puede asociarse con el hecho de que la *imitación de una acción ejemplar*, objetivada en textos y constantemente reproducida en nuevos textos, creó la perspectiva significativa que hizo del canon un elemento de educación y socialización, ya que las *competencias de la acción* corresponden a las personas. El autor sólo podía ser desatendido (permitiendo la concentración exclusiva en las obras) cuando, después de los primeros años del siglo XIX, la *recepción e interpretación* —en lugar de la escritura— en tanto que valores educativos, empezaron a captar la atención general. Sin embargo, en la *Encyclopédie*, la función del canon en la mediación de las competencias de la acción domina de forma todavía más clara que en Voltaire. Para ser más específicos, es una cuestión de competencias de la acción típica de las capas más altas de la sociedad. El lugar de la mediación era el *collège*, y lo que allí se enseñaba no podía relegarse a la incertidumbre de un *je ne sais quoi*. Al contrario, se consideraba deseable fijar las «palabras y maneras de expresarse» de los autores canónicos en ediciones filológicas y realzarlas mediante comentarios gramaticales. Esta inclinación por el estilo de comunicación «elegante y correc-

to» de las clases altas determinaba el *ranking* de los «buenos autores» de la época de Luis XIV y del siglo XVIII según la *Encyclopédie*. Aunque se les menciona en el artículo «Classique», funcionan ahí menos como «clásicos» que en Voltaire. Pero su participación en el canon sigue siendo precaria porque les falta la antigüedad que determina la selección de lo canónico de entre la masa de «concretizaciones de lo obligatorio» que han conseguido el éxito. El artículo «Ancien (vieux, antique)» de la *Encyclopédie* afirma: «L'antiquité affoiblit les témoignages, & donne du prix aux monuments» (La antigüedad debilita los testimonios y da valor a los monumentos).

Los elementos que podían refinar el lenguaje «correcto y elegante» de las clases altas en la «literatura» se encontraban bajo las rúbricas *art*, *poésie* y *genre*; y la etiqueta *littérature* todavía designaba, a mediados del siglo XVIII, todas las objetivaciones de erudición elaborada¹⁴. Leemos que el arte resulta inconcebible sin «*spéculation*» y «*spéculation*» se define como la inducción y comprensión de los estilos característicos de los autores del canon. La mejora en la percepción conseguida mediante la inducción puede elevarse a la categoría de reglas para la práctica de la literatura. Las reglas, por su parte, deberían funcionar como guías prescriptivas, con cuya ayuda la simple imitación de la naturaleza puede evolucionar hasta la sublime *belle nature*, tal como se realiza en la *poésie*. Puesto que el canon, con las reglas poéticas como intermediarias, rige sólo la constitución del contenido (*matière*) de la obra de arte, los autores deben, según Voltaire en el artículo «Genre», tener acceso a un segundo grupo de reglas, es decir, a las convenciones que rigen la atribución de los niveles estilísticos al tema. Sin embargo, como ya había hecho en el *Temple du goût*, Voltaire permitió que los elementos de una nueva comprensión de la literatura, todavía en evolución, interfirieran en su representación

¹⁴ Véase B. STEINWACHS, «Epistemologie und Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von «arts et sciences» im aufklärerischen und positivistischen Enzyklopädismus», en *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*, ed. B. CERQUIGLINI y H. U. GUMBRECHT, Frankfurt, 1983, págs. 73-110.

del procedimiento tradicional, artísticamente sancionado: «La perfection consisteroit à savoir assortir toujours son style à la matière qu'on traite; mais qui peut être le maître de son habitude, et ployer à son gré son génie?» (La perfección debería consistir en saber cómo adaptar cada estilo al contenido de la obra; pero ¿quién puede ser amo de sus costumbres y doblegar el genio ante la voluntad?).

Es precisamente esta yuxtaposición de la estilística clásica con el concepto de genio, así como de la falta de deseo (manifestado, nada más y nada menos, que por una figura como Voltaire) de «despragmatizar» definitivamente las obligaciones impuestas por las reglas del canon, lo que da fe de la validez continuada del canon en la época de la Ilustración. La reproducción del lenguaje y la concepción del mundo de los autores del canon siguió siendo, de momento y a pesar de todas las censuras en contra de la «artificialidad», un requisito para la reproducción del comportamiento y las jerarquías de las clases sociales. Desde esta perspectiva, parece claro que conservar los dramas sometidos a las reglas de Corneille, Racine y Molière, en el repertorio de los *comédiens du Roi* (el antiguo nombre de la *Comédie Française*) no facilitó su ascenso a la categoría de «clásicos» sino que, más bien, aumentó e intensificó el objetivo de socialización encomendado, en primer lugar, a los *collèges*. Quien (alegando un «contenido» superior e intemporal de los textos «clásicos») considere que esta afirmación es demasiado atrevida puede convencerse consultando las estadísticas de actuación de la *Comédie*¹⁵. En ellas se demuestra que el canon, primero representado por los *Comédiens du Roi*, de forma lenta pero progresiva, fue perdiendo importancia en el repertorio durante la segunda mitad del siglo XVIII y, lo que es más importante, cómo empezó a tomar cuerpo la discrepancia entre el repertorio de piezas sometidas a las normas y las tragedias de la época de Luis XIV que el público recibía con entusiasmo. Esta situación se prolongó hasta que, a principios del siglo XIX, aparecieron, a una velocidad sorprendente, las proporciones que resultarían insti-

¹⁵ Véase GUMBRECHT, «Klassik ist Klassik».

tucionalizadas y que se han conservado hasta nuestros días en el repertorio de la *Comédie Française*. Fue sólo este último cambio el que consiguió para Corneille, Racine y Molière la condición de *clásicos*.

De todos modos, esta aclaración no tiene por qué contradecir la observación de que la presencia de los «clásicos» *recientes* en el siglo de la Ilustración, por importante que parezca, también señaló la disolución del canon de los autores de la antigüedad. Y existe todavía otra razón para esta presencia, que me gustaría por lo menos mencionar. En el *Temple du goût*, Voltaire presenta una breve historia de la literatura y las bellas artes que se adapta completamente al esquema de los *translatio studii*, y la termina con su entrada en el reinado del «Rey Sol» y su templo de las Musas. Sin embargo, cuando inmediatamente observa con preocupación, «Mais je ne sais s'il durera» (118) (Pero no sé si durará), no expresa una reacción, como se podría pensar en un principio, ante un horizonte de futuro abierto e indeterminado, sino, más bien, «se inscribe» en una *laudatio temporis acti*, característica de la Ilustración y absolutamente habitual siempre que los *philosophes* tomaban posición respecto al arte de su tiempo. Una implicación similar al temor «retórico» de Voltaire de que los autores de la «época de Luis XIV» cayeran en el olvido puede leerse en el siguiente fragmento extraído del artículo de la *Encyclopédie* sobre «Littérature», que describe (ahora sabemos que con excesivo pesimismo) el colapso de los estudios clásicos: «...plusieurs beaux-esprits prétendus ou véritables, ont introduit la coutume de condamner, comme une science de collège, les citations de passages grecs & latins, & toutes les remarques d'érudition» (...Varios *beaux-esprits*, auténticos o falsos, han iniciado la costumbre de condenar, tildándola de afectación de *collège*, las citas de pasajes griegos o latinos y cualquier marca de erudición).

Una historia del arte y la literatura ligada a la tradición como principio era para los *philosophes*, consciente o inconscientemente, un contrapeso estratégico para la teleología del progreso, especialmente si se articulaba con la historia de la ciencia y la técnica. Utilizo la metáfora «contrapeso estratégico» en referencia a una estructura de mentalidad carac-

terística de la Ilustración; mentalidad que si, por un lado, incrementaba la confianza en la tecnología como instrumento de progreso, por el otro, se sentía obligada a mantener, a través de la teleología de una decadencia amenazante, una razón para sumarse a la crítica del presente, crítica que, por su parte, sería el punto de partida de los esfuerzos para el cambio en el futuro.

2. LAS CENIZAS CANÓNICAS Y EL FÉNIX CLÁSICO

En el año 1810, Madame de Staël envió el voluminoso manuscrito del libro *De l'Allemagne* a su editor francés. Después, justo antes de su distribución, todas las ediciones fueron confiscadas por el Ministro de Policía del Imperio y la autora recibió la orden de abandonar el país en veinticuatro horas. La carta por la cual la fecha límite se ampliaba a un «máximo de siete u ocho días» llega a su clímax en la frase: «Il m'a paru que l'air de ce pays-ci ne vous convenait point, et nous n'en sommes pas encore réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez» (Me parece evidente que el aire de este país no le resulta agradable y nosotros todavía no nos vemos rebajados a tener que buscar modelos entre los pueblos que vos admiráis)¹⁶. Un comentario sobre este reproche nos brinda una excelente oportunidad para ilustrar el auténtico momento de transición desde un concepto todavía feudal de la literatura a un concepto burgués. El Ministro de Policía de Napoleón se equivocaba al acusar a Mme. de Staël de querer poblar el canon literario de Francia con autores de habla alemana como «modelos» que imitar. Su libro resulta interesante no porque quiera negar y reemplazar el canon tradicional por uno nuevo, sino porque *De l'Allemagne* se

¹⁶ ANNE LOUIS GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne*, ed. S. BALAVÉ, París 1968, t. pág. 39; en adelante citado en el texto según esta edición. El texto completo de la carta del Ministro fue reproducido por Mme de Staël en su prólogo a la primera edición de *De l'Allemagne* (publicado en Londres en 1813). Se sabe que la idea de literatura de Mme de Staël, que es lo que aquí nos ocupa, estaba muy influida por la estética de los inicios del movimiento romántico en Alemania, a pesar de algunas distorsiones significativas.

encuentra entre esas obras de principios del siglo XIX que se sitúan entre la poetología normativa y la *estética filosófica*, y se ocupan, entre otras cosas, de *la disolución de las estructuras básicas del canon como institución social*. Todos ellos conceptos que, en el *Temple du goût* o en la *Encyclopédie*, se habían utilizado para justificar una forma de práctica artística y literaria basada, esencialmente, en la reproducción y estabilización de ciertas formas de comportamiento, y que aparecen en *De l'Allemagne* como conceptos contrarios al nuevo ideal de *educación literaria* del individuo. *Goût* se opone al ideal de *génie* y a la intimidad de la lectura solitaria; *raison* y *esprit* a la contemplación soñadora, el poder de la imaginación y la individualidad; *finesse* a la verdad; *imitation* a la vida¹⁷: «Il n'y a point de vie dans l'imitation; et l'on pourrait appliquer en général, à tous ces esprits, à tous ces ouvrages imités... l'éloge que Roland, dans l'Arioste, fait de sa jument qu'il traîne après lui: Elle réunit, dit-il, toutes les qualités imaginables; mais elle a pourtant un défaut, c'est qu'elle est morte» (pág. 97) (No existe... vida alguna en la imitación; y, en general, ello es aplicable a todos esos *esprits*... el elogio en que Orlando, en Ariosto, dedica a su yegua, que le sigue a rastras: En ella se encuentran, dice, todas las virtudes imaginables, sin embargo, tiene un solo defecto: está muerta).

Actualmente, el valor de la literatura se mide menos por su función dentro de la sociedad que por su efecto en el *lector individual*. Dicho efecto se produce mediante la recepción por parte de los lectores individuales de obras literarias concretas; la lectura de textos ya no se considera —o por lo menos ya no en primer grado— en relación con la imitación y la perpetuación de la competencia en la escritura¹⁸.

¹⁷ Se puede encontrar documentación específica sobre los pares de conceptos opuestos en el volumen I de *De l'Allemagne*, págs. 160, 247 ss. (*goût* vs. *génie* y *lecteur solitaire*), págs. 106, 108, 110 y 159 (*raison* y *esprit* vs. *imagination* y *songe*); pág. 95 (*finesse* vs. *vérité*); pág. 97 (*imitation* vs. *vie*).

¹⁸ Cf. NIKLAS LUHMANN, «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst», pág. 60: «Sólo ahora puede una obra de arte reclamar su auténtica singularidad, puesto que el hecho de ser única de cada obra de arte es la garantía más segura de que el arte siempre producirá algo nuevo. Sólo ahora existirá una estética teórica que utilice conceptualizaciones específicamente orientadas.»

Además, los inicios de una estética filosófica sustituyen a la poetología normativa, una estética que, desde el principio, prima el aspecto fenomenológico de la experiencia del lector. La liberación del autor de la hasta ahora obligada sumisión a los baremos sociales de comportamiento (*goût*) y a la reproducción de las normas tradicionales (*imitation*) es paralela a la transición de la obra de la categoría de «ejemplar» al aura de su «singularidad» y a una libertad de recepción en la que el «lector solitario» puede mantener una relación individual con la obra y, de este modo, formar su personalidad. En el horizonte de esta individualización a tres niveles (autor/obra/lector) no había lugar para un canon basado en las normas y en la reproducción del comportamiento comunicativo. Pero sin un canon, sin un marco de referencia institucionalizado para la selección y la negación, los juicios sobre la literatura (junto a su antes tan significativo armazón conceptual) también perdieron su *gesto* de autoridad e, incluso en aquellos casos donde persistía una creencia en su necesidad, tenían que justificarse basándose en una idea (más o menos coherente) o en el «consenso por libre acuerdo».

Volvamos a *De l'Allemagne* (específicamente al capítulo sobre el *Fausto* de Goethe) para documentar esta relativización de la crítica literaria mientras examinamos los distintos aspectos de la nueva comprensión de la literatura que acabaron con el canon como institución:

Les critiques dont un tel ouvrage doit être l'objet sont faciles à prévoir d'avance, ou plutôt c'est le genre même de cet ouvrage qui peut encourir la censure plus encore que la manière dont il est traité; car une telle composition doit être jugée comme un rêve; et si le bon goût veillait toujours à la porte d'ivoire des songes pour les obliger à prendre la forme convenue, rarement ils frapperaient l'imagination. La pièce de Faust cependant n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'œuvre du délire de l'esprit ou de la satiété de la raison, il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas; mais quand un génie tel que celui de Goethe s'affranchit de toutes les entraves, la foule de ses pensées est si grande, que de toutes parts elles dépassent et renversent les bornes de l'art (I, pág. 367).

(Las críticas de una obra como ésta son fáciles de prever. O, más bien, es el propio género de la obra lo que puede ser censurable, más que la forma como está escrita, ya que dicha escritura debería juzgarse como un sueño; y si el buen gusto siempre guardara la torre de marfil de los sueños para forzarlos a tomar la forma aceptada, raramente atraparían a la imaginación. Sin embargo, el juego de Fausto no es, decididamente, un buen modelo para los demás. Tanto si se considera como producto del delirio del espíritu como de la saciedad de la razón, esta obra no debería repetirse. De todos modos, cuando un genio como el de Goethe se libera de todas las cadenas, tiene tal multitud de pensamientos que superan y subvierten las fronteras del arte en todas direcciones.)

Mme. de Staël merece nuestra admiración por lo adecuado de sus observaciones y la habilidad para comprender interdependencias altamente complejas. Por lo tanto, es muy significativo que vea los conceptos opuestos de la literatura en Francia y Alemania (que aparecen como *leitmotiven* en su libro) como una concretización de la diferencia de «génies nationaux». Rastrea estos «génies» hasta los distintos estados originales de las culturas nacionales, centrándose en la recepción de la antigüedad en Francia y en la proximidad con el mundo espiritual de la Edad Media cristiana en Alemania. A no dudar, debemos aceptar que era capaz, sin reserva alguna, de rechazar la acusación del Ministro de Policía de que su comparación cultural (que, desde luego, no refleja ninguna urgencia por valorar o pre-juzgar) tenía como última intención sugerir que la literatura francesa debería imitar a la alemana. Pero su perspectiva no incluía lo que resulta evidente para nosotros como explicación de los conceptos literarios opuestos, la relación de esas distintas concepciones de la literatura con un «antes» y un «después» de un profundo cambio histórico.

Por qué este cambio tuvo lugar en Francia después que en Alemania es una pregunta bastante difícil de responder, ya que la cultura alemana de entonces estaba tan atrasada política como sociológicamente. Me contentaré con mencionar una solución plausible a este problema. La tendencia a la individualización o, mejor aún, al aislamiento y a la autodirección del individuo, parece que, en muchos casos,

se ha desarrollado como la cara opuesta de las revoluciones y reformas «burguesas» o, más sencillo, como correlativo de la «libertad» prometida al individuo desde los tiempos de la Ilustración. En relación con el «aislamiento del individuo», en Francia, por ejemplo, se descubrió de forma gradual y decepcionante que la «ampliación» de formas de interacción que habían sido efectivas en reducidos círculos de seguidores de la Ilustración no era operativa a nivel social global (y dicha «ampliación» era justamente lo que la socialidad de los nuevos estados y sociedades proponía)¹⁹. Sin embargo, la «retirada de la sociedad» hacía mucho que se había convertido en una forma de autocaracterización en aquellos lugares —Alemania, por ejemplo— donde los dirigentes se negaban a aceptar las exigencias de la Ilustración. Formuladas como paradojas, estas exigencias podrían articularse de la siguiente manera: en Alemania la literatura se convirtió en «burguesa» antes que en Francia por la simple razón de que las formas políticas «burguesas» en Alemania avanzaban más despacio.

Pero incluso los contemporáneos más cultivados de Mme. de Staël lo primero que esperaban del arte y la literatura era un retorno a las normas y al canon, más que un gesto hacia las nuevas libertades. Tampoco la coronación de Napoleón Bonaparte, escenificada con tan elaborado esplendor, animó a aquellos que esperaban con impaciencia la llegada de un nuevo orden: «Les modes qui, depuis plusieurs années, avaient l'inconvénient de se croiser sans cesse, d'être aussitôt remplacées que connues, et souvent de rester imparfaites, vont très probablement [es decir, tras la coronación del emperador] prendre une marche régulière et redevenir belles et majestueuses»²⁰ (Las modas que, durante años, tenían el inconveniente del cambio cons-

¹⁹ En relación con esta «ampliación» (y su fracaso tras las «revoluciones burguesas») véase N. LUHMANN, «Interaktion in Obertschichten» y también «Frühneuzeitliche Anthropologie: theoretische Lösungen für ein Evolutionsproblem der Gesellschaft», en *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, págs. 162-234, y GUMBRECHT, «Skizze einer Literaturgeschichte».

²⁰ Citado a partir de la documentación en *Paris sous le Premier Empire. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, ed. F.-A. AULARD, París, 1912; reimpresso en Nueva York, 1974, I, pág. 326.

tante, de ser sustituidas en cuanto eran populares, muy probablemente adquirirán (tras la coronación del Emperador) una progresión regular y se convertirán, una vez más, en hermosas y magestáticas). Por otro lado, alguien que violara una y otra vez las normas y jerarquías de los géneros (como hiciera la popular escritora Mme. de Genlis en su prolífica carrera a lo largo de varias décadas) bajo ningún concepto buscaba justificarse en premisa alguna, como la temporalización o la conciencia histórica, ni siquiera en argumentos relacionados con la historia de la filosofía sino que, más bien, señalaba con ecuanimidad cuán efectivas resultaban para el público estas transgresiones: «...il est à désirer que les auteurs dramatiques en cherchant des sujets, ou en traitant ceux qu'ils ont choisis, ne soient pas dominés par la crainte d'entendre comparés leurs pièces à des mélodrames; car cette crainte gênerait leur talent, et bientôt nous n'aurions plus que des tragédies sans effets et sans imagination. Tâchons de bien écrire, de n'être ni communs ni emphatiques, de tracer de grands caractères, de bien peindre les passions; mais tâchons aussi d'inventer des fictions théâtrales, et d'offrir un beau spectacle»²¹ (Es deseable que los autores dramáticos, cuando busquen sus temas o elaboren los que han escogido, no se dejen dominar por el miedo a que sus obras sean comparadas con los melodramas, ya que dicho temor podría dañar, e incluso destruir, su talento y pronto no quedaría nada excepto tragedias sin efectos ni imaginación. Tratemos de escribir bien, de no ser ni vulgares ni engolados, de dibujar grandes personajes, de describir bien la pasión; pero tratemos también de inventar historias que sean teatrales y produzcan un hermoso espectáculo).

3. LA VIGENCIA DE LOS CLÁSICOS

¿Qué ocurrió entre 1790 y 1810? O, por decirlo con una inocencia menos artificial: ¿Explican los cambios sociohis-

²¹ STÉPHANIE FÉLICITÉ DE GENLIS, *La feuille des gens du monde, ou, Journal imaginaire*. París, 1813, págs. 51 y ss.

tóricos de los años de la Revolución y del Imperio el cambio en la relación con la literatura durante este período?²² Michel Foucault lo identifica como el período en que el «*episteme* clásico» fue sustituido por el *episteme* de los siglos XIX y XX (la «science de l'homme»), y menciona como prerrequisitos de este proceso «la temporalización de la experiencia» y la «crisis de la representación»*. Con toda seguridad, dos de los factores citados por Foucault nos ayudan a comprender la disolución del canon que fue parte del antiguo *episteme* pero, por otro lado, está claro que referirse a los requisitos estructurales para la disolución del canon no soluciona, en sí misma, la cuestión de los requisitos para la consagración de los «clásicos».

Ello nos lleva a la discusión de la imagen que tenía de sí misma la Revolución Francesa, una imagen que, a menudo, se toma demasiado en serio, considerándola como un «retrato de la realidad histórica». La Revolución buscaba presentarse a sí misma como la realización de las promesas y deseos de la Ilustración. Esta caracterización tuvo —y tiene— un valor considerable para los propósitos de legitimación pero, a su vez, exponía —y todavía lo expone— al estado moderno a una carga muy específica de expectativas y a la posibilidad de crítica por parte de sus ciudadanos. De esta forma, tras los acontecimientos del primer año de la Revolución, empezó a desarrollarse una tensión entre la autorrepresentación del estado y la experiencia diaria de los ciudadanos, que sufrían sus defectos, entre el *sens voulu* y el *sens vécu*²³, entre el nivel de percepción oficial y los contenidos de las experiencias, muy divergentes, de una multitud de nuevas situaciones y formas de existencia sociales. En lugar de la ideología de clases sociales diferentes, entonces había una imagen de una «nueva sociedad» que determinaba el parámetro de autorreferencia social. Claro que

²² Para más detalles sobre el tema, véase GUMBRECHT, «Chants révolutionnaires» y «Klassik ist Klassik».

* Gumbrecht se refiere en este pasaje a las teorías expuestas por M. FOUCAULT en *Las palabras y las cosas* (1966). México, Siglo XXI, 1968.

²³ Cf. M. OZOUF, «La fête —sous la Révolution française», en *Faire de l'histoire*, ed. J. LE GOFF y P. NORA. París, 1974, III, pág. 266.

este cambio no era, en absoluto, fruto de un proceso de diferenciación simplificada. Al contrario, incluso la transformación de la autorreferencia de la sociedad formaba parte de un giro complejo hacia la diferenciación, que llevaba a una situación cuyos sistemas resultaban más y más específicos en sus funciones, tomando sobre sí cada uno de ellos determinadas tareas que repercutían en *todos* los otros sistemas. Esta diferenciación creó una tensión constitutiva entre *una única* autorrepresentación social y la *multiplicidad* de perspectivas de experiencia en una multiplicidad de sistemas. Basándose en la tensión, la prometida «libertad del individuo» generalmente se experimentaba, en términos de cotidianeidad, como falta de orientación o como aislamiento: la ruptura del poder feudal y la represión se percibían como necesarios para la autodirección (y, por lo tanto, como obligación de los individuos de ejercer sobre sí mismos el poder que les había sido delegado); y, finalmente, la legalidad ante la ley se experimentaba como la perpetuación de la desigualdad de posesión en formas siempre nuevas.

Desde entonces, y aquí se encuentra la respuesta a la pregunta que planteábamos al principio de este apartado, las formas de comunicación literaria ya no se correspondían con las distintas clases o grupos sociales sino que, más bien, constituían un *subsistema social particular* («estado de autonomía»), cuya identidad se desarrollaba en relación con la actuación de una nueva función para el conjunto de la sociedad. Esta función consistía en mediar entre las percepciones oficiales (autorrepresentaciones del estado) y las formas de experiencia cotidiana (la experiencia específica de los ciudadanos respecto a sus necesidades). En realidad, no es necesario que nos adentremos en las distintas formas de esas mediaciones, ni en las compensaciones de los nuevos géneros de literatura «burguesa» que generaron. Por otro lado, para poder comprender a los «clásicos», cuya institucionalización crecía rápidamente, es esencial observar la circunstancia, por otra parte trivial, por la cual dicha mediación y compensación entre los niveles de percepción social sólo podía ser efectiva si la mediación *no se revelaba* al lector de textos literarios.

Llegados a este punto de mi argumento, debo subrayar que no es en absoluto mi intención menospreciar la literatura y la comunicación literaria o expresar algún tipo de sospecha respecto a su inclinación ideológica, aunque sólo sea porque sería absurdo atribuir «libertad de ideología» únicamente a mi punto de vista (como toda «crítica ideológica» necesariamente propone). Al someter una tesis referente a la función mediadora (o conciliadora) de la literatura, función que se ha escondido de manera sistemática, no quiero de ninguna manera excluir la posibilidad de que procesos de recepción individual puedan producir efectos completamente distintos. Lo que me preocupa es algo más que la atribución, por necesidad general y tipológica, de una función a un subsistema social y para dicha atribución me gustaría volver a citar a Mme. de Staël como testigo de su tiempo, un testigo tan inocente de los cargos de mofa en relación con la literatura, como de oportunismo en relación con la nueva nación. *De l'Allemagne* acaba con un importante capítulo titulado «Influence de l'enthousiasme sur le bonheur» (Influencia del entusiasmo sobre la felicidad), tema, dicho sea de paso, al que los intelectuales de finales del siglo XX deberían mostrarse especialmente receptivos. El «entusiasmo» que nos promete la felicidad se prescribe aquí a la nación francesa como alternativa a los valores de la Ilustración, «raisonnement» y «calcul» que, como se afirma en la última frase de la obra, es posible que realmente faciliten el dominio del mundo pero que, en última instancia, dejarían a la humanidad un mundo tan «inhóspito como un desierto».

«Enthousiasme» es un concepto opuesto al culto a la razón y que se concreta, sobre todo, en la aceptación de y la familiaridad con la literatura y el arte; concepto que, naturalmente, no está ligado a una prognosis de la «felicidad humana» al estilo de la filosofía de la Ilustración. La felicidad individual, por ejemplo la felicidad del lector solitario, se ve aquí como el único contrapunto positivo al destino de la existencia humana. Esta existencia, según Mme. de Staël, sólo se puede experimentar en el sufrimiento: «L'enthousiasme est de tous les sentiments celui qui donne le plus de bonheur, le seul qui en donne véritablement, le

seul qui sache nous faire supporter la destinée humaine dans toutes les situations où le sort peut nous placer» (De todas las emociones, el entusiasmo es la que proporciona mayor felicidad, la única que realmente nos la da, la única que nos permite soportar el destino humano en todas las situaciones que nos depara la suerte) (II, pág. 309). Esta nueva actitud hacia la literatura y el arte hace posible una felicidad que parece perdida en la vida diaria; Mme. de Staël la experimenta (y eso confirma nuestra tesis funcionalista) como la posibilidad de mediación entre las expectativas de felicidad individuales y la vida social pasada entre sufrimientos.

Ni que decir tiene que no va más allá de las descripciones de la experiencia del arte y la literatura para plantear cuestiones de tipo crítico o ideológico, por ejemplo. Al contrario, Mme. de Staël separa rigurosamente la «reconciliación» (con la naturaleza cósmica y humana) de cualquier intencionalidad o reflexión. Pero, a través de su adhesión al tabú impuesto desde principios del siglo XIX respecto a las cuestiones referidas a la función de la literatura, contribuyó a garantizar un efecto compensatorio (lo que, ciertamente, no era un caso excepcional): «La nature peut-elle être sentie par des hommes sans enthousiasme? Ont-ils pu lui parler des leur froids intérêts, de leurs misérable désirs? Que répondrait la mer et les étoiles aux vanités étroites de chaque homme pour chaque jour?» (¿Pueden los seres humanos sin entusiasmo sentir la naturaleza? ¿Han sido capaces de hablarle de sus fríos intereses, de sus deseos frustrados? ¿Cómo responderían a diario el mar y las estrellas a las fútiles vanidades de cada ser humano?) (II, pág. 312). Mediante el *enthousiasme* los lectores pueden abrirse a las posibilidades de la experiencia que les ofrecen el arte y la literatura; están listos para *dejarse llevar hasta esos mundos* en lugar de «disfrutarlos». Como efecto y recompensa de tal inmersión en el Otro, se les da la posibilidad de un «espíritu elevado» (cf. II, pág. 314). Este es, precisamente, el nuevo ideal de la educación literaria y de la formación del individuo (*Bildung*).

Ahora podríamos preguntarnos si, algunas décadas después, la «conciencia nacional» como horizonte referencial

para la comunicación literaria en distintas sociedades europeas no estaba ya sustituyendo a la educación del individuo que, a su vez, después de 1800, había sustituido a las normas de comportamiento *explícitamente* orientadas hacia las clases. Si esta fuera una cuestión pertinente a las consideraciones sobre el canon y los clásicos, deberíamos continuar nuestro examen histórico de la función de la comunicación literaria a nivel sociohistórico. Pero preferiría destacar que, a partir del Romanticismo, sus receptores han visto en la literatura una llamada a su «individualidad no enajenada», independiente por completo de las funciones y resultados de esta actitud en la esfera social. La constitución de una conciencia nacional me parece una de las muchas funciones posibles de la lectura individual en la esfera social.

El desarrollo, por un lado, del ideal de educación individual (tan firmemente defendido hasta el día de hoy) y la aparición, por el otro, de una nueva forma de recepción, la «adoración de los clásicos» (que declara, con igual intensidad respecto a los «clásicos» como a la «literatura», que «siempre tienen algo importante que decirnos»), no coinciden, aunque su misma proximidad cronológica sugiera una relación funcional. Buscando tal relación lo primero que nos sorprende es que el número de autores franceses cuya obra apareció en los programas de estudio de las instituciones educativas fundadas durante la Revolución fue notablemente reducido después de Thermidor, 1794. Las obras comprometidas con la causa de la Ilustración (sin tener en cuenta el propósito interesado o la facción) ya no eran compatibles con un nuevo concepto de literatura que se veía rápidamente reducido a las dimensiones que todavía conserva²⁴.

²⁴ Sobre los cambios estructurales que ha sufrido el canon normativo después de 1794 y los inicios de la historia de la «asimilación de los clásicos» educativa y literaria, véanse H. THOMA, *Aufklärung und nachrevolutionäres Bürgertum im Frankreich – zur Aufklärungsrezeption in der französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts (1794-1914)*. Heidelberg, 1976, y H.-J. LÜSEBRINK, ««Cours de Littérature» und «Education Nationale». Zur Genese und Konzeption von Literaturunterricht und Literaturwissenschaft in Institutionen der Spätaufklärung, der Französischen Revolution und der napoleonischen Ära», en *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, págs. 111-134.

Los burócratas culturales del Imperio se esforzaron enormemente en mantener la continuidad de los repertorios teatrales, pero un crítico francés de periódico o un visitante extranjero difícilmente podían pasar por alto que los contenidos de las tragedias de Corneille o de Racine cada día se alejaban más de los intereses del público. Las representaciones degeneraron hasta convertirse en competiciones entre actores de renombre y sus respectivos grupos de seguidores. Ernst Moritz Arndt, describe de forma impresionante la situación en *Pariser Sommer 1799*:

En general, se representaban comedias y dramas, raramente tragedias y si este era el caso, las butacas estaban casi siempre vacías, ya sea porque el gusto por ellas ha disminuido tanto como en Alemania, ya porque no contienen ningún elemento nuevo y, después de todo, la mayoría de gente espera del arte lo mismo que de su barbero o de su sastre, de modo que, «viejo» en términos de obras de arte significa lo mismo para ellos que «pasado de moda» cuando van al barbero o al sastre. Sólo se puede ver una tragedia cada tres o cuatro semanas, una proporción insignificante, ya que se habían representado casi a diario. He visto *Charles IX* de Chénier, el *Cid*, *Mahomet* y *Bérénice*. A juzgar por las tragedias que he visto aquí debo confesar que la mayoría de los artistas, que por otra parte no son mediocres, tenían un pobre concepto de sus papeles y los representaban de forma igualmente pobre²⁵.

Por otro lado, los manuales y antologías con objetivos pedagógicos invertían a los ahora «autores clásicos» del pasado francés con un aura tan brillante con la que no habían sido agraciados ni siquiera los poetas canónicos de la antigüedad y, al mismo tiempo, los situaban a una distancia inalcanzable por la crítica, una distancia que, en ningún otro país, ha sido característica de los manuales durante tanto tiempo y sin interrupción hasta la actualidad. Un problema, desde luego, no podía evitarse u obviarse, cuya solución, alimentada por los especialistas en literatura, llena a rebosar las lecturas recomendados y las bibliotecas de los

²⁵ E. M. ARNDT, en *Pariser Sommer 1799*, ed. W. GERLACH. Munich, 1982, pág. 199.

departamentos. Me refiero a la cuestión del *valor* específico, de la *función* de las obras «clásicas» puestas a salvo de la pluma de los críticos y del tiempo histórico. Fueron, y siguen siendo, modelos de corrección y elegancia en el discurso como lo fueran durante siglos los autores del canon; recipientes preciosos para un cierto «contenido» (que, podríamos añadir, siempre refleja los valores «humanos» y rasgos del «carácter nacional» de los que las naciones y los gobiernos se presentan como promotores y guardianes); como el origen de genios libres; y (como si fuera lo mismo) como árbitros del buen gusto. Entre la innumerable documentación de ese conglomerado de valores, recomendaciones y funciones, sólo citaré un ejemplo que la historia de la educación en Francia ha investido de autoridad. Es un ejemplo de las *Leçons de littérature et de morale*, compiladas por Noël y Laplace, «una colección de textos anotados que se convirtió en el modelo de educación literaria en el sistema de escuela secundaria francés»²⁶: «Chaque morceau de ce recueil, en offrant un exercice de lecture soignée, de mémoire, de déclamation, d'analyse, de développement oratoire, est en même temps une leçon d'humanité et de justice, de religion, de philosophie, de désintéressement ou d'amour du bien public, etc. Tout dans ce recueil est le fruit du génie, du talent, de la vertu; tout y respire et le goût le plus exquis et la morale la plus pure»²⁷ (Cada pasaje en esta colección, a la par que ofrece un ejercicio de lectura cuidada, de memorización, declamación, análisis y oratoria, también constituye una lección de humanidad y justicia, religión, filosofía, generosidad y amor al bien público, etc. Todo lo que aparece en esta colección es fruto de la genialidad, del talento, de la virtud; todo en ella refleja el gusto más exquisito y la moral más pura).

Casi todas las distintas funciones que hemos adscrito ya sea al «canon», ya a los «clásicos» se hallan ejemplificadas en estas pocas líneas: el desarrollo de competencias de comunicación específicas, de moral (individual o colectiva) y de

²⁶ LÜSEBRINK, «Cours de Littérature», pág. 126.

²⁷ F. NOËL y G. DE LAPLACE, *Leçons de littérature et de morale*, 1804, I, pág. 4; según se cita en LÜSEBRINK, pág. 127.

buen gusto. Por lo tanto, si sacamos de su contexto la metáfora de Odo Marquard (originalmente referida a los filósofos universitarios contemporáneos), se podría decir que los «autores clásicos» de principios del siglo XIX fueron creados para ser los «especialistas (*stuntmen*) de la pedagogía general».

La profesión de «especialista», naturalmente, resulta muy útil a las instituciones —y no sólo cuando se trata de películas— y apenas se pueden expresar objeciones a los *uomini universali*, sobre todo a los que han muerto. Sin embargo, creo que la proliferación de valores, roles y funciones atribuidos a los «autores clásicos» constituye la *expresión de una incomodidad* para la que es necesario encontrar explicaciones racionales. La más ponderada de éstas se basa en la consideración de la «expresividad eterna e inmediata» de los clásicos, mientras que la más simpática se refiere a sus «fructíferas tensiones inherentes». ¿Cuál sería la situación de la sociedad francesa si la mayoría de su población actual —o incluso sólo la élite— hubiera adaptado realmente su forma de hablar y de escribir, sus pensamientos y acciones a los modelos clásicos atendiendo a sus palabras o enfrasándose en un «fructífero intercambio» con ellos? De todos modos, resulta bastante fácil observar en la sociedad el resultado de ese «cultivo de los clásicos» en un área secundaria: la lectura de los clásicos proporciona a la población educada un repertorio común de temas de conversación y, por lo tanto, garantiza la posibilidad de comunicarse unos con otros a nivel de comunicación referencial: «Racine *sigue siendo* Racine».

En cuanto a la función de los «clásicos» presentaré una última tesis en *contra* de las racionalizaciones que van todavía más allá y que se han difundido y celebrado, sobre todo, entre los profesores de literatura, los profesores universitarios y los directores de teatro (cuyos predecesores inventaron, y no por azar, la racionalización). La tesis es la siguiente: *sólo a través de los «clásicos» la literatura, ahora transformada en un subsistema social autónomo, ha sido capaz de demostrar, desde el siglo XIX, una identidad manifiesta dentro y fuera de los límites de su propio sistema.*

Espero haber mostrado que la literatura sólo puede llevar a cabo su función original como mediadora y compen-

sadora a condición de que esa función permanezca escondida a los ojos de la sociedad. Por lo tanto, la «literatura», convertida en un subsistema social autónomo, no adquirirá de hecho una identidad *perceptible* debido a su función. Del mismo modo, no puede derivarse una identidad-configuración de las combinaciones y modelos contextuales recurrentes porque el subsistema social «literatura» —a diferencia de las formas literarias anteriores, que eran específicas para ciertas clases sociales— debe satisfacer las expectativas, necesidades y disposiciones de *diferentes* grupos de receptores y, además, (por razones que aquí no debatiremos) en los dos últimos siglos ha sufrido una presión de la temporalización especialmente intensa, lo que la lleva a un cambio de forma y contenido en constante aceleración.

Del hecho de que la «literatura como subsistema social» necesita de los «clásicos», *no* se desprende necesariamente que también necesitemos «literatura» mientras existan «clásicos»²⁸. Sin embargo, la situación actual nos fuerza a preguntarnos por qué, entre todas las obras «literarias», sólo se han conservado los clásicos, de los que no podemos separarnos (¿o liberarnos?) porque los hemos protegido de las garras de la temporalización durante mucho tiempo y con mucha concentración. Una editorial de Alemania occidental que cada día tiene más problemas para encontrar un mercado para la «literatura contemporánea» (pero que, mientras, sobrevive perfectamente gracias a la «teoría») está fundando (¿como autosustitución?) una «Biblioteca de Clásicos Alemanes». En este caso, el paralelismo con la preferencia unánime por las ediciones de clásicos por parte de los grupos que toman las decisiones en la Asociación Alemana para la Investigación (DFG) no puede dejar de observarse. Pero si este proceso de autosustitución continúa, ¿qué ocurrirá con la «Biblioteca de Clásicos Alemanes» y con las ediciones de clásicos financiadas por el gobierno de Alemania occidental? ¿Cuándo perderán finalmente los críticos y los ministros de cultura ese increíble terror a pre-

²⁸ Discuto este problema con más detalle en «Pathologien im Literatursystem», en *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*, ed. D. BAEKER et alii. Frankfurt, 1987, págs. 137-80.

guntarse si no podría ser cierto que hoy la función y la experiencia que todavía asociamos con el fenómeno «literatura» se encuentran en áreas y soportes que, por una u otra razón, todavía no podemos llamar «literatura»?

Las reflexiones anteriores son, naturalmente, la expresión de una plegaria emocional por un cambio, largamente esperado, en la dirección y una apertura de los estudios literarios hacia formas de comunicación «no literarias». Una arqueología de la comunicación literaria es tan legítima e interesante como, por ejemplo, las excavaciones de las pirámides que, después de todo, probablemente no incitaron a nadie a rogar por la restitución del culto a los muertos en Egipto. Pero esta arqueología de la comunicación literaria no incluiría un «cultivo de los clásicos» académico y profesional, ni la exigencia pedagógica de una «educación literaria» perpetuada mediante los «clásicos».

EL CONTROL INSTITUCIONAL DE LA INTERPRETACIÓN*

FRANK KERMODE
Universidad de Cambridge

Un número muy amplio de personas, de las que formo parte, se consideran a sí mismas intérpretes de textos. Todo aquel que comenta un texto (no importa a qué nivel) y todo aquel que le pone notas críticas es un intérprete. Y tal persona no puede abordar el trabajo de interpretación sin tener cierta conciencia de las fuerzas que limitan, o tratan de limitar, tanto lo que él pueda decir como los modos en que pueda decirlo. Estas fuerzas pueden provenir del pasado, mas por lo general serán consideradas como sanciones ejercidas por los propios contemporáneos (y esto será cierto tanto si uno se opone a ellas y las padece como si no). Existe una organización de la opinión que puede tanto facilitar como inhibir el modo personal de hacer la interpretación, que prescribirá qué puede ser legítimamente objeto de un escrutinio interpretativo intensivo y determinará si un acto particular de interpretación debe ser considerado un éxito o un fracaso, si deberá ser tenido en cuenta o no en futuras interpretaciones lícitas. El medio de estas presiones e intervenciones es la institución.

En la práctica, la institución con que tenemos que habérnoslas es la comunidad profesional que interpreta la literatura secular y enseña a otros a hacer lo mismo. Hay instituciones mejor definidas y más despóticas, pero su

* Título original: «Institutional control of interpretation», en *Salmagundi*, 43 (1979), y reimpresso en *The art of telling. Essays on fiction*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983, págs. 168-184. Fue en su origen una conferencia dictada en Skidmore College en 1979, por lo que conserva rasgos de oralidad. La presente traducción es obra de la revista *Saber*, que la publicó en su n° 6, 1985, págs. 5-13, con cuya autorización, y la del autor, se reproduce.

existencia no invalida el sentido que damos aquí a la expresión. Para describir su actual existencia social tendríamos que internarnos en una compleja relación de sus manifestaciones concretas en universidades, institutos y sociedades académicas; y para definir su autoridad tendríamos que considerar no sólo su derecho estatutario a otorgar títulos y similares, sino también las más sutiles formas de autoridad adquiridas y ejercidas por sus miembros más activos y más dotados. Pero en esta ocasión no necesitamos molestarnos por tales detalles. Puede afirmarse con seguridad que estamos hablando de algo fácilmente identificable: una comunidad profesional dotada de autoridad (no indiscutible) para definir (o indicar los límites de) un tema, imponer valoraciones y dar validez a interpretaciones. Tales son sus características. Tiene complejas relaciones con otras instituciones. En la medida en que tiene, de modo innegable, un aspecto político, penetra en el mundo del poder; pero por sí misma, añadiremos, es poco el poder que tiene, si entendemos por tal el poder para atar y desatar, para imponer la conformidad y anatemizar la desviación. La institución de que estamos hablando es, comparada con otras, bastante débil. Mas no por ello disminuye su parecido familiar respecto de las demás.

Semejante comunidad puede describirse como una corporación que se perpetúa a sí misma, sempiterna. Es, aunque modestamente y sin énfasis, jerárquica en su estructura, pues su continuidad depende del derecho de los viejos a instruir a los jóvenes; y los jóvenes se someten porque no hay otra modalidad de sucesión. Los miembros viejos, o veteranos, hacen ciertas comprobaciones, siguiendo su propio arbitrio, sobre la competencia de quienes pretenden unirse a ellos y, en un momento dado, reemplazarlos. Su derecho a hacer semejante cosa viene acompañado por la suposición de que están en posesión de un nivel de competencia en parte tácito y en parte dependiente de técnicas que pueden ser estudiadas y aprendidas; la afirmación de que estas últimas ya han sido adquiridas puede comprobarse con toda sencillez, pero la posesión del poder interpretativo, el poder adivinatorio, sólo se comprueba por referencia al conocimiento tácito de los miembros más

antiguos, que no obstante afirman, tácitamente por norma, que pueden seleccionar a los candidatos capaces de adquirir tales pericias y que tienen derecho a certificar que las han alcanzado. Estoy describiendo el mundo tal como es o tal como nosotros lo conocemos, y lo hago así solamente porque nuestra familiaridad con él puede haber llegado a ocultarnos su modo de operar.

Los textos en que los miembros de esta institución se ejercitan no son secretos y en principio el lego tiene pleno acceso a ellos. Pero aunque el lego, sin ayuda o ayudado solamente por la enseñanza secundaria o sub-institucional (charlas radiofónicas, periódicos dominicales, grupos de lectura o clubs literarios), adquiera lo que en ciertas circunstancias pueda pasar por competencia, hay una diferencia necesaria entre ellos y las personas que podemos considerar practicantes titulados. Es como si estos últimos estuvieran «en regla». Su derecho a la práctica viene señalado por signos arbitrarios; no sólo por certificados, togas y títulos, sino también por jergas profesionales. Las actividades de tales personas, estén dedicadas al diagnóstico o a la exégesis, son privilegiadas: tienen acceso a significados que no se revelan por sí mismos al lego. Por otra parte, en cuestiones profesionales no están sometidos a otra censura que a la de otros practicantes titulados que actúen como corporación y, por lo tanto, la opinión del lego carece de consecuencias. Esto es algo que no sucedía antes de que la institución aquí considerada se estableciera con firmeza, como cualquiera puede comprobar considerando con ojos de lego la prosa que habitualmente escriben sus miembros y comparándola con la prosa de críticos que todavía creen escribir para un público general con formación, para *la cour et la ville*.

En cualquier caso, lo que me interesa aquí es explorar un poco más los medios con que la institución controla las actividades exegéticas de sus miembros. Aunque en parte lo hace por medios del todo evidentes, por ejemplo, controla la formación y la subsiguiente carrera de sus miembros (¿quién decide si alguien debe recibir el título de licenciado o doctor?), tiene recursos más sutiles, como las restricciones *canónicas* y *hermenéuticas*, que son más interesantes.

Con la primera de estas expresiones me refiero a la determinación de lo que puede o debe ser interpretado, y con la segunda a la decisión de si es permisible un modo particular de hacerlo. Desde luego, los cánones cambian, especialmente en una institución «débil»; y también lo hacen los estilos interpretativos. Cómo tienen lugar dichos cambios es una parte del tema que me ocupa, y la cuestión de la herejía es una subdivisión de dicha parte.

En el capítulo siete planteo la cuestión de cómo saber que una interpretación está equivocada*. Desde luego, reclamamos para nosotros este conocimiento; si un estudiante al leer «my love is fair/ As any she belied with false compare»** analiza el «she» como pronombre personal y no como sustantivo, no tendremos escrúpulos en decir que está equivocado; aunque Willian Empson diga que el sentido «equivocado» estaba presente como ejemplo de cierto tipo (cuarto o séptimo) de ambigüedad (un «matiz verbal... que da lugar a reacciones alternativas ante un mismo segmento de lenguaje»), la mayoría de nosotros no estaríamos tan seguros a la hora de escribir. I. A. Richards, que tanto ha hecho para estimular la libertad de interpretación, siempre ha sabido distinguir el momento en que esta libertad se convierte en libertinaje; lamenta que haya gente carente del sentido «de lo que es admisible y lo que no lo es en la interpretación», y ve en alguna obra de Roman Jakobson los medios de defender la poesía frente a tales «omniposibilistas». Con todo, parece claro que pocas veces se ha llegado metódicamente, si es que se ha llegado alguna vez, a las decisiones necesarias. Lo que sucede es más bien que la institución requiere interpretaciones que satisfagan su conocimiento tácito del área de sentido tolerado; este requerimiento actúa con gran simplicidad cuando la interpretación discutida es obra de un novicio y puede ser más duro, e

* Se refiere al artículo «Can we say absolutely anything we like?», en Kermode (1983), págs. 156-167. [Nota del compilador.]

** Se trata de los vv. 13-14 del soneto 130 de W. SHAKESPEARE, que en su contexto inmediato y en traducción de L. ASTRANA MARÍN dicen así: «mi adorada es tan sobresaliente, que junto a ella, todas las comparaciones son falsas» (*Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967, pág. 2193a). [Nota del compilador.]

incluso a la larga imposible, aplicarlo si el autor es conocido por su competencia. Una razón para que cambie el consenso institucional. Pero hay un sentido muy claro de lo que una corporación profesional *sabe*; y el modo de hacerlo era una de las preocupaciones de Michael Polanyi. Existe una competencia institucionalizada, y lo que ésta considerara inaceptable, es incompetente. Esto no supone, como norma, tener que prestar mucha atención a los casos individuales, puesto que no hay garantía de que este conocimiento tácito sea infalible; se basa en el conjunto de supuestos de uso común: el paradigma o, si lo prefieren, la *episteme*; y una revolución puede cambiarlo todo. Pero la puntualización inmediata es, simplemente, que aceptamos o rechazamos una interpretación sobre la base de un corpus de conocimiento tácito, compartido —no importa con qué cualificaciones— por los escalafones más antiguos de la jerarquía.

Nada hay de sorprendente en esta conclusión, que incluso puede ser considerada trivial por miembros de otras instituciones no menos beligerantes aunque posiblemente más conscientes de sí mismos que los de la nuestra. Según nos han contado, en la comunidad psicoanalítica «la experiencia de la comprensión proviene de la construcción de la perspectiva más satisfactoria para la presente iniciativa común»¹. Dicho de otro modo, se encuentra el tipo de cosas que hemos acordado buscar. De hecho, la verdadera interpretación es lo que Jürgen Habermas llama «un consenso entre las partes»². ¿De qué otro modo podríamos juzgar su veracidad? En cualquier caso, no omitiremos mencionar que la institución también valora la originalidad; si se acuerda que alguna aportación tiene fuerza para modificar o incluso transformar lo que previamente se había acorda-

¹ D. BLEICH, «The logic of interpretation», en *Genre*, 10, 1977, pág. 384.

² *Knowledge and human interests* (1968), trad. de Jeremy J. Shapiro, 1972, pág. 193. Esta observación no es ajena a la opinión de Habermas (*op. cit.*, pág. 175) de que «el arte hermenéutico permanece ligado al «virtuosismo personal» en mayor medida que el dominio de las operaciones de mensuración».

do, entonces tal aportación es respetada y puede llegar a ser la base de un nuevo modelo de consenso. Con todo, tan raras y revolucionarias desviaciones dependen del consentimiento de la jerarquía.

* * *

La Iglesia es la más ejemplar de las instituciones dotadas de la obligación primordial de interpretar textos y de decidir que cierto corpus de textos merece o requiere exégesis repetidas (de hecho, exégesis interminables). Con voluntad de perpetuidad, jerárquica, autoritaria, muy preocupada por cuestiones canónicas y deseosa, como nosotros, de distinguir tajantemente entre lecturas iniciadas y no iniciadas, es un modelo que haríamos bien en considerar si pretendemos comprender nuestros propios usos.

De hecho, es difícil establecer generalizaciones tan simples, y la Iglesia ha sido propensa a la escisión precisamente por los temas que estoy considerando: la autoridad, la jerarquía, el canon, la iniciación y las lecturas diferentes. Pero si algo tiene que enseñarnos, hemos de hacer lo posible por superar tales dificultades. Consideremos en primer lugar el canon. La palabra significa propiamente «vara» o «norma» o «medida» y todos conocemos más o menos cómo se aplica al Viejo y al Nuevo Testamento o a Shakespeare: *Hamlet* pertenece al canon; *The Yorkshire tragedy* es un apócrifo y *Two noble kinsmen* es también de estos últimos, aunque muchos piensan que debería pertenecer a la primera categoría. Apócrifos quería decir «escondidos», pero llegó a significar «espúreos» y en estos momentos significa «no canónicos». El canon posee una autenticidad de la que carecen los Apócrifos. Pero decir en qué residía o reside dicha autenticidad es cosa muy complicada.

Al parecer el canon empezó a cristalizar como reacción contra un intento herético de imponer una lista rigurosamente restringida de libros sagrados en la Iglesia de mitad del siglo II. Marción rechazó la totalidad del Antiguo Testamento, aceptó un evangelio (el de Lucas, muy reducido) y añadió diez versiones expurgadas de las cartas de san Pablo para completar el canon. El canon de Marción puede

recordarnos de inmediato algún intento riguroso de expurgar el nuestro. Desde luego, sabía lo que quería. Al abolir el Antiguo Testamento actuaba bajo la creencia de que sus personajes y profecías eran falsos. Era un modo audaz de solventar un problema de la Iglesia primitiva. El establecimiento de un canon estricto eliminaba, entre otras molestias, el problema del estatuto del Antiguo Testamento. Los primeros cristianos no tenían más escrituras que el Antiguo Testamento, pero cuando la Ley dejó de ser de primera importancia para ellos, su relación con las escrituras empezó a ser problemática; desestimando el rechazo gnóstico, instituyeron un nuevo modo de leerlo, como un repertorio de personajes que prefigurase la Cristiandad. Y al hacerlo destruían prácticamente su valor como historia o como ley; se convirtió en un puñado de reseñas de acontecimientos aislados y no en un relato por sí mismo. Pero las correspondencias entre lo que había de ser el Nuevo Testamento y el Antiguo eran muy importantes, desde el momento en que tenían que dar validez a la versión cristiana. Marción creía que el Antiguo Testamento estaba equivocado y pervertido y aceptó la conclusión de que hasta aquel momento la Cristiandad había estado en el error por estar adulteradas las verdaderas palabras del fundador³.

Marción estaba seguro de conocer la tradición original en toda su pureza; es el primero de una larga serie de reformadores protestantes que gozó de dicha seguridad. La magnitud de la crisis que desencadenó en la Iglesia ha sido bien descrita por Von Campenhausen. Y durante cierto tiempo tuvo gran éxito. El suyo fue el primer canon. La contraofensiva tenía que proporcionar un canon más aceptable al consenso de la iglesia. Se ha discutido mucho sobre los criterios utilizados. Se defendió el Antiguo Testamento y, desechando una masa de evangelios, se escogieron cuatro como «auténticos» (entre los rechazados se incluía, naturalmente, el de Marción). Todo esto llevó cierto tiempo; la idea de cerrar el canon llevó más tiempo todavía y se vio acele-

³ Véase HANS VAN CAMPENHAUSEN, *The formation of the christian Bible* (1972). Trad. de J. A. Baker, págs. 147 y ss.

rada por la amenaza de otra herejía, el montanismo, que se servía de innumerables libros apocalípticos. De este modo se formó el canon; y fue creciendo la costumbre de pensar en él como si estuviera compuesto por dos libros o por dos partes de un libro total.

Posteriormente llegaron nuevos beneficios. En varios momentos la institución, para proteger su texto, le confirió las virtudes de la apostolicidad, la infalibilidad, la inagotabilidad y la inspiración. Claro que costó siglos de investigación y disputas eruditas definir los puntos en que se creía que el texto poseía todas estas cualidades; el canon no se cerró por fin, incluso para los católicos romanos, hasta el Concilio de Trento, en 1546, cuando se les concedió igual autoridad a todas sus partes. La tradición luterana todavía se opone a esta doctrina. Entre los teólogos protestantes se observa actualmente una tendencia a abrir de nuevo el canon y quizá a admitir el Evangelio de santo Tomás, descubierto en Nag Hammadi en 1945⁴.

Esta breve alusión a la historia del canon sólo pretende demostrar la naturaleza de las operaciones efectuadas por la institución que lo formuló y lo protegió y la estrecha relación existente entre el carácter de una institución y las necesidades que satisface al dar validez a textos y a interpretaciones de los mismos. El deseo de disponer de un canon más o menos invariable y de protegerlo de las acusaciones de inautenticidad o poco valor (pues la Iglesia protegía a los judíos, por ejemplo, frente a Lutero) es un aspecto del necesario conservadurismo de una institución erudita. Un ejemplo interesante de este conservadurismo es la historia de la edición de Erasmo del Nuevo Testamento griego, que fue durante tres siglos el *textus receptus*. Erasmo empezó con dificultades el trabajo editorial, incluso desde el punto de vista de los manuscritos y las técnicas de edición entonces disponibles; de ciertas partes del libro ni siquiera tenía el texto griego, de modo que lo tradujo él mismo del latín.

⁴ Véanse DAVID. L. DUNGAN, «The New Testament canon in recent study», en *Interpretation*, 29, 1974, págs. 339-351; y ALBERT C. SUNDBERG, «The Bible canon and the christian doctrine of inspiration», en *Interpretation*, 29, 1975, págs. 352-371.

Sus errores fueron bastante evidentes, pero sus sucesores no se atrevieron a alterar su texto y reimprimieron los errores incluyendo las lecturas preferibles en las notas. Así permanecieron las cosas hasta Lachmann; y el enorme esfuerzo editorial por él empezado todavía sigue adelante. La institución tenía sus propias fuentes de verdad y se consideró mejor servida por las afirmaciones de inerrancia, incluso en un texto (como la traducción vernácula) que no podía seducir a los inexpertos, como tampoco podía dejar su interpretación libre del control de la Tradición, a la que se concedía más autoridad que al mismo texto.

Es claro que el control de la interpretación está íntimamente relacionado con las valoraciones asignadas a los textos. La decisión en cuanto a la canonicidad depende del consenso sobre si un libro tiene las cualidades requeridas, cuya determinación es en parte un trabajo de interpretación. Y una vez que una obra llega a ser canónica, la obra del intérprete empieza de nuevo. Por ejemplo, en la medida en que la institución, considerándose infalible, desea minimizar las contradicciones y redundancias de los evangelios, será objeto principal de la interpretación el logro de la armonía, «la concordancia de las escrituras canónicas», como proclama Agustín en *La ciudad de Dios*. Hay un larguísimo lapso temporal entre la primera «armonía» y la primera «sínopsis» conocidas, realizada ésta en el siglo XIX debido al nuevo impulso de explicar, más que justificar, las discrepancias. Estas habían sido observadas desde los primeros tiempos, siendo silenciadas (caso del *Diatessaron* de Taciano) o descartadas (caso de Orígenes y Agustín). El examen de los evangelios nunca dejó de ser intenso; pero la atención de que eran objeto estaba controlada por el deseo de la institución de justificarlos tal como eran y hallarlos armoniosos, hasta que, con el transcurso del tiempo y bajo la influencia de cambios en la cultura general, prevaleció una forma de atención más secular.

La institución tardó mucho, y todavía de manera incompleta, en aceptar la postura según la cual no hay disciplinas independientes de la hermenéutica sagrada. Pero hay una cosa cierta, sea cual fuere el nivel de secularización alcanzado: en todos los niveles, la interpretación de las escri-

turas es ante todo labor de profesionales. Desde el principio (Marcos, 4.11) se mantuvo la postura, que no ha perdido vigencia, de que están abiertamente al alcance de todos los hombres, aunque estén en cierto sentido cerradas a todos excepto a los intérpretes institucionales aprobados. La labor de los primeros intérpretes tendía no sólo a establecer armonía entre los textos canónicos, sino también a extraer sentidos no asequibles a personas de alcances ordinarios. Se requería que la interpretación del Antiguo Testamento tuviera que ver con su peculiar relación con la nueva fe fundada para que formara parte, como dijo Clemente, de la «sinfonía de los sentidos»⁵. Todo aquello que pareciera no seguir las exigencias de la institución tenía que aclararse hasta la conformidad. Los vacíos abiertos entre el sentido literal aparente y el sentido aceptable para la doctrina o las costumbres de reciente establecimiento tenían que ser colmados por interpretaciones por lo general tipológicas o alegóricas. Y siempre quedaban los sentidos secretos, protegidos por la propia institución. Al principio eran orales, parte de una tradición de la que era responsable la institución; luego debió haber dos textos, uno accesible a todo el mundo y otro reservado para los iniciados. E incluso debió haber interpretaciones privadas del texto público. La iglesia católica romana defendió en Trento (y supongo que en teoría la sigue defendiendo, aunque las restricciones impuestas a los exégetas católicos se han reducido mucho) la postura de que sólo ella tiene derecho, a la luz de la tradición, a determinar la interpretación. Fue en Trento —como violenta reacción contra el bibliocentrismo enemigo— donde se propuso seriamente la inutilidad de la escritura, pues desde el momento en que la escritura estaba siempre sujeta al superior conocimiento tradicional de la Iglesia, podía ser considerada redundante y, en manos de intrusos ignorantes, fuente de error.

A pesar del éxito de los protestantes en su enfrentamiento a esta postura institucional y a pesar de estar los textos al alcance de legos de capacidad cultural en aumento, la interpretación de las obras canónicas siguió siendo deber

⁵ Citado por VON CAMPENHAUSEN, *ob. cit.*, pág. 304.

del clero. Entre el lego que lee la Biblia y el exégeta moderno que desmonta las epístolas de san Pablo o efectúa sobre los textos operaciones hermenéuticas de reciente validez —crítica de la forma, crítica de la redacción, crítica estructuralista—, hay una distancia tan grande como siempre. Esa distancia puede comprobarla cualquiera que compare un comentario evangélico moderno escrito por profesionales con uno escrito por laicos, por ejemplo, los comentarios de Cambridge sobre el Nuevo Testamento griego y los comentarios de Cambridge sobre la Nueva Biblia inglesa. La diferencia es sorprendente y no puede explicarse por la relativa inaccesibilidad del texto griego: la naturaleza del debate cambia por completo.

Así pues, está claro que en los textos canónicos hay una reserva de sentidos privilegiados sólo accesibles a personas que en alguna medida tienen la formación propia de la docta institución a la que pertenecen, y el apoyo de su autoridad. E incluso en las formas de interpretación más desinteresadas —las que dependen de la investigación histórica o de las técnicas editoriales— prácticamente siempre existe la influencia de un compromiso doctrinal anterior. Es decir, quienes la practican creen en la religión cuyos doctores les han instruido en el campo del saber. En el peor de los casos esto no es sorprendente, pero su obviedad no debe impedir que lo tengamos en cuenta. Es un aspecto muy importante de la sociología de la interpretación. Tras el sentido literal, hay otros sentidos; mas para adivinarlos es preciso saber dónde se hallan, cómo se relacionan con la doctrina más llanamente definida y cómo es admisible llegar a ellos. Desde luego que se dan cambios; un cambio muy radical se inició en el siglo XVIII y todavía no hemos visto sus últimos efectos. Pues aunque tengan lugar, son lentos y complicados, y les corresponden cambios similares en la propia institución, algunos de ellos señalados por medio de manifestaciones y anuncios públicos, como el Vaticano II [1962-1965], mientras que otros son menos evidentes. He aquí un ejemplo claro de la relación entre los deseos de la institución y los tipos de interpretación emprendidos: después de que León XIII propusiera la filosofía de santo Tomás de Aquino como tema cuya importancia había sido descuidada, hubo

un renacimiento neoescolástico. Después del Vaticano II, los estudiosos católicos lograron una nueva libertad exegética; las amenazas disciplinares desaparecieron o disminuyeron y se vieron capacitados para practicar el tipo de investigación y comentario especulativos que durante largo tiempo les había sido prohibido, hasta el punto de que la moderna erudición bíblica había sido fundamentalmente no católica. Hemos de recordar, por supuesto, que en diferentes sectores de la institución los cambios acaecen a muy distintas velocidades; una cosa es la nueva libertad de los estudiosos católicos; y otra es el hecho de que en el mundo moderno haya muchos fundamentalismos, unos de tipo meramente popular pero otros pertenecen a instituciones muy organizadas y con control sobre la interpretación.

Volvamos, para no abandonar el tema, a la institución literaria y su canon. Los puntos de comparación radican en que el antiguo canon, aunque de modo mucho menos efectivo, controla la elección de los textos canónicos, restringe su interpretación y se ocupa de la formación de los que heredarán la presunción de competencia institucional en virtud de la cual se aplican dichas sanciones.

¿Puede realmente hablarse de un canon de estudios académico-literarios? Quizá se haya hecho un poco más difícil contestar a esto, pero creo que la respuesta sigue siendo afirmativa. El único intento serio de describir su formación es, por lo que yo sé, el ensayo de dieciséis páginas incluido por E. R. Curtius en su *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1948: 367-383). Curtius muestra que la importancia del canon eclesiástico fue creciendo en importancia, en proporción no sólo a las sagradas escrituras, sino también a las actividades jurídica y litúrgica de la institución. Había, pues, un canon de los Padres, un canon de los Doctores, de donde surgió la idea de que había un esquema fijo para todo. Las escuelas medievales elaboraron una mezcla de autores cristianos y paganos que también llegó a ser canónica. Esto cambió entre la Edad Media y el Renacimiento y ha vuelto a cambiar desde entonces. El Renacimiento conoció además el primer canon vernáculo, que fue el italiano; otros cánones vernáculos siguieron a éste, el francés en el siglo XVII y el inglés en el XVIII. Y supongo que podemos decir que el

canon americano es una formación del presente siglo. Curtius siente cierta impaciencia ante estas formaciones canónicas nacionalistas y desea un canon de la literatura mundial que ponga fin a estas concepciones locales.

De todos modos, la formación de un canon mundial secular cae fuera del alcance de las instituciones existentes; el éxito de la «literatura comparada» en el mundo académico ha sido real pero limitado, en parte porque no encaja fácilmente en los sistemas burocráticos que dan fuerza a las decisiones institucionales. El interés del valioso y erudito, aunque no definitivo, ensayo de Curtius, radica en su comprensión del hecho de que la relación entre un canon y la situación histórica de la institución que lo establece es estrecha y compleja; concede un cierto interés a la opinión de que la formación y el control del canon secular que estamos considerando están históricamente relacionados con y son al mismo tiempo análogos respecto de las fuerzas que han formado y dirigido las cánones eclesiásticos.

Claro está que en una institución que carece de credos formales y que no tiene ningún derecho a castigar a los legos, no debemos buscar nada parecido al rigor eclesiástico representado por Trento. El canon que ahora discutimos será necesariamente un asunto más oscuro e incluso más sujeto a discusiones que el eclesiástico. Los candidatos a ser incluidos en el canon, así como los apócrifos, serán más numerosos, y a nosotros nos resulta imposible resolver el problema quemando tanto los libros como las personas que apoyan su pretensión de ser incluidos.

Nuestra institución es relativamente joven y no ha pasado mucho tiempo desde que la cuestión del canon era cosa sencilla. Fue definida, de un modo que nos resulta familiar en virtud de la historia eclesiástica, por los ataques que padeció, que por lo general incluyen operaciones para sustituir a algún miembro del canon por otro de fuera. ¿Cuándo fue canónico Donne? ¿Con la edición de Grierson? En modo alguno; probablemente sólo con el ensayo de Eliot de 1921, o incluso más tarde, cuando este ensayo (que a su vez es una operación muy tardía en una campaña puesta en marcha de modo intermitente durante casi todo un siglo) tuvo eco académico. Eliot era en gran medida un

canonista; el tema de «Tradition and the individual talent» presupone un canon, aunque se trata de un canon al que se pueden añadir obras en una mezcla intemporal, en el que lo nuevo afecte al sentido de lo antiguo, del mismo modo que el Nuevo Testamento alteraba el sentido del Antiguo.

Como todo el mundo sabe, el ingreso de Donne fue motivo de grandes alteraciones en el canon o, en cualquier caso, de intentos de cambiarlo radicalmente. Por ejemplo, los cambios doctrinales que permitieron tal ingreso implicaban además una nueva valoración e incluso la expulsión de Milton, y esto sin hablar de la re-escritura de la historia de la poesía de acuerdo con la ley de la Disociación de la Sensibilidad*. Yo mismo estudié con entusiastas que creían que Milton había sido «desalojado», por utilizar la celebrada expresión del doctor Leavis**. La muralla china había sido desbordada. Este movimiento empezó fuera del mundo universitario pero éste lo asimiló. A la larga Milton se había mantenido; pero se hicieron necesarios grandes cambios en el método de interpretar sus textos, como puede observar cualquiera que compare a los estudiosos de Milton de la primera parte del presente siglo con los que dominan hoy: por ejemplo, M. Y. Hugues con Stanley Fish o Walter Raleigh con Christopher Ricks, cuyo libro sobre Milton es un ejemplo espléndido del modo en que la necesidad de defender a un autor canónico puede reclamar nuevos recursos críticos y exegéticos. Por otra parte, las razones de los antimiltonianos fueron cuidadosa y hostilmente estudiadas.

* La Disociación de la Sensibilidad es un concepto propuesto por T. S. ELIOT en su ensayo sobre «The metaphysical poets» (1921), en el que afirma que los poetas ingleses de primeros del siglo XVII poseían una sensibilidad que les permitía una «aprehensión sensual directa del pensamiento», es decir, que no establecían distancia alguna entre lo sensual y lo mental, lo que si se produjo después de los poetas metafísicos y que el sentimentalismo del siglo XVIII contribuyó a agravar. [Nota del compilador.]

** Se refiere a F. R. LEAVIS, cuyas obras *New bearings in english poetry* (1932) y *Revaluation* (1936) hicieron mucho por establecer el canon de la poesía inglesa al que se refiere Kermode. [Nota del compilador.]

Los sociólogos de la religión sugieren que las instituciones reaccionan básicamente de dos maneras frente a las amenazas exteriores. O «legitiman» la nueva doctrina o texto (la recepción de Donne) o la «aniquilan» (el fracaso del intento de desalojar a Milton). En nuestra institución, el procedimiento más habitual es el primero, en parte debido a la relativa ausencia de poder, en parte debido a la porosidad de la organización y en parte debido a que la tradición en que trabajamos es de predominio protestante. En todo lo que hacemos hay cierto nivel de tolerancia. Lo que más valoramos en los trabajos que nos someten los que quieren unirse a nosotros es una originalidad que permanezca cercana a las normas consensuadas. Más aún, por lo general nos inclinamos hacia el pluralismo y a no ser demasiado sistemáticos, como gustan de señalarnos los estudiosos que se toman el método en serio. Y a pesar de todo no deja de haber algún rigor en la institución.

Si observan ustedes cualquier programa navideño reciente de la Modern Language Association*, verán lo que parece ser una total libertad respecto del canon o, por decirlo de modo más generoso, una apertura a la innovación, una voluntad de replicar a las legítimas presiones del mundo (político) exterior. Hay sesiones sobre literatura de la negritud, sobre mujeres escritoras olvidadas y temas parecidos; también hay debates sobre crítica relativamente vanguardista y sobre movimientos teóricos que desde luego no han logrado atraer el consenso de los más veteranos. Por otra parte, la bibliografía de la Modern Language Association muestra una densa concentración de esfuerzo interpretativo sobre las figuras canónicas⁶. Se llega a la conclusión de que en este campo, como en las variaciones nacionales y regionales del canon que todo el mundo conoce, tenemos pruebas de la capacidad de la institución para controlar las innovaciones e inquietudes marginales. Hace unos años la Modern Language Association padeció algo que por un

* La Modern Language Association de EUA celebra sus congresos anuales en distintas ciudades norteamericanas en fechas cercanas a la Navidad. [Nota del compilador.]

⁶ Debo esta observación a una conversación con E. D. HIRSCH.

momento parecía una revolución; pero no era más que un interludio saturnino (adecuado a la estación en que se reunía), un episodio de desgobierno tolerado porque a fin de cuentas reforzaba la estabilidad de la institución. Los «reyes por un día» disfrutaron de su momento y las figuras reales más auténticas y habituales recuperaron sus puestos. Podemos tolerar incluso a los que creen que la institución debería ser dismantelada. Como observaba Thoreau, «hablan de una sociedad en movimiento pero sin ésta no tienen un lugar de descanso».

Me he desviado de la cuestión de nuestro canon para hablar de las fuerzas internas de la institución que actúan, por lo general lentamente, para cambiarlo. Durante cierto período pueden verse diferencias señaladas. Cuando yo era estudiante nadie enseñaba a Dickens; podemos seguir el proceso de su aceptación (en Inglaterra, desde luego) por las etapas del lento cambio de opinión del doctor Leavis (que es el Marción del canon, a no ser que este papel esté reservado a Yvor Winters). Algunos de mis profesores no llegaron a mencionar a George Eliot. Blake flotaba en los márgenes de lo canónico y Joyce era todavía exterior al mismo, aunque lo leíamos. En Oxford todos estos problemas eran en cierto modo simplificados por el decreto en virtud del cual la literatura que se podía estudiar y juzgar acababa en 1830; después de esta fecha nada podía ser objeto de exégesis.

¿Cómo ocurren los cambios en el canon? Generalmente dependen del ingreso en la academia de movimientos entusiastas del exterior. No siempre es así; por ejemplo, en la actualidad parece progresar una revalorización académica de la literatura americana temprana; repentinamente, Cotton Mather es del mayor interés y se puede leer e incluso interpretar a Charles Brockden Brown. Pero de cualquier modo que se originen los cambios, todavía hay una norma que establece que la institución debe conferir validez a los textos antes de autorizar su exégesis profesional. A partir de aquí parece no haber límites, el avance exegetico es interminable. A este respecto el *Ulises* es un buen ejemplo; hay otro más notable, que es el de Melville, ignorado durante sesenta o más años y hoy día explicado completa, canó-

nica e interminablemente. George Eliot es otro caso interesante. Probablemente los legos la leían, como sucedió con Dickens; pero sólo recientemente, en mi propia época, se ha convertido en objeto de una serie en apariencia infinita de interpretaciones, que son totalmente diferentes de las que durante años sirvieron de norma, por ejemplo, las de Leslie Stephen y Henry James.

* * *

Autorizado para la exégesis: tal es el sello que ponemos al frente de nuestros trabajos canónicos. ¿Cómo autorizamos la propia exégesis? La intrusión de una nueva obra en el canon comporta normalmente algún cambio en el saber usual de la institución en lo que se refiere a los procedimientos hermenéuticos permisibles. De este modo, la admisión en las facultades americanas del *new criticism* procedente del exterior de la universidad fue un complejo fenómeno que comportó una victoria casi política sobre los filólogos más viejos, un cambio del canon (aceptación de Donne, Eliot, etc.) y una nueva hermenéutica popularizada por Brooks y Warren y formalizada por Wimsatt. El éxito más evangélico de Leavis dio como resultado la penetración de sus seguidores en el sistema inglés de la enseñanza literaria; a nivel pastoral siguen siendo, probablemente, los profesores de lectura más influyentes del país y su contenido moralista para los no creyentes —las certidumbres ciegas de capilla, el fácil desprecio de los epígonos— sigue ofreciendo su lamentable contribución al tono del debate literario inglés. Defienden un canon riguroso (la línea del ingenio, la gran tradición) en el que de vez en cuando hay ingresos furtivos (Dickens, Tolstoi), candidaturas incómodas (Emily Brontë) y apéndices apócrifos (L. H. Myers, Ronald Bottrall, Hawthorne).

Desde el punto de vista institucional, el *new criticism* y *Scrutiny** fueron (y siguen siendo) herejías de éxito. Revisaron el canon y cambiaron los métodos. Las personas

* *Scrutiny* es la revista que fundó y dirigió F. R. LEAVIS en Cambridge entre 1932 y 1953. [Nota del compilador.]

iniciadas en la lectura por la institución empezaron a leer de otro modo. Otros intentos de alterar el canon y la doctrina —los de Winters, Pound, James, Reeves— han tenido mucho menos éxito. Pero ahora observamos el avance de lo que puede ser una herejía más radical. A diferencia de los teólogos, no somos hábiles para poner nombres distintivos a las modas hermenéuticas; se trata de otra *new criticism* o *nouvelle critique*, aunque ya ha avanzado mucho desde las innovaciones francesas de los años sesenta. La reaparición del formalismo ruso, el desarrollo de una nueva semiología, de un nuevo marxismo, de un nuevo psicoanálisis, de una nueva anti-metafísica post-heideggeriana, con nuevas formas de historia cultural —todos los progresos que asociamos a nombres como Barthes, Lacan, Derrida, Foucault— han tenido cierto éxito en el interior de la institución y todavía pueden tener más. Acompaña a estas manifestaciones cierto fervor ideológico e indudablemente alteran la configuración de los intereses interpretativos institucionales. Es más, confiesen ser subversivos. Alteran los límites del objeto de estudio, proponen nuevas visiones de la historia, las instituciones y el sentido. Este no es el lugar adecuado para entablar una discusión sobre la validez de tal nueva doctrina; para mantenerme en las fronteras de mi tema, me limitaré a preguntar cómo cabe esperar que la institución la contenga o la controle.

El hecho de que bajo estos nuevos auspicios la interpretación tenga una sociología diferente a fin de cuentas es en modo alguno subversivo; probablemente era necesario avanzar desde la modalidad estética o icónica a la que se ha dedicado una generación y ver los textos literarios como textos entre otros textos, quizá todo requiera una interpretación «deconstructiva» para darle otro período de vida. Ciertos tipos de literatura, lo que los alemanes llaman *Kleinliteratur* o «literatura trivial», así como el cine, se han acomodado en una especie de sentido deuterocanónico. Por consenso jerárquico la institución intentará protegerse de la barbarie, pero lo hará controlando los nombramientos y las promociones más que trabajando sobre el canon. Por eso existe el riesgo de que los nuevos procedimientos hermenéuticos puedan ser considerados por las personas

interesadas solamente como nuevos procedimientos, mímica metodológica cuya gesticulación parezca vacua y totalmente despreocupada de canon alguno. Tendrán que ser controlados de alguna otra manera. Los nuevos modos de interpretar, practicados con seriedad, son un problema de menor entidad que los practicantes «salvajes», pues siempre hay una continuidad subyacente entre ellos y los modos tradicionales.

No sería acertado llevar demasiado lejos la analogía entre la institución del saber literario y crítico y las instituciones eclesiástica y científica. Como hemos visto, puede que los científicos ni se molesten en examinar nociones que sean institucionalmente contra-intuitivas; una demostración de que el período medio de gestación de los mamíferos sea múltiplo exacto del número π será ignorada o considerada un mero chiste. Y sin embargo este ejemplo proviene de los anales de una institución mucho más segura de sí misma que nosotros; mucho más incluso que la Iglesia, que en sus actuales incertidumbres permite que se le cuelen todo tipo de cosas que hace una generación hubieran sido firmemente rechazadas. El control de la interpretación varía en virtud de la estabilidad social de la institución. Por otra parte, hay miles de hallazgos más o menos triviales, hechos dentro de los confines de lo que llama Kuhn «ciencia normal», que han sido comprobados y aprobados, aunque no muy aplaudidos. Entremedio están las obras, muy raras, que, en palabras de Polanyi, «modifican radicalmente puntos de vista aceptados» aun siendo ellas mismas aceptadas; a tales obras ofrecen las autoridades «su más alta consideración»⁷. Sus autores —Einstein, Dirac, Gödel— tienen la fama asegurada más allá de los críticos, sean estos bíblicos o seculares.

Esto implica que la institución científica, aunque admire el cambio más que cualquier otra cosa, lo dirige con mecanismos de elevada complejidad; los juicios de valor sobre los cambios propuestos deben depender de una acumulación de conocimiento y experiencia cuyo aprendiza-

⁷ MICHAEL POLANYI, *The tacit dimension*, 1967, pág. 68. El ejemplo sobre los periodos de gestación es también de Polanyi, pág. 64.

je haya sido tan profundo que su aplicación sea casi automática. Nuestras prácticas son menos decisivas; y así debe ser, pues el arte de la interpretación no es una ciencia natural. Y además dependen también de pericias y supuestos adquiridos. Es cosa aceptada que los miembros veteranos de la institución imparten a sus menores no solamente formación, sino el poder y la autoridad de hacer valoraciones, de decir que una cosa es basura o que otra es solvente y, finalmente, de que un importante cambio de perspectiva propuesto es aceptable. Es verdad que este supuesto es tema de discusión; por ejemplo, Northrop Frye, por plantear cuestiones esenciales a este respecto llegó a su teoría negativa del valor, a su opinión de que lo que puede enseñarse es taxonomía literaria. Pero la mayoría de nosotros suponemos que hacemos algo más que esto (si a fin de cuentas hacemos algo). Y en la práctica sí que lo hacemos. Arrancamos a los candidatos del hábito de la lectura literal. Como aquellos maestros que se reservaban sentidos secretos en el siglo II, nos dedicamos a guiar a los lectores fuera de la esfera de lo manifiesto. Nuestras lecturas institucionales no son las de los marginales, esto es evidente; aunque cuando vemos a algún no profesional inteligente enfrentarse a un ensayo crítico de los nuestros, sólo entonces vemos cuán esotéricos somos. Ya este respecto tenemos que pensar en nosotros mismos como exponentes de los distintos tipos de interpretación secundaria: comprensiones espirituales, por llamarlas de alguna manera, en comparación con las carnales, y sólo alcanzables por los que, en palabras del siglo II, han circuncidado sus orejas, esto es, han sido formados por nosotros.

Y en este sentido hemos de reflexionar sobre las similitudes entre nuestra práctica y la práctica psicoanalítica. Lo que nos preocupa, cuando partimos de lo meramente descriptivo, es el sentido oculto. Nosotros aprendemos, y enseñamos a otros, a estar atentos a la condensación y el desplazamiento en el texto; desarrollamos un gusto acentuado y un poder para adivinar lo que está demasiado definido. Por eso mi lectura de una novela de Conrad, por poner un ejemplo, es diferente de la de un estudiante, aunque la suya cada vez se hará más parecida a la mía; y todavía más diferente de

la de un lego. Nos gusta pensar que el lego ve sin percibir, oye sin comprender. El que tenga orejas para oír, que oiga.

La continuidad de esta novísima crítica respecto de anteriores formas de interpretación autorizadas por la institución testimonia la perpetuidad de tales supuestos. Los poetas pueden tener un tercer ojo, los analistas una tercera oreja y los exégetas una oreja circuncisa. Estos órganos adicionales o purificados son figuraciones de la destreza adivinatoria adquirida en las instituciones. La deconstrucción de un texto es una figura audaz de lo que los exégetas de *métier* siempre han afirmado tener derecho a hacer. En el primer momento de entusiasmo las técnicas empleadas pueden parecer muy audaces y atraer la censura de la jerarquía; esto es lo que le sucedió a Empson y al elemento anti-histórico del *new criticism*. Pero a fin de cuentas, el destino tan temido por los novísimos críticos, que son bastante conscientes de la historia y de las fuerzas culturales de la inercia, sobrepasará a los entusiastas, que serán «recuperados» y, si no lo son, serán reducidos a la nada. No doy una opinión sobre si es justo o correcto, me limito a observar que cuando lo carismático se convierte en institucional es de temer que se dé cierta «rutinización», y si no se vuelve institucional cae en el olvido. Pero como ha sido institucional desde el principio, en un sentido nada caprichoso, y como nadie externo a la institución tiene muchas posibilidades de entenderlo, no creo que haya muchas dudas sobre el resultado. Es imposible adivinar cómo alterará la experiencia el futuro «saber tácito» de la institución.

Me pregunto si alguno de mis oyentes, quizá entre los jóvenes, encontrará mis palabras un tanto cínicas y pesimistas. Creo que las instituciones confieren valor y privilegio a los textos y autorizan maneras de interpretar; y que la cualificación precisa para ser un miembro veterano de tales instituciones supone la aceptación, no completa, desde luego, de tal estado de cosas. Y supongo que debe considerarse que ésta es una situación imperfecta. Instituciones como las nuestras son reflejo de una sociedad más amplia a la que sirven, sociedad que puede ser injusta. Pero, ¿de qué otro modo podríamos proteger el sentido oculto? Según Clemente, los misterios no fueron proclamados abierta-

mente, «de modo que cualquiera que los oyera pudiera comprenderlos»; fueron expresados por medio de parábolas y enigmas que requieren exégesis⁸. Y la exégesis tiene sus normas, base sobre la cual se ha edificado toda la estructura de la hermenéutica moderna. Al reconocer la autoridad tácita de la institución conocemos la medida de la libertad que tenemos para interpretar. Es un precio que hay que pagar, pero el beneficio logrado es incalculable. Y en lo que a mí se refiere, no puedo decir que mis conclusiones sobre el poder de la institución para validar textos y controlar la interpretación sean tristes. Incluso pueden ser motivo de un moderado regocijo.

⁸ VON CAMPENHAUSEN, *ob. cit.*, pág. 303.

II

EL CANON LITERARIO A DEBATE

TRAICIONANDO NUESTRO TEXTO. DESAFÍOS FEMINISTAS AL CANON LITERARIO*

LILLIAN S. ROBINSON
Universidad de East Carolina

Las tramas que han tenido éxito contenían, a menudo, pólvora. Las críticas feministas han ido tan lejos como para tomar como nuestro texto la traición al canon.

(JANE MARCUS)¹

EL NOBLE SILLÓN DE LOS POETAS CANONIZADOS
(POLLOK, 1827)

Lo mismo que sucede con otras instituciones restrictivas, apenas somos conscientes de su existencia hasta que entramos en conflicto con él; los elementos del canon literario se absorben durante el aprendizaje académico y crítico, en el transcurso de la educación universitaria, sin que parezca que nadie los defienda ni los inculque. El atractivo, por si fuera necesario, sería el otro sentido de «canon», es decir, los criterios establecidos de juicio y gusto. No es que ambas definiciones se presenten de manera rígida e inalterable;

* Título original: «Treason our text: Feminist challenges to the literary canon», en *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2:1, 1983, págs. 83-98. Traducción de Francesca Bartrina Martí. Texto traducido y reproducido con autorización de la autora y de *Tulsa Studies in Women's Literature*.

¹ JANE MARCUS, «Gunpowder, treason and plot», conferencia dictada en la School of Criticism and Theory, Northwestern University, en el coloquio sobre «The Challenge of Feminist Criticism» (noviembre de 1981). Mi intención era definir con autoridad qué tipo de criatura puede ser un canon literario, por lo que consulté, entre otros, el *Oxford English Dictionary*. Los epígrafes que encabezan las diferentes secciones de este ensayo pueden considerarse más una consecuencia de ese esfuerzo que de cualquier otra erudición más exigente y penosa.

al contrario, las clases de historia de la literatura están llenas de irónicas referencias a un pasado ignorante, aunque no remoto, cuando, por ejemplo, los poetas metafísicos no eran lo suficientemente valorados, o Vachel Lindsay era el poeta más moderno aceptado en la literatura americana. De ahí viene el reconocimiento de una dimensión subjetiva, a veces generalizada como «sensibilidad», en la categoría del gusto. Se dice que ocurren cambios radicales en el canon debido a los cambios de la sensibilidad colectiva, pero la admisión individual y la ascensión de un estatuto de «menor» a otro de «mayor» suelen conseguirse gracias a una promoción crítica exitosa, lo que constituye la confirmación de que un autor determinado satisface los criterios de calidad generalmente aceptados.

Los resultados, además, no están codificados en ningún sitio, tampoco están registrados en parte alguna, ni son absolutamente uniformes. En las artes visuales y en la música, la fría realidad del patrocinio, la adquisición, la presentación en colecciones públicas y privadas o la actuación en un programa de conciertos, crean las condiciones para el estatuto canónico de una obra, o su ausencia. Sin embargo, no existen disposiciones institucionales equivalentes en la literatura. El hecho mismo de la publicación, o la hazaña de permanecer en letra impresa durante generaciones, cosas al menos análogas a las formas en que se divulgan los cuadros y la música, no tienen el mismo valor como indicadores; representan una inversión en menor grado y, por lo tanto, la aceptación general de su canonicidad es menor. En esas circunstancias, puede parecer una especie de exageración hablar de «el» canon literario, casi paranoico llamarlo una institución y completamente histérico caracterizar esa institución como restrictiva. De hecho, todo el asunto es más informal de lo que cualquiera de esos términos implica: los procesos concomitantes son mucho más caballerosos. Ciertamente, es más un acuerdo entre caballeros que un instrumento represivo, ¿o no?

Pero un caballero es ineludiblemente, es decir, por definición, un miembro de una clase privilegiada y de sexo masculino. Desde esta perspectiva, es probablemente bastante acertado pensar en el canon como un artefacto totalmente

caballeroso, considerando las escasas obras de miembros que no pertenecen a esta clase y sexo que consiguen formar parte de la acumulación informal de programas de cursos, antologías y de lo que consideramos «autores estándar», es decir, todo lo que constituye el canon, tal y como se entiende en general. Ya que, más allá de su disponibilidad en las estanterías, es mediante la enseñanza y el estudio (se puede decir, más bien, la enseñanza y el estudio reiterados) que ciertas obras se institucionalizan como literatura canónica. Además, dentro de este amplio canon, las que se admiten pero se leen nada más que en cursos avanzados, comentadas sólo por especialistas de más o menos enjundia, están sujetas por añadidura a la tiranía de lo «mayor» y lo «menor».

Desde hace más de una década, las estudiosas feministas han llamado la atención sobre el abandono, en apariencia sistemático, de la experiencia de las mujeres en el canon literario, abandono que se manifiesta en la lectura distorsionada de las pocas escritoras reconocidas y en la exclusión de las otras. Además, según el discurso, los autores masculinos, predominantes en el canon, nos muestran al personaje femenino y las relaciones entre los sexos de un modo que refleja y contribuye a la vez a la ideología sexista (aspecto éste de las obras clásicas que la tradición crítica mantuvo en silencio durante generaciones). El desafío feminista, aunque intrínsecamente polémico (y, en mi opinión, de modo estimulante), no ha sido simplemente un ataque reiterado, sino una serie de alternativas sugeridas a la militancia y a las actitudes predominantemente masculinas del canon aceptado. En este ensayo, me propongo examinar estas alternativas feministas, valorar su efecto en el canon estándar y proponer algunas direcciones para el trabajo futuro. Aunque el énfasis de cada sección recae en la esencia del desafío, la polémica subyacente es, creo yo, bastante clara.

... *LA PRESENCIA DE ANTEPASADOS CANONIZADOS*
(BURKE, 1790)

Todo empieza con las obras maestras, aquellas que tradicionalmente uno se llevaría a una isla desierta, el funda-

mento de los cursos de la tradición humanística occidental. No hay autoras, ninguna, desde luego, pero en las obras así canonizadas hay ciertas imágenes femeninas monumentales: Elena, Penélope, Clitemnestra, Beatriz, la enigmática mujer de los sonetos de Shakespeare, Berenice, Cunegunda, y Margarita. La lista de personajes femeninos interesantes aumenta si consideramos la literatura inglesa y sus textos clásicos; aquí, además, es posible la inclusión de una autora o incluso de varias, por lo menos cuando los «antecedentes históricos» implícitos del curso pasan por la revolución industrial. Es una posibilidad que no siempre se lleva a la práctica. «Del *Beowulf* a Virginia Woolf» es un chiste bastante bueno, pero, aunque muchos estudios empiezan con la épica anglosajona, no hay tantos que acaben con *La señora Dalloway*. Incluso en el siglo XIX, el tiempo disponible y la necesidad de omisiones masivas puede acarrear que se deje de lado a Austen, a una de las Brontës o a George Eliot. Una análoga visión de conjunto de las obras maestras de la literatura americana, a pesar de la brevedad y la modernidad relativas del período considerado, probablemente producirá un panteón similar, únicamente masculino; Emily Dickinson puede ser admitida (pero no necesariamente) y ninguna otra se le acerca². De nuevo, el canon

² En un estudio de 50 cursos introductorios a la literatura americana ofrecidos en 25 colegios mayores y universidades de Estados Unidos, el nombre de Emily Dickinson apareció con más frecuencia que el de cualquier otra escritora: 20 veces. Esta frecuencia la coloca en un bastante respetable duodécimo lugar. Entre los 61 autores más enseñados, sólo otras siete son mujeres: Edith Wharton y Kate Chopin, cada una mencionada ocho veces, Sarah Orne Jewett y Anne Bradstreet, seis veces cada una, Flannery O'Connor cuatro veces, Willa Cather y Mary Wilkins Freeman, cada una tres veces. La misma lista incluye cinco autores negros, todos ellos hombres. Otras instituciones respondieron demasiado tarde para entrar en la recopilación, pero confirman estos resultados. (Véase PAUL LAUTER, «A small survey of introductory courses in American literature», en *Women's Studies Quarterly*, 9, Invierno 1981). En otro estudio, 99 profesores de literatura inglesa respondieron a una encuesta que les preguntaba qué obras de la literatura americana, publicadas desde 1941, pensaban que podían considerarse clásicas y qué libros deberían enseñarse a los estudiantes universitarios. El mencionado por más entrevistados (59 veces) fue *El hombre invisible* de Ralph Ellison. Ninguna otra obra de un hombre negro aparece entre los 20 mejores títulos que constituyen la lista publicada

de autoría masculina contribuye al conjunto de informaciones, estereotipos, deducciones y conjeturas sobre el sexo femenino que se hallan generalmente en la cultura.

Una vez presentado este estado de cosas, se abren dos caminos posibles para la crítica feminista: poner el acento en lecturas alternativas de la tradición, lecturas que reinterpreten el carácter, las motivaciones y las acciones que identifican y desafían la ideología sexista; o concentrarse en conseguir la aceptación de la literatura escrita por mujeres en el canon. Las dos líneas de trabajo se cultivan en la actualidad, aunque, en la medida en que la crítica feminista se ha definido a sí misma como un campo de los estudios literarios (por lo tanto, distinta de una aproximación o un método), ha tendido a concentrarse en la escritura femenina.

Sin embargo, en realidad, la actual ola de teoría feminista empezó como una crítica de ciertos textos clave (literarios y paraliterarios) de la cultura dominante. Kate Millett, Eva Figs, Elizabeth Janeway, Germaine Greer y Carolyn Heilbrun aplican, todas ellas, las técnicas del análisis esencialmente literario a las formas sociales y las fuerzas que rodean a esos textos³. Esos mismos textos pueden considerarse «canónicos», en cuanto que han tenido un efecto sig-

de resultados. El número 19, *The Complete Stories* de Flannery O'Connor, es la única obra de la lista escrita por una mujer (*Chronicle of Higher Education*, 29-9-1982). En cuanto a la literatura británica, la queja de las feministas no es que Austen, las Brontë, George Eliot y Woolf habitualmente se omitan, sino que no siempre se incluyen en cursos que, según la investigación que realicé en Columbia hace algunos años, tienen espacio para una sola novela del siglo XIX. Sin embargo, el estudio sistemático más reciente que conozco sobre ofertas de cursos en esta área es el de ELAINE SHOWALTER, «Women in the literary curriculum», en *College English*, 32, 1971.

³ KATE MILLETT, *Sexual politics*. Garden City, Doubleday, 1970; EVA FIGES, *Patriarchal attitudes*. Nueva York, Stein and Day, 1970; ELIZABETH JANEWAY, *Man's world, woman's place: A study in social mythology*. Nueva York, Morrow, 1971; GERMAINE GREER, *The female eunuch*. Nueva York, McGraw-Hill, 1971; CAROLYN HEILBRUN, *Toward a recognition of androgyny*. Nueva York, Harper and Row, 1974. El fenómeno que estos estudios representan se examina con mayor extensión en un estudio del que soy co-autora; véase ELLEN CAROL DUBOIS, GAIL PARADISE KELLY, ELIZABETH LAPOVSKY KENNEDY, CAROLYN W. KORSMEYER y LILLIAN S. ROBINSON, *Feminist scholarship: Challenge, discovery and impact*. University of Illinois, en prensa.

nificativo sobre la cultura como totalidad, aunque el objetivo al que se dirigían no era la literatura o su canon.

La crítica que es más estrictamente literaria en su ámbito de actuación ha concedido mucha atención a los escritores masculinos de la tradición americana. Libros como *The lay of the land* de Annette Kolodny y *The resisting reader* de Judith Fetterley no tienen un equivalente sistemático y exhaustivo en la crítica de la literatura británica o europea⁴. Ambos estudios identifican las imágenes y los valores masculinos en una amplia muestra de textos, así como la enajenación producida como consecuencia en las mujeres, los hombres y la sociedad en su totalidad. En una línea parecida, *Thinking about women* de Mary Ellmann examina las ramificaciones de la tradición de «crítica fálica» aplicada a escritores de ambos sexos⁵. Estos libros tienen en común entre sí, y con manifiestos teóricos como *Sexual politics*, la sensación de haber sido traicionados por una cultura que se suponía que era enriquecedora, liberadora y propia.

Por el contrario, la labor feminista dedicada a esa parte de la tradición occidental que no es ni americana ni contemporánea es, probablemente, más imparcial. «Las críticas feministas», afirman Lenz, Greene y Neely al presentar su colección de ensayos sobre Shakespeare, «admiten que los mayores artistas no necesariamente duplican en su arte las ortodoxias de su cultura; pueden explotarlas para crear un personaje o para intensificar un conflicto, pueden luchar con ellas, criticarlas o superarlas»⁶. Desde esta perspectiva, Milton puede ser blanco de censuras, Shakespeare y Chaucer de críticas y alabanzas, pero la clara intención de una aproximación feminista a estos autores clásicos es la de enriquecer nuestra com-

⁴ ANNETTE KOLODNY, *The lay of the land: Metaphor as experience in american life and letters*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1975; JUDITH FETTERLEY, *The resisting reader*. Bloomington, Indiana UP, 1978.

⁵ MARY ELLMAN, *Thinking about women*. Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1968.

⁶ *The woman's part: Feminist criticism of Shakespeare*, ed. CAROLYN RUTH SWIFT LENZ, GAYLE GREENE y CAROL THOMAS NEELY. Urbana, University of Illinois, 1980, pág. 4. En esta línea, véase también JULIET DUSINBERRE, *Shakespeare and the nature of woman*. Londres, Macmillan, 1975; IRENE G. DASH, *Wooing, wedding, and power: Women in Shakespeare's plays*. Nueva York, Columbia UP, 1981.

prensión de lo que sucede en los textos y también de cómo (para bien, para mal o para ambas cosas) han dado forma a nuestras propias ideas literarias y sociales⁷. Ni en sus momentos más radicales, ninguna de estas reinterpretaciones ofrece un desafío fundamental al canon en tanto que canon; aunque postulan nuevos valores, nunca sugieren que, a la luz de esos valores, deberíamos reconsiderar si los grandes monumentos son tan grandes, al fin y al cabo.

... ASÍ ESTÁ AMPLIAMENTE CONFIRMADO Y ACEPTADO
POR TODO EL MUNDO QUE ES AUTÉNTICO Y CANÓNICO
(T. WILSON, 1553)

En un modelo evolutivo de los estudios feministas en literatura, el trabajo sobre los autores masculinos ha sido caracterizado con frecuencia de «temprano», implícitamente primitivo, mientras que la investigación sobre las autoras es un desarrollo posterior, lo que nos permite considerar a las mujeres (las escritoras mismas y las mujeres sobre las que escriben) como agentes activos, más que «imágenes» pasivas o víctimas. Esta caracterización implícita de los estudios dedicados a autores masculinos es tan inexacta como la noción de una evolución inexorable. De hecho, al tiempo que la definición misma de crítica feminista ha venido cada vez más a significar investigación y crítica dedicada a las mujeres escritoras, ha proseguido el trabajo sobre la tradición masculina. A estas alturas, se han realizado ya estudios sobre los personajes femeninos o las concepciones sobre la situación de la mujer de cada autor mayor (quizás cada autor conocido) de la literatura angloamericana, francesa, rusa, española, italiana, alemana y escandinava⁸.

⁷ SANDRA M. GILBERT, «Patriarcal poetics and the woman reader: Reflections on Milton's *Bogey*», en *PMLA*, 93, 1978, págs. 368-82. Los artículos sobre Chaucer y Shakespeare en *The authority of experience*, ed. ARLYN DIAMOND y LEE R. EDWARDS. Amherst, University of Massachusetts, 1977, reflejan la tendencia contemporánea.

⁸ Tal y como descubrí cuando estudié el equivalente a quince años de Dissertation Abstracts y programas de la Modern Language Association, una gran parte de este trabajo se ha materializado en tesis y ponencias más que en libros o artículos de periódicos.

No obstante, es un hecho innegable que la mayor parte de la crítica feminista se concentra en las mujeres escritoras; por eso los esfuerzos feministas para humanizar el canon han significado tradicionalmente dar a luz al punto de vista de la mujer, incorporando las obras de las mujeres al canon establecido. La manera menos amenazadora de hacerlo es seguir el modelo acostumbrado de defender a todas y cada una de las escritoras. Consiste el caso en demostrar que a una autora ya reconocida le ha sido negado su lugar legítimo, es de presumir que debido al poco valor que por lo común se concede a los sujetos femeninos y a sus esfuerzos. A menudo, esa labor conlleva demostrar que una mujer que ya está firmemente establecida en el canon es de primera categoría y no de segunda. Los esfuerzos críticos y biográficos de R.W.B. Lewis y Cynthia Griffin Wolff, por ejemplo, han tratado de mejorar la reputación de Edith Wharton por este camino⁹. Desde luego, no se lanza ningún desafío a nociones como las de calidad literaria, atemporalidad, universalidad y otras cualidades que constituyen la razón fundamental de la canonicidad. Más bien, el argumento subyacente es que la coherencia, la fidelidad a esos valores, requiere el reconocimiento de, al menos, las pocas escritoras mejores y más conocidas. De la misma manera, huelga decirlo, este acercamiento no cuestiona la noción misma de canon.

RECONOCEMOS QUE ES PARECIDO AL CANON,
PERO NO CANÓNICO (BISHOP BARLOW, 1601)

Muchas críticas feministas rechazan el método de la defensa caso por caso. El confinamiento indiscriminado de los intereses y producciones de las mujeres en un área cerrada limitada por la trivialidad y la oscuridad no halla compensación en una política de fachada. La verdadera igual-

⁹ Véanse R. W. B. LEWIS, *Edith Wharton: A biography*. Nueva York, Harper and Row, 1975; CYNTHIA GRIFFIN WOLFF, *A feast of words: The triumph of Edith Wharton*. Nueva York, Oxford UP, 1977; véase también MARLENE SPRINGER, *Edith Wharton and Kate Chopin: A reference guide*. Boston, G.K. Hall, 1976.

dad puede conseguirse, arguyen, sólo abriendo el canon a un mayor número de voces femeninas. Este es un esfuerzo que finalmente lleva cuestiones estéticas fundamentales a la palestra.

En principio, sin embargo, la petición de una representación más amplia de autoras se justifica por un extraordinario esfuerzo de reapropiación intelectual. La aparición de los estudios literarios feministas se ha caracterizado, básicamente, por la investigación dedicada a descubrir, reeditar y revalorar escritoras y obras «perdidas» o infravaloradas. Desde Rebecca Harding Davis y Kate Chopin, pasando por Zora Neale Hurston y Mina Loy a Meridel LeSueur y Rebecca West, han renacido o se han rehecho reputaciones y ha surgido un contra-canon femenino formado por integrantes que eran en gran parte inasequibles hace tan sólo una docena de años¹⁰.

Además de constituir una alternativa feminista a la tradición masculina dominante, estas autoras también reivindicaban una representación en «el» canon. Desde esta perspectiva, la labor del descubrimiento en sí misma tiene el efecto de una razonable sospecha que desmiente la afirmación, donde ha existido, de que fuera de los pocos nom-

¹⁰ Véanse, por ejemplo, REBECCA HARDING DAVIS, *Life in the Iron Mills*. Old Westbury, The Feminist Press, 1972, con unas notas biográficas y críticas realizadas por TILLIE OLSEN; KATE CHOPIN, *The Complete Works*, ed. PER SEYERSTED. Baton Rouge, Louisiana State UP, 1969; ALICE WALKER, «In search of Zora Neale Hurston», en *Ms.*, 3, 1975, págs. 74-75; ROBERT HEMENWAY, *Zora Neale Hurston*. Urbana, University of Illinois, 1978; ZORA NEALE HURSTON, *I love myself when I am laughing and also when I am looking mean and impressive*. Old Westbury, The Feminist Press, 1979, con material introductorio de ALICE WALKER y MARY HELEN WASHINGTON; CAROLYN BURKE, «Becoming Mina Loy», en *Women's Studies*, 7, 1979, págs. 136-150; MERIDEL LESUEUR, *Ripening*. Old Westbury, The Feminist Press, 1981; sobre LeSueur, véase también *We sing our struggle: A tribute to us all*, ed. MARY MCANALLY. Tulsa, Cardinal, 1982; *The young Rebecca, Writings of Rebecca West, 1911-1917*, seleccionados y presentados por JANE MARCUS. Nueva York, Viking, 1982.

Todos los ejemplos citados son de los siglos XIX y XX. También se ha realizado un trabajo valioso sobre las escritoras de antes de la revolución industrial. Véanse *By a woman writt: Literature from six Centuries by and about women*, ed. JOAN GOULIANOS. Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1973; *The female spectator: English women writers before 1800*, ed. MARY R. MAHL y HELENE KOON. Bloomington, Indiana UP, 1977.

bres que son conocidísimos (apreciados de manera diferente, pero bien conocidos desde luego), simplemente no ha habido mucha literatura seria escrita por mujeres. Antes de que se propongan razones estéticas a favor o en contra de la admisión de estas obras en el canon, el nuevo saber literario sobre las mujeres ha demostrado que la reserva de solicitantes potenciales es mucho mayor de lo que nadie había sospechado hasta ahora.

SI CONSIDERARA QUE TODOS LOS LIBROS TENÍAN EL MISMO DERECHO A LA CANONICIDAD, ¿SAN AGUSTÍN HABRÍA ... PREFERIDO UNOS LIBROS A OTROS?
(W. FITZGERALD, 1849)

Pero las cuestiones estéticas no se pueden esquivar durante mucho tiempo. Debemos comprender si lo que se reivindica es que muchos de los textos escritos por mujeres que se han redescubierto o revalorizado coinciden con los criterios existentes o si, en cambio, esos mismos criterios intrínsecamente excluyen o tienden a excluir a las mujeres y, por lo tanto, se deberían modificar o sustituir. Si esta polaridad no es, de hecho, aplicable al proceso, ¿cuáles son los motivos para presentar a un gran número de nuevas candidatas femeninas a la canonización?

Nina Baym ha resumido el problema en la introducción a su estudio de las narraciones de las mujeres americanas entre 1820 y 1870:

Volver a examinar estos textos puede muy bien demostrar la falta de maestría y de complejidad estética, intelectual y moral que exigimos a la gran literatura. Francamente confieso que, aunque me han interesado mucho estos libros, no he desenterrado a una Jane Austen o una George Eliot olvidadas o no me he tropezado con una novela que pondría al lado de *La letra escarlata*. Con todo, no puedo evitar la creencia de que criterios «puramente» literarios, como los que se han empleado para identificar a las mejores obras americanas, han mostrado inevitablemente predisposiciones hacia lo masculino; a favor de, por ejemplo, un ballenero y no un taller de costura como símbolo de la comunidad humana... Al mismo tiempo

que no reclamo ninguna grandeza literaria para ninguna de las novelas ... de este estudio, me gustaría al menos empezar a corregir esas predisposiciones tomando su contenido seriamente. Y quizás ya sea hora (aunque esta tarea queda fuera de mi alcance) de volver a examinar los fundamentos sobre los que algunos clásicos americanos santificados han merecido ser llamados «grandes»¹¹.

Ahora bien, si se permitiera a los estudiantes de literatura confesar cuál es la obra maestra que consideran ilegible, diría que mi «bestia negra» personal ha sido siempre la ballena blanca; siempre me parecía que me perdía algo de *Moby Dick* que estaba claramente allí para muchos lectores, y que está «allí» para mí cuando leo (por ejemplo) a Esquilo o a Austen. Por eso los reparos de Baym me resultan simpáticos, en una primera lectura. Además, la naturaleza contradictoria de esa posición es también evidente a primera vista. ¿Estoy o no estoy invitada a construir una estética (feminista) racional por mi impaciencia con *Moby Dick*? ¿Baym y la corriente de pensamiento que representa aceptarán la «maestría y complejidad estética, intelectual y moral» como los fundamentos de la grandeza o también están desafiando esos valores?

Como Myra Jehlen señala lúcidamente, este atractivo planteamiento no resistiría una inspección detallada: «[Baym] hace ambas cosas a la vez, admite las limitaciones artísticas de los textos femeninos... y, al mismo tiempo, niega la validez de las reglas que miden esas limitaciones, desdénando cualquier ambición de reordenar el canon literario y, después de pensarlo bien, desafiando el canon al fin y al cabo o, más bien, no desafiando el canon mismo pero sí los fundamentos de su selección»¹². Jehlen subestima el problema, sin embargo, al llamar paradoja a la dualidad, lo que significa, en último término, que es una creación intencionada y que se trata de un fenómeno retórico en esencia. De lo que aquí se trata es más bien de la *agonía* de

¹¹ NINA BAYM, *Women's fiction: A guide to novels by and about women in America 1820-70*. Ithaca, Cornell UP, 1978, págs. 14-15.

¹² MYRA JEHLLEN, «Archimedes and the paradox of feminist criticism», en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 6, 1981, pág. 592.

la crítica feminista, porque las defensoras de la literatura de mujeres se debaten entre la defensa de la calidad de sus descubrimientos o la redefinición radical de la calidad literaria en sí misma.

A aquellos a quienes les interesa el canon como un instrumento pragmático más que como una abstracción poderosa (por ejemplo, los compiladores de antologías y programas de curso más equilibrados) han optado por un compromiso incómodo. La literatura escrita por mujeres que buscan (de la misma manera que la de los miembros de grupos raciales y étnicos excluidos y la literatura obrera en general) debe ajustarse tan exactamente como sea posible a los cánones tradicionales de juicio y gusto. No es que se lea como esa literatura en cuanto al contenido y al punto de vista, pero se le aplican las mismas palabras sobre el propósito y logro artístico sin que resulte absurdo. Al mismo tiempo, la razón fundamental para una antología o un programa nuevos se halla en un criterio muy distinto: el de la verdad sobre la cultura que se está representando, la cultura en su *totalidad* y no la creación de una élite casi enteramente masculina y blanca. De nuevo, nadie parece estar proponiendo (en voz alta) la eliminación de *Moby Dick* o de *La letra escarlata*: sólo se las empuja para dejar sitio a otra realidad literaria que, unida al canon existente, estará más cerca de contar la verdad (poética).

El efecto es pluralista, en el mejor de los casos, y los supuestos epistemológicos detrás de la búsqueda de una literatura más representativa son estrictamente empiristas: con la inclusión de la perspectiva de las mujeres (que son, después de todo, la mitad de la población), «sabremos más» sobre cómo era realmente la cultura. Nadie sugiere que debe de haber algo en la literatura misma que desafíe los valores e incluso la validez de la tradición previa exclusivamente masculina. No hay ninguna razón por la que el canon deba hablar con una sola voz o como un solo hombre sobre las cuestiones fundamentales de la experiencia humana. Desde luego que, aunque se trate de una élite de voz blanca, masculina y elitista, a penas se puede decir que lo haga. Además, una comentarista como Baym tiene sólo que decir «quizás ya es hora ... de reexaminar los fundamentos», *aun-*

que no lo haga, para que ya se acuse a las feministas de haber decidido «tirar por la borda» toda la cultura heredada. Sería más fácil participar en el debate si *hubiera* una corriente de la crítica feminista que fuera más allá de la insistencia en la representación para considerar precisamente cómo la inclusión de los textos de las mujeres altera nuestra visión de la tradición. O incluso una que sugiriera alguna cirugía radical en la lista de los autores masculinos normalmente representados.

Al fin y al cabo, cuando pasamos de la construcción de panteones, que no tienen un número de plazas *prescritas*, a la construcción de programas para asignaturas, entonces es cuando hay que quitar algo cada vez que se añade algo, y es cuando las ideologías, estéticas y extraestéticas, entran necesariamente en juego. ¿Debe considerarse el canon y, por lo tanto, los programas académicos que se basan en él, como un compendio de lo mejor o más bien como un registro de la historia cultural? Porque el problema surge cuando quien propone que se haga el canon reconoce que los logros de ambos sexos deben incluirse o deben silenciarse. O bien una determinada escritora es lo bastante «buena» para sustituir a un escritor en la lista de lecturas prescrita o no lo es. Si no lo es, o bien debería sustituirlo de todos modos, en nombre de la verdad sobre la cultura, o bien no lo debería sustituir en nombre de la calidad (no sometida a examen). Este es el debate que nos debe ocupar y que hasta ahora sólo se ha iniciado en términos muy «incluyentes». Resulta irónico que en la literatura norteamericana, que es donde los ataques a la tradición masculina han sido más duros y la reivindicación de escritoras más espectacular, sólo se haya recurrido al pluralismo, a la generosidad y a la culpa. Es populismo sin la política del populismo.

CANONIZAR A TUS PROPIOS ESCRITORES (POLIMANTERÍA, 1595)

Aunque antes me he referido a un contra-canon feminista, es más bien en contextos bastante restringidos donde la literatura escrita por mujeres se ha situado explícitamente

«contra» el canon dominante. Hablando en general, las estudiosas feministas se han preocupado más por establecer la existencia, el poder y el significado de una tradición específicamente *femenina*. Esta posibilidad se anuncia en el título de *La imaginación femenina* de Patricia Meyer Spacks; sin embargo, la visión de conjunto que ofrece este libro de temas y etapas seleccionados del ciclo vital femenino según han sido tratados por algunas mujeres escritoras no menciona ni (desde luego) sugiere una respuesta a la pregunta de si hay «una» imaginación femenina y qué la caracteriza¹³.

Un poco antes, en su antología de mujeres poetas británicas y americanas, Louise Bernikow había afirmado de manera positiva la continuidad y la conexión que había entre ellas¹⁴. Sin embargo, deja que los poemas forjen sus propias conexiones, y, en una colección que, audaz e incisivamente, cruza fronteras entre escritura publicada y no publicada, autoría literaria y anónima, arte «elevado», arte folklórico y música, no es fácil en su lectura identificar lo que la editora cree que hace que la poesía escrita por mujeres sea específicamente «de mujeres».

Ellen Moers centra su defensa de una tradición femenina (transhistórica) en el concepto de «heroísmo», una cualidad que comparten las escritoras más allá del tiempo con los personajes femeninos que han creado¹⁵. Moers señala también otro tipo de continuidad, documentando la manera en que las escritoras han leído, comentado y les han influido los textos de otras mujeres que eran sus predecesoras o sus contemporáneas. Hay también una continuidad no reconocida entre la escritora y su lectora. Elaine Showalter concibe la tradición femenina, encarnada particularmente en la narrativa doméstica y sensacionalista del siglo XIX, como realizada gracias a un tipo de conspiración

¹³ PATRICIA MEYER SPACKS, *The female imagination*. Nueva York, Knopf, 1975. [Trad. esp. *La imaginación femenina*. Madrid, Debate, 1980.]

¹⁴ *The world split open: Four centuries of women poets in England and America, 1552-1950*, editado y presentado por LOUISE BERNIKOW. Nueva York, Vintage-Random House, 1974.

¹⁵ ELLEN MOERS, *Literary women*. Garden City, Doubleday, 1976.

subversiva entre autora y público lector¹⁶. Showalter se muestra cómoda cuando analiza esta «narrativa femenina» menor. En efecto, sin defender nunca que los géneros populares sean considerados literatura seria, basa su argumentación en una tradición establecida con más solidez sobre esas obras que sobre grandes figuras reconocidas como Virginia Woolf. Por el contrario, Sandra Gilbert y Susan Gubar se concentran, casi en exclusiva, en figuras literarias clave, analizando a las escritoras y sus temas a través del motivo de la aberración femenina percibida tanto en el acto mismo de la creación literaria, como en el comportamiento de los personajes creados¹⁷.

La visión de Moers de una continuidad basada en el «heroísmo» encuentra un eco en la crítica feminista posterior que postula una «cultura de mujeres» diferenciada, tal vez autónoma. La idea de esa cultura ha sido desarrollada por historiadoras sociales que estudiaban el mundo «homosocial» de las mujeres del siglo XIX¹⁸. Este es el punto de vista en que se fundamenta, por ejemplo, el estudio de Nina Auerbach sobre las relaciones entre mujeres en una selección de novelas donde los vínculos fuertes y consoladores entre madres, hijas, hermanas y amigas, no sólo constituyen la historia real en la que ciertas mujeres se supone que viven, sino que también funcionan como un elemento normativo¹⁹. Es decir, la narrativa en que las relaciones positivas alcanzan a fortalecer a la heroína tiene más éxito,

¹⁶ ELAINE SHOWALTER, *A literature of their own*. Princeton, Princeton UP, 1977.

¹⁷ SANDRA M. GILBERT y SUSAN GUBAR, *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, Yale UP, 1979.

¹⁸ CAROLL SMITH-ROSENBERG, «The female world of love and ritual: Relations between women in nineteenth-century America», en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1, 1975, págs. 1-30; NANCY F. COTT, *The bonds of womanhood: «Women's sphere» in New England, 1780-1830*. New Haven, Yale UP, 1977.

¹⁹ NINA AUERBACH, *Communities of women: An idea in fiction*. Cambridge, Harvard UP, 1979. Véanse también JANET M. TODD, *Women's friendship in literature*. Nueva York, Columbia UP, 1980; LOUISE BERNIKOW, *Among women*. Nueva York, Harmony-Crown, 1980.

según el punto de vista de Auerbach, que la narrativa en que dichas relaciones no existen.

A su vez, Judith Lowder Newton considera que las heroínas de la narrativa femenina son más activas que pasivas, precisamente porque viven en un mundo de hombres y no en uno femenino autónomo²⁰. En la definición de su poder como «habilidad» más que «control», percibe «una preocupación por el poder y las sutiles estrategias de poder» que son ejercidas por las mujeres en las novelas de Fanny Burney, Jane Austen, Charlotte Brontë y George Eliot. Entendida de esta manera, la tradición femenina, tanto si refleja y fomenta una «cultura» propia como si no, proporciona un conjunto de posibilidades alternativo para las mujeres, que puede colocarse junto a los subterráneos y los pedestales ofrecidos por la Gran Tradición.

CANONIZAR UNA VARIADÍSIMA GENEALOGÍA DE COMENTARIOS
(NASHE, 1593)

Historiadoras como Smith-Rosenberg y Cott son prudentes al especificar que sus generalizaciones se refieren solamente a mujeres blancas de clase media y alta del siglo XIX. Aunque las estudiosas de la literatura son igualmente escrupulosas al especificar las fronteras nacionales y temporales de su tema, tienden a utilizar el término «género» sin restricciones. De esta manera, se han esbozado o alcanzado conclusiones más o menos perentorias sobre «la narrativa femenina» o «la conciencia femenina» a partir de un conjunto de obras cuyas autoras son blancas y privilegiadas por comparación. De los estudios críticos que he mencionado, sólo la antología de Bernikow, *The world split open*, incluye canciones de trabajo, letras de blues de las mujeres negras y baladas anónimas junto con poemas que fueron escritos para su publicación por escritoras profesionales, blancas y negras. Los otros libros, que constituyen una amplia defensa de la tradición femenina que Bernikow sólo

²⁰ JUDITH LOWDER NEWTON, *Women, power and subversion: Social strategies in British fiction, 1778-1860*. Athens, University of Georgia, 1981.

sugiere, definen su tema de una manera que excluye no sólo a las autoras negras y obreras, sino también cualquier noción de raza y clase que pueda ser una categoría relevante para la definición y comprensión de la «literatura de mujeres». De forma parecida, incluso en estudios sobre escritoras que se sabía que eran lesbianas, tal aspecto de la tradición femenina permanece con frecuencia en la sombra; y lo que es aún peor, alguno de los libros que desarrollan la idea de una tradición femenina son abiertamente homofóbicos, empleando la palabra «lesbiana» sólo peyorativamente²¹.

Estudiosas lesbianas y negras, sin embargo, han dedicado mucha menos energía a polemizar contra la «línea central» feminista que al trabajo concreto y positivo sobre la literatura misma. La recuperación y reinterpretación de numerosos textos desconocidos o minusvalorados han revelado la existencia tanto de una tradición de mujeres negras como de una tradición lesbiana. En un claro paralelo con la relación entre la literatura de las mujeres en general y la tradición predominantemente masculina, ambas forman parte por definición de la literatura de mujeres, pero son también distintas e independientes de ella.

Sin embargo, hay importantes diferencias entre ambas tradiciones y el esfuerzo crítico en ellas invertido. A la crítica feminista negra le compete la tarea de demostrar que, ante todos los obstáculos que una sociedad racista y sexista ha sido capaz de erigir, hay una serie continua de mujeres negras que han escrito y lo han hecho bien. Se trata de conseguir que la calidad de la escritura en sí misma sea reconocida y de conseguir respeto para su principal tema: las vidas y las conciencias de las mujeres negras. La literatura de las mujeres negras es también un componente de la literatura negra como conjunto, en el que las voces acreditadas

²¹ Sobre las flaquezas de la crítica feminista en relación con escritoras negras y/o lesbianas, véanse BARBARA SMITH, «Toward a black feminist criticism», en *Conditions*, 2, 1977; MARY HELEN WASHINGTON, «New lives and new letters: Black women writers at the end of the seventies», en *College English*, 43, 1981; BONNIE ZIMMERMAN, «What has never been: An overview of lesbian feminist literary criticism» en *Feminist Studies*, 7, 1981.

han sido por lo general masculinas. El objetivo es triple: establecer una tradición femenina negra diferenciada y significativa, situarla después dentro de la literatura negra y, junto con el resto de esta literatura, dentro del patrimonio literario común americano²². De momento, y por desgracia, cada paso hacia la integración se ha encontrado con una continuada exclusión. Se ha recuperado y revalorizado una tradición de mujeres negras, sobre todo a partir de los esfuerzos de las estudiosas feministas negras. Sólo algo de este trabajo ha sido aceptado como parte o bien de una literatura de mujeres de diversas razas o bien de la literatura negra de ambos sexos. En cuanto a los guardianes de la literatura americana «en general», ¿cuántos de ellos, en nuestros días, están dispuestos a abrir las puertas incluso a Zola Neale Hurston o Paule Marshall? ¿Cuántos han oído hablar de ellas?

El problema de la «inclusión», además, trae a colación cuestiones que reflejan las suscitadas por la apertura a las mujeres del canon dominante masculino. ¿Cómo cambian las afirmaciones generales sobre la literatura de las mujeres «como totalidad» cuando la obra de las mujeres negras no se suma sin más sino que se incorpora por entero a esa tradición? ¿Cómo cambia nuestro sentido de la historia de la literatura negra? ¿Y qué implicaciones tienen estos cambios para la reconsideración del canon americano?

Mientras muchos estudiosos de la literatura de raza blanca siguen actuando como si no existiera ninguna gran escritora negra, la mayoría están dispuestos a admitir que algunas escritoras blancas muy conocidas fueron lesbianas

²² Véanse, por ejemplo, SMITH, «Toward a black feminist criticism»; BARBARA CHRISTIAN, *Black women novelists: The development of a tradition, 1892-1976*. Westport, Conn., Greenwood, 1980; *Black sister*, ed. ERLINE STETSON. Bloomington, Indiana UP, 1981, y su continuación de próxima aparición; GLORIA HULL, «Black women poets from Wheatley to Walker», en *Sturdy black bridges: Visions of black women in literature*, ed. ROSEANN P. BELL, BETTYE J. PARKER y BEVERLEY GUY-SHEFTALL. Nueva York, Arbor, 1979; MARY HELEN WASHINGTON, «Introduction: In pursuit of our own history», en *Midnight birds*. Garden City, Anchor-Doubleday, 1980; los ensayos y biografías en *But some of us are brave*, ed. GLORIA HULL, PATRICIA BELL SCOTT y BARBARA SMITH. Old Westbury, The Feminist Press, 1982.

durante toda su vida o parte de ella. El problema va más allá de una posición que o bien dice «entonces, *¡eso* es lo que ella tenía de malo!», o bien, por el contrario, «no importa con quién haya dormido, hablando de literatura». Buena parte de la crítica feminista lesbiana ha planteado preguntas teóricas sobre *qué* literatura forma parte, en realidad, de la tradición lesbiana, si todo lo escrito por lesbianas, por ejemplo, o toda lo escrito por mujeres sobre las relaciones entre mujeres. Los problemas de clase y raza también tienen que ver con ello, ya sea por sí mismos ya bajo la forma ahora familiar de los «criterios estéticos». ¿Quién habla en nombre de la comunidad lesbiana: la experimentalista con educación superior y una renta o la mujer de clase obrera que escribe una autobiografía naturalista? ¿O representan las dos *el mismo* tipo de «madre precursora», reflejando todo el abanico de identidades colectivas y resistencia de la comunidad?²³

...LA MANERA MÁS BARATA DE CONSTRUIR EL CANON
EN UNA ESQUINA (BAXTER, 1639)

No son sólo los miembros de los grupos sociales incluidos, sin embargo, los que han desafiado la naturaleza fundamentalmente elitista del canon existente. La «élite» es una categoría literaria y social. Es posible sostener que todos los textos se han de considerar seriamente en tanto que textos, prescindiendo de razones basadas en la opresión social y la exclusión cultural, de donde que los géneros populares sean, por lo tanto, estudiados como parte de la tradición literaria femenina. Las feministas no están de acuerdo sobre si la narrativa doméstica y sentimental, la novela gótica y la novela sensacionalista femeninas han servido

²³ Véanse ZIMMERMAN, «What has never been»; ADRIENNE RICH, «Jane Eyre: Trials of a motherless girl», en *Lies, secrets and silence: Selected prose, 1966-1978*. Nueva York, Norton, 1979 [trad. esp. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona, Icaria, 1983]; LILLIAN FADERMAN, *Surpassing the love of men: Romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*. Nueva York, Morrow, 1981; los ensayos literarios en *Lesbian studies*, ed. MARGARET CRUIKSHANK. Old Westbury, The Feminist Press, 1982.

como instrumentos de expresión, represión o subversión, pero han tenido éxito al reavivar el interés por la cuestión, tratándola como un legítimo asunto cultural²⁴. Hace ya tiempo que no se supone de manera automática que la literatura dirigida al público femenino de masas es necesariamente mala porque es sentimental o, dicho de otro modo, es sentimental porque se dirige a ese público. La crítica feminista ha examinado sin complejos toda la literatura que antes había sido rechazada sólo porque era popular entre las mujeres y propugnaba criterios y valores asociados con la feminidad. Y las defensoras de las posiciones de la «tradición continua» y la «cultura de las mujeres» han insistido en que ese material se coloque junto al arte «elevado» de las mujeres como parte de la tradición femenina articulada y orgánica.

Ese punto de vista sigue siendo objeto de controversia dentro del campo de los estudios de las mujeres, pero el problema real empieza cuando entra en contacto con el universo de la formación del canon. Puede que la crítica contemporánea tenga permiso para considerar una amplia serie de textos, yendo más allá del canon tradicional e incluso ignorándolo. Pero en un contexto en el que el caballo de batalla (además, muy reñida) es el ascenso de Edith Wharton a un estatuto en cierto modo superior, los supuestos básicos han cambiado muy poco. ¿Es cierto, como dice el verso de Hawthorne, que «la multitud de mujeres que garabatean» está *realmente* invadiendo los reinos santificados durante largo tiempo por el propio Hawthorne y sus hermanos de genio? ¿Es esto lo que la crítica feminista o incluso la historia cultural feminista significan? ¿Es (para aplicar una categoría pasada de moda y engañosamente simple), como progreso, bueno o malo? Si no se han planteado esas cuestio-

²⁴ Algunos ejemplos de diferentes actitudes ante la cuestión son: ANN DOUGLAS, *The feminization of American culture*. Nueva York, Knopf, 1976; SHOWALTER, *A literature of their own* y su artículo, «Dinah Mulock Craik and the tactics of sentiment: A case study in Victorian female authorship», en *Feminist Studies*, 2, 1975; de KATHERINE ELLIS, «Paradise Lost: The limits of domesticity in the nineteenth-century novel», en *Feminist Studies*, 2, 1975, y también el artículo «Charlotte Smith's subversive gothic», en *Feminist Studies*, 3, 1976.

nes es porque la literatura de mujeres y la tradición femenina se suelen presentar como una experiencia cultural autónoma, que no afecta al resto de la historia literaria.

*LA SABIDURÍA VESTIDA CON UN ABRIGO ANDRAJOSO
ES RARAS VECES CANÓNICA (CROSSE, 1603)*

Bien se trate de géneros populares o del arte elevado, los comentarios sobre la tradición femenina normalmente se han basado en obras publicadas y producidas por escritoras profesionales. Pero el feminismo erudito ha hecho retroceder los límites de la literatura en otras direcciones, al considerar una amplia muestra de formas y estilos en los que toma cuerpo la escritura de las mujeres (especialmente la de las mujeres que no se consideraban a sí mismas escritoras). Así, cartas, diarios, periódicos, autobiografías, historias orales y poesía privada han sido objeto de análisis crítico como prueba de la conciencia de las mujeres y de su expresión.

Hablando en general, la crítica feminista ha sido bastante receptiva a este material, reconociendo que las condiciones que dieron a muchas mujeres el ímpetu de escribir son precisamente las mismas que no hicieron posible que su cultura las definiera como escritoras. Aceptar eso ha abierto las posibilidades en cuanto a formas y voces, pero no ha desafiado el concepto heredado de lo que debe ser el estilo apropiado. Lo que equivale a que si una mujer escribe aislada y sin esperanzas de publicación, pero tiene, sin embargo, modelos «buenos» (es decir, canónicos), llega a impresionarnos con la fuerza de su texto cuando aplica lo que ha asimilado sobre la escritura a sus propias experiencias como mujer. No obstante, si hubiera elegido sus modelos entre la misma literatura popular, que parte de la crítica empieza a reconocer como tradición femenina, entonces no se habría dotado de un instrumento expresivo que le confiriera autoridad.

En las reuniones de la Modern Language Association de hace cinco años, incluí en mi ponencia la autobiografía completa de dos páginas de una participante en los «Cursos

de Verano para Mujeres Trabajadoras» que tuvieron lugar en Bryn Mawr durante las primeras décadas del siglo. Se trata de una narración circunstancial en la que los acontecimientos, desde lo melancólico hasta lo melodramático, se acumulan con un estilo práctico, hasta cierto punto trillado. La anónima «costurera de ropa interior masculina» tenía un particular sentido de sí misma como individuo y como miembro de la clase obrera. Pero ¿era una escritora? Una parte de los asistentes estaba tan conmovida como yo por el relato, pero la mayoría se sentía escandalizada porque el texto no exhibía los requisitos (particularmente, el «criterio de complejidad») del buen arte.

Cuando amplié mis comentarios para su publicación, escribí sobre los problemas que se derivan de estudiar a una autora que se esfuerza con exceso en escribir con elegancia y procuré defender que los «clichés o la sentimentalidad no son necesariamente señales de prosa rimbombante y que al fin y al cabo son la escritura sincera de la que debería preocuparse la crítica»²⁵. En la actualidad, también relacionaría la cuestión con la tradición femenina, el papel que en ella tiene la narrativa popular y la influencia de ese relato en su público. Me parece que si aceptamos el trabajo de la «mujer que garabatea» profesional, también tenemos que aceptar sus consecuencias literarias y no dibujar la línea en el sitio donde esa literatura pudo haber sido la fuerza que permitiera a un segmento de la población, de otro modo falto de voz, hacerse con unos medios de expresión y comunicación.

Una vez más, sin embargo, el debate se centra en la tradición femenina en sí misma. Si pensamos en términos de la formación del canon, se trata del canon alternativo. Hasta que los problemas estéticos puedan ser totalmente elaborados en el contexto feminista, será imposible argumentar, en el mercado general de las ideas literarias, que las novelas de Henry James deberían dejar sitio (aunque sea *un poco*) a los diarios de su hermana Alice. En este aspecto, sospecho que la mayoría de nuestros colegas masculinos

²⁵ «Working/women/writing» en LILLIAN S. ROBINSON, *Sex, Class and Culture*. Bloomington, Indiana UP, 1978, pág. 252.

considerarían que tal petición, incluso en nombre de Alice James y menos aún en el de la «costurera de ropa interior masculina», es poco más que una forma de «discriminación inversa», concepto con el que algunos de ellos ya se identifican abiertamente. Depende de las estudiosas feministas cuándo y cómo definir que ese es verdaderamente el camino que hay que seguir para demostrar que tal inclusión constituiría un verdadero acto de afirmación para todas nosotras.

El desarrollo de la investigación y la crítica literaria feministas ha superado ya unas etapas identificables. Su camino recuerda más un curso de introducción que los lentos procesos de formación y revisión del canon, y ha tenido más éxito al definir y persistir en su propio territorio, el contra-canon femenino, que al reclamar el reconocimiento canónico general para Edith Wharton, Fanny Fern o las escritoras de diarios del «viaje hacia el oeste». En cierto modo, cuanto más coherente es nuestra concepción de la tradición femenina, más fuerza tiene nuestra reivindicación final. Aun así, cuanto más esperemos, más a gusto puede empezar a sentirse el gueto (segregado, aparentemente autónomo y nada igualitario) de la literatura de mujeres.

Al mismo tiempo, creo que el desafío no sólo puede plantearse mediante el valor manifiesto de la obra de las mujeres. Debemos proseguir el análisis de los problemas que algunas de nosotras hemos sugerido y no profundizado, tales como la eterna verdad de los criterios heredados de grandeza o incluso calidad. Y, sin abandonar nuestra recién descubierta tradición femenina, debemos volver a la confrontación con «el» canon, examinándolo como una fuente de ideas, temas, motivos y mitos sobre ambos sexos. Lo importante en este caso es no etiquetar y, con ello, prescindir de los clásicos literarios más sexistas, sino que todos/todas podamos comprenderlos, al cabo, en todas sus dimensiones humanas.

EL FUTURO DE LAS HUMANIDADES*

JONATHAN CULLER
Universidad de Cornell

En *Hedda Gabler*, Eilert Lövborg, el pillo reformado, acaba de publicar «un gran libro sobre la evolución de la civilización», que ha tenido bastante éxito; pero confiesa que «el auténtico libro, el libro en el que he puesto todo mi corazón», es la continuación, un libro todavía inédito. «Éste», dice, «habla del futuro».

«Del futuro», exclama George Tesman, un historiador. «¡Pero, por Dios, si no sabemos nada del futuro!»

«No», admite Lövborg, «pero, de todos modos, se pueden decir una o dos cosas al respecto».

Esta es exactamente la situación de los que hablan sobre el futuro de las humanidades o de la crítica literaria. No sabemos nada sobre el futuro, pero invariablemente encontramos que hay mucho que decir sobre el mismo, profetizando, tal vez, que si la crítica prosigue su camino actual provocará la destrucción de los estudios literarios, el vaciado de la mentalidad americana, tal vez el declive de la civilización o, por lo menos, el fin de la educación humanística tal y como la conocemos. Hablar del futuro tienta a engendrar visiones apocalípticas, narraciones de crisis, en las que los miedos o insatisfacciones sobre aspectos de la práctica actual pueden dramatizarse imaginativamente como historias de desastre, pero no deja de tener una función. Nos obliga a imaginar las consecuencias de nuestras acciones y, en particular, a postular en qué forma nuestro pensamiento, enseñanzas y escritos pueden funcionar en las instituciones.

* Título original: «The Humanities tomorrow», en *Framing the sign*. Oxford, Basil Blackwell, 1988, págs. 41-56. Traducción de Ariadna Esteve Miranda. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

Puesto que lo que queremos decir tradicionalmente con humanidades —literatura, filosofía, historia, historia del arte— son materias que se estudian en los institutos y universidades y que explican los profesores de universidad, las preguntas sobre el futuro de las humanidades son cada vez más preguntas sobre cómo las preocupaciones y actividades de los que enseñan y escriben sobre estas materias funcionarán en un contexto institucional y qué efectos pueden tener. ¿Cómo, por ejemplo, las estructuras universitarias se adaptarán a las cambiantes circunstancias políticas y sociales, como por ejemplo una situación cultural en la que el cine y la televisión constituyen el saber común de miembros de una cultura o una situación política en la que la amenaza del dogmatismo de la derecha se hace cada vez mayor? Reflexionar sobre el futuro de las humanidades es, en parte, imaginar cómo la organización y la orientación de las disciplinas dentro de las universidades pueden responder a esas situaciones y preguntarse cómo las estructuras universitarias influyen en la actividad intelectual y son a su vez influidas por ella.

En 1984 y 1985 una serie de informes sobre la educación secundaria en Estados Unidos, patrocinados tanto por fundaciones independientes y organizaciones educativas como por el gobierno federal, coincidían en identificar «una crisis de las humanidades» en la educación y señalaban la necesidad de devolver a las humanidades su antiguo papel central en los institutos y universidades¹. Dentro de los propios estudios literarios, los portavoces de las concepciones tradicionales se han unido al coro, han lamentado la pérdida de una cultura común, pérdida que creen se debe a que los profesores se centran en recónditos temas teóricos o, si no, en las literaturas negra, de mujeres o de

¹ Los informes son: *The conditions of excellence in American higher education*. Washington, National Institute of Education, 1984; WILLIAM J. BENNETT, *To reclaim a legacy: A report on the Humanities in higher education*. Washington, National Endowment for the Humanities, 1984; *Integrity in the College Curriculum*. Washington, Association of American Colleges, 1985; y ERNEST L. BOYER, *College: The undergraduate experience in America* (Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching). Nueva York, Harper and Row, 1986.

otras minorías². Existen distintas maneras de contar la crisis, pero todas cuentan casi lo mismo: había una vez un canon de grandes monumentos culturales, un consenso sobre qué debía enseñarse y un grupo de profesores dedicado a la transmisión de ese material y de ciertos valores morales que se consideraban implícitos en los textos. Entonces, por alguna razón, quizá un rechazo general de la autoridad, un montón de teorías de moda o la ambición personal, que llevó a centrar el interés de algunos profesores en ocupaciones cada vez más limitadas y especializadas, todo cambió, y si no se para a tiempo, si no vuelven las aguas a su cauce, si no eliminamos la podredumbre o hacemos algo como lo exige la metáfora del declive, el resultado será la especialización esotérica de un profesorado atomizado, el caos en la universidad y la ignorancia y la imbecilidad moral de los estudiantes.

Lo atractivo de cómo se cuenta una crisis es la habilidad para resolver las complejas condiciones en las que se hallan profesores y observadores, proporcionando un escalofrío centrado en tales situaciones de proliferación e indeterminación. Hoy por hoy, un interés en temas teóricos y relaciones interdisciplinarias, al igual que en la literatura emergente de cualquier campo en particular, nos enfrenta con demasiadas cosas que leer, demasiado que aprender, demasiadas posibilidades. Ante la variedad de materiales y problemas que amenazan con una dispersión del esfuerzo y una pérdida de dirección, lo mejor que podemos hacer es concebir esta situación como de crisis, esperando con ello situarnos en un momento decisivo o de cambio. Cuando el problema es precisamente que no sabemos dónde estamos, que nos resulta difícil hallar un equilibrio en medio de tantos textos y proyectos posibles, es halagador reconocer que, precisamente, nos encontramos en un punto crucial, tal vez el punto crucial para el futuro de una institución, una disciplina o de las humanidades en general. La chillonía retórica de la crisis trata de convertir nuestra situación

² Véanse W. J. BATE, «The crisis in English Studies», en *Harvard Magazine*, 85:1, 1992; y RENÉ WELLEK, «Destroying Literary Studies», en *The New Criterion*, Diciembre 1983.

de dispersión desesperada, incluso ridícula, en una actitud decisoria y concentrada en la elección.

Los que hablan de una crisis tienden a culpar a los profesores y administradores por su fracaso en la defensa de las viejas justificaciones de las humanidades; según su punto de vista, por un lado, se trata de una simple falta de energía ante la demanda profesional o vocacional de los estudiantes, y las exigencias profesionales de las disciplinas académicas, por el otro. Se invita a los profesores de literatura y humanidades a rechazar las recientes tendencias de sus disciplinas por considerarlas aberraciones desafortunadas, y a unirse a los administradores para promover un retorno a los antiguos valores y requisitos.

Los intentos de restauración de los valores anteriores pocas veces tienen éxito, pero en este caso, uno se puede preguntar si alguna vez hubo un consenso sobre la enseñanza de la literatura y la relación de la crítica literaria o del estudio de las humanidades en general con los propósitos éticos y culturales. No faltan indicios que sugieren que nos equivocamos al percibir una única crisis y al pensar que nuestra situación crítica resulta extraordinariamente confusa o causa de confusión. Las acusaciones de que la crítica ha «frecuentado a Nietzsche, hallado algo interesante en todo tipo de revolucionarios y dado la bienvenida a las más extrañas filosofías» y de que «hoy nos encontramos en el centro de una vasta desintegración», ya se oían en los años 20, en los inicios de la crítica literaria en los Estados Unidos³. Gerald Graff, que atacó a la crítica contemporánea en *Literature against itself* por no saber comprender la dimensión ética y social de las obras literarias, ha llegado a demostrar, en un estudio sobre la enseñanza de la literatura, que las controversias recientes «se hacen eco de las anteriores, remontándose hasta los inicios de la profesión».

³ Véanse «Criticism and the American University», en *Framing the Sign*. Oxford, Basil Blackwell, 1988, págs. 3-4. [Nota del compilador.] Las citas proceden de VAN WYCK BROOKS, *Letters and Leadership*. Nueva York, Huebsch, 1918, pág. 35; y WILLIAM DRAKE, *American Criticism* (1926). Freeport, NY, Books for Libraries Press, 1967, pág. 25.

Cuando inicié esta investigación supuse vagamente que los fundadores de los estudios literarios universitarios tenían, en principio, que haber compartido una fundamentación que, de algún modo, se perdió durante el camino. Imaginé que esta base común estaba relacionada con conceptos como «humanismo» y «tradición cultural», más o menos en el sentido que les da Matthew Arnold. De todos modos, descubrí que, aunque la transmisión del humanismo y la tradición cultural en el sentido que les da Matthew Arnold era en realidad el objetivo oficial de los departamentos de literatura, desde el principio hubo desacuerdos fundamentales sobre cómo debía conseguirse dicho objetivo. Los primeros educadores, que se identificaban con el punto de vista de Matthew Arnold respecto a la literatura y a la cultura, se opusieron tenazmente a los métodos filológicos e historicistas que habían obtenido para los estudios literarios el estatuto de departamento en las nuevas universidades dedicadas a la investigación (Graff, 1987: 2-3).

Las mismas quejas sobre la especialización, la profesionalización y la falta de preocupación por los problemas éticos animó las disputas sobre los estudios literarios durante todo el siglo pasado, aunque los objetivos de aquellas acusaciones cambian. «Vale la pena ponderar», señala Graff, «que el tipo de estudio que ahora consideramos tradicionalmente humanista, en sus inicios era considerado una innovación subversiva por los tradicionalistas». «No importa cuáles sean los pecados de la teoría reciente», concluye,

los que les achacan los problemas de las humanidades —y que también censuran otros aspectos desarrollados después de 1960— sólo se convierten en ejemplo de su propia máxima preferida: «los que olvidan el pasado están condenados a repetirlo». Las soluciones que proponen —como forma de volver a la gran tradición sin esclarecer por qué esta tradición ha sido objeto de debate— sólo piensan en devolvernos otra vez a lo que veremos que ha sido un ciclo que se repite a menudo (Graff, 1987: 4).

Los profesores que no desean promover estas soluciones y que, de hecho, dudan de que sean realmente soluciones, se ven sin embargo empujados por el actual clima educativo a circunstancias que les invitan a generar nuevas justificaciones para las humanidades, ya que, al final, las

antiguas no bastan. Lo que la vieja justificación implica es el universalismo y el fundacionalismo. Propone, en líneas generales, que las humanidades, al estudiar las mayores producciones del espíritu humano, lo mejor que se ha pensado y escrito, las obras maestras de la literatura, el arte, la filosofía y la historia, proporcionarán una comprensión del «hombre», como solíamos decir: ideas sobre la condición humana, pero, por encima de todo, principios básicos, metodológicos, epistemológicos y éticos. El conocimiento de la literatura, la historia y la filosofía formaría la inteligencia moral, ayudando a producir una comunidad con valores comunes a la vez que proporcionaría los cimientos para el pensamiento y la acción.

Se necesita una nueva justificación no sólo porque la antigua parece que no ha funcionado, sino también porque la mayoría de los trabajos recientes de mayor interés en el campo de las humanidades suponen críticas a las exigencias fundacionalistas y universalistas. En filosofía, el proyecto analítico parece que no nos ha proporcionado al cabo fundamentos firmes, sino que ha vuelto a manifestar lo problemático de este concepto del cometido filosófico: ¿son sus investigaciones realmente de otra categoría que las de otras disciplinas, para ostentar el poder de legitimar las exigencias de verdad de otros discursos, por ejemplo?⁴ En otros órdenes, la crítica del fundacionalismo surge particularmente en manifestaciones en las que los metalenguajes se ven sometidos a las mismas fuerzas que pretenden describir o analizar. El ejemplo más sencillo es la forma en que una descripción de las fuerzas políticas de un estado resulta influida por esas mismas fuerzas y, por lo tanto, se inscribe más dentro de los dominios de lo político que fuera de ellos. El psicoanálisis, la teoría literaria y la filosofía han analizado algunos ejemplos notables de esta estructura omnipresente: lecturas de los casos de Freud muestran que están estructurados por los mecanismos de las propias fuerzas psíquicas que analizan, resultado de operaciones de con-

⁴ RICHARD RORTY, *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton, Princeton UP, 1979. [Existe trad. esp. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1983.]

densación, desplazamiento y represión, por ejemplo⁵; los críticos literarios han sido sagaces al identificar en otros análisis críticos la recreación transferencial de situaciones de las obras que interpretan⁶; las discusiones filosóficas, por ejemplo, han mostrado que un discurso filosófico sobre la metáfora no escapa, o se sitúa fuera, de la metáfora⁷. Las dificultades del proyecto fundacionalista no pueden hallar mejor ilustración que en su más ambiciosa y moderna versión, en el intento de Jürgen Habermas para basar la racionalidad en normas presupuestas por el ejercicio del lenguaje o la acción comunicativa; pero incluso esta perspicaz versión moderna del fundacionalismo tiene numerosas deficiencias (Culler, 1988: 185-200).

Los supuestos de los universalistas no han ido mucho más lejos. Ahora somos conscientes de lo que se excluye cuando se selecciona «lo mejor que se ha pensado y escrito» o cuando las discusiones se centran en el «hombre». Hemos aprendido a preguntarnos si las exigencias de los universalistas en realidad no tratan de convertir en norma los intereses de un grupo en particular, mientras dejan de lado, por considerarlos parciales o limitados, los de otros grupos. Es característico de los estudios literarios que, por ejemplo, la experiencia de crecimiento de un niño se haya considerado universal y la de una niña marginal. En este caso, la crítica toma dos formas: por un lado, la manifestación de lo que ha excluido un canon humanístico en particular y, por el otro, cuestionar la centralización y universa-

⁵ Sobre Freud, véanse SAMUEL WEBER, *The legend of Freud*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982; JEFFREY MEHLMAN, «Trimethylamin», en *Diacritics*, 6:1, 1976; y CYNTHIA CHASE, «Oedipal textuality: Reading Freud's reading of Oedipus», en *Decomposing figures*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1986.

⁶ Véase BARBARA JOHNSON, *The critical difference*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1980, cap. 1; SHOSHANA FELMAN, «Turning the screw of interpretation», en *Literature and psychoanalysis*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1982.

⁷ Véase JACQUES DERRIDA, «La mythologie blanche», en *Marges de la philosophie*. París, Minuit, 1972 [Existe trad. esp. *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989]; PAUL DE MAN, «The epistemology of metaphor», en *Critical inquiry*, 5:1, 1978, págs. 13-30.

lización del proyecto en sí mismo, lo cual es necesariamente excluyente e ideológico, con independencia de cuáles sean las intenciones de sus agentes. La idea de un núcleo humanístico implica la delimitación de las periferias y merecen alguna reflexión las consecuencias de una relegación a esa periferia.

Ni que decir tiene que los que abogan por un núcleo no se inmutan lo más mínimo ante la perspectiva de tomar decisiones sobre qué es central y qué es marginal. Muy al contrario, gozan del poder de declarar, por ejemplo, que «*Benedict Arnold* forma parte de la cultura nacional; pero los *huevos Benedict* no» (Hirsch, 1987: 26). Sin embargo, E.D.Hirsch, de cuyo *best-seller Cultural literacy* proviene este ejemplo, es bien consciente de la acusación que su lista de lo que necesita saber todo americano describe la cultura de un grupo determinado, que trata de imponer a toda la nación, y dedica muchos esfuerzos a defender que una cultura nacional, como un idioma nacional, no pertenece a un grupo (los grupos tienen su propia cultura) sino que es una construcción, aunque una construcción arbitraria, como un lenguaje. «La historia ha decidido» cuáles son los elementos de la cultura nacional y no vale más la pena seguir discutiendo sobre esto que sobre ortografía (1987:107). Afirma que su lista es puramente descriptiva, que contiene «palabras que aparecen en los periódicos, revistas y libros sin explicación» (1987:146). Pero es claro que el objetivo de su proyecto es promulgar una norma y, lo que es más interesante, cuando se refiere a la ciencia en seguida, sin ningún remordimiento, abandona su tarea descriptiva y elige una lista, no de términos específicos que los americanos con una cierta cultura ya conocen, sino de aquellos que son «realmente esenciales para tener una idea más amplia de la ciencia fundamental». Es decir, la lista ya no identifica referencias que los americanos con cierta cultura comparten, sino lo que deberían saber, lo cual es a la vez revelador y motivo de preocupación, ya que esta lista da más peso específico, por ejemplo, a Australia que a África: aparece Brisbane, pero no Ghana, Addis Ababa, Accra, Lagos o Tánger; Canberra pero no Camerún, Kenya, Chad o Costa de Marfil; Tasmania pero no Somalia, Uganda o Zaire.

Cultural literacy de Hirsch propone, sin embargo, no un núcleo o un canon, puesto que los libros de su lista son obras «sobre las que las personas literariamente cultas han leído, sin haberlas leído directamente» (1987: xiv); es más, en cierto sentido su proyecto desafía los presupuestos universalistas y fundacionalistas. Para rebatir la acusación de imponer la cultura de un grupo en particular, insiste en que los contenidos de una cultura nacional común son arbitrarios y que lo importante no es lo que todo el mundo sabe sino el hecho de que todos saben las mismas cosas (puesto que toda comunicación se basa en información compartida). Los americanos deben conocer a Shakespeare, no porque Shakespeare sea superior a Dante, Racine o Goethe, sino porque otros americanos conocen a Shakespeare. «Es chauvinismo cultural y provincianismo creer que el contenido de nuestro vocabulario es recomendable o deplorable en función de sus méritos inherentes». Esta justificación socava el proyecto fundacionalista, que, precisamente, afirma que se debe seleccionar lo mejor por su mérito inherente o, por lo menos, lo mejor de la tradición cultural occidental, cuya superioridad no se considera necesario demostrar.

Para dar un enfoque más claro a este tema tomemos el caso de St. John's College, Annapolis, un colegio universitario cuyo programa de Grandes Obras a menudo es elogiado como ejemplar por aquellos que abogan por un canon tradicional de obras de arte que deben ser leídas por todos y que, en realidad, promueve la lectura y discusión serias y no un conocimiento superficial de un corpus de materiales del pasado. Mientras preparaba una versión anterior de esta discusión, recibí una carta del decano de St. John, invitándome a dar una conferencia. «No sé cuánto sabe acerca de St. John», me escribía, «así que déjeme que se lo describa brevemente. St. John es un pequeño colegio universitario de artes y letras, no confesional. Disponemos de un programa obligatorio de cuatro años basado en la lectura y la discusión de las mejores obras que se puedan encontrar en la tradición occidental». (Lo que evoca una imagen del profesorado de St. John examinando las estanterías de la biblioteca para ver qué grandes obras pueden desenterrar). «Nuestro programa», sigue el decano, «no tiene nada posterior a los años

20, y no estudiamos cosas como crítica literaria en sí misma... Un programa de Grandes Obras, por su naturaleza, no incluye muchas obras escritas por mujeres, y se ha convertido aquí en motivo de preocupación pensar cómo solucionar este problema.»

Mucho se podría decir del concepto de «grandeza» que, incluso en los años 80, produce un corpus de obras escritas por hombres blancos anteriores a 1920. La carta del decano sugiere, y una visita al campus lo confirma, que el colegio universitario de St. John se siente incómodo con lo que sus principios universalistas excluyen y está a su vez dedicado por completo al principio de un canon de «lo mejor». Por lo tanto, su debate se desarrolla en dos frentes muy distintos: por un lado, con el argumento de que determinadas obras excluidas (escritas por mujeres, negros o después de 1920) servirían a los propósitos declarados del canon mejor que algunas de las que se han incluido y, por lo tanto, que la aplicación del principio de grandeza no ha sido tan desinteresada como ellos creen; y, por otro lado, mediante la demostración del carácter ideológico del concepto operativo de grandeza y de la idea misma de un canon. Una de las cosas que deberían enseñar las humanidades es la diversidad. Si queremos que el objetivo no se pierda de vista en la práctica, debemos estar preparados para dar argumentos que sirvan para rectificar las exclusiones de un canon particular y atacar el impulso canonizador. En un sentido importante, la humanidad es una, pero tal vez más importante, dadas las tradicionales justificaciones de las humanidades, la humanidad es plural: *humanidades*, tal vez deberíamos recordarlo de vez en cuando, es el plural de *humanidad*. «La función central de la literatura imaginativa», escribe William Empson, «es hacer que nos demos cuenta de que otras personas actúan movidas por convicciones morales distintas de las nuestras»⁸. Una virtud particular de la literatura, la historia, la antropología, es la enseñanza de la alteridad: pruebas vívidas y convincentes de las diferencias entre las culturas, costumbres, supuestos y valores. En el mejor de los casos, estos temas hacen que la alteri-

⁸ WILLIAM EMPSON, *Milton's God*. Londres, Chatto, 1965, pág. 261.

dad sea palpable y comprensible sin reducirla a una versión inferior de lo mismo, que es lo que amenaza con hacer el humanismo universalizador. La dramatización de una pluralidad palpable es uno de sus mayores deberes.

Existen aquí problemas teóricos difíciles, que requieren que siga el debate: ¿se debería, en interés de la representación de la alteridad, tratar de incluir una muestra «representativa» de las obras de tradiciones no occidentales y de las tradiciones minoritarias dentro de la cultura occidental? ¿Estamos realmente tratando de formular un canon multirracial internacional, una antología amplia de Whitman o un viaje organizado de Cook? ¿No deberíamos, en cambio, insistir en la necesidad de leer las obras en relación con otras obras de su misma tradición y, de este modo, resistirnos a la idea de un canon más abierto, oponiéndole una serie de estudios más profundos y centrados en aspectos más concretos? El debate sobre los objetivos debe seguir, pero sugiere, como estrategia política práctica, lo apropiado de una acción en ambos frentes a la vez: transformación del canon y resistencia a los cánones. Cuando se trata de materiales americanos, por ejemplo, las humanidades pueden estimular la conciencia de la diferencia cultural promocionando tanto la formulación de cánones más abiertos y la idea de la cultura americana como un escenario de intereses opuestos, marginados o silenciados, situaciones y tradiciones, más que como una propiedad común.

Un programa claro para el futuro de las humanidades, por lo tanto, no debería, me parece, aceptar un principio de unidad, sino tal vez una serie de imperativos divididos, que no sean compatibles del todo. Dichos imperativos, como el doble precepto de transformar cánones y resistirse a ellos, delimitan un espacio para la acción y el debate con una división que puede ser una condición de vigilancia y vitalidad intelectuales.

Un problema crucial para el futuro de las humanidades es la relación de la educación humanística con una «cultura común». Dado que por «humanidades» se entiende tanto una cultura no científica como un grupo de departamentos en las universidades, las justificaciones para las humanidades tienden a dar por supuesto que los profesores de esos

departamentos deberían transmitir cultura, familiarizar a los estudiantes con aquellos materiales que constituirán una cultura común. William Bennett, como Secretario de Educación de los EUA, impulsó la idea de que volver a los «estándares» en educación sería retornar al canon de los griegos, el Renacimiento, Shakespeare y aquellos momentos de la historia de América escogidos para adular al patriotismo. La proliferación cultural y la especialización siempre son motivos de queja potenciales, sobre todo para los que ven la educación como la transmisión de una herencia común (la familiaridad con una serie de monumentos culturales) más que como un aprendizaje de los hábitos del pensamiento crítico. Pero cuando se piensa en el futuro de nuestra sociedad multilingüística y multirracial, se hace difícil imaginar que se establece una cultura común basada en los griegos y demás clásicos. Una cultura común como la que tenemos estará basada, inevitablemente, en los medios de comunicación, especialmente en las películas y la televisión. El punto que me interesa destacar es que los estudiantes ya se encuentran inmersos en una cultura cuando llegan a las universidades, y que, hasta cierto punto, permanecen en esa misma cultura con independencia de cuáles sean los libros que decidamos hacerles leer. De vez en cuando podemos pensar en, por lo menos, algunos de nuestros estudiantes como *tabulae rasae*, pero si eso fuera cierto nuestra labor sería mucho más sencilla y, sin duda, diferente. Las humanidades en la universidad no pueden simplemente proporcionar una cultura, sino que es necesario que lleven a cabo una crítica cultural.

A menudo me parece que las quejas sobre el fracaso de las humanidades no entienden esta situación. Se dice que las humanidades descuidan la formación de la inteligencia moral, que dejan un vacío, pero en realidad ese vacío no existe. El problema sería más bien una dudosa plenitud; por ejemplo, lo que hacen la mayoría de programas de televisión es formar las actitudes básicas de la vida moral. Las principales restricciones sobre la estructura de la trama y, en general, sobre lo que se puede representar implican una concepción de lo bueno y lo malo, de la culpa y la inocencia, así como de las limitadas situaciones en las que deben

aparecer estas ideas. Los comentaristas políticos han expresado sorpresa al saber que los americanos que siguieron los debates del escándalo Irán-Contra por televisión habían reaccionado tan favorablemente ante el coronel Oliver North*. Pero en realidad los códigos de un género televisivo importante se convirtieron en un vehículo perfecto para la postura de North. La trama básica de las series de acción y policíacas que amenizan nuestras veladas televisivas, presentan un investigador o un activista que quiere descubrir la verdad y para ello se enfrenta a una burocracia que encuentra sus métodos inadecuados y se niega a reconocer que él es el que mejor sirve a sus auténticos intereses. Tanto si el agente es un policía duro decidido a todo con tal de atrapar a los criminales (Hunter) como un detective o aventurero independiente que trabaja fuera del sistema gubernamental, pero velando por los intereses que ese gobierno se supone debe proteger (el Ecualizador), los espectadores han aprendido a confiar en que su compromiso con la justicia excusa cualquier engaño o ilegalidad, evitando así que vaya por mal camino. Los espectadores esperan que, al final, las autoridades hagan la vista gorda con respecto a los procedimientos irregulares que ayudaron a conseguir los resultados deseados. En el caso de North, la imagen con que se le presentó, la del hombre de acción trabajando fuera de la burocracia para llevar adelante una causa en la que creía y con la que su gobierno se había comprometido, provenía de una fórmula típica en el medio en que apareció, por lo que los espectadores difícilmente podían evitar adjudicarle un papel ya tan familiar. Una reflexión sobre la idea de sentido moral dictada por la televi-

* El coronel Oliver North, destinado al servicio de la Casa Blanca, obtuvo una fama pasajera (1986-1987) al convertirse en el principal acusado del caso «Irán-Contra» o «Irangate» (por su semejanza con el caso Watergate que provocó la caída de R. Nixon), operación secreta pilotada desde la misma residencia presidencial, en concreto desde el Consejo Nacional de Seguridad, en la que se vendió material bélico a Irán para utilizarlo en la guerra contra Irak, con el objetivo de conseguir dinero por canales no oficiales (el Congreso había limitado los fondos destinados al efecto) y así ayudar a los antisandinistas (la «Contra») de Nicaragua. [Nota del compilador.]

sión debería haber predicho este resultado, pero también habría predicho que los espectadores rápidamente perderían el interés en North, a medida que volvieran a las viejas series de acción, cuyos héroes realmente consiguen los resultados deseados. Resulta irónico que los conservadores se quejen de que la televisión ha producido una generación sin valores, cuando, en realidad, la televisión favorece los valores que, a menudo, ellos mismos defienden.

En resumen, el problema no es que los medios apoyen determinados valores. La publicidad también se preocupa de presentar a los americanos lo que considera los mayores dilemas que deberían preocupar a las conciencias contemporáneas y los valores sobre los que deberían basarse sus decisiones. En esta situación, las humanidades tienen, sobre todo, una relación crítica y de oposición respecto a una cultura ya firmemente establecida. Hablar como si la cultura fuera el producto de los cursos obligatorios es, sin duda, no entender la situación. E. D. Hirsch habla en principio de la cultura como el conocimiento de los referentes de las palabras que los periódicos nacionales no explican, pero dicha cultura debe completarse con la enseñanza de lo que llama «una religión civil sobre la que descansa nuestro *ethos* civil», lo que incluye «la creencia de que la conducta de una nación es guiada por un Dios vagamente definido», y también la creencia en «el sentido práctico, autenticidad, inventiva y libertad mental [americanas], su relación con la frontera y su acción beneficiosa para el mundo» (1987: 98-99).

Hirsch sostiene que «no vale la pena discutir sobre nuestra religión civil o nuestro vocabulario. Son dones nacionales, nuestro punto de partida. Nuestra religión civil define nuestros valores comunes como sociedad» (1987:103). Pero precisamente nociones como la de que los Estados Unidos tienen una misión benéfica y divina han contribuido a que se cerraran con fuerza los ojos ante el ejercicio del poder americano, por lo que uno de los objetivos de la educación en los Estados Unidos debería ser la crítica de esos mitos nacionalistas. Se pueden adoptar varias estrategias, pero la mayoría supone utilizar los textos —literarios, históricos, filosóficos, artísticos—, incluyendo los «textos sagrados» que se supone apoyan esta religión secular, para

someter a crítica determinados elementos de esta cultura común. Una vez más, ello requiere la representación forzosa de otros valores, de otros dilemas, de otras opciones y el valor de criticar todo lo que se da por sentado.

En este sentido, disciplinas como la literatura comparada pueden ser especialmente importantes ya que es sabido que la literatura comparada se define como un estudio literario que no toma una literatura nacional como la unidad de estudio natural e inevitable y, por lo tanto, no está ligada a los recelos del nacionalismo y sus religiones seglares. Todo comparatista tendrá ejemplos favoritos de cómo el conocimiento de otras literaturas erosiona las pretensiones patrióticas de la crítica nacionalista: cómo la concepción española de la originalidad de Cervantes cambia cuando es leído en relación con Boccaccio y la tradición de la novela o cómo las ideas sobre Coleridge en tanto que origen de la crítica moderna se modifican al demostrar que la mayoría de sus ideas provienen de autores alemanes desconocidos. La literatura comparada, con una visión más amplia, ejerce una fuerza de crítica desmitificadora sobre las bases culturales de una nación.

El libro de Hirsch, con su presunción de que una cultura nacional es la que importa y su descarada promoción de una religión secolar americana, pone de manifiesto la necesidad de este tipo de críticas hoy en día y ello no sólo en los estudios literarios sino también en otras disciplinas. También es igualmente importante criticar las bases culturales de otras tradiciones occidentales en las que, una vez más, los estudios literarios van en cabeza, descubriendo las ideas eurocéntricas sobre la naturaleza del «hombre». El estudio de las obras de mujeres revela lo contingente y parcial de las tradiciones masculinas dominantes. La inclusión de la literatura negra —por ejemplo de obras realizadas por mujeres negras— en debates sobre la novela complica su asociación con el auge de la burguesía europea y el supuesto de que las formas mediante las que las novelas europeas plantean el problema de la inserción de los individuos en la experiencia social son las necesarias y decisivas. Los escritores del Tercer Mundo nos ayudan a situar la producción europea en un abanico de posibilidades mayor y nos obligan a lecturas más

perspicaces de sus ideologías, identificando formas de racismo cultural que aparecen en nuestras lecturas de otras culturas y en nuestra definición de una tradición occidental. «Oriente en la literatura inglesa o francesa del siglo XVIII» es un tema literario clásico, pero ahora los estudios literarios también analizan la producción de «Oriente» y el papel de esa producción en la construcción de la cultura occidental.

En realidad, los logros conseguidos por la «teoría» en el campo de los estudios literarios confieren a las universidades el potencial para responder a esta situación cultural (Culler 1988: 3-40). La amplitud de la teoría actual autoriza yuxtaposiciones no ortodoxas de material literario, histórico, sociológico, antropológico y psicoanalítico; y la institucionalización del impulso de hallar nuevas preguntas y nuevos objetos de estudio hace posible estudios más amplios de la producción de significado que ignoren las fronteras disciplinarias tradicionales. Mediante esta combinación de ampliación de las fronteras y crítica de los principios que intervienen en la construcción de los objetos de análisis, las humanidades se convierten en un campo activo y polémico.

A los autores de los informes que sostienen que el deber de las humanidades es, sobre todo, reflejar y transmitir una cultura e inculcar valores, más que criticar los valores que pueden llevar a los estudiantes a no saber en qué creer, se les puede contestar que los ejemplos del pasado demuestran que existe poco peligro de que nuestras obras y enseñanzas no reflejen nuestra época o no transmitan nuestra cultura. Lo haremos, se quiera o no, y con mucha más fuerza de una forma que todavía no sabemos; por lo tanto, podemos dedicar nuestras energías al trabajo crítico, utilizando siempre las mejores obras que podamos encontrar para este propósito, obras que no siempre serán canónicas. La literatura negra, los textos del Tercer Mundo, por no hablar de las obras de mujeres, pueden tener poderosos efectos críticos, claro que también ocurre lo mismo con obras canónicas, que proporcionen un apoyo crítico contra una tradición cultural que las acoge pero que, en realidad, no sabe qué pueden enseñar.

Este es un punto que merece especial atención, porque no se debe prescindir de los textos canónicos. A menudo,

como la lectura deconstructiva de grandes obras del romanticismo inglés y alemán ha demostrado, son los más poderosos desmitificadores de las ideologías que se ha dicho que sustentan. Es posible que ejerzan un poder crítico mucho mayor que los textos exóticos de otras tradiciones, ya que su misma condición de extranjeros tiende a convertir su lectura en un proceso de naturalización, en el problema de cómo encajarlos en nuestras propias categorías.

En resumen, las humanidades deberían enseñar a leer. Este no es un imperativo homogéneo porque se puede leer de muchas formas. No existe razón alguna para pensar que debería estandarizarse, que cualquier teoría general de la interpretación puede o debe proporcionar justificación para las humanidades. La forma plural, *humanidades*, engloba distintas formas de tratar los textos que nos rodean y nos apoyan: formas de explorar los mensajes abiertos, encubiertos e incluso ausentes, mensajes que sorprenden por su ausencia. Las formas fuertes de lectura a menudo son atacadas porque disuelven las bases de las humanidades, pero es la suposición de una base represora contra lo que tenemos que luchar, desafiando, en cambio, otras formas de lectura mediante el examen crítico de sus premisas y resultados, recordando, por encima de todo, que todas las universidades y en especial las humanidades, acogen las más extremas quimeras e investigaciones de la razón. Las formas de pensamiento aceptadas pueden cuidarse por sí solas; la tarea de las «justificaciones» es proteger y animar lo innovador y no convencional.

En realidad, cada vez parece más claro que las propuestas de regresar al canon no implican una consideración seria de determinado material o de temas importantes. William Bennett, al abrazar la lista de temas a identificar elaborada por Hirsch, confirma lo que ya deberíamos haber sospechado: que lo que está en juego es la represión de la lectura crítica, la desviación de los modelos del análisis crítico —deconstructivo, foucaultiano, psicoanalítico, marxista, feminista— que han tenido éxito en los últimos tiempos. Si nos preguntamos qué está en juego en estas propuestas, nos sorprende el hecho de que en los estudios literarios, por lo menos, un retorno al canon tradicional eliminaría, sobre todo, los cur-

sos sobre literatura de mujeres, que, a menudo, forman parte de los cursos del área de literatura con más éxito y vitalidad, cursos en los que las obras literarias tienen efectos palpables sobre la vida de los alumnos. El retorno al canon tradicional, y en especial a los clásicos, que proscribiría todos esos cursos, parece ser otro intento en el campo de la política social de ratificación de la autoridad patriarcal.

Estas inclinaciones represivas, disfrazadas de propuestas plausibles para mejorar un sistema educativo que lo necesita con urgencia, hacen que resulte todavía más urgente que trabajemos para proteger lo que a menudo se designa como el caos de la teoría contemporánea; claro que no debemos dejar que el término *caos* nos asuste ante una perspectiva de futuro menos flexible de lo que fuera de desear. Una «crítica normal», que comente las obras de arte dentro de unos parámetros establecidos, no es algo que deba suscitar nostalgia. La crítica va con la crisis, ella misma genera una retórica de la crisis, en la medida en que empuja a repensar el canon y reflexionar sobre el orden de los discursos de una cultura y sus relaciones.

Si el primer imperativo para el futuro de las humanidades pasa por una doble llamada a la expansión de los cánones humanísticos con una crítica del proyecto y de los mecanismos de la formación del canon y si el segundo empareja una crítica de los valores culturales con la inclusión de textos canónicos dentro de esa crítica, el tercer imperativo se divide entre las orientaciones profesional y *amateur* de las humanidades. Uno de los peligros asociados a la reivindicación de una nueva justificación para las humanidades es que la importancia de las humanidades en la educación general lleva a principios basados en su papel dentro de la educación secundaria, como si la principal justificación para trabajar en las humanidades tuviera que ser su contribución a la formación de lo que se solía llamar, antes de la era de las dietas y la buena forma física, el estudiante «completo»*. Decanos y administradores a menudo se incli-

* No se ha podido mantener el juego de palabras del original, que opone *well-rounded*, equivalente a gordito o regordete, incluso rellizo, al *fitness*, es decir, a la buena forma física. [Nota del compilador.]

nan por asociar las humanidades con la educación general básica, y tal supuesto está en la base de los informes sobre educación superior mencionados anteriormente. Con frecuencia, nos resulta útil a los que trabajamos en el campo de las humanidades como forma ideológicamente aceptable de rechazar aproximaciones o preocupaciones que nos parecen recónditas. Por lo tanto, no sólo deberíamos tener en mente, sino afirmar públicamente, que el pensamiento en las humanidades, como en cualquier otra disciplina, es realmente valioso e interesante sólo en la medida en que resulta extremo: el objetivo es un trabajo lo más avanzado, lo más autorreflexivo, lo más riguroso, lo más sutil posible. Incluso si no podemos vivir de o al nivel del pensamiento más extremo, sino que debemos refugiarnos en compromisos que tienden al tópico, no debemos adelantar una justificación para las humanidades que se aleje de sus fronteras, de las líneas más remotas del pensamiento. Puesto que los últimos informes sobre educación hacen de la especialización o la profesionalización de las disciplinas humanísticas las cabezas de turco de una situación cultural general, debemos afirmar el valor no sólo de la especialización sino también de la profesionalización, explicando que ésta hace posible el pensamiento mediante la generación de preguntas, imponiendo normas que deben ser en seguida objeto de revisión y, por lo tanto, impulsando el debate sobre los problemas clave. El pensamiento *puede* florecer incluso sometido a presiones utilitarias, pero también necesita espacios para el discurso donde pueda avanzar en sus indagaciones tanto como sea posible sin saber cuál es el uso o la importancia general de las respuestas que pueda lograr. Decir, como se supone que deberíamos, que la filosofía o la crítica literaria deben ser libres de fijar sus propios objetivos, es empezar a dar pasos hacia el establecimiento de un espacio crítico o autocrítico dentro del cual se pueden llevar a cabo descubrimientos y análisis críticos.

Pero esta defensa de la especialización debe ir acompañada del reconocimiento de que los textos no pertenecen a una disciplina o a un departamento en particular. No debería haber monopolios en las humanidades. En general, los objetos que nos interesan son accesibles a un públi-

co no especializado, del cual también nosotros formamos parte con frecuencia, al pasar de un campo a otro: los críticos literarios miran pintura o leen historia o filosofía y los filósofos o los críticos de arte leen obras literarias. Los derechos del *amateur* deberían estar garantizados, puesto que su perspectiva tiene un valor especial. Animar la aplicación de un discurso a otro es una forma de conseguir rectificaciones críticas en las hipótesis de las disciplinas y genera nuevas ideas, así como los errores pueden llevar a los especialistas a repensar lo que debe decirse para prevenirlos.

Este imperativo, por lo tanto, es una llamada, por un lado, a la especialización sin restricciones, y al *amateurismo* interdisciplinario, por el otro. Lo que no es, y por lo tanto, implícitamente la combate, es una llamada al terreno neutral de una disciplina gobernada por un ideal de «caballeridad»: antiprofesionalismo, una idea de la especialización asociada con la recopilación de datos y, por lo tanto, la presunción de relaciones entre ser un experto y la propiedad de los textos por parte de una disciplina. Una de las maneras de explicar la crisis más conocidas echa la culpa de las dificultades presentes y futuras a la cada vez mayor especialización profesional, aunque de ahí surge una compensación —fomentar la innovación, por ejemplo— y no debemos olvidar las alternativas que fomentan los oponentes a la profesionalidad: una visión de las humanidades como almacén de verdades sabidas y valores recibidos, que un abnegado cuerpo de trabajadores no profesionales presenta a la juventud. Este es el terreno neutral que el imperativo dividido trata de evitar. Una llamada a la profesionalización y al *amateurismo* consideraría a las humanidades como campos de exploración y crítica, más que como material de transmisión. Un imperativo profesional/*amateur* fomenta un futuro dividido y polémico pero, creo, atractivo y productivo.

En pos de estos imperativos, las humanidades deben recorrer el camino entre, por un lado, un concepto tradicional y fundacional de su tarea y, por el otro, la llamada «nueva pragmática» en la que se han refugiado algunos críticos del fundacionalismo. Si la filosofía no es una disciplina fundacionalista, argumenta Richard Rorty, entonces sólo

participa en una conversación; cuenta historias, que tienen éxito simplemente por su propio éxito⁹. Puesto que fuera del sistema de las propias creencias no existe ningún criterio o punto de referencia al que apelar, los razonamientos críticos y las reflexiones teóricas no pueden hallar apoyo en esas creencias o prácticas a las que dan forma¹⁰. Entonces, irónicamente, la afirmación de que los filósofos y teóricos cuentan historias, empieza como una crítica ideológica (lo que se presenta como razón objetiva es, en realidad y a su vez, una narración que defiende unos intereses y oscurece otros) para convertirse en una forma de proteger una ideología dominante y a los que la practican con éxito a partir del análisis del razonamiento, considerando que esa crítica no tiene nada en contra de las opiniones comunes y que las razones teóricas no entrañan consecuencias. Este pragmatismo, cuya complacencia parece apropiada para la Era Reagan, sólo subsiste gracias a un razonamiento teórico del tipo de aquellos a los que, por principio, se opone, en tanto que «preformismo» ahistórico: lo que uno hace debe basarse en sus propias creencias, pero ya que no existen fundamentos fuera del sistema de las propias creencias, lo único que, lógicamente, podría hacernos cambiar de creencias es algo en lo que uno ya cree. Disponemos de abundantes pruebas, sin embargo, de que la crítica es una de las fuerzas históricas que produce el cambio —en las creencias, en las prácticas y en el funcionamiento institucional— y, por lo tanto, podemos tratar de demostrar, mediante nuestras propias razones y otras actividades, como dice Christopher Norris, «que la crítica ilustrada *no* es un concepto basado en razones pragmáticas; que las formas de vida cultural *pueden* entenderse y criticarse en términos que no les son propios; y que los poderes de la reflexión teórica *no* se agotan en el hecho de contar mitos y narraciones primigenias»¹¹. Un

⁹ RICHARD RORTY, *Consequences of pragmatism*. Minneapolis, University of Minnesota, 1982.

¹⁰ Véase STEVEN KNAPP y WALTER BENN MICHAELS, «Against theory», en *Against theory: Literary studies and the new pragmatism*, ed. W. J. T. MITCHELL. Chicago, University of Chicago, 1986.

¹¹ CHRISTOPHER NORRIS, *The conflict of faculties*. Londres, Methuen, 1985, pág. 163.

obstáculo más serio que las objeciones pragmáticas son las dificultades para predecir las consecuencias de nuestras acciones, de imaginar qué proyectos pueden tener éxito y cuáles fracasarán, dificultades que tienen su origen en cualquier duplicación o división de un imperativo.

¿Cómo se dividen los imperativos que debemos obedecer? Se puede explorar la posibilidad de atender a ambas partes de un requerimiento en proyectos de investigación, reflexión y enseñanza sustanciales. Pero es posible que se tenga que elegir entre uno u otro bando. En *Professing literature* Gerald Graff propone que convirtamos nuestros desacuerdos teóricos en el tema de discusión a la hora de enseñar humanidades, que no enseñemos los textos mismos, sino cómo nos situamos nosotros en referencia a esos textos y, por lo tanto, que exploremos los desacuerdos sobre supuestos y marcos teóricos que animan el campo de las humanidades. Semejante giro reflexivo no es, de ninguna manera, una solución general, pero para varios de los dobles imperativos que he mencionado, tal vez sea mejor imaginar el futuro como un debate continuo en el que se estudia a cada uno de los miembros en conflicto de cada una de las parejas y se exploran sus conflictos. Esta no es una condición fácil, ya que cualquier trabajo de seguimiento de un imperativo sería vulnerable a las críticas de otro pero, en lugar de la autoindulgencia del nuevo pragmatismo, por lo menos tendríamos la continua discusión que invita a la reflexión y evita la reificación de las humanidades en verdades dadas o textos sin vida.

LAS OBRAS DEL AMO: SOBRE LA FORMACIÓN DEL CANON Y LA TRADICIÓN AFROAMERICANA*

HENRY LOUIS GATES, JR.
Universidad de Harvard

William Bennett y Allan Bloom**, el dinámico dúo de la nueva derecha cultural, se han convertido en el blanco más fácil de la izquierda cultural, que aquí definiré de forma amplia y generosa como ese conglomerado incómodo y variable de alianzas formado por la crítica feminista, la llamada crítica del discurso de las minorías, la crítica marxista y la crítica postestructuralista en general, la Coalición del Arco Iris*** de la teoría crítica. Para nosotros, estos dos hombres simbolizan el retorno nostálgico a la que consideramos es «la posición estética de antes de la guerra», cuando los hombres eran hombres, y los hombres eran blancos, cuando los críticos eran hombres blancos y cuando las mujeres y las personas de color no tenían voz, eran sirvientes y trabajadores sin rostro que preparaban el té y llenaban

* Título original: «The Master's Pieces: On Canon Formation and the African-American Tradition», en *South Atlantic Quarterly*, 1990; reimpresso en *Loose Canons. Notes on the Culture Wars*. Nueva York, Oxford University Press, 1992, págs. 17-42. Traducción de Ariadna Esteve Miranda. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

** Para el primero, véase la introducción (pág. 15); el segundo, profesor en la Universidad de Chicago, obtuvo un gran éxito de ventas y un amplio eco mediático en 1987 con su *The closing of the American mind* (véase la bibliografía), diagnóstico de inspiración conservadora de los males que aquejaban a la universidad americana. [Nota del compilador.]

***En inglés *Rainbow Coalition*, nombre con el que se conoció a la alianza forjada en los EUA hacia 1968, y de poca duración (entre otras razones por una implacable represión policial), entre fuerzas políticas de la izquierda radical y de razas distintas como el *Black Panther Party* (los Panteras Negras), *Young Lords Organization*, *Brown Berets*, *Indians of All Tribes*, *Patriot Party* y *Stone Revolutionary Grease*. [Nota del compilador.]

las copas de brandy en las dependencias de los clubes de la gente de orden. Inevitablemente, estos dos hombres son, para nosotros, lo que fueran George Wallace y Orville Faubus durante el movimiento por los derechos civiles, o Nixon y Kissinger durante Vietnam, esas dianas que nos hacen «sentir bien» y que, a pesar de nuestras diferencias y contradicciones internas, a todos nos encanta odiar.

Y cuán tentador resulta yuxtaponer su «misión civilizadora» a la violencia racial que arrasa nuestros campus desde 1986, tanto en las instituciones tradicionalmente liberales del norte, como la Universidad de Massachusetts en Amherst, el Mount Holyoke College, el Smith College, las universidades de Chicago y Columbia, como en instituciones del sur, como las universidades de Alabama, Texas y Citadel. Además de que, mientras tanto, los programas de acción afirmativa* en los campus se han convertido en operaciones de «cara a la galería», «males» necesarios que se mantienen para preservar la ficción de justicia y apertura racial, pero sin capacidad para reforzar los principios en que se sustentan. Cuando el paro entre los jóvenes negros es del 40 por ciento, cuando el 44 por ciento de negros americanos es incapaz de leer los titulares de un periódico, cuando menos del 4 por ciento de los estudiantes son negros, entonces se echa mano de objetivos más fáciles**.

Y, sin embargo, existe el peligro real de empequeñecer nuestros agravios, de caer en la personificación fácil, de asignar un rostro célebre a las fuerzas reaccionarias y, de este modo, dar un crédito excesivo a unos pocos hombres

* Los programas globalmente designados como *affirmative action* son consecuencia de la Civil Rights Act de 1964, de las normas que las desarrollaban en 1970 y de la sentencia favorable del Tribunal Supremo de 1978 que les daba plena legitimidad. Estaban destinados a facilitar el acceso al mundo del trabajo de las minorías étnicas y sociales y de las mujeres, primando, en igualdad de condiciones ante un/a candidato/a blanco/a, la condición de miembro de una minoría. Huelga decir que estos programas generaron gran descontento entre los que se sintieron discriminados por su puesta en práctica y suscitaron como consecuencia iniciativas sociales y legislativas que han desembocado en su progresivo retroceso. [Nota del compilador.]

** En el texto se ha traducido siempre por negro los términos del original *negro* y *black*. [Nota de la traductora.]

que son, en realidad, la punta del iceberg de una corriente política más amplia. Tal vez este empeño sea el reflejo de una cierta vanidad a la que son muy proclives los que cultivan la crítica cultural. Hacemos predicciones terribles y, cuando se confirman, pensamos que hemos cambiado el mundo.

Esta tendencia me hace pensar en aquella historia del Padre Divino, aquel pseudo-hombre de trapo, que era una de las favoritas de mi padre. Si no recuerdo mal, en los años treinta el Padre Divino fue juzgado por defraudar utilizando el servicio de correos y le condenaron. Al oír la sentencia, el Padre Divino se puso en pie y le dijo al juez: «Se lo advierto, si me encierra le ocurrirá algo terrible». Naturalmente, el Padre Divino fue conducido a prisión y, una semana después, por una mera coincidencia, el juez sufrió un ataque al corazón y murió. Cuando, a medianoche, el celador y los guardias se enteraron de lo ocurrido, corrieron a la celda del Padre Divino y le despertaron. «Padre Divino», dijeron, «el juez acaba de morir de un ataque al corazón». Sin ni siquiera dudarlo, el Padre Divino levantó la cabeza y les dijo: «Me *horrorizó* tener que hacerlo».

Como escritores, profesores o intelectuales, la mayoría de nosotros deseáramos poder decir que nuestra labor es mucho más eficaz de lo que es en realidad. En la actualidad, la crítica literaria gusta pensarse a sí misma como una «guerra con otros medios». Pero, en realidad, debería empezar a preguntarse si sus victorias no han sido excesivamente fáciles. El reciente giro de los estudios literarios hacia la política y la historia ha convertido el análisis de textos en un teatro de marionetas de lo político, en un espacio donde volcar las pasiones de nuestros compromisos con el mundo real. Y es por eso por lo que, a veces, resulta necesario recordar la distancia que separa las aulas de la calle. Los críticos universitarios escriben ensayos, «antologías» sobre literatura donde los malos (por ejemplo el racismo o el sistema patriarcal) pierden, donde las fuerzas de opresión son derribadas por los poderes libres de la ironía y la alegoría, que ninguna cárcel puede encerrar, y esos triunfos tan duramente conseguidos nos hacen resplandecer. Rendimos homenaje a lo marginal y demoníaco, y nos sentimos casi

como si hubiéramos corregido las injusticias del mundo real. Esto siempre me hace pensar en el cuento del sastrecillo valiente.

Nuestra generación es la que ocupó edificios a finales de los sesenta y exigió la creación de programas de estudio sobre literatura negra y de mujeres y, ahora, como el retorno de lo reprimido, hemos vuelto para desafiar los programas tradicionales. Y algunos de nosotros incluso tratamos de redefinir el canon editando antologías. Aunque, a veces, parece que los negros lo tienen mejor en los programas universitarios que en las calles.

Este no es el llanto de un derrotado; se trata, simplemente, de reconocer que la relación entre nuestras posturas críticas y las luchas sociales que reflejan dista mucho de ser transparente. Claro que ello no significa que no exista relación alguna, sólo que está muy mediatizada. Creo que, frente a todo acontecimiento, deberíamos tener claro cuándo hemos aplastado a una mosca y cuándo hemos derrotado a un gigante.

Al abrigo de la complacencia académica, pocos de nosotros estamos preparados cuando chocamos contra algo duro, cosa que, tarde o temprano, acaba ocurriendo. Una de mis primeras conferencias fue en el Honors Seminar de la Howard University, en una sala llena a rebosar, y sirve de ejemplo de uno de esos errores que no cometes dos veces. Recién licenciado, enfrascado en los arcanos tecnicismos de la teoría literaria contemporánea, me disponía a exponer un succulento análisis estructuralista de una narración de esclavos de Frederick Douglass*, describiendo el intrincado juego de «oposiciones binarias». Lo había esquematizado, formalizado y analizado todo: era mi mejor camisa estructuralista, la de los domingos, a juego con mis brillantes zapatos negros. No era ningún juego. Si alguna vez han visto un público atento, este lo era el doble. Airoso,

* FREDERICK DOUGLASS (1818-1895), escritor de raza negra, cuenta los sufrimientos de su vida como esclavo y la fuga que lo salvó de esa condición en *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave, written by himself* (1845), de la que existe trad. esp.: *Vida de un esclavo americano*. Barcelona, Alba, 1995. [Nota del compilador.]

terminé mi charla y, naturalmente, pregunté si había alguna duda o comentario. Se hizo un largo silencio. Al fin, un joven sentado al final de la sala se levanta y dice: «Vale, hermano, pero lo que queremos saber es si Booker T. era un Tío Tom o no?»*.

Lo más curioso es que esta es una pregunta interesante, mucho más interesante que mi conferencia. Y, aunque en su momento no supe apreciarla, el diálogo dirigió mi atención, de forma tal vez un poco brusca, hacia el enorme abismo entre nuestro discurso crítico y las tradiciones sobre las que trata. Ya saben: ¿hay un canon en esta clase? A menudo, la gente quiere representar los grandes textos canónicos como las lecturas de la élite en el poder. Quiero decir que tienen que tratar de imaginarse a James Baker peleándose con los *Four quartets* y a Dan Quayle adentrándose en *La Princesa Casamassima*** . Supongo que, de todos modos, esta es la imagen. ¿Qué tiene de malo? Pues [que leen a] Louis L'Amour o Ian Fleming, probablemente. Pero esto nos aleja de lo canónico propiamente dicho.

Cuando pienso en la conferencia de Howard, vuelvo a plantearme por qué, en primer lugar, me interesé por el estudio de la literatura. Supongo que el canon literario es, en un sentido poco grandioso, el cuaderno de lugares comunes de nuestra cultura común, donde copiamos los textos y títulos que deseamos recordar, que tuvieron algún

* BOOKER T. WASHINGTON (1856-1915), autor de *Up from slavery* (1901), escritor y político de raza negra, se hizo famoso por la defensa del derecho de los individuos de su raza a la educación y al progreso social y económico, aceptando a su vez la situación política real de los EUA, donde se imponía la segregación legislativa. Su confianza en que una actitud conciliadora permitiría a los negros americanos cambiar el sistema a la larga es lo que da pie a la pregunta del texto, de si se trataba de una versión del tío Tom. Este, por su parte, es el personaje central de la famosa novela de HARRIET BEECHER STOWE, *Uncle's Tom cabin* (*La cabaña del tío Tom*, 1852), un esclavo negro que acepta su suerte con resignación y gran entereza moral, profesando siempre un gran afecto a los amos blancos. [Nota del compilador.]

** James Baker fue Secretario de Estado y Dan Quayle vicepresidente durante el mandato de George Bush como presidente de los EUA (1988-1992). *Four quartets* es obra de T. S. Eliot y *La princesa Casamassima* de Henry James, ambos autores con fama de difíciles. [Nota del compilador.]

significado especial para nosotros. ¿De qué otra forma, los que hoy enseñamos literatura, nos habríamos enamorado de esta asignatura de no ser por estos cuadernos, en los que copiamos, de forma secreta e íntima, como haríamos en un diario, los pasajes de libros que decían por nosotros lo que hacía tanto tiempo que sentíamos pero éramos incapaces de expresar? Yo conservé el mío desde los doce años, volviendo a él para repetir aquellos maravillosos pasajes que proporcionaban expresión a mi intimidad. Desde H. H. Munro y O. Henry (me refiero a algunos textos populares que había en la biblioteca de casa) hasta Dickens y Austen, pasando por Hugo y Maupassant; en ellos hallé páginas magníficas que copié en mi cuaderno. Encontrar a James Baldwin y copiarlo en unos campamentos de la iglesia Episcopal durante los disturbios de Watts en 1965 (yo tenía 15 años), probablemente determinó la dirección de mi vida intelectual más que cualquier otra cosa. Copié y recopecé imitando (literalmente) sus párrafos de acabada elegancia, llenos de frases que eran a la vez, un poco Henry Jamesonianas y Rey Jaimesianas*, aunque ataviadas con cadencias y figuras propias de los cantos espirituales. Trato de recordar a mis alumnos universitarios que cada uno de nosotros eligió la literatura a partir de esos cuadernos de lugares comunes, ya sea literal o simbólicamente; circunstancia que tendemos a olvidar cuando adoptamos las estrategias alienantes del análisis formal. Los pasajes de mi cuaderno de lugares comunes formaron mi propio canon, del mismo modo que imagino que ocurrió con cada uno de vosotros. Y un canon, tal como ha ocurrido en todas las tradiciones literarias, sirve como cuaderno de lugares comunes para la cultura común.

* * *

Pero el tema que ahora me gustaría abordar es el siguiente: ¿cómo afecta el debate sobre la formación del canon al

* Se refiere a la traducción de la Biblia del rey Jaime I, realizada en 1611 y considerada una de las fuentes del inglés moderno. [Nota del compilador.]

desarrollo de la literatura afroamericana como asignatura en las instituciones docentes americanas?

Es curioso que la primera vez que aparece la palabra canon en relación con la tradición literaria afroamericana sea en 1846, en un discurso de Theodore Parker. Parker era teólogo, clérigo de la iglesia Unitaria, y un gran propagandista de sus ideas, al que Perry Miller describió elocuentemente como «el hombre que, a la par de Emerson... daría forma y sentido al movimiento Trascendental en América». En un discurso sobre «The mercantile classes» pronunciado en 1846, Parker se lamenta del triste estado de las letras «americanas»:

La literatura, la ciencia y el arte básicamente en manos [de los pobres], siguen sin embargo bajo el control del espíritu prevaleciente de la nación... En Inglaterra, la literatura nacional favorece a la iglesia, la corona, la nobleza y las clases privilegiadas. Otra literatura está surgiendo, pero todavía no es nacional, y *mucho menos canónica*. Nosotros no tenemos ningún tipo de literatura americana que permanezca. Nuestros críticos imitan lo extranjero: no reflejan nuestra moral, costumbres, política o religión, ni siquiera nuestros ríos, montañas y cielo. Su aliento no tiene el olor a nuestra tierra.

Parker no estaba muy entusiasmado con las letras americanas y su identificación con la tradición inglesa. ¿Había hallado Parker alguna prueba de la existencia de una literatura genuinamente americana?

La literatura americana sólo se encuentra en los periódicos y en los discursos, tal vez en alguna novela apasionada y violenta, pero pobre y extemporánea. Esta es nuestra literatura nacional. Y esto ¿favorece al hombre? ¿Lo representa? Desde luego que no. Todo es el reflejo de la clase más poderosa. Las verdades que se dicen son para ella, y también las mentiras. De modo que el sentimiento dominante va cobrando la forma de los pensamientos.

Como vemos, el análisis de Parker descansa en una teoría implícita del reflejo de la base y la superestructura. Es en la literatura ocasional «pobre y extratemporánea», donde se

halla la literatura «americana», pero es una literatura que, como la inglesa, refleja los intereses e ideología de las clases dominantes.

Tres años después, en su gran discurso sobre «The american scholar», Parker encontró, al fin, un género literario genuinamente americano:

Sin embargo, existe una porción de nuestra literatura permanente, si se puede llamar literatura, que es totalmente indígena y original... Tenemos una serie de producciones literarias que sólo pueden haber sido escritas por americanos y sólo aquí; me refiero a las Vidas de los Esclavos Fugitivos. Pero como éstas no son producto de hombres de cultura superior apenas ayudan a mantener a los universitarios. A pesar de ello, el *romance** original de los americanos está en ellas, no en las novelas del hombre blanco.

Parker estaba en lo cierto en cuanto a la originalidad y la cualidad peculiarmente *americana* de las narraciones de esclavos. Pero se equivocaba en cuanto a su incapacidad inherente para «mantener a los universitarios»; éstos sólo tenían que aprender a *leer* estas narraciones para asegurarse su subsistencia. A Parker le desagradaba el lenguaje de las narraciones de esclavos. Habría hecho bien en tomar nota de las advertencias de Emerson en su discurso de 1844, «Emancipation in the British West Indies»: «El idioma», escribió Emerson, «debe ser escudriñado, los secretos de los mataderos y de los agujeros inmundos que no pueden afrontar la luz del día, deben ser explorados para explicar lo que ha sido la esclavitud de los negros». Para Parker, estas narraciones no eran ejemplos de gran literatura, pero cons-

* CLARA REEVE define así *romance* por oposición a novela: «El *romance* es una fábula heroica, que trata de personas y de cosas fabulosas. La novela es una pintura de la vida y de las costumbres, tomada de la realidad, y de la época en que se escribe. El *romance* describe, en un lenguaje excelso y elevado, lo que no ocurrió nunca ni es probable que ocurra. La novela hace una relación corriente de las cosas según pasan todos los días ante nuestros ojos (...) y su perfección estriba en representar cada escena de manera tan sencilla y natural, en hacerla parecer tan verosímil que nos engañe» (*The progress of romance*, 1785, en M. ALLOTT, ed., *Los novelistas y la novela*. Barcelona, Seix Barral, 1965, págs. 62-63). [Nota del compilador.]

tituían un escenario privilegiado del «romance original» de América. Como dijo Charles Sumner en 1852, los esclavos fugitivos y sus narraciones «se encuentran entre los héroes de nuestro tiempo. Los romances no contienen tormentas de un interés más terrible que las suyas. La antigüedad clásica no ha conservado ningún ejemplo de azarosas pruebas más digno de renombre». La divergencia entre los puntos de vista de Parker y Sumner revela que, con casi total seguridad, la popularidad de las narraciones en la América pre-secesionista no reflejaba ningún tipo de consenso crítico respecto a su naturaleza o condición dentro del fenómeno artístico. De todos modos, las implicaciones de estas observaciones sobre la formación de un canon negro no caerían en saco roto entre los que, muy pronto, tratarían de liberar a los esclavos negros o de elevar a los ex-esclavos, a través de la producción literaria.

Las ideas de Johann Herder sobre «el espíritu vivo de una lengua» pesaron, como una venganza, sobre las consideraciones de los siglos XVIII y XIX en cuanto al lugar que ocupaban los negros dentro de la naturaleza. De hecho, desde que Morgan Godwyn planteó abiertamente la cuestión en 1684, la relación entre la subjetividad social y política del Negro y la producción artística había sido discutida por un gran número de comentaristas, entre ellos Hume, Hegel y Kant. Sin embargo, probablemente fueron los comentarios de Emerson los que generaron nuestros primeros esfuerzos para formar un canon. Como dijo Emerson, una vez más en su discurso sobre la «Emancipation in the British West Indies»:

Si [los grupos raciales] son maleducados y alocados, deben ser sometidos. Cuando, finalmente, en una raza aparece un nuevo principio, una idea, *ello* la preserva; sólo las ideas salvan razas. Si el hombre negro es débil y no tiene ninguna importancia para las razas existentes, si no está a la par con la mejor raza, el hombre negro debe someterse y ser exterminado. Pero si el hombre negro posee un elemento indispensable de una civilización nueva que se acerca; en beneficio de este elemento, nada, bajo ninguna circunstancia, puede dañarlo; sobrevivirá y jugará su papel... Ahora dejemos que [los negros] emerjan, ataviados con sus propias formas.

Las formas que adoptaron serían recogidas en antologías que fijarían el canon de la literatura negra americana.

El primer intento de definición de un canon negro que he encontrado llegó de la mano de Armand Lanusse, editor de *Les cenelles*, una antología de poemas en francés, escritos por autores negros, que se publicó en Nueva Orleans en 1845, la primera antología negra, me parece, que se publicara jamás. La introducción de Lanusse es una defensa de la poesía como un cometido para la población negra, dentro de un esfuerzo general de defensa de la raza frente a «las flechas de calumnia y menosprecio lanzadas contra nosotros», contra un objetivo definido como intelecto negro colectivo. A pesar de tan explícita intención política, los poemas imitan el estilo y los temas de los románticos franceses y nunca tratan directamente las experiencias sociales y políticas de los criollos negros en Nueva Orleans durante la década de 1840. *Les cenelles* defiende un efecto político —es decir, el fin del racismo— publicando poemas apolíticos, poemas que comparten, como subtextos silenciosos, los poemas escritos por autores franceses a cinco mil kilómetros de distancia. Somos como los franceses, por lo tanto, tratadnos como franceses, no como negros. Una expresión artística apolítica al servicio de una idea claramente política.

Cuatro años después, en 1849, William G. Allen publicó una antología en la que canonizaba a Phillis Wheatley y a George Moses Horton. Como hiciera Lanusse, Allen trató de refutar el racismo intelectual mediante el acto de formación de un canon. «El africano es considerado inferior», escribía. «Pero, ¿qué otra raza ha expandido su intelecto de forma más elevada, o su carácter de forma más sublime?» Al señalar los logros de Pushkin, Plácido y Agustín, como la gran tradición «africana» de la que eran herederos los afroamericanos, Allen reivindicó a Wheatley y a Horton como integrantes de esa tradición, considerando que Horton era «decididamente el genio superior», sin duda debido a sus temas explícitamente raciales, juicio que dista bastante del que llevó a Armand Lanusse a intentar la formación de un canon. Tal como lo explica Allen, con la publicación de su antología:

¿Quién dirá ahora que los africanos son incapaces de grandeza moral o espiritual? Ahora se sabe que las circunstancias degradantes les han hecho como son. De lo que son capaces de llegar a ser, el pasado es una prueba evidente. El africano es fuerte, duro y resistente. Cientos de años de opresión no han doblegado su espíritu y, aunque la Iglesia y el Estado se han unido para esclavizarlo y degradarlo, a pesar suyo, su poder, fuerza y respeto en todo el mundo van en aumento.

Aquí vemos, por lo tanto, los polos de la formación del canon negro, firmemente establecido en 1849: ¿consideramos poesía «negra» la que trata sobre temas raciales, o es poesía «negra» cualquier poema escrito por negros? Esta es la cuestión que, desde entonces, se ha planteado la tradición.

No entraré en los pormenores de la historia de esta tensión con respecto a la definición del canon afroamericano y la relación directa entre la producción de poesía negra y el fin del racismo blanco. Baste con apuntar algunos de los múltiples intentos de formación de canon en los años 20, como *The Book of American Negro Poetry* (1922), de James Weldon Johnson, *The New Negro* (1925), de Alain Locke, y *An Anthology of American Negro Literature* (1929), de V. F. Calverton, todos ellos con el único propósito de demostrar la existencia de una tradición negra como estrategia de defensa política del yo racial ante el racismo. Johnson lo expuso de forma muy clara:

Un pueblo puede ser grande de muchas formas, pero sólo existe una medida por la cual su grandeza se reconoce y se valora. Al final, la grandeza de todos los pueblos se mide por la cantidad y la calidad media de la literatura y del arte que hayan producido. El mundo no sabe que un pueblo es grande hasta que ese pueblo produce grandes obras literarias y artísticas. Ningún pueblo con una gran producción artística y literaria ha sido jamás considerado por el mundo como un pueblo claramente inferior.

La situación de los negros en Estados Unidos es más una cuestión de actitud mental nacional respecto a la raza que a las condiciones reales. Y nada más efectivo para cambiar esta actitud mental y elevar su condición que una demostración de paridad intelectual por parte de los negros mediante la producción de arte y literatura.

En este pasaje, Johnson se hace eco de los argumentos raciales que, desde el siglo XVIII, se venían usando contra los negros, especialmente en Hume, Kant, Jefferson y Hegel, que equipararon nuestro acceso a los derechos naturales con nuestra producción de clásicos literarios. En realidad, el Renacimiento de Harlem se puede considerar un intento continuado por combatir el racismo a través de la producción de arte y literatura negros.

Las antologías de Johnson y Calverton «enmarcan» el período Renacentista, haciendo que una comparación entre sus preocupaciones ideológicas resulte útil. La antología de Calverton se aleja del modelo de Johnson en dos puntos significativos que vale la pena considerar, aunque sólo sea brevemente. Calverton fue el primero en tratar de formar un canon de la literatura negra que tuviera en cuenta la influencia y la presencia de la literatura negra dialectal* en su forma más amplia. Consideró que tanto los «espirituales», como los «blues» y las «canciones de trabajo» constituían cada uno un género de la literatura negra. Todos nosotros comprendemos la importancia de este gesto y su influencia en Sterling Brown, Arthur Davis y Ulysses Lee, los compiladores de *The Negro Caravan* (1941). Calverton, cuyo auténtico nombre era George Goetz, anunciaba en su ensayo introductorio, «The Growth of Negro Literature», que había decidido los principios de selección a partir de su concepción de las formas literarias dentro de la historia de la literatura negra, lo que le había llevado a seleccionar en función del «valor representativo» formal, según sus propias palabras. Estas formas, prosigue, eran formas negras, virtualmente encerradas en la hermética tradición negra, especialmente en la tradición dialectal, donde se hallaría la originalidad artística americana:

...En cualquier caso [no] es ninguna exageración afirmar que dentro de la cultura americana [las contribuciones de los negros al arte y la literatura americanos] son más sorpren-

* Se ha traducido por dialecto o dialectal, según la ocasión, el término *black vernacular*, referido al inglés hablado por los negros americanos o afroamericanos. [Nota del compilador.]

dentes y singulares en contenido y estructura que cualquiera de las realizadas por el hombre blanco. En realidad, constituyen el aspecto más relevante en cuanto a originalidad dentro de su historia cultural... En América, el hombre blanco ha cultivado, y de forma inferior, una cultura de origen europeo. No ha desarrollado una cultura que sea definitiva e inequívocamente americana. De modo que, respecto a la originalidad, la cultura de los negros es mucho más importante en el desarrollo de la cultura americana que la del hombre blanco... Mientras que el hombre blanco se ha vuelto hacia Europa en busca de sus modelos, y persigue la aprobación europea de sus creaciones artísticas, los negros nunca han buscado el reconocimiento de sus formas artísticas en ninguna otra cultura que no sea la propia. Ello es particularmente cierto en aquellas formas de arte negro que provienen directamente del pueblo.

Y nótese que Calverton basó su argumento en la retórica del nacionalismo, de la excepcionalidad de América, que durante tantos años se había utilizado para excluir o, por lo menos, eclipsar la contribución de la comunidad negra. En una audaz inversión, resulta que, en realidad, sólo la negra es una producción artística propiamente americana, y que las creaciones del hombre blanco son una triste imitación de las de sus antepasados europeos.

Si Calverton, al poner el énfasis en el dialecto negro, influyó de forma definitiva en la configuración de *The Negro Caravan* (sin duda una de las antologías más importantes dentro de la tradición), su idea del canon negro como territorio formal autónomo quedó relegada. En palabras de los compiladores, en la introducción a este volumen se lee:

... no creemos que la expresión «literatura de negros» sea precisa y... hemos evitado utilizarla. «Literatura de negros» no tiene aplicación alguna si se refiere a una peculiaridad estructural o a una escuela literaria propia de los negros. Los negros escriben basándose en las formas surgidas en la literatura inglesa y americana. Los compiladores, consideramos que los escritores negros son escritores americanos, y que la literatura que producen los Americanos negros es un segmento de la literatura americana...

La objeción mayor es que «literatura de negros» es un término que ciertos críticos, blancos y negros, sitúan con dema-

siada facilidad en una casilla aparte. El siguiente paso es un doble criterio de valoración, que resulta peligroso para el futuro de los escritores negros. «Una novela de negros», si se piensa en ella como en una forma separada, demasiado a menudo se considera como «lo bastante buena para ser de un negro». Que los negros en América han sufrido y que las historias tradicionales de los negros a menudo presentan un material poco común y muy atractivo son hechos probados; pero cuando entramos en el terreno de la crítica literaria, hechos como estos resultan tan dañinos para los críticos como para los propios artistas.

Sin embargo, inmediatamente después de esta dura crítica, se nos dice que los compiladores estaban demasiado ocupados tratando de mantener «un equilibrio en la calidad literaria», puesto que la tradición se define tanto por la forma como por el contenido:

La literatura escrita por autores negros acerca de la experiencia de los negros... debe considerarse significativa no sólo por la existencia de un conjunto de obras de arte ya consolidado, sino también porque ayuda a esclarecer una realidad social.

Y, más tarde, en la introducción a la sección titulada «The novel», los compiladores desarrollan esta idea quejándose de la relación de revisión entre *Iola Leroy* (1892) y *Clotel* (1853), relación fundamental en el canon de Calverton, pero que aquí se define de la forma más negativa: «La constante repetición de situaciones aparecidas en *Clotel*, de Brown, sirve a modo de pronóstico de una suerte de endogamia literaria que hace que los escritores negros resulten más influidos por otros escritores negros de lo que cabría esperar». Para estos compiladores, el canon negro lo formaba aquella literatura que, de forma más elocuente, refutaba los estereotipos racistas blancos, a la vez que contenía el tema común de «la lucha presente en muchas de las expresiones de los artistas negros». En otras palabras, el suyo era un canon temáticamente unificado por la autodefensa frente a las convenciones literarias racistas y por la expresión de lo que los compiladores llamaron «trazos de

libertad». El vínculo formal que Calverton reivindicaba no tenía ninguna utilidad académica o política para estos compiladores, precisamente porque deseaban proyectar un canon integrado de la literatura americana. En palabras suyas:

a pesar de vínculos de unión tales como el rechazo común de los estereotipos populares y de la causa «racial», las obras de autores negros no parece que, a juicio de los compiladores, se inscriban en un esquema cultural único. Los escritores negros han adoptado las tradiciones literarias que les parecen más útiles para sus propósitos... Aunque Frederick Douglass reflejaba un mayor conocimiento personal y más amargura en sus manifestaciones antiesclavistas que William Lloyd Garrison y Theodore Parker, se les acerca mucho más en forma y espíritu que Phillis Wheatley, su predecesor, o que Booker T. Washington, su sucesor... Los vínculos de la tradición literaria parecen más fuertes que la raza.

Así pues, se recurrió a la forma o a la estructura y a la sensibilidad comunes, para revelar la arbitrariedad de las clasificaciones «raciales» americanas y su irrelevancia en la formación del canon americano. Por encima de todo, estos compiladores trataron de denunciar el esencialismo latente en el corazón mismo de las subdivisiones «racializadas» de la tradición literaria americana. Si recordamos que esta antología apareció justo trece años antes que *Brown v. Board*, no debería sorprendernos el empuje «integrador» de la poética que defiende. El deseo ideológico y la premisa artística eran todo uno. De modo que la literatura afroamericana tenía un nombre equivocado; la «literatura americana» escrita por autores negros constituía una forma más adecuada para designar este conjunto de textos. Y lo mismo se podía decir de la definición de la tradición afroamericana basada en las relaciones formales de revisión, texto a texto.

En el otro extremo de la formación del canon negro se encuentra el canon definido por Amiri Baraka y Larry Neal en *Black Fire* (1968), antología que nos resulta tremendamente familiar. Este canon, el más negro de todos, se definía tanto por las innovaciones formales como por los temas: en el sentido formal, la selección está polarizada por el dia-

lecto o la música negra o la actuación; teóricamente, cada texto refuerza la urgencia de la liberación negra hacia la «libertad, ya» con un subtexto «en pie contra el enemigo». El héroe, la presencia que se valora en este volumen, es el dialecto negro que ya no es invocado o convocado a través de fórmulas familiares y cómodas, como «The spirituals» y «The blues», sino que se *incluye, admite y presupone* en un acto maravilloso de vinculación formal a menudo oscurecido por la estridencia del mensaje político que la antología se proponía anunciar. Lo que ya no aparece en absoluto es el deseo de «demostrar» nuestra común humanidad con el hombre blanco mediante la exhibición de nuestra capacidad intelectual. Se utilizó una forma de esencialismo —el esencialismo «africano»— para criticar el esencialismo implícito en la noción de una herencia americana común o universal. No, en *Black Fire*, arte y acción eran un todo.

* * *

He reflexionado sobre las raíces de la formación de un canon negro porque un grupo de nosotros compilará otra antología más, que constituirá un nuevo intento de establecer un canon: W.W. Norton publicará la *Norton Anthology of African American Literature* [1997]. Durante años he soñado con preparar esta antología. Tras un año de informes de los lectores, análisis de mercado y borradores, Norton se ha embarcado con entusiasmo en la publicación de nuestra antología.

Creo que lo que más me emociona es que dispondremos de los medios para editar una antología que definirá un canon de la literatura afroamericana para profesores y alumnos de cualquier institución que desee ofrecer un curso en literatura afroamericana. Una vez publicada nuestra antología, la imposibilidad de encontrar textos de literatura negra ya no servirá de excusa a nadie para no enseñar nuestra literatura. Dentro de los círculos académicos, una antología bien definida sirve para *crear* una tradición, a la vez que la define y la preserva. La antología de Norton nos abre una puerta hacia la tradición literaria simplemente abriendo las tapas de un libro extenso y cuidadosamente editado.

Soy consciente de las implicaciones políticas e ironías de la formación de un canon. El canon que definamos será «nuestro» canon, una selección entre las múltiples selecciones posibles. En parte, para ser tan eclécticos y democráticamente «representativos» como sea posible, la mayoría de compiladores de antologías negras han tratado de incluir todos los autores y textos (especialmente extractos) que han podido, con el fin de preservar y «resucitar» la tradición. A eso, yo lo llamo el punto de vista de los grandes almacenes, el «libro de sueños» de la literatura negra.

Todos nos hemos beneficiado de esta manera de compilar. En realidad, muchos de nuestros autores han conseguido sobrevivir sólo porque un editor emprendedor decidió incluir todas las pruebas de las que disponía para demostrar que existía una tradición de literatura negra. Aunque apreciamos profundamente esta actitud y sus resultados, nuestra tarea será otra.

Nosotros reuniremos los textos «esenciales» del canon, los autores «definitivamente importantes», aquellos que nos parecen indispensables para comprender la forma, y la formación, de la tradición. A menudo, el canon se presenta como la «esencia» de la tradición, incluso como el tuétano de la tradición: la relación entre los textos del canon debe revelar la lógica interna inherente, o velada, de su tradición.

Ninguno de nosotros es lo bastante ingenuo como para creer que lo «canónico» no requiere justificación, que es absoluto o neutral. Es un lugar común en la crítica contemporánea decir que los investigadores elaboran cánones. Pero, con la misma regularidad, los escritores también elaboran cánones, tanto mediante la revaloración crítica como por la recuperación de textos a través de su revisión. Conscientes de ello y, francamente, consciente de mis propias preferencias, he tratado de reunir a un grupo de críticos cuyas ideas sobre el canon de la literatura negra no necesariamente coinciden con las mías o ni siquiera con la de los otros miembros del grupo. He tratado de reunir un conjunto de perspectivas ideológicas, metodológicas y teóricas, de modo que, juntos, podamos elaborar una antología que represente las múltiples concepciones de lo que significa

hablar de una tradición literaria afroamericana y de lo que significa *enseñar* esta tradición. Y mientras damos los primeros pasos en la organización, puedo asegurar que mis preferencias en cuanto a la formación del canon se inclinan por destacar las relaciones formales que predominan entre los textos de la tradición negra (relaciones de revisión, eco, llamada y respuesta, antifonía, etc.) y poner de relieve las raíces autóctonas de la tradición, dado que, en ella, la literatura en dialecto, u oral, dispone de un canon propio.

Pero la lucha por llevar a cabo este proyecto me ha obligado a negociar una posición entre, por un lado, William Bennett, quien afirma que la gente de color no puede tener canon ni obra de arte alguna, y, por otro lado, los que desde la crítica de izquierdas se preguntan por qué queremos establecer la existencia de un canon, sea cual sea ese canon. A la derecha, nos enfrentamos con las reacciones acaloradas de los guardianes de la cultura occidental, quienes reivindican que el canon, ese jarro transparente y común de los valores occidentales, puede acabar politizado (pronúnciese esta palabra con énfasis). Pero la única forma de responder a la acusación de «política» es con un enfático *tu quoque*. Que la gente pueda llevar la cabeza alta mientras protesta por la irrupción de la política en algo que, desde el principio, siempre ha sido político... Bueno, nos dice algo sobre el éxito con que las historias oficiales de la literatura se han presentado a sí mismas como objetos naturales y neutrales, sin mancha de intereses mundanos.

Estoy de acuerdo con los conservadores que han lanzado un grito de alarma sobre cuán ignorantes son nuestros estudiantes en lo que a historia se refiere. Pero parte de la historia que debemos enseñar tiene que ser la historia de la idea de «canon», lo que implica (y todavía queda mucho camino por recorrer) la historia de la pedagogía literaria y de la institución escolar. Cuando comprendamos cómo surgieron, ya no veremos los cánones como *objets trouvés* arrastrados por la marea hasta la playa de la historia y podremos empezar a apreciar su cambiante configuración, en relación con una historia institucional diferenciada.

En este país, se justificaba la educación básica con el argumento de que la escolarización produce buenos ciudadanos, buenos ciudadanos americanos, y cuando en nuestras escuelas se empezó a enseñar literatura americana parte del objetivo consistía en enseñar qué era ser americano. Como ha señalado Richard Brodhead, uno de los más prestigiosos estudiosos de la literatura americana, «no existe pasado alguno que pueda sobrevivir sin mediación cultural. El pasado, no importa cuán valioso sea, no sobrevive gracias a su propio poder intrínseco». Por lo tanto, una de las funciones de la «historia de la literatura» es disfrazar esta mediación, encubrir todos los nexos entre los intereses institucionales y la literatura que recordamos. No prestéis atención al hombre escondido tras la cortina, anuncia el Gran Mago de Oz de la historia de la literatura.

En su día, Cynthia Ozick reprendió a las feministas advirtiéndole que las estrategias *se convierten en instituciones*. Pero, ¿acaso no es ésta otra forma de advertir que sus estrategias, no lo quiera Dios, pueden *triunfar*? Así abordamos los escrúpulos de la izquierda cultural que, bueno, se preocupa por el precio del triunfo. «¿Quién elige a quién?» podría ser su lema. Aquí, la simple idea de canon es jerárquica, patriarcal y además políticamente sospechosa. Querrían que la repudiáramos por completo.

Pero la historia y sus instituciones no son sólo algo que se estudia, también son algo que vivimos y nos hace vivir. Y el grado de eficacia y longevidad de nuestras intervenciones en la política cultural contemporánea dependerá de nuestra capacidad para movilizar a las instituciones que sostienen y reproducen esta cultura. La elección no está entre las instituciones y las no instituciones. La elección siempre es: ¿qué tipo de instituciones hace falta? El temor a que nuestras estrategias se conviertan en instituciones podría recluirlas fuera del mundo real y mantenernos con las manos limpias, sin que la historia las manchara. Pero eso sería obedecer al *status quo*, al búnker sexual y racial, decir que no debería cambiar, que no debería convertirse en algo distinto y, esperemos, mejor de lo que ahora es.

Realmente, este es uno de esos casos en los que debemos tomar ejemplo de la derecha, cuya consciencia del

papel de la educación en la reproducción de valores es ejemplar. Debemos preocuparnos por este tipo de deformación del canon precisamente porque el señor Bennett tiene razón: enseñar literatura *es* enseñar valores; no de forma inherente, no, pero sí contingente; es, se ha convertido en, enseñar un orden estético y político en el que ni las mujeres ni las personas de color han podido jamás descubrir el reflejo o la representación de su imagen, o escuchar los ecos de sus voces culturales. El regreso de «el» canon, el gran canon de las obras de arte occidentales, representa el regreso de un orden en el que mi gente eran los subyugados, los mudos, los invisibles, los no representados, los irre-presentables. ¿Quién nos llevará de vuelta a ese país medieval de nunca jamás?

La clásica crítica a los intentos de reconstrucción de nuestra propia subjetividad como mujeres, como negros, etc., es la de Jacques Derrida: «Este es el riesgo. El efecto de la Ley es construir una estructura del sujeto y, tan pronto como dices «bueno, la mujer es un sujeto y ese sujeto tiene derecho a la igualdad de derechos» y todo lo demás, estás atrapado por la lógica del falocentrismo y acabas de reconstruir el imperio de la Ley». Ante expresiones como ésta, pronunciadas por críticos cuyos criterios respecto al sexismo y el racismo han sido ejemplares, debemos responder que el sujeto masculino occidental hace mucho que se ha constituido históricamente en y para sí mismo. Y, mientras aceptamos sin tapujos la crítica a *ese* sujeto como trascendente, la reconocemos y participamos de ella, negarnos el proceso de explorar y reclamar nuestra subjetividad antes de criticarla es la versión crítica del dicho del abuelo, privilegiar doblemente categorías que resultan estar *preconstituidas*. Esta posición nos deja sin espacio, invisibles y sin voz en la república de las letras occidentales. Consideremos la ironía: precisamente cuando nosotros (y otros pueblos del Tercer Mundo) disponemos de los complejos medios necesarios para definir nuestra subjetividad como negros en la república de las letras occidentales, nuestros colegas teóricos declaran que no existe eso llamado sujeto, por lo tanto, ¿para qué preocuparnos por ello? Así, los que participamos en la crítica feminista o en la crítica afroamericana y reali-

zamos el trabajo necesario de deformación y reformatión del canon, en lo que atañe al tema de la muerte del sujeto y a nuestra propia subjetividad discursiva, nos enfrentamos incluso al escepticismo de los que son nuestros aliados en otros frentes.

Hasta ahora he hablado de identidad social y actividad política, como si existiera una conexión lógica entre ambos aspectos. Creo que es así. Yello tiene mucho que ver con mi opinión sobre cuál debe ser hoy la tarea de la crítica.

Simone de Beauvoir escribió que no se nace mujer; no, y no se nace negro; pero, entonces, como ha señalado Donna Haraway, ni siquiera nacemos organismo. Dios sabe que el arte negro ha sufrido constantes ataques durante un siglo por no ser «universal», aunque nadie haya explicado qué significa eso. Si significa un ataque a la *identidad propia*, entonces debo confesar que estoy en contra de la «universalidad». Este tipo de argumento proviene de la derecha política. Como escribió Allan Bloom:

...El contacto humano sustancial, indiferente a la raza, alma con alma, que perdura en todos los demás aspectos de la vida de estudiante, simplemente no es frecuente que se dé entre dos razas. Existen excepciones, estudiantes negros perfectamente integrados, pero son escasos y se hallan en una posición difícil. No creo que esta amarga situación sea culpa de los estudiantes blancos que, en este tipo de temas, son bastante directos y, a menudo, se muestran exageradamente deseados de demostrar sus credenciales como liberales en un tema, como es la historia de las injusticias del pasado, respecto al cual los americanos están especialmente sensibilizados. Sin embargo, cuando todos los demás se han convertido en «una persona», los negros se han convertido en negros... «Forman una pña» es una frase que antes utilizaban los que tenían prejuicios respecto a ese o aquel colectivo, pero ahora resulta cierto de la mayoría de estudiantes negros.

La identidad propia es un requisito para la actuación, para el cambio social. Y para beneficiarnos de esa actuación colectiva debemos construirnos, del mismo modo que se construyó la nación, como ocurrió con las clases, con *todo* el universo social. Es utópico pensar que ahora podemos

repudiar nuestras identidades sociales; no existen otras para reemplazarlas. No se puede escapar de una Forma de Vida. No podemos convertirnos en una de esas estrellas sensibles e incorpóreas que aparecían en cierto episodio de «Star Trek», aunque a menudo parece que los universalistas quieren que seamos exactamente eso. No se puede permanecer fuera de la historia. La historia puede ser una pesadilla, como proponía Joyce, pero ya es hora de dejar de vivir bajo mínimos.

Sin embargo, esta es una conclusión lógica engañosa; de lo «socialmente construido» no se sigue por necesidad lo esencialmente irreal. Imagino que este sentimiento encierra un positivismo al acecho, para el que los hechos sociales son irreales comparados con los supuestamente biológicos. Pasamos de lo «construido» a lo «inestable», lo que no constituye una conclusión lógica; o al «variable a voluntad», lo que constituye un problema todavía mayor, ya que la «voluntad» es otra construcción.

Y la teoría provoca estos desniveles, aunque ilegítimos, debido al peso efectivo del paradigma del desmantelamiento. Darle la vuelta al argumento no sirve, nos dicen; desmantelad por completo el esquema de la diferencia. Y no niego la importancia del proyecto a nivel teórico; es importante recordar que «raza» es *sólo* una categoría sociopolítica, nada más. Sin embargo, en términos de su fuerza a nivel práctico, no me ayuda cuando trato de parar un taxi en la esquina de la calle 125 con Lenox Avenue («Por favor, señor, sólo es una metáfora»)*.

Tal vez lo más importante sea la tensión entre los imperativos de la actuación y la retórica del desmantelamiento. Un ejemplo: Foucault dice, y demos crédito a sus palabras, que la «homosexualidad» como forma de vida se inventó a mediados del siglo diecinueve. Por lo tanto, si no existe lo que se llama un homosexual, la homofobia, por lo menos en lo que atañe a las personas más que a los actos, carece de explicación racional. Pero no se puede responder a la dis-

* Se refiere el autor, de raza negra, a que en la zona mencionada, no va a convencer a un taxista, asustado quizá por la delincuencia negra, con la excusa de que el color de su piel es sólo una metáfora. [Nota del compilador.]

criminación de los gays diciendo «lo siento, no existo; se equivoca de persona». El simple hecho histórico es, y Stonewall era necesario, que hacía falta una acción organizada para actuar en contra de las estructuras que, por así decirlo, dieron vida al homosexual; que vincularon a determinadas personas con esa identidad imaginaria. Para darle la vuelta a Audre Lorde, *sólo* con las herramientas del amo será posible dismantelar la casa del amo.

Déjenme concretar. Cuando empezamos a teorizar sobre nuestra tradición e intentamos formar un canon, los que trabajamos desde mi tradición nos vemos enfrentados a la hegemonía de la tradición occidental y, concretamente, a la tradición americana en conjunto. Mucho después de que la literatura americana blanca fuera recopilada en antologías y fuera canonizada y recanonizada, nuestros ensayos de definición de un canon de la literatura negra americana, donde destaque por sí misma sobre un telón de fondo blanco, han sido con frecuencia desacreditados por racistas, separatistas, nacionalistas o «esencialistas». Los intentos de formular teorías sobre nuestra tradición literaria a partir de la tradición negra, tradición que, debería añadir, tiene que incluir las formas dialectales negras junto a las formas literarias escritas, son considerados a menudo por nuestros colegas en los departamentos de literatura tradicional como pruebas fallidas de ruptura de una unión forjada no hace mucho y ello aún con considerables lloros y pataletas. ¿Qué es lo que os parece *mal* a vosotros?, nos preguntan los amigos con auténtico interés y preocupación; al fin y al cabo, ¿no somos todos ciudadanos de la literatura?

Bueno, sí y no. Está claro que todo texto negro americano responde a una ascendencia compleja, a la vez de alta y baja cuna (literaria y dialectal), pero también negra y blanca. No cabe duda de que los textos blancos dan forma e influyen en los textos negros (y viceversa), de modo que un canon de la literatura americana absolutamente integrado no sólo es política sino que también es *intelectualmente* coherente. Sin embargo, no pretenden refutar la coherencia de estos gestos integradores los intentos de investigadores como Arnold Rampersad, Houston Baker, M. H. Washington, Nellie McKay y otros, de definir un canon negro americano

y proseguir la interpretación literaria en su marco. Es, más bien, una cuestión de perspectiva, una cuestión de énfasis. Así como podemos citar un texto negro inscrito en la gran tradición americana, podemos, y debemos, citarlo dentro de su propia tradición, tradición no definida por una pseudociencia biológica de la raza o por una esencia místicamente compartida llamada negritud, sino por la repetición y revisión de temas, tópicos y tropos comunes, un proceso que une los textos significativos de la tradición negra en un canon, del mismo modo que los eslabones separados se unen formando una cadena. Esta reclamación no es ni más ni menos esencialista que reivindicar la existencia de una literatura francesa, inglesa, alemana, rusa o americana, siempre que procedamos de forma inductiva, desde los textos hacia la teoría. Porque el nacionalismo siempre ha sido el enano de la máquina de ajedrez crítica y canónica. Cualquiera que nos niegue el derecho a tratar de constituirnos como sujetos discursivos, participa del doble privilegio de categorías preconstituidas.

En nuestros intentos por formar un canon exigimos un retorno a la historia en una forma a penas imaginada por los neohistoricistas. Tampoco podemos escapar a nuestras historias personales, lo que Houston Baker llama el momento autobiográfico afroamericano, y que yo llamo autocritografía. Déjenme terminar como empecé, con una anécdota que, olvidada durante mucho tiempo, el otro día me volvió a la memoria.

Hace poco estuve en Cornell, en una conferencia donde Hortense Spillers, la gran crítica feminista afroamericana, leía su importante ensayo «Mama's Baby, Papa's Maybe». Como siempre, el contenido era profundo, convincente e inimitable. Y, aunque ya lo había leído como manuscrito, nunca había sentido, o escuchado, antes las siguientes frases:

Por lo tanto, el macho afroamericano ha sido tocado por la *madre*, con un cuidado del que no puede escapar, y de tal manera que el macho blanco americano consigue ganar tiempo gracias al retraso del castigo paterno. Esta evolución humana e histórica —el texto que se ha inscrito en el oscuro corazón del continente— nos lleva hasta el centro de una diferencia

inexorable en las profundidades de la comunidad de mujeres americana: la mujer afroamericana, la madre, la hija, se convierte históricamente en la poderosa y sombría evocación de una síntesis cultural que hace mucho que desapareció —la ley de la Madre— sólo y precisamente porque la legislación esclavista apartaba al hombre afroamericano no tanto de la vista como de la visión *mimética* como compañero en la ficción social dominante del nombre del Padre, de la ley del Padre.

Por lo tanto, en este orden de cosas, la mujer irrumpe en la imaginación con la fuerza característica de lo negado y lo «ilegítimo». A raíz de esta curiosa negación americana, el hombre negro americano constituye la *única* comunidad masculina americana que ha tenido la ocasión específica de aprender *quién* es la mujer en sí misma, la niña que llevará adelante la vida contra todo pronóstico, a pesar de la posibilidad de destrucción y muerte, que también la incluye a ella. Es la herencia de la *madre* lo que el hombre afroamericano debe recuperar como un aspecto de su propia condición de persona, el poder de decir «sí» a la «mujer» que lleva dentro.

Qué imagen tan curiosa: hombre, hombres negros, recuperando sus voces a través de una madre negra. Precisamente cuando algunas feministas comprometidas o algunos nacionalistas negros comprometidos esencializarían a todos los «otros» que no participaran de sus esfuerzos críticos, Hortense Spillers rechaza esta solución fácil y engañosa, reclamando que el discurso del «amo» pase por una voz con la cadencia y el timbre de la voz de la Madre Negra.

Mientras estaba allí, sentado frente a ella, recordé, con sorpresa, la primera vez que actué en público, cuando tenía cuatro años. Mi madre asistía a una pequeña iglesia Metodista en Piedmont, Virginia Occidental, igual que su madre durante cincuenta años. Yo era un niño menudo y regordete, condición a la que mi madre se refería como «gordito». Recuerdo que, para la ocasión, me pusieron un traje gris nuevo por estrenar, y un sombrero negro duro, con ala tipo Dobbs, por lo que debía ser Semana Santa, ya que a mi hermano y a mí siempre nos compraban un sombrero nuevo por Semana Santa, igual que mi padre y mi madre.

Sea como fuere, llegó el día en que tenía que recitar mi Parte. ¿Que qué es la Parte? Parte es el nombre que la comu-

nidad de nuestra iglesia daba al recitado de un texto religioso. No sé cuál debe ser la etimología popular, pero creo que refleja la creencia de que cada uno de los fragmentos de nuestros cantos de alabanza, unidos, componen un Texto Original [*Master Text*]. Y cada uno de nosotros, durante el acto religioso, acudía a recitar su Parte. La mía, créanlo, era «Jesús fue niño como yo y como Él quiero ser yo». Eso era todo, y es que yo sólo tenía cuatro años. De modo que, tras semanas de prácticas de declamación, después de alisarme y engominarme el pelo, almidonar la camisa y planchar los pantalones, estaba listo para recitar mi Parte.

Recuerdo que me fui saltando hacia la iglesia con los otros niños, enloqueciendo a todos, repitiendo una y otra vez ««Jesús fue niño como yo y como Él quiero ser yo». «¡Quieres callarte!», me exigían mis amigos. Puros celos, pensaba yo. Probablemente ni siquiera se saben su Parte.

Finalmente llegamos a la iglesia, que estaba abarrotada, atestada y brillante de gente negra deseosa de escuchar las Partes, a pesar de que ya las habían oído todas, año tras año, frases y fragmentos de un Texto Original que se repetía.

Por ser el más pequeño, fui el primero. La señorita Sarah Russell (a quien apodábamos Hermana Espíritu Santo, claro que siempre a sus espaldas) empezó el acto con una oración, después preguntó si el pequeño Skippy Gates podía acercarse. Y así lo hice.

Y entonces ocurrió lo peor: olvidé completamente el texto de mi Parte. Allí, de pie, planchado y almidonado, limpio como una patena, delante de casi todo el mundo en nuestro barrio, no podía, por más que quisiera, recordar una sola palabra de mi Parte.

Después de permanecer allí, de pie, no sé cuánto rato, mudo y hechizado por todos los ojos fijos en mí, oí una voz que, desde el otro extremo de la iglesia, decía: «Jesús fue niño como yo y como Él quiero ser yo».

Y mi madre, que se había levantado para encontrar mi voz, se estiró el vestido y volvió a sentarse. Los aplausos de la congregación duraron tanto como las risas mientras me arrastraba hasta mi asiento.

Mientras Hortense Spillers hablaba, me di cuenta de que, para mí, gran parte de mi trabajo como crítico e inves-

tigador constituye un intento por aprender a hablar con las cadencias fuertes y convincentes de la voz de mi madre. Reformar el núcleo del plan de estudios, dar cuenta de la elocuencia comparable de las tradiciones africana, asiática y de Europa del Este, es empezar a preparar a nuestros estudiantes para su papel como ciudadanos de una cultura del mundo, educados a través de una noción verdaderamente humana de «las humanidades», y no, como preferirían Bennett y Bloom, como centinelas del último baluarte fronterizo de la cultura masculina blanca occidental, los Guardianes de las Obras Maestras. Y, en lo que a nosotros respecta como críticos e investigadores, aprender a hablar con la voz de la mujer negra es, tal vez, el último reto para producir un discurso del Otro crítico.

ELEGÍA AL CANON*

HAROLD BLOOM
Universidad de Yale

Originariamente, el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? Los bíblicos sesenta años ya no bastan más que para leer una selección de los grandes escritores que componen lo que podría denominarse la tradición occidental, por no hablar de las tradiciones de todo el mundo. El que lee debe elegir, puesto que literalmente no hay tiempo suficiente para leerlo todo, aun cuando uno no hiciera otra cosa en todo el día. El magnífico verso de Mallarmé —«la carne es triste, ay, y he leído todos los libros»— se ha convertido en una hipérbole. La superpoblación, la repleción malthusiana, es el auténtico contexto de las angustias canónicas. En la actualidad, no pasa ni un momento sin que nuevas oleadas de lemmings académicos, obcecándose en su propio exterminio, proclamen las responsabilidades morales del crítico, aunque, con el tiempo, este moralismo remitirá. Todas las instituciones de enseñanza tendrán su departamento de estudios culturales, un buey al que no conviene sacrificar, y florecerá una estética subterránea, que restaurará en parte el romanticismo de la lectura.

Reseñar malos libros, señaló una vez Auden, es malo para el carácter. Al igual que todos los moralistas dotados,

* Título original: «An elegy for the canon», en *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Nueva York, Harcourt Brace & Co., 1994, págs. 15-41. Se ha utilizado la trad. esp. de Damián Alou, *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995, págs. 25-51. Ambos, texto y traducción, han sido reproducidos con autorización del autor y de la editorial Anagrama.

Auden idealizaba a pesar de sí mismo, y debería haber vivido la época presente, en la que los nuevos comisarios nos dicen que leer buenos libros es malo para el carácter, cosa que me parece cierta. Leer a los mejores escritores —pongamos a Homero, Dante, Shakespeare, Tolstoi— no nos convertirá en mejores ciudadanos. El arte es absolutamente inútil, según el sublime Oscar Wilde, que tenía razón en todo. También nos dijo que toda mala poesía es sincera. Si yo tuviera el poder de hacerlo, daría orden de que esas palabras fueran grabadas a la entrada de todas las universidades, a fin de que todos los estudiantes pudieran ponderar el esplendor de dicha idea.

El poema inaugural del presidente Clinton, escrito por Maya Angelou, fue elogiado en un editorial del *New York Times* como una obra de magnitud whitmaniana, y su sinceridad es de hecho abrumadora; entra a formar parte de todas las obras instantáneamente canónicas que inundan nuestras academias. La desdichada verdad es que nada podemos hacer; podemos resistir hasta cierto punto, pero más allá de ese punto incluso nuestras universidades se verán compelidas a acusarnos de racistas y sexistas. Recuerdo que un colega, sin duda con ironía, le dijo a un entrevistador del *New York Times* que «Todos somos críticos feministas». Esta es la retórica adecuada para un país ocupado, un país que no espera liberación alguna de la liberación. Puede que las instituciones esperen seguir el consejo del príncipe de Lampedusa, autor de *El gatopardo*, que recomienda a sus pares: «Que todo cambie un poco para que todo siga exactamente igual.»

Por desgracia, nada volverá a ser lo mismo, puesto que el arte de leer bien y a fondo, que es el cimiento de nuestra empresa, dependía de personas que ya en la infancia eran fanáticas de la lectura. Incluso los devotos y solitarios lectores son ahora necesariamente asediados, pues no pueden estar seguros de que las nuevas generaciones acaben prefiriendo a Shakespeare o a Dante por encima de cualquier otro escritor. Las sombras se alargan en este ocaso, y nos acercamos al segundo milenio esperando que las sombras crezcan aún más.

No deploro todo esto; la estética es, desde mi punto de vista, un asunto individual más que social. En cualquier

caso, no hay culpables, aunque algunos de nosotros agradeceríamos que no se nos dijera que carecemos de las ideas sociales liberales, generosas y abiertas de los que nos suceden. La crítica literaria es un arte antiguo; su inventor, según Bruno Snell, fue Aristófanes, y casi estoy de acuerdo con Heinrich Heine cuando dice que «Hay un Dios, y su nombre es Aristófanes». La crítica cultural es otra lamentable ciencia social, pero la crítica literaria, como arte, siempre fue y será un fenómeno elitista. Fue un error creer que la crítica literaria podía convertirse en un pilar de la educación democrática o de la mejora social. Cuando nuestros departamentos de Literatura Inglesa u otras literaturas se encojan hasta las dimensiones de nuestros actuales departamentos de Clásicas, cediendo casi todas sus funciones a las legiones de los Estudios Culturales, quizá seamos capaces de regresar al estudio de lo ineludible, a Shakespeare y a sus escasos iguales, quienes, después de todo, nos inventaron a todos nosotros.

El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon. La memoria es siempre un arte, incluso cuando actúa involuntariamente. Emerson oponía el Partido de la Memoria al Partido de la Esperanza, pero eso era en una Norteamérica muy distinta. Ahora el Partido de la Memoria es el Partido de la Esperanza, aunque la esperanza haya menguado. Pero siempre ha sido peligroso institucionalizar la esperanza, y ya no vivimos en una sociedad en la que se nos permite institucionalizar la memoria. Necesitamos enseñar más selectivamente, buscar a aquellos pocos que poseen la capacidad de convertirse en lectores y escritores muy individuales. A los demás, a aquellos que se someten a un currículum politizado, podemos abandonarlos a su suerte. En la práctica, el valor estético puede reconocerse o experimentarse, pero no puede transmitirse a aquellos que son incapaces de captar sus sensaciones y percepciones. Reñir por él nunca lleva a nada.

Lo que más me interesa es el hecho de que tantas personas de mi profesión hayan desertado de la estética, teniendo en cuenta que algunas, cuando menos, comenzaron teniendo la capacidad de experimentar el valor estético. En Freud, esa deserción es la metáfora de la represión, del olvido inconsciente pero significativo. En el caso de mis colegas, el propósito de esa deserción está claro: mitigar una culpa desplazada. Olvidar, en un contexto estético, es desastroso, pues la cognición, en la crítica, siempre depende de la memoria. Longino habría dicho que lo que los resentidos han olvidado es el placer. Nietzsche lo habría llamado dolor; pero todos ellos habrían pensado en la misma experiencia en las alturas. Aquellos que de allí descienden, como lemmings, salmodian la letanía de que la mejor manera de explicar la literatura es decir que se trata de una mistificación promovida por las instituciones burguesas.

Eso reduce la estética a ideología, o como mucho a metafísica. Un poema no puede leerse *como un poema*, debido a que es originariamente un documento social, o, rara vez, aunque cabe esa posibilidad, un intento de superar la filosofía. Contra esta idea insto a una tenaz resistencia cuyo solo objetivo sea conservar la poesía con tanta plenitud y pureza como sea posible. Nuestras legiones que han desertado representan un ramal de nuestras tradiciones que siempre ha huido de la estética: el moralismo platónico o la ciencia social aristotélica. Cuando se ataca a la poesía, o bien se la exilia porque destruye el bienestar social o bien se la tolera siempre y cuando asuma el papel de catarsis social bajo los estandartes del nuevo multiculturalismo. Bajo las superficies del marxismo, feminismo o neohistoricismo* académicos, la antigua polémica del platonismo, o de

* Neohistoricismo traduce con eficacia la denominación *new historicism*, movimiento crítico que surge en los EUA y Reino Unido a finales de los años 70 y primeros años 80 en torno a la revista *Representations*, que reúne a estudiosos del Renacimiento inglés y, en particular, de Shakespeare, entre los que destaca Stephen Greenblatt. El movimiento recoge y sintetiza una variada herencia que comprende desde la antropología practicada por C. Geertz, hasta la peculiar visión histórica de Foucault, incluyendo aspectos del legado del neomarxismo y la deconstrucción.

la medicina social aristotélica igualmente arcaica, prosiguen su marcha. Supongo que el conflicto entre estas tendencias y los siempre acosados partidarios de la estética nunca cesará. Ahora estamos perdiendo, y sin duda seguiremos perdiendo, y es una lástima, porque muchos de los mejores estudiantes nos abandonarán por otras disciplinas y profesiones, un abandono que ya se está produciendo. El que lo hagan está justificado, pues no podemos protegerlos contra la pérdida de los criterios intelectuales y estéticos de valor y perfección de nuestro gremio. Lo único que podemos hacer es mantener cierta continuidad con la estética, y no ceder a la mentira de que aquello a que nos oponemos es la aventura y las nuevas interpretaciones.

Es conocida la frase de Freud en la que define la ansiedad como *Angst vor etwas*, o inquietud por el porvenir. Siempre hay algo que nos angustia del futuro, aun cuando sólo sea el estar a la altura de las expectativas depositadas en nosotros. Eros, presumiblemente la más placentera de las expectativas, provoca sus propias angustias en la conciencia reflexiva, lo cual es el tema de Freud. Una obra literaria también levanta expectativas que precisan ser cumplidas, o de otro modo se deja de leer. Las angustias más profundas de la literatura son literarias; de hecho, en mi opinión, definen lo literario y casi se identifican con ello. Un poema, novela u obra de teatro se contagia de todos los trastornos de la humanidad, incluyendo el miedo a la mortalidad, que en el arte de la literatura se transmuta en la pretensión de ser canónico, de unirse a la memoria social o común. Incluso Shakespeare, en sus mejores sonetos, revolotea sobre este deseo o impulso obsesivo. La retórica de la inmortalidad es también una psicología de la supervivencia y una cosmología.

¿De dónde procede la idea de concebir una obra literaria que el mundo esté dispuesto a considerar inmortal? No la encontramos en las Escrituras de los hebreos, que al hablar

Véanse al respecto las presentaciones de MARÍA JOSÉ VEGA, «La poética cultural o *New historicism*», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XVI, 1993, págs. 431-440; y GONZALO PONTÓN, «Las sendas de un nuevo historicismo», en *Revista de Literatura*, LVIII: 115, 1996, págs. 5-26. [Nota del compilador.]

de textos canónicos se referían a aquellos que contaminaban las manos que los tocaban, presumiblemente porque las manos mortales no eran aptas para manejar escrituras sagradas. Para los cristianos, Jesús reemplazó a la Torá, y lo que más importaba de Jesús era la Resurrección. ¿En qué fecha de la historia de la escritura profana se comienza a hablar de poemas o de relatos inmortales? El concepto está en Petrarca, y lo desarrolla maravillosamente Shakespeare en sus sonetos. Ya es un elemento latente en el elogio que hace Dante de su propia *Divina comedia*. No podemos decir que Dante secularizara la idea, puesto que lo subsumió todo, con lo que, en cierto sentido, no secularizó nada. Para él, su poema era una profecía, tanto como la de Isaías, de modo que quizá podamos decir que Dante inventó nuestra moderna idea de lo canónico. Ernst Robert Curtius, el eminente erudito medieval, pone énfasis en que Dante consideraba que sólo dos viajes al más allá antes que el suyo eran auténticos: el de Eneas, en el Libro 6 de la épica de Virgilio, y el de San Pablo, tal como lo narra en Corintios 2, 12:2. De Eneas surgió Roma; de San Pablo el cristianismo gentil; de Dante iba a surgir, si hubiera vivido hasta los ochenta y un años, el cumplimiento de la profecía esotérica oculta en la *Comedia*, pero Dante murió a los cincuenta y seis.

Curtius, siempre alerta a la fortuna de las metáforas canónicas, tiene un excursus titulado «La poesía como inmortalización» (1948: 669-671) que remonta el origen de la eternidad de la fama poética a la *Ilíada* (VI, 359) y a las *Odas* de Horacio (IV, viii, 28), donde se nos asegura que es la elocuencia y afecto de la Musa lo que permite que el héroe nunca muera. Jakob Burckhardt, en un capítulo sobre la fama literaria que Curtius cita, observa que Dante, el poeta-filólogo de la Italia renacentista, «tenía ... ya la vigorosa conciencia de que otorga fama y hasta inmortalidad» (1948: 671), una conciencia que Curtius localiza entre los poetas latinos de Francia en fecha tan temprana como el año 1100. Pero en cierto momento esta conciencia fue ligada a la idea de la canonicidad laica, de modo que no era el héroe celebrado, sino la celebración misma, lo que se aclamaba como inmortal. El canon laico, en el que la palabra significa catá-

logo de autores aprobados, no comienza de hecho hasta la segunda mitad del siglo XVIII, durante el período literario de la Sensibilidad, Sentimentalidad y lo Sublime. Las *Odas* de William Collins rastrean el canon Sublime en los precursores heroicos de la Sensibilidad, comenzando por los antiguos griegos y pasando por Milton, y se cuentan entre los primeros poemas ingleses escritos para promover una tradición laica de la canonicidad.

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. Algunos partidarios actuales de lo que se denomina a sí mismo radicalismo académico llegan a sugerir que las obras entran a formar parte del canon debido a fructíferas campañas de publicidad y propaganda. Los compinches de estos escépticos a veces llegan a cuestionar incluso a Shakespeare, cuya eminencia les parece en cierto modo impuesta. Si adoras al dios de los procesos históricos, estás condenado a negarle a Shakespeare su palpable supremacía estética, la originalidad verdaderamente escandalosa de sus obras. La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones de feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados por Foucault o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento*.

Una iluminadora teoría acerca de la formación del canon la expone Alastair Fowler en *Kinds of literature* (1982). En un capítulo titulado «Jerarquías de géneros y

* Esta Escuela del Resentimiento es una agrupación táctica de posiciones intelectuales que Bloom considera contrarias a la suya bajo una única etiqueta, lo bastante expresiva para poder convertirla en un oponente cómodo con fines de polémica; con todo, la etiqueta y su contenido recuerdan a la Coalición Arco Iris mencionada por Gates. Véanse la introducción (págs. 12-13 y 16-17) y la nota de la pág. 161. [Nota del compilador.]

cánones de la literatura», Fowler señala que «los cambios en el gusto literario a menudo pueden atribuirse a una revaluación de los géneros que las obras canónicas representan». En cada época, hay géneros considerados más canónicos que otros. En las primeras décadas de nuestro siglo, la novela romántica norteamericana fue exaltada como género, lo que contribuyó a que Faulkner, Hemingway y Fitzgerald se convirtieran en los escritores dominantes de la prosa de ficción del siglo XX, dignos sucesores de Hawthorne, Melville, Mark Twain y del Henry James que triunfó con *La copa dorada* y *Las alas de la paloma*. El efecto de esta exaltación del romanticismo sobre la novela «realista» fue que narraciones visionarias como la de Faulkner en *Mientras agonizo*, de Nathanael West en *La señorita corazón-solitario* y de Thomas Pynchon en *La subasta del lote 49* gozaron de mayor consideración crítica que *Hermana Carrie* y *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser. Ahora ha comenzado una posterior revisión de géneros con el desarrollo de la novela periodística, como por ejemplo *A sangre fría* de Truman Capote, *La canción del verdugo*, de Norman Mailer y *La hoguera de las vanidades* de Tom Wolfe; a la luz de dichas obras, *Una tragedia americana* ha recuperado gran parte de su brillo.

La novela histórica parece haber quedado permanentemente devaluada. Gore Vidal me dijo una vez, con amarga elocuencia, que su franca orientación sexual le había negado la categoría canónica. Pero lo que ocurre, en mi opinión, es que las mejores obras de Vidal (a excepción de la sublimemente provocativa *Myra Breckenridge*) son novelas históricas —*Lincoln*, *Burr* y varias más— y este subgénero ya no conseguirá la canonización, lo cual explicaría el triste destino de la novela pródigamente imaginativa de Norman Mailer *Noches de la antigüedad*, una maravillosa anatomía del embaucamiento y el engaño que no sobrevivió a su ubicación en el antiguo Egipto de *El Libro de los muertos*. La historia y la narrativa se han separado, y nuestras sensibilidades no parecen capaces de conciliarlas.

Fowler llega más lejos a la hora de exponer la cuestión de por qué en cada momento de la historia, no todos los géneros gozan de la misma popularidad:

tenemos que tener en cuenta el hecho de que, en cada período histórico, no todos los géneros gozan de la misma popularidad, y algunos, de hecho, quedan prácticamente relegados al olvido. Cada época posee un repertorio de géneros bastante escaso al que los lectores y críticos reaccionan con entusiasmo, y el repertorio del que pueden disponer sus escritores es también más pequeño: el canon provisional queda fijado, en su casi totalidad, por los escritores más importantes, de mayor personalidad o más arcanos. Cada época elimina nuevos nombres del repertorio. En un sentido amplio, quizá existan todos los géneros en todas las edades, vagamente encarnados en extravagantes y caprichosas excepciones... Pero el repertorio de géneros en activo siempre ha sido pequeño, y sujeto a supresiones y adiciones proporcionalmente significativas... algunos críticos han sentido la tentación de considerar el sistema de géneros como algo casi basado en un modelo hidrostático, como si su sustancia total permaneciera constante, aunque sujeta a redistribuciones.

Pero no existe una base firme para dichas especulaciones. Haremos mejor en tratar los vaivenes de los géneros simplemente en términos de elección estética.

Yo mismo querría argüir, en parte siguiendo a Fowler, que la elección estética ha guiado siempre cualquier aspecto laico de la formación del canon, pero resulta difícil mantener este argumento en unos momentos en que la defensa del canon literario, al igual que su ataque, se ha politizado hasta tal extremo. 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 sólo 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*.

El héroe de estos anticanonizadores es Antonio Gramsci, que en su *Cuadernos de la cárcel* niega que cualquier inte-

lectual pueda estar libre del grupo social dominante si depende exclusivamente de la «cualificación especial» que comparte con el gremio de sus colegas (por ejemplo, los demás críticos literarios): «Puesto que estas diversas categorías de intelectuales tradicionales adquieren su ininterrumpida cualificación histórica a través de un *esprit de corps*, acaban proponiéndose a sí mismos como autónomos e independientes del grupo social dominante».

En cuanto que crítico literario en lo que yo ahora considero la peor de todas las épocas para la crítica literaria, el comentario de Gramsci no me parece pertinente. El *esprit de corps* del profesionalismo, curiosamente tan caro a muchos altos sacerdotes de entre los anticanonizadores, no me interesa lo más mínimo, y yo repudiaría cualquier «continuidad histórica ininterrumpida» con la academia occidental. Deseo y reivindico una continuidad con un puñado de críticos anteriores a este siglo y con otro puñado de las tres generaciones anteriores. Por lo que se refiere a la «cualificación especial», la mía propia, contrariamente a lo que dice Gramsci, es puramente personal. Aun cuando se identificara al «grupo social dominante» con la Corporación de Yale o con los administradores de la Universidad de Nueva York o con las universidades norteamericanas en general, soy incapaz de descubrir ninguna conexión *interna* entre cualquier grupo social y la manera concreta en que he pasado mi vida leyendo, recordando, juzgando e interpretando lo que antaño denominábamos «literatura de imaginación». Para descubrir a algunos críticos al servicio de una ideología social uno sólo tiene que contemplar a aquellos que desean desmitificar o abrir el canon, o a sus oponentes que han caído en la trampa de convertirse en aquello que contemplaban. Pero ninguno de estos grupos es verdaderamente *literario*.

Desertar de la estética o reprimirla es algo endémico en las instituciones de lo que todavía se considera una educación superior. Shakespeare, cuya supremacía estética ha sido confirmada por el juicio universal de cuatro siglos, es ahora «historizado» en un menoscabo pragmático, precisamente porque su misterioso poder estético es un escándalo para cualquier ideología. El principio cardinal de la pre-

sente Escuela del Resentimiento puede afirmarse sin tapujos: lo que se denominan valores estéticos emana de la lucha de clases. Este principio es tan amplio que no puede ser refutado del todo. Yo mismo insisto en que el yo individual es el único método y el único criterio para percibir el valor estético. Pero «el yo individual», admito muy a mi pesar, se define sólo en contra de la sociedad, y parte de su agón* con lo comunitario inevitablemente participa del conflicto entre clases sociales y económicas. A mí, hijo de un sastre, se me ha concedido un tiempo ilimitado para leer y meditar sobre mis lecturas. La institución que me ha sustentado, la Universidad de Yale, es inevitablemente parte del *establishment* norteamericano y mi meditación remunerada acerca de la literatura es, por tanto, vulnerable a los más tradicionales análisis marxistas de intereses de clase. Todas mis apasionadas soflamas sobre el valor estético del yo aislado se ven inevitablemente debilitadas cuando se me recuerda que el ocio necesario para la meditación es algo que debe comprarse a la comunidad.

Ningún crítico, ni siquiera un servidor, es un hermético Próspero que practica la magia blanca en una isla encantada. La crítica, al igual que la poesía, es (en el sentido hermético) una especie de robo de los bienes públicos. Y si la clase gobernante, en los días de mi juventud, liberaba a alguien para que fuera sacerdote de la estética, sin duda tenía sus propios intereses en tal sacerdocio. Sin embargo admitir esto es admitir muy poco. La libertad para comprender el valor estético puede surgir del conflicto de clase, pero el valor no es idéntico a la libertad, aun cuando ésta no pueda ser alcanzada sin comprender tal cosa. Por definición, el valor estético es engendrado por una interacción entre los artistas, una influencia que es siempre una interpretación. La libertad para ser artista, o crítico, surge necesariamente del conflicto social. Pero la fuente u origen de la libertad para percibir, aunque de importancia para el valor estético, no es idéntica a él. En una individualidad madura existe siempre un sentimiento de culpa; es una ver-

* Agón debe entenderse aquí en el sentido genérico de competición.
[Nota del compilador.]

sión de la culpa de ser un superviviente, y no produce valor estético.

Sin alguna respuesta a la triple cuestión del agón —¿más que, menos que, igual a?— no puede haber valor estético. La cuestión se enmarca en el lenguaje metafórico de lo Económico, pero su respuesta estará libre del Principio Económico de Freud. No puede haber poema en sí mismo, y aun con todo algo irreducible permanece en la estética. El valor que no puede menoscabarse del todo constituye en sí mismo el proceso de la influencia interartística. Dicha influencia contiene componentes psicológicos, espirituales y sociales, pero su elemento principal es estético. Un marxista o un historicista inspirado por Foucault puede empecinarse en que la *producción* de la estética es una cuestión de fuerzas históricas, pero la producción en sí misma no es el tema que tratamos aquí. De buena gana convengo con la máxima del Dr. Johnson —«Sólo un zoquete escribe sin que haya dinero de por medio»—, aunque la innegable economía de la literatura, desde Píndaro hasta el presente, no determina las cuestiones de supremacía estética. Y los que pretenden abrir el canon y los tradicionalistas no disienten demasiado acerca de dónde se encuentra la supremacía: en Shakespeare. Shakespeare *es* el canon laico o incluso la escritura laica; para propósitos canónicos, él define por igual a predecesores y legatarios. Este es el dilema al que se enfrentan los partidarios del resentimiento: o deben negar la eminencia única de Shakespeare (un asunto trabajoso y difícil) o deben mostrar por qué y cómo la historia y la lucha de clases produjeron aquellos aspectos de su obra que le han llevado a ocupar un lugar central en el canon occidental.

Aquí se encuentran con la insuperable dificultad de la fuerza más idiosincrática de Shakespeare: siempre está por encima de ti, tanto conceptual como metafóricamente, seas quien seas y no importa la época a que pertenezcas. Él te hace anacrónico porque te *contiene*; no puedes subsumirle. No puedes iluminarle con una nueva doctrina, ya sea el marxismo, el freudismo o el escepticismo lingüístico demaniano. Por contra, él ilumina la doctrina, no prefigurándola, sino posfigurándola; como si dijéramos, lo más impor-

tante que encontramos en Freud ya está en Shakespeare, además de una convincente crítica de Freud. El mapa freudiano de la mente está en Shakespeare; Freud sólo parece haberlo escrito en prosa. O, por decirlo de otra manera, una lectura shakespeariana de Freud ilumina y carga de significado el texto de Freud; una lectura freudiana de Shakespeare minimiza a Shakespeare, o lo haría si pudiésemos soportar una reducción que llega hasta el absurdo de echarlo a perder. Coriolano es una lectura de *El dieciocho Brumario de Luis Napoleón* de Marx mucho más convincente de lo que ningún lector marxista de *Coriolano* podría esperar.

La eminencia de Shakespeare es, estoy seguro, la roca sobre la cual acabará derrumbándose la Escuela del Resentimiento. ¿Cómo pueden jugar a dos barajas? Si es algo arbitrario que Shakespeare centre el canon, entonces deben explicar por qué la clase dominante le escogió a él en lugar de, pongamos, a Ben Jonson para ese papel arbitrario. O si la historia y no las clases dirigentes exaltaron a Shakespeare, ¿qué había en Shakespeare que cautivó al poderoso Demiurgo, la historia social y económica? Resulta claro que esta línea de investigación comienza a orillar lo fantástico; cuánto más simple sería admitir que existe una diferencia *cualitativa*, una diferencia específica, entre Shakespeare y cualquier otro escritor, ya sea Chaucer, Tolstoi o el que elijamos. La originalidad es el gran escándalo al que el resentimiento no puede acomodarse, y Shakespeare sigue siendo el escritor más original que conoceremos nunca.

Toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica. Hace algunos años, en una tormentosa noche en New Haven, me senté a releer, una vez más, *El paraíso perdido* de Milton. Tenía que escribir una conferencia sobre Milton para un cursillo que estaba impartiendo en la Universidad de Harvard, pero quería empezar de nuevo con el poema: leerlo como si no lo hubiera leído nunca, de hecho como si nadie lo hubiera leído nunca. Hacerlo así significaba rechazar toda la bibliografía crítica sobre Milton que había en mi cabeza, lo cual era virtualmente imposible. Y aun con todo lo intenté porque necesitaba la experiencia de releer

El paraíso perdido tal como lo había leído unos cuarenta años antes. Y mientras lo leía, hasta que me quedé dormido, ya de madrugada, la familiaridad inicial del poema comenzó a disiparse. Siguió disipándose en los días que siguieron, mientras lo leía hasta el final, y me quedé curiosamente perplejo, un tanto enajenado y sin embargo tremendamente absorto. ¿Qué estaba leyendo?

Aunque el poema es una epopeya bíblica en forma clásica, la peculiar impresión que me causó era la que generalmente atribuyo a la fantasía literaria o a la ciencia ficción, no a la épica heroica. Me produjo el abrumador efecto de haberme enfrentado a algo *extraño*. Dos sensaciones relacionadas pero distintas me dejaron estupefacto: la fuerza competitiva y triunfante del autor, maravillosamente exhibida en su lucha, tanto implícita como explícita, contra todos los autores y textos, la Biblia incluida, y también la extrañeza, en ocasiones aterradora, provocada por lo que aparecía en aquellas páginas. Sólo después de llegar al final recordé (conscientemente, de todos modos) el virulento libro de William Empson *El Dios de Milton*, con su crítica observación de que *El paraíso perdido* le parecía tan bárbaramente espléndido como ciertas esculturas africanas primitivas. Empson censuraba la bárbara visión que Milton tenía del cristianismo, doctrina que él encontraba abominable. Aunque Empson era políticamente marxista y simpatizaba profundamente con los comunistas chinos, de ningún modo se le puede considerar un precursor de la Escuela del Resentimiento. Su análisis histórico era bastante libre y asombrosamente certero y aunque continuamente tenía presente el conflicto entre las clases sociales, jamás se sentía tentado de reducir *El paraíso perdido* a una interacción de fuerzas económicas. Su interés primordial seguía siendo estético, que es el tema propio de la crítica literaria, y procuraba no convertir su aversión moral por el cristianismo (y el Dios de Milton) en un juicio estético en contra del poema. El elemento bárbaro me impresionó tanto como a Empson; el triunfalismo agonístico me interesó más.

Hay, supongo, muy pocas obras que parezcan más esenciales al canon occidental que *El paraíso perdido*: las princi-

pales tragedias de Shakespeare, los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, *La divina comedia* de Dante, la Torá, los evangelios, *Don Quijote* de Cervantes, las epopeyas de Homero. A excepción quizá del poema de Dante, ninguna de estas obras está tan presta a dar batalla como la sombría obra de Milton. No hay duda de que Shakespeare recibía provocaciones de dramaturgos rivales, mientras que Chaucer, de un modo encantador, citaba autoridades ficticias y ocultaba sus auténticas deudas con Dante y Boccaccio. La Biblia hebrea y el Nuevo Testamento griego fueron revisados hasta presentar su forma actual por redactores que probablemente tenían muy poco en común con los autores originales a quienes estaban corrigiendo. Cervantes, con un humor desparejo, parodió sin compasión a autores de libros de caballerías que le habían precedido, mientras que no tenemos los textos de los precursores de Homero.

Milton y Dante son los más belicosos de los grandes escritores occidentales. Los eruditos consiguen eludir la ferocidad de ambos poetas e incluso los tratan de devotos. De este modo, C. S. Lewis fue capaz de descubrir su propio y «puro cristianismo» en *El paraíso perdido* y John Freccero considera a Dante un fiel seguidor de San Agustín, satisfecho de emular las *Confesiones* en su «novela del yo». Dante, de un modo que todavía no he hecho más que entrever, corrigió creativamente a Virgilio (entre otros) de manera tan profunda como Milton corrigió absolutamente a todos los que habían escrito antes que él (Dante incluido) mediante su propia creación. Pero se muestre guasón el artista en esta lucha, como Chaucer, Cervantes y Shakespeare, o agresivo, como Dante y Milton, la lucha siempre está ahí. Hay una parte de la crítica marxista que me parece de cierto valor: la que dice que en todo texto importante hay conflicto, ambivalencia, contradicción entre tema y estructura. Donde me separo de los marxistas es en los orígenes de ese conflicto. Desde Píndaro hasta el presente, el escritor que lucha por la canonicidad puede luchar por una clase social, tal como hizo Píndaro por los aristócratas, pero, primordialmente, todo escritor ambicioso sale a la arena sólo en su propio nombre, y frecuentemente traiciona o reniega de su clase social a fin de perseguir sus

propios intereses, que se centran completamente en la *individuación*. Dante y Milton sacrificaron mucho por lo que ellos consideraban una carrera política espiritualmente rica y justificada, pero ninguno de los dos habría estado dispuesto a sacrificar su poema clave por ninguna causa. Para solucionar este conflicto identificaron la causa con el poema, en lugar de identificar el poema con la causa. Al hacerlo así, sentaron un precedente que, hoy en día, la chusma académica que pretende relacionar el estudio de la literatura con la búsqueda de un cambio social no ha seguido. Podemos encontrar seguidores norteamericanos de este aspecto de Dante y Milton donde uno esperaría encontrarlos, en nuestros más grandes poetas desde Whitman y Dickinson: los socialmente reaccionarios Wallace Stevens y Robert Frost.

Invariablemente, aquellos que son capaces de escribir una obra canónica ven sus textos como algo mucho más importante que cualquier programa social, por muy ejemplar que éste sea. La cuestión clave es la contención, y la gran literatura insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo. La cosa contenida varía; un gran poema, por definición, rehúsa ser contenido, ni siquiera por el Dios de Dante o de Milton. El Dr. Samuel Johnson, el más avisado de todos los críticos literarios, concluía acertadamente que la poesía devota era imposible al compararla con la devoción poética: «El bien y el mal de la Eternidad son demasiado pesados para las alas del ingenio». «Pesado» es una metáfora de «incontenible», que es otra metáfora. Aquellos que quieren abrir el canon censuran la religión manifiesta, pero reclaman versos devotos (¡y una crítica devota!), aun cuando el objeto de devoción se haya convertido en el ascenso al poder de las mujeres o de los negros o del más desconocido de todos los dioses desconocidos: la lucha de clases en Estados Unidos. Todo depende de vuestros valores, pero siempre me parece raro que los marxistas sean tan perspicaces a la hora de encontrar competencia en todas partes y aun así no consigan ver que es algo intrínseco a las bellas artes. Lo que se hace es infravalorar e idealizar en exceso la

literatura de imaginación, que siempre ha perseguido sus propios fines egoístas.

El paraíso perdido se convirtió en canónico antes de que se estableciera el canon laico, durante el siglo siguiente al de Milton. La respuesta a «¿Quién canonizó a Milton?» está en primer lugar en el propio John Milton, y, casi en primer lugar, en otros grandes poetas, desde su amigo Andrew Marvell hasta John Dryden, y en casi todos los poetas importantes del siglo XVIII y del período romántico: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats. No hay duda de que algunos críticos, el Dr. Johnson y Hazlitt, contribuyeron a la canonización; pero Milton, al igual que Chaucer, Spenser y Shakespeare antes que él, y al igual que Wordsworth después, superaron la tradición y la subsumieron. Ésta es la prueba más difícil de superar para incorporarse al canon. Sólo unos pocos podrían superar y subsumir la tradición y ahora quizá no haya nadie que pueda hacerlo. Por ello la cuestión que se plantea hoy en día es: ¿Se puede obligar a la tradición a que te haga sitio abriéndote paso a codazos desde dentro, por decirlo de alguna manera, en lugar de desde fuera, tal como pretenden los multiculturalistas?

Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste. Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. La injusticia última de la injusticia histórica es que sus víctimas no precisan otra cosa que sentirse víctimas. Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa para la salvación social.

La manera más estúpida de defender el canon occidental consiste en insistir en que encarna las siete virtudes morales que componen nuestra gama de valores normativos y principios democráticos. Eso es palmariamente falso. La *Ilíada* muestra la incomparable gloria de una victoria armada, mientras que Dante se recrea en los eternos tormentos sobre sus enemigos más personales de que es testigo. La

versión que Tolstoi ofrece del cristianismo deja de lado casi todo lo que cualquiera de nosotros conserva, y Dostoievski predica el antisemitismo, el oscurantismo y la necesidad de la servidumbre humana. Las ideas políticas de Shakespeare, al menos por lo que podemos precisar, no parecen muy distintas de las de su Coriolano, y las ideas de Milton acerca de la libertad de expresión y la libertad de prensa no impiden la imposición de todo tipo de represiones sociales. Spenser se regocija en la masacre de los rebeldes irlandeses, mientras que la egomanía de Wordsworth exalta su mente poética por encima de cualquier otra fuente de esplendor.

Los más grandes escritores occidentales subvierten todos los valores, tanto los nuestros como los suyos. Los eruditos que nos instan a encontrar el origen de nuestra moralidad y de nuestra política en Platón o en Isaías, están alienados de la realidad social en que vivimos. Si leemos el canon occidental con la finalidad de conformar nuestros valores sociales, políticos, personales o morales, creo firmemente que nos convertiremos en monstruos entregados al egoísmo y la explotación. Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada. La recepción de la fuerza estética nos permite aprender a hablar de nosotros mismos y a soportarnos. La verdadera utilidad de Shakespeare o de Cervantes, de Homero o de Dante, de Chaucer o de Rabelais, consiste en contribuir al crecimiento de nuestro yo interior. Leer a fondo el canon no nos hará mejores o peores personas, ciudadanos más útiles o dañinos. El diálogo de la mente consigo misma no es primordialmente una realidad social. Lo único que el canon occidental puede provocar es que utilicemos adecuadamente nuestra soledad, esa soledad que, en su forma última, no es sino la confrontación con nuestra propia mortalidad.

Poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado. Cada día nuestra vida se acorta y hay más cosas que leer. Desde el Yahvista y Homero hasta Freud, Kafka y Beckett hay un viaje de casi tres milenios. Puesto que este viaje pasa por puertos tan infinitos como Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare y Tolstoi, todos los cuales compensan ampliamente una vida entera de relecturas, nos hallamos en el dilema de excluir a alguien cada vez que

leemos o releemos extensamente. Una antigua prueba para saber si una obra es canónica sigue vigente: a menos que exija una relectura, no podemos calificarla de tal. La analogía inevitable es erótica. Si eres Don Giovanni y Leporello te lleva la cuenta, un breve encuentro es suficiente.

En contra de ciertos parisinos, el texto no está ahí para proporcionar placer, sino el supremo displacer o el más dificultoso placer que un texto menor no proporcionará. No voy a entrar en disputa con los admiradores de *Meridian*, de Alice Walker, una novela que me he obligado a leer dos veces, aunque la segunda lectura fue una de las experiencias literarias más extraordinarias de mi vida. Produjo una epifanía en la que vi claramente el nuevo principio implícito en los eslóganes de aquellos que proclaman la apertura del canon. La prueba que hay que pasar para formar parte del nuevo canon es simple, clara y maravillosamente conducente al cambio social: la obra no debe y no puede ser releída, pues su contribución al progreso de la sociedad es su generosidad al ofrecerse a sí misma para una rápida ingestión y un pronto olvido. Desde Píndaro hasta Hölderlin y Yeats, las grandes odas de autocanonización han proclamado su inmortalidad agonística. La oda socialmente aceptable del futuro sin duda nos dispensará de tales pretensiones y en lugar de eso se orientará a la apropiada humildad de la hermandad compartida, a la nueva sublimidad de hacer ganchillo, que es ahora el tropo preferido de la crítica feminista.

Ya un con todo debemos elegir: puesto que nuestro tiempo es limitado, ¿debemos releer a Elizabeth Bishop o a Adrienne Rich? ¿Debo ir de nuevo a la busca del tiempo perdido, con Marcel Proust, o intentar releer la conmovedora denuncia de Alice Walker de todos los varones, blancos y negros? Mis antiguos estudiantes, muchos de los cuales son ahora estrellas de la Escuela del Resentimiento, proclaman que están enseñando a vivir en una sociedad sin egoísmo, y para ello hay que comenzar aprendiendo a leer carentes de todo egoísmo. El autor no tiene yo, el personaje literario no tiene yo, y el lector no tiene yo. ¿Debemos reunirnos junto al río con todos estos generosos fantasmas, libres de culpa de cuando el yo se manifestaba, y ser bauti-

zados en las aguas de Leteo? ¿Qué haremos para salvarnos?

El estudio de la literatura, por mucho que alguien lo dirija, no salvará a nadie, no más de lo que mejorará a la sociedad. Shakespeare no nos hará mejores, tampoco nos hará peores, pero puede que nos enseñe a oírnos cuando hablamos con nosotros mismos. De manera consiguiente, puede que nos enseñe a aceptar el cambio, en nosotros y en los demás, y quizá la forma definitiva de ese cambio. Para nosotros, Hamlet es el embajador de la muerte, quizá uno de los pocos embajadores jamás enviados por la muerte que no nos miente acerca de nuestra inevitable relación con ese país ignoto. La relación es del todo solitaria, a pesar de todos los obscenos intentos de la tradición por socializarla.

A mi difunto amigo Paul de Man le gustaba comparar la soledad de todo texto literario con la de toda muerte humana, una analogía que rechacé en una ocasión. Yo le había sugerido que un tropo más irónico sería comparar el nacimiento humano con el nacimiento de un poema, una analogía que relacionaría los textos igual que se relacionan los niños, seres sin voz vinculados a voces anteriores, su incapacidad de hablar vinculada a lo que los muertos han hablado, a lo que nos han dicho en vida. No pude vencer en esa discusión crítica porque fui incapaz de convencerle de esa analogía más humana; él prefería la autoridad dialéctica de una ironía más heideggeriana. Lo único que un texto, pongamos la tragedia de *Hamlet*, comparte con la muerte es su soledad. Pero cuando la comparte con nosotros, ¿habla con la autoridad de la muerte? Sea cual sea la respuesta, me gustaría señalar que la autoridad de la muerte, ya sea literaria o existencial, no es primordialmente una autoridad social. El canon, lejos de ser el servidor de la clase social dominante, es el ministro de la muerte. Para abrirlo hay que convencer al lector de que se ha despejado un nuevo espacio más grande poblado por los muertos. Que los poetas consientan en cedernos su lugar, gritó Artaud; pero eso es exactamente lo que nunca consentirán.

Si fuésemos literalmente inmortales o si nuestra vida doblara su duración hasta alcanzar los ciento cuarenta años, podríamos abandonar toda discusión acerca de los cáno-

nes. Pero sólo poseemos un intervalo y a continuación dejamos de ocupar nuestro lugar en el mundo; y no me parece que la responsabilidad del crítico literario sea llenar ese intervalo con malos textos en nombre de cualquier justicia social. El profesor Frank Lentricchia, apóstol del cambio social a través de la ideología académica, ha conseguido leer la «Anécdota de la jarra», de Wallace Stevens, como un poema político, en el que el poeta se hace portavoz de las clases dominantes. El arte de colocar un jarrón, para Stevens, estaba ligado al arte de hacer ramilletes de flores, y no veo por qué Lentricchia no debería publicar un modesto volumen acerca de la política de los ramilletes, bajo el título de *Ariel y las flores de nuestra región*. Todavía recuerdo mi conmoción, hace unos treinta y cinco años, cuando me llevaron por primera vez a un partido de fútbol en Jerusalem en el que los espectadores sefardíes animaban al equipo visitante de Haifa, que estaba políticamente a la derecha, mientras que el equipo de Jerusalem estaba afiliado al Partido Laborista. ¿Por qué conformarnos con politizar el estudio de la literatura? Reemplacemos a los comentaristas deportivos por lumbreras políticas como primer paso hacia la reorganización del béisbol, con la Liga Republicana enfrentándose a la Liga Demócrata en las Series Mundiales. Eso nos ofrecería una forma de béisbol en la que no podríamos evadirnos en busca de alivio pastoral, tal como hacemos ahora. Las responsabilidades políticas del jugador de béisbol serían tan pertinentes, ni más ni menos como las responsabilidades políticas, ahora proclamadas a los cuatro vientos, del crítico literario.

Hoy en día, y en casi todo el mundo, la cultura es una especie de antigualla, algo especialmente palpable en los Estados Unidos de América. Somos los últimos herederos de la tradición occidental. La educación fundada sobre la *Iliada*, la Biblia, Platón y Shakespeare sigue siendo, de manera más o menos sostenida, nuestro ideal, aunque la relevancia de esos monumentos culturales en la vida de nuestras ciudades interiores es inevitablemente bastante escasa. Aquellos que se indignan ante los cánones sufren un complejo de culpa elitista basado en la apreciación, bastante exacta, de que los cánones siempre sirven indirectamente a los intereses y

objetivos sociales y políticos, y ciertamente espirituales, de las clases más opulentas de cada generación de la sociedad occidental. Parece claro que el capital es necesario para el cultivo de los valores estéticos. Píndaro, el último campeón supremo de la lírica arcaica, componía sus odas a cambio de grandes sumas y los ricos, a cambio de su generoso apoyo financiero, obtenían una espléndida exaltación de su divino linaje. Esta alianza de sublimidad y poder financiero y político nunca ha cesado y presumiblemente nunca lo hará ni podrá hacerlo.

Existen, naturalmente, profetas, desde Amos hasta Whitman, pasando por Blake, que se alzan para protestar en contra de esta alianza, y sin duda algún día surgirá una gran figura comparable a Blake; pero la norma canónica sigue siendo Píndaro y no Blake. Incluso profetas como Dante y Milton se comprometieron mucho más de lo que Blake estuvo dispuesto o fue capaz de comprometerse, en la medida en que puede afirmarse que las aspiraciones culturales pragmáticas tentaron a los poetas de *La divina comedia* y *El paraíso perdido*. Me ha llevado toda una vida de inmersión en el estudio de la poesía el llegar a comprender por qué Blake y Whitman se vieron obligados a convertirse en los poetas herméticos, incluso esotéricos, que verdaderamente fueron. Si rompes la alianza entre riqueza y cultura —una ruptura que marca la diferencia entre Milton y Blake, entre Dante y Whitman—, debes pagar el elevado e irónico precio de aquellos que buscan destruir las continuidades canónicas. Te conviertes en un gnóstico tardío, en guerra contra Homero, Platón y la Biblia al mitologizar tu lectura errónea de la tradición. Una guerra así puede proporcionar victorias limitadas; *Cuatro Zoas* o *Canto a mí mismo* son triunfos que califico de limitados porque conducen a sus herederos a distorsiones perfectamente desesperadas del deseo creativo. Los poetas que transitan el camino abierto por Whitman con mayor fortuna son aquellos que se le parecen profundamente, pero no superficialmente, poetas tan severamente formales como Wallace Stevens, T. S. Eliot y Hart Crane. Aquellos que buscan sus formas aparentemente abiertas mueren todos en el páramo, rudimentarios rapsodas e impostores académicos caídos en la estela de

ese padre delicadamente hermético. Nada se consigue por nada, y Whitman no hará tu trabajo por ti. Un blakeano menor o un aprendiz de Whitman es siempre un falso profeta y su camino nunca lleva a ninguna parte.

No me complacen en absoluto esas verdades acerca de la dependencia de la poesía del poder terrenal; simplemente estoy siguiendo a William Hazlitt, el verdadero izquierdista entre todos los grandes críticos. Hazlitt, en su maravillosa disertación sobre Coriolano de *Personajes de las obras de Shakespeare*, comienza admitiendo a disgusto que «la causa del pueblo cuenta muy poco como sujeto poético: admite la retórica, que da lugar a razonamientos y explicaciones, pero no suscita en la mente imágenes inmediatas o claras». Tales imágenes, descubre Hazlitt, están presentes en todas partes del lado de los tiranos y sus instrumentos.

La clara noción que tiene Hazlitt de la turbulenta interacción entre el poder de la retórica y la retórica del poder posee un iluminador potencial en la oscuridad que ahora impera. Las propias ideas políticas de Shakespeare pueden ser o no las de Coriolano, al igual que las angustias de Shakespeare pueden ser o no las de Hamlet o Lear. Ni tampoco es Shakespeare el trágico Christopher Marlowe, cuya obra y vida parecen haberle enseñado a Shakespeare el camino que no debía seguir. Shakespeare sabe implícitamente lo que sesgadamente Hazlitt deja explícito: la Musa, ya sea trágica o cómica, siempre toma partido por la élite. Por cada Shelley o Brecht, en cada sociedad hay más de una docena de grandes poetas que gravitan de manera natural del lado de las clases dominantes. La imaginación literaria está contaminada por el celo y los excesos de la competencia social, pues a lo largo de toda la historia de Occidente la imaginación creativa se ha concebido a sí misma como lo competitivo por antonomasia, semejante al corredor solitario, que sólo persigue su propia gloria.

Las mujeres de mayor fuerza poética, Safo y Emily Dickinson, son incluso agonistas más feroces que los hombres. La señorita Dickinson de Amherst no se propuso ayudar a la señora Elizabeth Barrett Browning a acabar su labor de ganchillo. En lugar de eso, Dickinson deja a la señora Browning muy atrás en el polvo, aunque su triunfo es más

sutilmente transmitido que la victoria de Whitman sobre Tennyson en «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», donde se hace abiertamente eco de la laureada «Oda a la muerte del Duque de Wellington», a fin de obligar al lector atento a reconocer hasta qué punto la elegía a Lincoln supera el lamento por el Duque de Hierro. No sé si la crítica feminista triunfará en su pretensión de cambiar la naturaleza humana, pero dudo bastante que cualquier idealismo, por muy tardío que sea, cambie todo el fundamento de la psicología occidental de la creatividad, masculina y femenina, desde la contienda de Hesíodo con Homero hasta el agón entre Dickinson y Elizabeth Bishop.

Mientras escribo estas frases, le echo un vistazo al periódico y leo una historia acerca de la angustia de las feministas obligadas a elegir entre Elizabeth Holtzman y Geraldine Ferraro para la nominación al Senado, una elección no muy distinta de la de un crítico que en la práctica se ve obligado a elegir entre la difunta May Swenson, que se parece bastante a lo que podríamos considerar una gran poetisa, y la vehemente Adrienne Rich. Un supuesto poema puede mostrar los sentimientos más ejemplares, ser políticamente de lo más exaltado, y tener poco de poema. Puede que un crítico tenga obligaciones políticas, pero su primera obligación es suscitar de nuevo la antigua e inflexible pregunta del agonista: ¿más que, menos que, igual a? Estamos destruyendo todos los criterios intelectuales y estéticos de las humanidades y las ciencias sociales en nombre de la justicia social. En este punto, nuestras instituciones demuestran mala fe: no imponen cuotas a los cirujanos cerebrales o a los matemáticos. Lo que se ha devaluado es el aprendizaje como tal, como si la erudición fuera irrelevante en el reino del juicio acertado o erróneo.

El canon occidental, a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querrían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral. Soy consciente de que ahora existe una alianza encubierta entre la cultura popular y lo que se autodenomina «crítica cultural», y en nombre de esa alianza la propia cognición puede, sin duda, adquirir el estigma de lo incorrecto. La cognición no puede

darse sin memoria y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural. Dicho con la mayor llaneza, el canon es Platón y Shakespeare; es la imagen del pensamiento individual, ya sea Sócrates reflexionando durante su propia agonía o Hamlet contemplando esa tierra ignota. La mortalidad se une a la memoria en la conciencia de poner a prueba la realidad a que induce el canon. Por su misma naturaleza, el canon occidental nunca se cerrará, pero nuestras animadoras no pueden abrirlo por la fuerza. La fuerza sola puede abrirlo, pero ha de ser la fuerza de un Freud o un Kafka, persistente en sus negaciones cognitivas.

Estas animadoras representan el poder del pensamiento positivo llevado al ámbito académico. El legítimo estudiante del canon occidental respeta el poder de las negaciones inherentes a la cognición, disfruta de los difíciles placeres de la percepción estética, aprende las sendas ocultas que la erudición nos enseña a transitar desde el momento en que rechazamos que defienden una virtud política que esté por encima de todos nuestros recuerdos de la experiencia estética individual.

Las fáciles inmortalidades nos acechan ahora porque la materia prima de nuestra actual cultura popular ha dejado de ser el concierto de rock, reemplazado por el vídeo de rock, cuya esencia es una instantánea inmortalidad, o, mejor dicho, la posibilidad de eso. La relación entre los conceptos de inmortalidad religiosa y literaria siempre ha sido controvertida, incluso entre los antiguos griegos y romanos, entre quienes las eternidades poéticas y olímpicas se mezclaban con bastante promiscuidad. Esa confusión fue tolerable, incluso benigna, en la literatura clásica, pero se volvió más ominosa en la Europa cristiana. Las distinciones católicas entre inmortalidad divina y fama humana, firmemente basadas en una teología dogmática, permanecieron dentro de unos límites bastante precisos hasta el advenimiento de Dante, que se consideraba a sí mismo un profeta, y de una manera bastante implícita otorgó a su *Divina comedia* la categoría de Escritura. En la práctica, Dante invalidó la distinción entre la formación de un canon laico y uno sagrado, una distinción que nunca se ha recuperado,

otra de las razones que explican que las ideas que poseemos de poder y autoridad sigan siendo controvertidas.

En la práctica, los términos «poder» y «autoridad» poseen significados opuestos en el ámbito de la política y en lo que todavía deberíamos llamar «literatura de imaginación». Si nos cuesta ver esa oposición, puede que sea debido a ese ámbito intermedio que se denomina a sí mismo «espiritual». El poder espiritual y la autoridad espiritual se funden, de una manera notoria, tanto en la política como en la poesía. De este modo debemos distinguir el poder y la autoridad estéticos del canon occidental de cualquier tipo de consecuencia espiritual, política o moral que pueda haber favorecido. Aunque la lectura, la escritura y la enseñanza son necesariamente actos sociales, la enseñanza posee también un aspecto solitario, una soledad que sólo dos pueden compartir, en palabras de Wallace Stevens. Gertrude Stein sostenía que uno escribía para sí mismo y para los desconocidos, una magnífica reflexión que yo extendería a un apotegma paralelo: uno lee para sí mismo y para los desconocidos. El canon occidental no existe a fin de incrementar las élites sociales preexistentes. Está ahí para que lo leas tú y los desconocidos, de manera que tú y aquellos a quienes nunca conocerás podáis encontraros con el verdadero poder y autoridad estéticos de lo que Baudelaire (y Erich Auerbach después de él) llamaba «dignidad estética». Uno de los ineluctables estigmas de lo canónico es la dignidad estética, que es algo que no se puede alquilar.

La autoridad estética, al igual que el poder estético, es un tropo o figura que se refiere a unas energías que son esencialmente más solitarias que sociales. Hace bastante tiempo, Hayden White expuso que el gran fallo de Foucault era su ceguera hacia sus propias metáforas, un defecto que resultaba irónico en un discípulo confeso de Nietzsche. Foucault sustituía los tropos de la historia lovejoyana* de las ideas

* Se refiere a ARTHUR LOVEJOY (1873-1962), filósofo norteamericano más conocido por su obra histórica. En *La gran cadena del ser: estudio de la historia de una idea*, trazaba la posibilidad del «principio de plenitud», por el que todas las posibilidades han de ser llevadas a cabo. [Nota del traductor.]

por sus propios tropos y entonces no siempre recordaba que sus «archivos» eran ironías, deliberadas o no. Igual ocurría con las «energías sociales» del neohistoricismo, propenso a olvidar que la «energía social» no es más cuantificable que la libido de Freud. La autoridad estética y el poder creativo también son tropos, pero aquello que reemplazan —llamémosle «lo canónico»— posee un aspecto toscamente cuantificable, que es decir que William Shakespeare escribió treinta y ocho obras de teatro, veinticuatro de ellas obras maestras, pero que la energía social nunca ha escrito ni una sola escena. La muerte del autor es un tropo y bastante pernicioso; la vida del autor es una entidad cuantificable.

Todos los cánones, incluyendo los contracánones tan de moda hoy en día, son elitistas, y como ningún canon está nunca cerrado, la tan cacareada «apertura del canon» es una operación bastante redundante. Aunque los cánones, al igual que todas las listas y catálogos, tienen tendencia a ser inclusivos más que exclusivos, hemos llegado al punto en que toda una vida de lectura y relectura apenas nos permite recorrer todo el canon occidental. De hecho, ahora es virtualmente imposible dominar el canon occidental. No sólo significaría asimilar perfectamente trescientos libros, muchos de los cuales, si no la mayoría, presentan auténticas dificultades cognitivas e imaginativas, sino que las relaciones entre estos libros son más controvertidas a medida que se alargan nuestras perspectivas. También tenemos las enormes complejidades y contradicciones que constituyen la esencia del canon occidental, que ni mucho menos es una unidad o estructura estable. Nadie posee autoridad para decirnos lo que es el canon occidental, desde luego no desde 1800 hasta el día de hoy. No es, no puede ser, exactamente la lista que yo doy, ni la que pueda dar ningún otro. Si así fuera, eso convertiría dicha lista en un mero fetiche, en una mercancía más. Pero no estoy dispuesto a dar la razón a los marxistas cuando dicen que el canon occidental es otro ejemplo de lo que denominan «capital cultural»*. A mí no me resulta tan claro que una nación tan contradictoria

* Para este concepto véase la nota 5 del artículo de J. C. MAINER en este mismo volumen, pág. 274. [Nota del compilador.]

como los Estados Unidos de América pueda haber sido alguna vez el contexto para un «capital cultural», como no sea para aquellos sectores de la alta cultura que contribuyen a la cultura de masas. En este país no hemos tenido una alta cultura oficial desde 1800, una generación después de la Revolución Americana. La unidad cultural es un fenómeno francés y en cierto sentido un asunto alemán, pero apenas una realidad norteamericana, ni en el siglo XIX ni en el XX. En nuestro contexto y desde nuestra perspectiva, el canon occidental es una especie de lista de supervivientes. El hecho central en relación con Norteamérica, según el poeta Charles Olson, es el espacio, pero Olson escribió esa frase al principio de un libro sobre Melville y, por tanto, sobre el siglo XIX. Al acabar el siglo XX, nuestro hecho central es el tiempo, pues en la tierra del ocaso se da ahora el ocaso de Occidente. ¿Calificaría uno de fetiche la lista de supervivientes de una guerra cosmológica de trescientos años?

El tema central es la mortalidad o inmortalidad de las obras literarias. Donde se han convertido en canónicas, han sobrevivido a una inmensa lucha en las relaciones sociales, pero estas relaciones tienen poco que ver con la lucha de clases. El valor estético emana de la lucha entre textos: en el lector, en el lenguaje, en el aula, en las discusiones dentro de una sociedad. Muy pocos lectores de clase obrera pintan algo a la hora de determinar la supervivencia de los textos, y los críticos de la izquierda no pueden leerlos en nombre de la clase obrera. El valor estético surge de la memoria, y también (tal como lo vio Nietzsche) del dolor, el dolor de renunciar a placeres más cómodos en favor de otros mucho más difíciles. Los obreros ya tienen suficientes angustias y prefieren la religión como alivio. Su certeza de que la estética es, para ellos, simplemente otra angustia nos ayuda a aprender que las grandes obras literarias son angustias conquistadas, no pilares unificados de moralidad, ya sean occidentales u orientales. Si pudiésemos concebir un canon universal, multicultural y polivalente, su libro esencial no sería una escritura, ya fuera la Biblia, el Corán, ni un texto oriental, sino Shakespeare, que es representado y leído en todas partes, en todos los idiomas y circunstancias. Sean cuales sean las convicciones de los neohistoricistas de hoy en

día, para quienes Shakespeare es sólo un indicador de las energías sociales del Renacimiento inglés, Shakespeare, para cientos de millones de personas que no son europeas ni de raza blanca, es un indicador de sus emociones, de su identificación con unos personajes a los que Shakespeare dio existencia mediante su lenguaje. Para ellos su universalidad no es histórica, sino fundamental; él pone en escena sus vidas. En sus personajes ellos perciben y afrontan sus propias angustias y fantasías, no las energías sociales manifestadas por el incipiente Londres mercantil.

El arte de la memoria, con sus antecedentes retóricos y su mágico desarrollo, es en gran parte una cuestión de lugares imaginarios o de lugares reales transmutados en imágenes visuales. Desde la infancia he gozado de una extraordinaria memoria para la literatura, pero esa memoria es puramente verbal, sin ningún componente visual de por medio. Sólo recientemente, ya rebasados los sesenta años, he llegado a comprender que mi memoria literaria se ha basado en el canon como sistema memorístico. Si soy un caso especial, es sólo en el sentido de que mi experiencia es una versión más extrema de lo que considero la principal función pragmática del canon: el recordar y ordenar las lecturas de toda una vida. Los más grandes autores asumen el papel de «lugares» en el teatro de la memoria del canon, y sus obras maestras ocupan la posición que correspondería a las «imágenes» en el arte de la memoria. Shakespeare y *Hamlet*, un autor capital y un drama universal, nos obligan a recordar no sólo lo que ocurre en *Hamlet*, sino, más importante aún, qué sucede en la literatura que lo convierte en memorable, prolongando, de este modo, la vida del autor.

La muerte del autor, proclamada por Foucault, Barthes y otros autores clónicos posteriores, es otro mito anticánico, similar al grito de guerra del resentimiento, que rechazaría a «todos los varones europeos blancos y muertos», es decir, por nombrar a la docena del fraile, Homero, Virgilio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Kafka y Proust. Más vivos que vosotros mismos, quienesquiera que seáis, estos autores eran indudablemente varones y supongo que «blancos». Pero,

comparados con cualquier autor vivo de la actualidad, no están muertos. Entre nosotros tenemos a García Márquez, Pynchon, Ashbery y otros que es probable que lleguen a ser tan canónicos como Borges y Beckett, entre los recientemente fallecidos, pero Cervantes y Shakespeare pertenecen a otro orden de vitalidad. El canon es sin duda un patrón de vitalidad, una medida que pretende poner límites a lo inconmesurable. La antigua metáfora de la inmortalidad del escritor resulta aquí pertinente, y renueva, para nosotros, el poder del canon. Curtius tiene un excursus titulado «La poesía como immortalización», en el que cita la fantasía de Burckhardt sobre «La fama en la literatura» al equiparar fama e immortalidad. Pero Burckhardt y Curtius vivieron y murieron antes de la época de Warhol, en la que tanta gente es famosa durante quince minutos. La immortalidad durante un cuarto de hora se confiere ahora prodigamente y puede considerarse una de las consecuencias más hilarantes de «abrir el canon».

La defensa del canon occidental no es de ningún modo una defensa de Occidente o de la empresa nacionalista. Si el multiculturalismo significara Cervantes, ¿quién podría quejarse? Los mayores enemigos de los criterios estéticos y cognitivos son supuestos defensores que nos vienen con tonterías acerca de los valores morales y políticos de la literatura. No vivimos según la ética de la *Ilíada* ni según las ideas políticas de Platón. Aquellos que enseñan a interpretar los textos tienen más en común con los sofistas que con Sócrates. ¿Qué podemos esperar que haga Shakespeare por nuestra sociedad en declive, teniendo en cuenta que la función del teatro shakespeariano tiene poco que ver con la virtud cívica o la justicia social? Los neohistoricistas de hoy en día, con su extraña mezcla de Foucault y Marx, son sólo un episodio menor de la interminable historia del platonismo. Platón tenía la esperanza de, al desterrar a los poetas, desterrar también al tirano. Al desterrar a Shakespeare, o al reducirlo a su contexto, no nos libramos de nuestros tiranos. En cualquier caso, no podemos librarnos de Shakespeare, ni del canon que gira a su alrededor. Shakespeare, tal como nos gusta olvidar, en gran medida nos ha inventado; si añadimos el resto del canon, entonces Shakespeare y el

canon nos han inventado por completo. Emerson, en *Hombres representativos*, lo dijo atinadamente: «Shakespeare está tan por encima de la categoría de los autores eminentes como lo está por encima del vulgo. Es inconcebiblemente sabio; los demás lo son concebiblemente. Un buen lector puede, en cierto modo, situarse en la mente de Platón y pensar desde ahí; pero no en la de Shakespeare. Sigue estando fuera de nuestro alcance. Por facilidad compositiva, por creación, Shakespeare es único.»

Nada podemos decir acerca de Shakespeare que sea tan importante como lo expresó Emerson. Sin Shakespeare no habría canon, pues sin Shakespeare no habría en nosotros, quienesquiera que seamos, ningún yo reconocible. Le debemos a Shakespeare no sólo que representara nuestra cognición, sino gran parte de nuestra capacidad cognitiva. La diferencia entre Shakespeare y sus más directos rivales es cualitativa y cuantitativa, y esa doble diferencia define la realidad y necesidad del canon. Sin el canon, dejamos de pensar. Se puede perseguir sin tregua el ideal de sustituir los criterios estéticos por consideraciones etnocéntricas y de género, y también se pueden tener unos objetivos sociales admirables. Pero, a pesar de ello, la fuerza sólo acepta la fuerza, tal como Nietzsche testimonió durante toda su vida.

III

ALTERNATIVAS AL DEBATE

I. LOTMAN Y EL CANON LITERARIO*

JOSÉ M^a POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

La dramática incomunicación que vive la teoría literaria, producida y consumida a menudo en espacios teóricos reducidos, y la tendencia a la rápida sustitución de una teoría por su contraria, ha marginado también la poderosa teoría de I. Lotman y de la escuela de Tartu-Moscú de los debates en torno al canon, siendo como me parece la contribución que ha cuajado una más completa y sistemática ordenación teórica de las cuestiones que se cruzan en tales debates y creo que podría actuar de punto de dilucidación clara y salida productiva a ellos. Veremos, eso sí, que algunas de las aportaciones de la teoría de los Polisistemas son coincidentes con las que siguen, según ha destacado el propio I. Even-Zohar.

Las intervenciones teóricas de Lotman y su escuela sobre el canon han sido constantes, si bien no siempre explícitamente definidas como atinentes a él. Precisamente la primera constatación de este estudio quiere poner de relieve una posible homología entre buena parte de los conceptos definidos sobre el funcionamiento semiótico de la cultura y su carácter dinámico, con la formación y sustitución de cánones. Algunos conceptos clave de Lotman como la contraposición *estética de la identidad* vs *estética de la diferencia* que se da al final de su libro de 1970 o las conocidas series opositivas de centro vs periferia, alto vs bajo, interior vs exterior que nutren el conocido programa conjunto de la Escuela traducido como *Tesi sullo studio semiotico della cultura* (1973), desarrolladas luego por Lotman sobre la literatura

* Título original: «I. Lotman y el canon literario», en *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia, Episteme («Eutopías», 108), 1995, págs. 28-38. Texto reproducido con autorización del autor.

en su clásico artículo traducido en 1976 [1996], se proyectan con facilidad a la cuestión de la constitución de cánones y de su transformación mediante el conocido dispositivo dinámico del sistema semiótico sobre el que Tartu ha incidido siempre.

No son ajenas tampoco a la cuestión del canon, sino todo lo contrario, las ideas sobre los niveles de reconstrucción, la autoconciencia y el papel crucial que desempeñan los metatextos en la configuración de la semiosfera (1984). Creo, por último, que en esa constancia hay también una evolución de su pensamiento hacia una atención creciente al problema de la *creatividad* y la inserción de lo nuevo e imprevisible guiado por factores casuales, y el modo de convivencia entre los códigos y esos elementos creativos. Fundamentalmente a partir de su estudio de 1989 «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria» donde se encuentran las principales ideas germinales desarrolladas luego en su libro de 1992 *La cultura e l'esplosione*. En definitiva muchas e importantes monografías de Lotman afectan a nuestro asunto, y no sólo aquellas que definen explícitamente esa relación, como es el artículo de 1973: «El arte canónico como paradoja informacional».

Tres son las principales aportaciones de Lotman a una teoría del canon literario: 1) la inscripción de la vieja teoría de Tynianov-Sklovski en un marco teórico más amplio y general que afecta al funcionamiento dinámico del sistema semiótico; Lotman y Tartu ofrecen una coherente y completa explicación, una teoría, sobre conceptos que venían estando dispersos y no se habían inscrito como interpretación global del fenómeno de la formación de cánones en una cultura; 2) la fuerte densidad que obtienen en la teoría de Lotman la conciencia metateórica de los propios sistemas; la autodescripción y el papel de los metatextos ayudarán a resolver polémicas en torno al canon [...]; y 3) la explicación de la vieja antinomia entre estabilidad y cambio, previsibilidad e imprevisibilidad en la determinación de los elementos creativos y su lugar frente a los modelos descriptivos del código, ha supuesto la más sagaz resolución del problema de la creatividad y del carácter movedizo de los cánones que tal creatividad impone.

1. Lotman ha desarrollado una teoría del lugar de las fronteras en la semiosfera que afecta muy directamente a la cuestión del canon. La frontera tiene una función explicativa fuerte de los procesos vistos por Tynianov y Sklovski sobre la dialéctica entre estratos canonizados y no canonizados en una cultura y su progresivo desplazamiento. Los que estaban fuera tienden progresivamente a ocupar el centro del sistema y un estrato no canonizado pugna por insertar su propio repertorio y modelos, según hemos ido viendo. Pero Lotman da un paso más al interpretar que en esa dialéctica se definen simultánea e interdependientemente los lugares: no hay centro sin periferia y el dominio de la cultura, su propia constitución interna, precisa de lo externo a ella para definirse. Puesto que la frontera es una parte indispensable de la semiosfera, esta última necesita de un entorno exterior «no organizado» y lo construye en caso de ausencia. Toda cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa (Lotman, 1984: 9-10). El canon del Clasicismo en la antigüedad generó a los «bárbaros» para tomar conciencia de sí mismo: el lenguaje común a ese canon clasicista se establece en relación a la ausencia de ese lenguaje en «los otros»; las estructuras externas a ese modelo, situadas al otro lado de la frontera que crea tal autoconciencia, son declaradas no-estructuras, los textos de esa exterioridad como no-textos y en general su esfera como no-cultura.

A descriverle da un punto de vista esterno, la cultura e la non-cultura appaiono come sfere reciprocamente condizionanti e bisognose l'una dell'altra. Il meccanismo della cultura è un dispositivo (ustroistvo) que trasforma la sfera esterna in interna: la disorganizzazione in organizzazione, i profani in illuminati, i peccatori in giusti, l'entropia in informazione. In forza del fatto che la cultura non vive unicamente dell'opposizione delle sfere esterna e interna ma anche del passaggio da una sfera all'altra, essa non solo combatte contro il «caos» esterno, ma ha anche bisogno di questo, non solo lo distrugge, ma lo crea costantemente (Tesi, 1973, 1.2.0).

La idea misma de canon se cubre con la de una organización cultural que se propone a sí misma como modelo

con aspiración generativa y constituye una ambición constante del mecanismo semiótico –que tiende a la autoorganización– de toda cultura. La definición misma de cultura reclama a la de canon como elenco de textos por los cuales una cultura se autopropone como espacio interno, con un orden limitado y delimitado frente al externo, del que sin duda precisa. La consecuencia para el debate actual es clara: ambicionar, en cualquier momento del proceso, un orden *estático* que fije el proceso y lo detenga, traduce un idealismo poco consecuente con el funcionamiento de los sistemas semióticos. En la medida en que el canon, como la cultura, depende del *dispositivo crítico de su autoorganización frente a lo externo*, la discusión en torno al canon es irreducible a un punto histórico de estabilidad y precisa de la «amenaza» constante de lo exterior para afirmarse. A todo tipo de cultura corresponde un tipo de «caos» y genera históricamente el propio tipo de no-cultura que le es inherente. «Il campo della non organizzazione estraculturale si può interpretare come sfera specularmente riflessa della cultura» (*Tesi*, 1.2.2). La configuración de los cánones la veo en este sentido directamente afectada por tal dialéctica-refleja, en tanto funcionan históricamente como la aspiración de los grupos a resumir su opción como «La cultura» y sus rechazos como «no cultura». Hay una posible extrapolación analógica entre el funcionamiento del mecanismo que genera un canon y el descrito por la Escuela de Tartu en toda la Tesis 1 de su programa. Incluso con el ejemplo elegido que sitúa al helenismo vs bárbaros, los miembros de Tartu se han referido empíricamente a uno de los primeros cánones constituidos en la cultura de Occidente (*Tesi*, 1.2.3.).

Esta tesis, que interpreta en un sentido teórico global las intuiciones del dinamismo dialéctico de Tynianov y Sklovski, es desarrollada para la literatura por el propio Lotman en el estudio de 1973 traducido al inglés en 1976 bajo el título de «The content and structure of the concept of «Literature»» [«Sobre el contenido y la estructura del concepto de «literatura artística»»], donde la movilidad del concepto de Literatura, la difícil traza de su frontera, y el dinamismo que le es inherente y que había sido marcado

por Mukařovský y Bajtin, a quienes Lotman cita expresamente (1976: 340 [1996: 163]), es argumento de Lotman para desarrollar el principio de que los textos no-literarios, las definidas como sub-literaturas y las periferias a los sistemas son correlativos a la Literatura y precisos en el orden de su concepto. Es más, desarrolla Lotman una idea muy querida a los teóricos eslavos y que desarrollaron Tynianov, Sklovski, Eichenbaum y fue nuclear para el libro de Bajtin sobre Rabelais. Tal idea la enuncia así: «El mecanismo de la evolución literaria estaba determinado [en tales autores] por la influencia y la sustitución funcional recíprocas de su capa «de arriba» y su capa «de abajo». *En la creación verbal no canonizada, que se halla fuera de los límites de la legitimada por las normas literarias, la literatura extrae recursos de reserva para las soluciones innovadoras de las épocas futuras*» (Lotman, 1976: 350 [1996: 173; el subrayado es mío]). Leer esta cita y conocer cómo Cervantes o Shakespeare fueron en su día autores anti-canónicos puede frustrar felizmente las aspiraciones conservacionistas hacia un canon estático.

También afecta de lleno a una teoría sobre el canon la dialéctica memoria/olvido que I. Lotman y B. Uspenski comentan en su estudio conjunto de 1971 «Acerca del mecanismo semiótico de la cultura»: «Puesto que una cultura se concibe a sí misma como existente tan sólo si se identifica con las normas constantes de su propia memoria... la longevidad de los textos forma, en el interior de la cultura, una jerarquía que se identifica corrientemente con la jerarquía de los valores. Los textos que pueden considerarse más válidos son aquellos de mayor longevidad, desde el punto de vista y según los criterios de determinada cultura... la longevidad del código viene determinada por la constancia de sus elementos estructurales de fondo y por su dinamismo interno: por la posibilidad de cambiar conservando al mismo tiempo la memoria de los estados precedentes y, por tanto, la auto-conciencia de la unidad» (Lotman-Uspenski, 1971: 73).

La relación entre el canon y la longevidad de los textos es mucha, si bien conviene no olvidar que «la transformación en texto de una cadena de hechos va acompañada inevitablemente por la selección y por el olvido de otros decla-

rados inexistentes. En este sentido todo texto contribuye no sólo a la memorización sino también al olvido» (Lotman-Uspenski, 1971: 74).

En orden a la constitución de un canon la dialéctica memoria/olvido señala el carácter convencional de la constitución del elenco, toda vez que es irrenunciable para la constitución de un canon la selección desde la óptica del valor e ideología de una cultura dada y la cobertura de la longevidad desde esta misma óptica, que ignora o posterga los textos olvidados. La memorabilidad de los textos nace vinculada al propio mecanismo jerárquico de la selección y su proyección sobre la Historia no es autónoma al código desde el que se ejecuta tal selección, aunque es fundamental al canon del idealismo pretender evitar tal vinculación y presentar sus valores como autónomos del código.

En este sentido es muy importante para entender el mecanismo de formación del canon una observación que Lotman hace en su estudio de 1984 «Acerca de la semiosfera»; cuando se refiere a la dialéctica fronteriza entre centro vs periferia y al impetuoso auge de las periferias que logran trasladar al centro sus líderes, reglas y conquistar el núcleo del sistema, añade: «Esto, a su vez, estimula (por regla general, bajo la consigna del regreso «a los fundamentos») el desarrollo semiótico del núcleo cultural, que de hecho es ya una nueva estructura surgida en el curso del desarrollo histórico, pero que se entiende a sí misma en metacategorías de las viejas estructuras. La oposición *centro/periferia* es sustituida por la oposición *ayer/hoy*» (Lotman, 1984: 9 [28]).

Buena parte del debate perenne sobre el canon, que contrapone a la historia actual un cierto sentido de continuidad con la historia pasada se explica por esta proyección y cobertura mutua que se dan las oposiciones de centro/periferia, que se leen como las de ayer/hoy. Todo centro desplazado metacategoriza sus viejas estructuras y pretende extraerlas del devenir histórico para regresar a la que presenta como «los fundamentos». Todo canon, entonces, es histórico y positivo, se constituye como resultado de una teoría y se da cuando tal teoría cobra un sentido fuerte de su autoconstitución frente a los otros textos

que permanecen fuera. Ello genera, como veremos en el segundo punto de mi análisis, una fuerte dependencia entre canon y reflexión metateórica y un cierto sentido especular entre canon y textos teóricos de una cultura dada. El carácter especular se deduce de la medida como toda cultura tiende a definir la HISTORIA como espejo de la propia postulación de su significado por parte de quien lo establece y tiende a leer la pérdida del centro como una desaparición del propio canon. Ayer/hoy se reescribe como dentro/fuera de la «Literatura» y centro periferia como valores eternos vs valores fungibles.

2. Viene siendo reconocido que uno de los mejores avales teóricos de la escuela de Tartu es haber apoyado sus propuestas sobre investigaciones empíricas, sobre estudios concretos del modo de funcionar la cultura y literatura eslavas. «Los mejores representantes de la Escuela de Tartu podían permitirse el atrevimiento teórico gracias, precisamente, a su profundo conocimiento del material»¹. La importante contribución teórica de Tartu al problema de los metatextos y el nivel de autodescripción y autoconciencia en la constitución de una cultura dependía de una profunda indagación sobre la eslavística. Recordemos que en la tesis 5 de su programa, la Escuela de Tartu ejemplifica su afirmación de que a un estadio científico de descripción corresponderá una fisonomía del campo descrito con el problema de la Literatura Rusa Antigua. Diferentes escuelas habían ofrecido catálogos de fuentes dispares: lo que para unos eran textos literarios o de cultura para otros no lo eran; lo que entienden es clave en toda la «Cultura artística del Medievo», que ponen entre comillas para indicar que sólo desde ese concepto se hacen operativos ciertos textos como textos de cultura.

Toda su experiencia en el estudio de la Filología eslava y las dificultades para llevar a cabo la selección de textos en un contexto multilingüístico y multicultural, llevó a la

¹ Véanse P. TOROP, «La Escuela de Tartu como Escuela», en *Discurso*, 8, 1993, págs. 31-46, la cita corresponde a la pág. 34; y C. SEGRE, *Notizie dalla crisi (Dove va la critica letteraria?)*. Turín, Einaudi, 1993, pág. 4.

Escuela de Tartu a poner de relieve la importancia de entender la cultura más que como una suma de textos como *un mecanismo que crea un conjunto de textos* y poner énfasis en la capacidad autoorganizativa y en el grado de autoconciencia como indispensables para definir la cultura. «Por lo general la cultura puede representarse como un conjunto de textos, pero desde el punto de vista del investigador es más exacto hablar de la cultura como mecanismo que crea un conjunto de textos y hablar de los textos como realización de la cultura» (Lotman-Uspenski, 1971: 77). Esta cita reproduce el concepto clave para Tartu de la cultura como *mecanismo generativo y estructurador* que basa sus fronteras en la autoconciencia y autoorganización. Y es valiosísima para una teoría sobre el canon. En la conocida tesis 9 de las *Tesi sullo studio semiotico della cultura* los miembros de Tartu habían planteado una doble tendencia en el seno de toda cultura, que debe mucho al capítulo último de la *Estructura del texto artístico* de I. Lotman (1970: 354-357): en toda cultura trabajan dos mecanismos contrapuestos: la tendencia a la variedad (que Lotman había llamado en su libro «estética de la diferencia») y la tendencia a la uniformidad, a entender la propia cultura como lenguajes unitarios, rigurosamente organizados (a la que Lotman había llamado «estética de la identidad»). La primera tendencia impele a la creación de estructuras relativamente amorfas, en tanto que la segunda tiende a una rígida organización interna. Es muy interesante la observación en la Tesis 9.0.0 sobre los sistemas de signos creados artificialmente para favorecer esta tendencia a la regularidad en la cual se llama al estudio de los metatextos: «istruzioni, regolamenti e insegnamenti che rappresentano un mito sistematizzato creato dalla cultura su di sé». Posteriormente en 9.0.2 desarrollan esta idea a propósito del canon clasicista propuesto por Boileau.

En otro lugar, en colaboración con Uspenski, Lotman insiste en la necesidad de unidad de toda cultura, en un texto que me parece central para definir todo canon:

Y, a pesar de todo, la cultura necesita unidad. Para poner en obra su función social, ha de intervenir como una estructura subordinada a principios constructivos unitarios. Esta unidad

se forma de la siguiente manera: en una determinada etapa de su desarrollo llega, para la cultura, el momento de la autoconciencia; ésta crea su propio modelo, que define su fisonomía unificada, artificialmente esquematizada, elevada al nivel de unidad estructural. Superpuesta a la realidad de esta o aquella cultura, dicha fisonomía ejerce sobre ella una potente acción ordenadora, organizando integralmente su construcción, introduciendo armonía y eliminando contradicciones. La equivocación de muchas historias literarias radica en tomar los modelos autointerpretativos de la cultura, como «la concepción del Clasicismo en los escritos de los teóricos del XVII y XVIII» o «la concepción del Romanticismo en los escritos de los románticos» —modelos que forman un nivel particular en el sistema de la evolución de la cultura—, y estudiarlos en la misma serie que comprende la actividad de estos o aquellos escritores, lo que representa un error desde el punto de vista de la lógica (Lotman-Uspenski, 1971: 89-90).

Y que además de un error lógico es el punto perenne de debate en torno a los cánones, que representan siempre modelos y nunca textos, y se comete en cambio el error de intercambiar las posiciones de ambos niveles. El modelo autodescriptivo pertenece a los metatextos y la proyección de un canon como antología de textos mezcla ambos niveles. Pero en la larga cita se ha visto, además, cuánto debe el canon a estos mecanismos autoorganizativos inherentes a toda cultura.

En su monografía «The content and structure of the concept of «Literature»» [«Sobre el contenido y la estructura del concepto de «literatura artística»»] (1976 [1996]), Lotman desarrolla específicamente referida a la literatura la cuestión del canon, cuando habla de los «sistemas de valor» (1976: 343 y ss. [165 y ss.]), que se someten y organizan como escalas desde el «top» [arriba] al «bottom» [abajo]. La distribución de los grupos de textos que difieren en su estructura y función, dentro de clases jerárquicas de los sistemas axiológicos puede considerarse, añade, una característica esencial de las tipologías de las culturas. Y el lugar asignado a la Literatura en la jerarquía general de los valores de los textos es de vital importancia para entender la función de los mismos en el seno de su cultura. Con

todo, advierte Lotman, en el texto literario ocurre algo diferente a los demás: da lugar a evaluaciones axiológicas mutuamente excluyentes y desplazamientos constantes en la escala desde un extremo al otro, incluso un mismo texto cambia de lugar, desde el «top» al «bottom», y viceversa.

Lotman explica esta particularidad refiriéndola al propio isomorfismo que guarda con la cultura, esto es, nunca constituye la Literatura un grupo de textos independiente del mecanismo de su autoorganización. Los metatextos acompañan siempre a la Literatura a modo de normas, reglas y críticas que hacen que la Literatura vuelva sobre sí misma autoorganizándose, estructurándose. A esa autoorganización corresponde tanto el mecanismo de las exclusiones (literario vs no literario) como la propia jerarquía interna entre los admitidos. Y ejemplifica nuestro autor con el Clasicismo, y sus categorías de «correcto», «racional», «absurdo» o con la vieja polémica habida en Rusia sobre la escritura artística en prosa. Llegó un momento en la Rusia de 1810 a 1820 en que el criterio discernidor era ése, cuando en 1860 se impuso el criterio contrario y se identificó Literatura con «Poesía» (véase Lotman, 1976: 344-346 [168-170]). La exclusión de textos del dominio literario ocurre no sólo en el nivel sincrónico, sino también en el diacrónico: un cambio de normas en los metatextos genera exclusiones acordes con las concepciones teóricas cambiantes, lo que ejemplifica Lotman con detalle en la construcción de la Historia Literaria Rusa y el debate iniciado por Bielinski en torno al realismo (1976: 346 [169]). El lector puede seguir en esta historia un ejemplo precioso de la constitución y controversia en torno a un canon concreto. De hecho todo el estudio traducido en 1976 que vengo glosando es una monografía en torno al canon literario, puesto que a las exclusiones vs inclusiones añade Lotman un desarrollo de la jerarquización articulado sobre la oposición «Elevado vs Popular», y los problemas que tal jerarquización plantea en el concepto occidental de «Literatura», como ejemplo privilegiado del dinamismo y carácter cambiante del sistema literario.

3. Progresivamente fue cobrando importancia en las reflexiones de Iuri Lotman el fenómeno de la *creatividad*

de los textos y del continuo desafío que ésta imponía al código, así como la huida del determinismo, lo que ocupará el tercer estadio de nuestra atención referida al canon. De hecho la relación entre lo previsible y lo imprevisible, lo esquemático y lo creativo afecta de manera crucial al debate sobre su constitución y prolongación en el tiempo. En su estudio «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria» (1989) reformula explícitamente el modelo de Tynianov-Sklovski sobre la evolución literaria que había descrito la dialéctica centro-periferia (extrasistemático/sistemático prefiere decir Lotman), y lo hace para dar cuenta de por qué el centro y la periferia no sólo cambian de lugar sino que crean formas totalmente nuevas, no predecibles. Este asunto es también el central en su libro *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità* (1992).

En el eslabón Código-Texto introduce Lotman el elemento imprevisible que indican los factores casuales que son los que permiten diferentes interpretaciones del texto. Y añade:

también hemos mencionado que, con mucha frecuencia, en el funcionamiento real de la cultura no es la lengua la que antecede al texto sino que es el texto, primario por su propia naturaleza, el que antecede a la aparición de la lengua y la estimula. Una obra innovadora del arte, al igual que los descubrimientos arqueológicos arrancados de sus contextos históricos (en esencia, cualquier personalidad del *otro*) nos son dados primero como textos en *ninguna lengua*. Sabemos que son textos, aunque el código para su lectura ha de ser descrito por nosotros mismos (Lotman, 1989: 92 [238]).

He aquí una de esas grandes ideas motrices de líneas de investigación: ciertos textos, los innovadores, creativos, no están en ninguna lengua, en el sentido de que precisan que se cree el código para su interpretación. Es idea que se ha expresado repetidamente por poetas, así Jorge Guillén quien defendió que el poema crea su propio lenguaje², y que Lotman inscribe en un marco más general de la dialéctica

² Véanse F. LÁZARO CARRETER, *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra, 1991, págs. 57-59; y J. M^a POZUELO, 1995a, págs. 212-213.

de previsibilidad vs imprevisibilidad en los sistemas. Los procesos cognoscitivos y los creativos tienen un diferente funcionamiento, en tanto los primeros, como la ciencia, precisan reducir lo casual a invariantes reguladas por el propio conocimiento, en tanto el tiempo de la ciencia es el pasado-presente, es decir, ya existe, los segundos, los objetos del arte se sitúan en el presente-futuro, y proyectan una imprevisibilidad que hace explosionar el código.

La tesis central del libro de 1992 es que la cultura obliga a una constante resituación de la dialéctica entre lo previsible e imprevisible, por cuanto sus códigos se ven continuamente explosionados, sobrepasados por nuevos textos que introducen factores casuales. La lengua de cultura es parcialmente desconocida en cada momento histórico, en tanto se proyecta desde el presente al futuro, y es por ello parcialmente intraducible, por eso se convierte en explosión:

Nel momento in cui i testi di questa lingua esterna risultano introdotti nello spazio della cultura, avviene l'esplosione. Da questo punto di vista l'esplosione può essere interpretata come il momento dello scontro di lingue straniere l'una all'altra: dell'assimilante e dell'assimilato. Lo spazio esplosivo sorge come un fascio di imprevedibilità (Lotman, 1992: 168).

La teoría literaria, y toda descripción científica, tiende a crear un isomorfismo no deseable entre los procesos cognoscitivos y los creativos. Tendemos en la crítica literaria a reducir lo casual e impredecible del nombre propio a nombres comunes, buscando las invariantes a todo fenómeno. Tal tendencia universal inherente a los procesos cognoscitivos crea también la norma y los códigos necesarios para reducir los elementos impredecibles del eje presente-futuro leyéndolos en el eje presente-pasado: que es el eje en el que actúa el canon. Un canon, de ese modo, no es otra cosa que la lectura del presente hacia el pasado y la creación de un isomorfismo entre texto y código, creando, en el caso de los textos creativos, nuevos códigos en los que inscribirlos.

Como pertenecientes a un mismo corte cultural sincrónico la idea científica, el descubrimiento, por un lado, y la obra

de arte, por otro, se muestran como una única serie y a la hora de construir modelos tipológicos son utilizados tradicionalmente como hechos del mismo tipo, hechos idénticos... La justificación de dicho planteamiento en el aspecto de la retrospección histórica oculta a menudo una diferencia profunda entre estos acontecimientos... (Lotman, 1989: 93 [239]).

La retrospección histórica (como serie científica que proyecta presente-pasado) reconstruye una unidad falsa entre los acontecimientos, uniformando lo dispar y reduciendo lo casual e imprevisible a predecible. En tanto que «*l'opera di nessun scrittore può essere considerata sinonimo di quella di un altro*» (Lotman, 1992: 169 [subrayado suyo]), el proceso de su discusión crítica tiende a reducir lo casual a «descubrimiento» y a pautar el resultado como si fuese un proceso. Las esferas dinámicas de la cultura, las creativas, son aquellas en las que los factores casuales juegan más importante papel, pero la Historia introduce en su retrospección un modelo potencial que la resitúa en el eje de la regularidad:

Así no solamente el torrente de textos, sino también su estructura, recibe una coordenada temporal, es decir, la historia. Entre la esfera de lo casual y de lo regular se produce un constante intercambio. Lo casual, en relación con el futuro, actúa como punto de partida de una cadena regular de consecuencias y, en relación con el pasado, se interpreta de forma retrospectiva como inevitable y providencial. Dicho modelo tiene lugar con una mayor fuerza cuando tratamos con textos artísticos, en los que el momento de la casualidad y la influencia inversa del texto en la lengua son especialmente evidentes... La historia tiene muchas capas y supone una estructura jerárquica compleja. En ciertos niveles dominan leyes espontáneas. El hombre las percibe como algo dado. Las leyes se realizan a través de su actividad, pero esta misma actividad no es el resultado de una elección libre... (Lotman, 1989: 97 [243-244]).

La construcción misma del canon como estructura procedente de la Historia busca entender los grandes textos creativos sometidos a procesos de regularidad y se explica bien según este modelo. Ahora bien, aunque la cultura en general actúe como una «estructura pensante», generadora de información, la pregunta de Lotman es «¿cómo se

pone en marcha?» Para que el mecanismo de la conciencia individual y colectiva se ponga en marcha es necesario «Introducir el texto», y para producir nuevos textos es necesario tener ya un texto. Esta aparente contradicción, que está en el seno de la creatividad misma de las estructuras culturales, la explica Lotman según un modelo tomado de la ciencia: el de los catalizadores en química, en los cuales para la síntesis de una sustancia es necesaria la presencia de esa misma sustancia:

La salida de esta situación enmarañada quizá pueda encontrarse si estamos de acuerdo en distinguir, cuando analizamos fenómenos de la evolución (por analogía con los procesos dinámicos en la química y las ciencias naturales), entre factores de génesis («participantes en la reacción») y catalizadores, y, además, si comprendemos que el conjunto de formas cuyas recombinaciones determinan las características tipológicas de una cultura es limitado, y en consecuencia todas ellas están presentes en cantidades insignificantes en todos los estadios del desarrollo, especialmente si tenemos en cuenta la enorme cantidad de las combinaciones casuales. De esta forma se revela otra función más de los textos casuales: actúan en calidad de «motores de arranque», aceleradores o retardadores de los procesos dinámicos de la cultura (Lotman, 1989: 99-100 [247])

Creo que en este texto presenta un modelo explicativo de la evolución de la cultura que puede dar salida a los debates teóricos sobre el canon. La redundancia que todo proceso histórico impone en forma de regularidad a los procesos creativos o casuales, generando para ellos formas constantes, se articula, sí, sobre ciertos rasgos tipológicos que actúan como factores de génesis, pero no son abstracciones esenciales, sino puntos de encuentro en la reconstrucción histórica del proceso. El proceso de explicación cognoscitivo sitúa los respectivos lugares de síntesis en que los factores casuales, los textos creativos, actúan como motores de arranque. Todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula.

LOS CÁNONES Y (MÁS ALLÁ DE) LAS FRONTERAS CULTURALES (O ¿DE QUIÉN ES EL CANON DEL QUE HABLAMOS?)*

WALTER MIGNOLO
Universidad de Duke

INTRODUCCIÓN

Mi argumentación se basa en dos premisas interrelacionadas. De acuerdo con la primera, una de las funciones principales de la formación del canon (literario o no) es asegurar la estabilidad y adaptabilidad de una determinada comunidad de creyentes. Por lo tanto, la comunidad se sitúa a sí misma en relación con una tradición, se adapta al presente y se proyecta hacia el futuro. De acuerdo con la segunda, cuando la formación del canon está relacionada con actividades disciplinarias (artísticas y/o de conocimiento, como por ejemplo la práctica literaria y los estudios literarios) es esencial distinguir entre los aspectos vocacionales y los epistémicos (o disciplinarios) de la formación del canon. Este artículo se ha escrito desde la perspectiva de un latinoamericano y latinoamericanista que enseña en los Estados Unidos. Mi situación personal (vocacional) y universitaria (epistémica) con respecto a esa argumentación es relevante tanto para el «objeto» (por ej., el canon de la literatura latinoamericana) como para el «sujeto» del análisis (por ej., quién investiga y enseña, dónde y para quién). En el diálogo entre Jameson y Ahmad¹ he encontrado un punto de

* Título original: «Canons a(nd) cross-cultural boundaries (or, whose canon are we talking about?)», en *Poetics Today*, 12:1, 1991, págs. 1-28. Traducción de Ariadna Esteve Miranda. Texto traducido y reproducido con autorización del autor y de Duke University Press. Se ha prescindido del apéndice.

¹ Véanse F. JAMESON, «Third-world literature in the era of multinational capitalism», en *Social Text*, 15, 1986, págs. 65-88; y A. AHMAD,

referencia a la vez que un excelente ejemplo de cada premisa. La primera se ilustra mediante las tradiciones culturales implícitas en ambos argumentos; el segundo en las interrelaciones entre tradiciones y principios disciplinarios. La siguiente cita del artículo de Jameson es un ejemplo claro de los temas que me gustaría tratar y ayudar a esclarecer.

Se pueden encontrar muchas razones en favor de la importancia y el interés de formas no canónicas de la literatura como las del tercer mundo, pero hay una que se destruye a sí misma porque utiliza las armas del adversario: la estrategia de tratar de demostrar que estos textos son tan «grandes» como los del propio canon. Por lo tanto, el objetivo es mostrar que, para tomar un ejemplo de otra forma no canónica, Dashiell Hammett es realmente tan grande como Dostoyevsky y, por lo tanto, puede ser admitido... *No se gana nada acallando la diferencia radical de los textos no canónicos. La novela del tercer mundo no ofrece las satisfacciones de Proust o Joyce*; lo que tal vez sea más perjudicial es la tendencia a recordarnos las etapas superadas de *nuestro propio* desarrollo cultural como primer mundo y llevarnos a la conclusión de que «ellos todavía escriben novelas como Dreiser o Sherwood Anderson»².

La idea de tercer mundo la ha creado un sujeto de conocimiento que, en el mismo acto de crear esta noción, se colocó en el primer mundo. De esta distinción surge una distribución de formas, tipos y áreas de conocimiento que Pletsche ha resumido en la expresión «la división en porciones del trabajo científico social entre los tres mundos»³. Por lo tanto, mientras esta distinción no sea «natural» sino «creada» con el fin de organizar el conocimiento y las formas de comprensión, la imagen de Jameson no afecta necesariamente a lo que «ellos» (los habitantes del tercer mundo) hacen⁴, del mismo modo que lo que «ellos» hacen

«Jameson's rhetoric of otherness and the «national allegory»», en *Social Text*, 16, 1987, págs. 3-25.

² F. JAMESON, 1986, pág. 65. La cursiva es mía.

³ C. E. PLETSCHE, «The three worlds, or the division of scientific labor, circa 1950-1975», en *Comparative Studies in Society and History*, 23: 4, 1981, pág. 153.

⁴ Véase A. AHMAD, 1987.

no afecta a lo que «nosotros» (habitantes del primer mundo) hacemos y pensamos (a partir de «nuestro propio desarrollo cultural») que hacen «ellos». Lo que hace posible la articulación de Jameson es la sólida convicción de que existe un solo canon y que coincide con el «nuestro». El argumento no tiene en cuenta la posibilidad de, por un lado, aceptar la necesidad que tienen las comunidades humanas de poseer un canon (tanto si se trata de un conjunto de valores y criterios como de un conjunto de relatos cuya función es dar cohesión a las comunidades, tanto para conservar y mantener el poder como para resistirse a él; véase el apartado III); y, por otro lado, las consecuencias de la colonización de las lenguas y la imposición de la cultura literaria de occidente (tras la constitución y la expansión masiva de la civilización occidental)⁵ para nuestra conceptualización actual del canon y las relaciones interculturales.

Mi argumentación se dividirá en cuatro partes. En el apartado I discutiré los aspectos vocacionales y académicos (o epistémicos)⁶ de la formación del canon y su transformación⁷. En el apartado II exploraré algunos de los aspectos

⁵ Véase S. WINTER, «The politics of ethnopoetics», en M. BENAMOU y J. ROTHENBERG, eds., *Ethnopoetics: A First International Symposium*. Boston, Boston University/Alcheringa, 1976, págs. 21-30.

⁶ Doy por supuesto que la formación y la transformación del canon están relacionadas con la conservación, reconocimiento o adquisición del poder, aunque no desarrollaré este aspecto en mi análisis.

⁷ Por razones prácticas, tomo prestada la distinción terminológica de R. POSNER («The scientific status of the study of literature: Epistemology and conceptualization», conferencia leída en el seminario sobre «Formación y deformación de los conceptos de la Teoría de la Literatura», Munich, 22-27 de agosto de 1988). De todos modos, utilizo mis propios conceptos, que avanzaba en «Comprensión hermenéutica y comprensión teórica», en *Revista de Literatura*, 94, 1983, págs. 1-35. La tesis que defendiendo en el presente artículo sería paralela a la hipótesis de los polisistemas desarrollada por I. EVEN-ZOHAR en *Papers in historical poetics* (Tel Aviv, Tel Aviv University/Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978) y más en concreto en «The polysystem hypothesis revisited», 1990, págs. 28-38, cuyo epígrafe cuarto se ocupa de la literatura canonizada y la no canonizada, al igual que la parte tercera del libro (págs. 63-94), donde la literatura rusa, hebrea e israelí son cada una conceptualizadas en términos de la hipótesis de los polisistemas. Véanse también en EVEN-ZOHAR, *Polysystem studies*, en *Poetics Today*, 11:1, 1990, las págs. 79-83 y 121-130.

tos académicos y pedagógicos del canon. A partir de la distinción establecida en I, el apartado III se dedicará a la explicación de las relaciones entre la formación del canon y las comunidades culturales, por un lado, y, por el otro, entre los campos de estudio y las comunidades científicas (o académicas). La formación del canon más allá de las fronteras culturales y el dilema de la producción cultural del «tercer mundo» en la enseñanza y la educación superior serán los temas centrales del apartado IV.

I. CÁNONES VOCACIONALES Y EPISTÉMICOS

Que la formación del canon haya despertado tanto interés entre los estudiosos de la literatura es, estrictamente desde el punto de vista de la disciplina, una paradoja. Mientras que los debates sobre la formación del canon en filosofía implican decisiones y valoraciones sobre las obras producidas por filósofos anteriores, en los debates sobre el canon literario el interés se centra en los escritores del pasado antes que en los estudiosos⁸. Esta situación con apariencia de paradoja se debe, creo, a la tensión entre las naturalidades vocacional y epistémica de los estudios literarios⁹.

⁸ Con eso no quiero decir que para explicar a Kant tengamos que ser filósofos de su misma categoría. Mi aseveración es más modesta: doy por supuesto que para explicar filosofía a nivel universitario se requiere un Doctorado en Filosofía. Y doy por supuesto que los estudiosos con un Doctorado en Filosofía creen que son filósofos, del mismo modo que un estudiante con un Doctorado en Sociología piensa que es un sociólogo. Alguien con un Doctorado en Filología Románica no es necesariamente, a mi parecer, un artista o un escritor.

⁹ Aunque me limito a los estudios literarios, con ello no quiero decir que éste sea un aspecto específico de esta disciplina. Es un tema más vasto y complicado, que también ha tratado D. KRISHNA al considerar el estudio de la filosofía más allá de las fronteras culturales: «Para adoptar una expresión bien conocida de Sartre, todas las culturas no occidentales han sido reducidas al estatuto de «objetos» al ser observadas y estudiadas por académicos occidentales según los términos de *conceptos* y *categorías* occidentales, que no se tratan como referidos a una cultura sino como si tuvieran carácter universal. En un sentido profundo y radical, por lo tanto, es sólo occidente quien se ha atribuido a sí mismo el estatuto de sujeto en el

Varios aspectos de la formación y transformación del canon literario pueden explicarse a partir de esta distinción. En Latinoamérica, por ejemplo, la formación oficial del canon se basó en la lengua y en los valores de las culturas colonizadoras más importantes (española y portuguesa) y ocupó el lugar del canon silenciado (pero no suprimido) de las culturas amerindias. Como veremos en los apartados III y IV, relatos como el de Rigoberta Menchú¹⁰ o el clásico libro de consejo maya-quiché (*Popol Vuh*) atestiguan la formación del canon en las comunidades amerindias, ejemplifican la formación de un canon más allá de las fronteras culturales y revelan la gran lejanía entre culturas «centrales», que han desarrollado un discurso académico sobre el canon, y culturas «periféricas», para las que el canon es un elemento de cohesión pero no de debate académico. Podemos encontrar un ejemplo más claro de la gran lejanía entre la formación de canon «periférica» y la «central» tomando un par de casos ilustrativos de la historia de la literatura. En 1953 Anderson Imbert escribió su clásica *Historia de la literatura hispanoamericana*, en la que dejaba claro que le interesaba la literatura escrita en castellano, en y sobre Latinoamérica. Su única restricción era la lengua, no el tema del discurso. Una novela que se situara en Sevilla o en Haití, o una historia de Brasil o del Caribe francés, si estaba escrita en castellano, pasaría a formar parte de la literatura hispanoamericana¹¹. Un año después, en 1954, el padre Angel María Garibay escribió su clásica *Historia de la literatura náhuatl*, en la que deliberadamente se limitó a

proceso del saber, reduciendo a todos los demás a la categoría de objeto» («Comparative philosophy: What it is and what it ought to be», en G. J. LARSON y E. DEUTSCH, eds., *Interpreting across boundaries*. Princeton, Princeton UP, 1988, págs. 77-78). Percibo aquí una relación manifiesta entre la precomprensión mediante «conceptos y categorías occidentales» y el aspecto vocacional. Así, el concepto de «literatura mundial» se comprende y construye en los términos de la «literatura occidental». Igual que el canon.

¹⁰ E. BURGOS, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1993. La edición original es de 1983.

¹¹ E. ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, FCE, 1953.

las obras escritas en náhuatl. Las consecuencias de esta decisión son varias. En primer lugar, Garibay escribió la historia de un abanico de prácticas discursivas orales, fijadas en escritura alfabética tras la conquista y durante la colonización. En segundo lugar, utilizó (aunque era consciente de ello) criterios occidentales para comentar, clasificar y comprender la práctica discursiva más allá de sus propios límites culturales. Y, en tercer lugar, su historia fue, y sigue siendo, una valiosa herramienta para comprender la etnohistoria de México y, sin embargo, no tuvo ninguna influencia en la formación del canon literario oficial de Latinoamérica¹². Estos ejemplos me llevan a dos conclusiones: en el plano vocacional, precomprendemos la literatura náhuatl en la medida en que podemos asimilar «sus» prácticas discursivas a «nuestros» valores literarios (latinoamericanos que se expresan en castellano). En el plano epistémico, deberíamos ser capaces de describir y explicar la función canónica de distintos textos en distintas culturas y no necesariamente ser condescendientes diciendo, por ejemplo, que el *huehuetlahtolli* azteca (discurso de los viejos o discursos mediante los que los viejos transmitían su sabiduría a las generaciones más jóvenes) no nos da la misma satisfacción que una *oratio* de Cicerón.

Un miembro de la comunidad azteca, educado para disfrutar del discurso de los viejos, ¿habría disfrutado de una *oratio* de Cicerón? Pannikar introdujo la noción esencial de «hermenéutica diatópica» para solucionar los problemas presentados por situaciones similares. La hermenéutica diatópica

es el método necesario para la interpretación cuando la distancia a salvar, necesaria para cualquier comprensión, no es simplemente una distancia dentro de una cultura única (hermenéutica morfológica) o una distancia temporal (hermenéutica diacrónica), sino más bien la distancia entre dos (o más) culturas, que han desarrollado independientemente en espacios distintos (*topoi*) sus propios métodos de filosofar [contar historias, crear modelos verbales rítmicos y escribir en sistemas de

¹² A. M. GARIBAY, *Historia de la literatura náhuatl*. México, Porrúa, 1954.

escritura picto-ideográfica] y formas de conseguir ser inteligibles juntamente con sus propias categorías¹³.

Una hermenéutica diatópica nos permitiría disociar el sujeto vocacional del epistémico y, por la misma regla de tres, entender que «nuestro» canon vocacional (como sujeto vocacional) no debería ser la medida de todos los cánones (literarios) como nos invitan a creer, con más frecuencia de la deseable, las historias de la literatura.

Si no cabe duda de que las historias literarias son recursos útiles en la formación del canon, existen, en cambio, muchas preguntas sobre su estatuto epistémico. Los estudios literarios (de los que la historia de la literatura es una dimensión) han conseguido su posición como disciplina hace muy poco. Curtius se refirió a Elster¹⁴ como uno de los primeros en concebir una «ciencia» literaria, histórica y filológicamente fundada¹⁵. Foucault analizó la aparición de los estudios literarios en el mismo contexto que la constitución de las ciencias humanas tal como las conocemos en la actualidad¹⁶. La institucionalización de la literatura durante el siglo XVIII¹⁷ aunó la autonomía y la institucionalización de las prácticas discursivas, que hasta entonces habían estado subordinadas a la gramática y a la retórica (la poesía se convirtió en literatura), y el estudio de dichas prácticas (la poética se convirtió en estudios literarios)¹⁸. Las

¹³ R. PANNIKAR, «What is comparative philosophy comparing?», en *Interpreting across boundaries*, 1988, págs. 116-136; la cita corresponde a la pág. 129 (la cursiva y el claudátor son míos).

¹⁴ Véanse E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1989 (1948), y E. ELSTER, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*. Nueva York, Johnson Reprints, 1972 (1897).

¹⁵ Véanse H. M. JONES, «Literature: Truth, fiction, and reality», en L. WHITE, ed., *Frontiers of knowledge in the study of man*. Nueva York, Harper, 1956, págs. 198-210; y S. TOULMIN, *Human understanding*. Princeton, Princeton UP, 1971, págs. 395-400.

¹⁶ Véase M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*. París, Gallimard, 1966 [hay traducción española: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968].

¹⁷ Véase ALAIN VIALA, *La naissance de l'écrivain: Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París, Minuit, 1985.

¹⁸ Véase W. GODZICH y N. SPADACCINI, eds., *Literature among discourses: The Spanish Golden Age*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986; y *The institutionalization of Literature in Spain*. Minneapolis, Prisma Institute, 1987.

«lettres humaines» fueron sustituidas por las «belles lettres»¹⁹; la poesía y la poética fueron sustituidas por la literatura y los estudios literarios²⁰. Sin embargo, este cambio nunca consiguió una distinción tan clara como la que existe entre la economía y la lingüística, donde las prácticas económicas y lingüísticas como áreas de estudio han sido claramente separadas de la economía y la lingüística como prácticas académicas. Por el contrario, incluso al convertirse en área de estudio, la *práctica literaria* consiguió integrar una parte de dicha práctica (comentarios, juicios sobre las obras literarias, afirmaciones normativas sobre qué es la literatura o qué debería ser, etc.) en los *estudios literarios*. En realidad, el componente vocacional de la disciplina está a medio camino entre el área de estudio y la disciplina que la estudia.

¿Cómo afecta esta situación a la formación del canon y a su transformación en los países del «tercer mundo» y en las literaturas «minoritarias»? Aunque una arqueología detallada de los estudios literarios como disciplina nos alejaría del tema central, puede ser útil recordar que la crítica filológica y textual se encontraba en la encrucijada de un método de conjeturas para interpretar lo particular y de un método matemático/experimental (bien conocido después de Galileo) para explicar lo general. La fijación del discurso oral mediante la escritura alfabética y su reproducción en serie gracias a la imprenta hizo posible alejar el texto de la situación particular en la cual se producía e interpretaba el discurso, colocándolo en una «situación duradera» donde el acontecimiento «original» era trascendido para siempre. La transición desde la singularidad del hecho oral a la fijación y repetición del texto escrito dio lugar a la idea de que era posible integrar los modelos científicos establecidos por la matemática/experimentación con la naturaleza física del texto escrito, lo que parecía ser una buena alternativa al método de especulación e interpretación utilizado para

¹⁹ Véase VIALA, 1985.

²⁰ T. EAGLETON, *Literary theory: An introduction*. Minneapolis, University of Minnesota, 1983, págs. 17-53. [Existe trad. esp.: *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 1988.]

explicar lo que no puede ser repetido o simulado²¹. La colonización de las lenguas en Latinoamérica, de la que extraigo varios ejemplos²², tuvo lugar en un momento en que los valores atribuidos al texto escrito (y a la escritura alfabética en la tradición grecorromana) tuvieron un papel decisivo en la formación del canon «literario» durante el período colonial. No sólo no se imprimieron las transcripciones escritas de los discursos amerindios, sino que los únicos textos impresos fueron los que merecieron la aprobación ética y estética de la Inquisición. Por lo tanto, las primeras historias escritas de la literatura hispanoamericana fueron las historias de lo «visible»²³, es decir, historias basadas en textos que habían sido bendecidos por los poderes coloniales institucionales.

Por todas estas razones, propongo que los debates sobre la formación del canon se desarrollen tanto en los planos vocacional y epistémico como a través de las fronteras culturales. A nivel vocacional, un canon literario debería verse en el contexto académico (¿qué debería enseñarse y por qué?). A nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en el contexto de los programas de investigación, como un fenómeno que debe ser descrito y explicado (¿cómo se forman y transforman los cánones?, ¿qué grupos o clases sociales se representan mediante el canon?, ¿qué esconde el canon?, etc.) A nivel de las fronteras culturales, un canon debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en el que los ejemplos canónicos se convierten en el

²¹ Véanse S. TIMPANARO, *La genesi del metodo dal Lachman*. Florencia, Le Monnier, 1963; y C. GINZBURG, «Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes», en U. ECO y T. A. SEBEOK, eds., *The sign of three*. Bloomington, Indiana UP, 1983, págs. 81-118.

²² Véase W. MIGNOLO, «Literature and colonization: The New World experience», en R. JARA y N. SPADACCINI, eds., *Re/discovering colonial writing. Hispanic Issues*, vol. 4. Minneapolis, Prisma Institute, 1989, págs. 51-96.

²³ Véase B. GONZÁLEZ STEPHAN, *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispano-americana del siglo XIX*. La Habana, Casa de las Américas, 1985; y *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX*. La Habana, Casa de las Américas, 1987.

paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica.

Para evitar la tentación de *proyectar* valores del «primer mundo» sobre la literatura del «tercer mundo», así como para evitar *disminuir* los criterios del «tercer mundo» comparándolos con los del «primer mundo», necesitamos *descripciones* epistémicas de la literatura que puedan distinguirse de las *definiciones* vocacionales. Reflexionemos sobre esta distinción describiendo la literatura como un mecanismo autoorganizado²⁴ o como un sistema de interacciones que se autoorganiza²⁵. Este tipo de descripciones debería ayudarnos a concebir la literatura como una práctica discursiva regional y la formación y transformación del canon como un subsistema dentro del sistema. ¿Por qué? ¿Cuáles son las relaciones entre la descripción de la literatura como un sistema autoorganizado y las conclusiones planteadas en la frase anterior? Porque esta distinción permite describir personas y comunidades que han interiorizado el concepto de literatura vocacionalmente en tanto que participaban en un sistema de interacciones que ellos mismos aceptan como literarias; mientras que las personas y comunidades que se han educado académicamente se describirían como aquellas que participan en un sistema de interacciones que conciben como la investigación literaria o los estudios literarios. Que los que se han formado académicamente y los que juegan al juego epistémico al mismo tiempo juegan al vocacional, no necesita más explicación ya que no puede ser de otra forma. Esta es precisamente la razón por la que la distinción entre las perspectivas vocacional y epistémica se ignora con demasiada frecuencia. El resultado final es la tendencia a argumentar a un nivel epistémico la (trans)formación del canon a nivel vocacional. Krupat, cuya causa abrazo con entusiasmo, defiende la inclusión de la

²⁴ Véanse Iu. LOTMAN, 1976, y W. MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978.

²⁵ Véase S. J. SCHMIDT, *Foundations for the Empirical Study of Literature: The components of a basic theory*. Hamburgo, H. Buske, 1982 (1980); y «The Empirical Science of Literature: A new paradigm», en *Poetics*, 12, 1983, págs. 19-34.

literatura nativa americana en el canon literario americano, con la convicción de que uno de los resultados de semejante cambio «sería poner en duda aquellos textos eurocéntricos del canon que parecen especialmente fijados, distantes y reservados; también se pondría en duda la autoridad del texto en general y, por lo tanto, se propondría una revisión del orden no sólo literario sino también social»²⁶. El argumento ideológico a nivel vocacional se transforma, pues, en un argumento epistémico en el que la cuestión ya no es la categoría canónica de los textos amerindios sino, más bien, la necesidad de estudiarlos «científicamente»: «Mientras, debemos decir que sólo en los últimos treinta años, más o menos, el análisis filológico, y en especial el estructural, de las literaturas indias ha empezado a establecer sus principios formales *sobre algo parecido a una base coherente y científica*»²⁷. De todos modos, al dirigir su argumento tanto a nivel vocacional como epistémico, Krupat no consigue alcanzar los objetivos que exigía su propia causa: que la literatura de los indios americanos pudiera concebirse en términos de su propio estatuto canónico y no necesariamente en el contexto del canon literario americano «oficial», y que el canon de la literatura amerindia no necesariamente está garantizado por su estudio «científico».

II. LA ENSEÑANZA Y EL CANON, «AQUÍ» Y «ALLÍ»

¿Cómo influye esta situación en la enseñanza de la literatura y la cultura del «tercer mundo» en las universidades del «primer mundo»? ¿Quién enseña el canon de quién? ¿Los departamentos de lengua y literatura inglesas son los coordinadores del canon literario? O ¿deberíamos escuchar lo que tienen que decir los profesores de los departamentos de lenguas y literaturas extranjeras sobre los cánones literarios y la organización de los programas? O, todavía

²⁶ A. KRUPAT, «Native American literature and the canon», en *Critical Inquiry*, 10: 1, 1983, pág. 146.

²⁷ KRUPAT, 1983, pág. 147 (la cursiva es mía).

mejor, ¿deberíamos empezar una discusión en la que las preferencias vocacionales de cada uno se separaran de los propios compromisos con la disciplina? Expresiones como «primer» y «tercer mundo», ni que decir tiene, se convierten en términos relacionados con el proceso de colonización donde el primero se refiere al colonizador y el último al colonizado. La colonización de un territorio implica también la colonización de la lengua. El choque entre las condiciones sociales que apoyan al canon en los países colonizadores y las condiciones sociales que exigen transformaciones en los países colonizados podría ser un esquema posible para comprender las condiciones sociales que están transformando el canon en América Latina, así como las formas mediante las que los intelectuales del «tercer mundo» explican dichas transformaciones.

Rincón ha analizado los cambios en el concepto de literatura elaborado a finales de los cincuenta y mediados de los sesenta en América Latina, junto a los factores sociológicos, económicos y tecnológicos que motivaron dicha transformación²⁸. Decidir qué se considera literatura y qué no es, desde luego, el primer paso hacia un proceso de toma de decisiones que terminará en la formación y transformación del canon a ambos lados del espectro, la lectura y la escritura. Estos cambios han acercado la práctica literaria y los estudios literarios más a las ciencias sociales que al análisis lingüístico-estético. Mientras que, por un lado, la literatura latinoamericana contemporánea se ha beneficiado del «boom» de la novela, aumentando su reconocimiento internacional y acumulando varios Premios Nobel, también ha sido testigo, por otro lado, de la aparición de prácticas discursivas tales como los relatos testimoniales²⁹, que sugieren un cambio en el concepto de literatura y una evolución en la formación del canon. La tensión entre el impacto sociológico de dichos cambios y la resistencia académica a incor-

²⁸ Véase C. RINCÓN, «El cambio de la noción de literatura en Latinoamérica», en *El cambio de la noción de literatura*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 11-46.

²⁹ Véase R. JARA y H. VIDAL, eds., *Testimonio y literatura*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideology and Literature, 1986.

porarlos a los programas ilustra, una vez más, las tensiones entre los niveles vocacional y epistémico en los estudios literarios. En consecuencia, los estudiosos de las literaturas minoritarias, junto con aquellos que prefieren prácticas y expresiones discursivas no canónicas, se encuentran en una situación paradójica en la que, al elevar textos no canónicos a la categoría de canónicos, se arriesgan a realizar, sin querer, un movimiento colonizador. En cambio, sería mejor intentar un movimiento descentralizador para crear un hueco con el mismo peso para las expresiones discursivas testimoniales amerindias o chicanas, a la vez que se daría cuenta de la variedad de formas canónicas bajo la superficie de uniformidad de una lengua y una cultura estándar. Reconocer que nosotros, los seres humanos, vivimos en un mundo poblado por distintas tradiciones puede constituir una alternativa saludable a la idea de que el único movimiento posible será la integración de la periferia en el centro, en lugar de destacar el hecho de que la periferia es también, por derecho propio, un centro³⁰.

Por lo tanto, podemos pensar que las pruebas más sorprendentes de los aspectos vocacional y epistémico en los estudios literarios de que disponemos en la actualidad surgen al enseñar literatura. En realidad, ¿qué es lo que ense-

³⁰ No me parece claro que lo que resulta convincente desde un punto de vista económico (I. WALLERSTEIN, *The modern world system: Capitalist agriculture and the origins of the european world-economy in the sixteenth-century*. Nueva York, Academic Press, 1974, I, págs. 2-13 y 66-131) también deba ser válido desde una perspectiva cognitiva y cultural, como sugiere IU. LOTMAN («On the metalanguage of a typological description of culture», en *Semiotica*, 14:2, 1975, págs. 97-123). Las investigaciones en distintos campos (por ej., en historia del arte [R. ARNHEIM, *The power of the center: A study of the composition in the visual arts*. Berkeley, University of California, 1988] o en sociología [L. GREENFIELD y M. MARTIN, eds., *Center: Ideas and institutions*. Chicago, University of Chicago, 1988]) sugieren, en efecto, que el modelo económico centro/periferia no debe impedimos ver que, desde la «perspectiva del nativo», la periferia del modelo económico podría ser el espacio en el que una comunidad determinada se coloca a sí misma en el centro del «mundo» (por ej., los chamulas del norte de Méjico estudiados por G. GOSSEN [«To speak with a heated heart: Chamula canons of style and good performance», en R. BAUMAN y J. SHERZER, eds., *Explorations in the ethnography of speaking*. Cambridge, Cambridge UP, 1974, págs. 349-416]).

ñamos cuando enseñamos literatura?, ¿la disciplina o el área de estudio? A primera vista, esta situación es tan paradójica como si, por ejemplo, un antropólogo tuviera que enseñar cómo ser un asante, en lugar de cómo llegar a ser antropólogo. Mientras que en la mayoría de las ciencias humanas enseñar significa, básicamente, enseñar el canon *epistémico*, en los estudios literarios (como ocurre en la historia del arte), se enseña el canon *vocacional*. El ejemplo de la filosofía, al que me he referido anteriormente, puede ser útil para aclarar este punto. Mientras que un filósofo que enseña a Platón o Kant está enseñando el canon de la disciplina, puesto que Platón y Kant fueron filósofos, un profesor de literatura que enseñe a Cervantes o Shakespeare no está enseñando su disciplina, puesto que no es, en primer lugar, escritor. Como resultado del hecho de que los programas de escritura creativa hacen más o menos lo mismo que los departamentos de filosofía (enseñan lo que practican), deberíamos llegar a la conclusión de que lo que hacen los profesores de literatura es enseñar a leer. En este punto enseñar una habilidad (como leer) se aleja de leer un conjunto de textos seleccionados por sus valores estéticos, étnicos o tradicionales (qué leer). Nuestra práctica diaria en la enseñanza de la literatura es un buen ejemplo de la constitución ambigua de los estudios literarios como disciplina y de que se gasta mucha energía enseñando literatura a nivel vocacional. Con esta afirmación no quiero decir que critique el nivel vocacional en relación al epistémico sino que me limito a describir la situación. Mi intención es subrayar el hecho de que, mientras seamos conscientes de la formación y la transformación del canon como un cometido a nivel vocacional de los estudios literarios, deberíamos ser capaces de distinguir entre dos tipos distintos de conflicto en la disciplina: aquellos en los que defendemos nuestros valores culturales (raza, género, clase) en la formación de un canon literario y aquellos en los que defendemos nuestros principios cognoscitivos (empirismo, racionalismo, comprensión, interpretación, etc.) junto con nuestros valores culturales al adquirir, transformar y transmitir el conocimiento.

La confrontación crítica entre los componentes vocacionales y epistémicos de los estudios literarios puede ayu-

darnos a resolver, no sólo algunas de las perplejidades de la formación y transformación del canon, sino también algo de la perplejidad que empaña las discusiones entre historiadores o intérpretes literarios y teóricos de la literatura. La historia de la literatura y la historia literaria³¹ y la teoría literaria y las teorías de la literatura³² tienen funciones disciplinarias distintas. Los historiadores están interesados en la formación del canon, los teóricos en generar, transmitir y transformar el conocimiento sobre las interacciones semióticas verbales (orales y escritas). Una de las dificultades que hemos presenciado (y todavía presenciemos) en las discusiones recientes tanto sobre la formación del canon como sobre teoría literaria o teorías de la literatura, está relacionada con la falta de diferenciación entre el nivel epistémico y el vocacional en los estudios literarios, y con la invocación, más bien frecuente, de las premisas epistémicas para justificar posiciones vocacionales. Abordemos este tema desde otro ángulo.

III. CÁNONES Y COMUNIDAD DE CREYENTES

Basándome en las razones anteriores, yo sugeriría que la formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro. Esta tesis general es igualmente válida tanto para las comunidades epistémicas como para las vocacionales. Mientras que la comunidad epistémica encuentra el canon en la fundación histórica y la justificación de la situación actual de la disciplina³³, una comunidad vocacional

³¹ Véase W. GODZICH y N. SPADACCINI, eds., *Literature among discourses*, 1986.

³² Véase W. MIGNOLO, «Comprensión hermenéutica y comprensión teórica», 1983, y «¿Teorías literarias o de la literatura? ¿Qué son y para qué sirven?», en G. REYES, ed., *Las teorías literarias en la actualidad*. Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, págs. 7-46.

³³ Véase A. LEFEVERE, *Literary knowledge: A polemical and programmatic essay on its nature, growth, relevance and transmission*. Amsterdam, van Gorcum, 1977.

encuentra en él la confirmación histórica de los valores culturales que comparten sus miembros. En ambos casos, la estabilización del pasado es igualmente relevante para las decisiones que se tomen en el presente y para los valores que se transmitan en el futuro. Mediante la formación del canon una comunidad define y legitima su propio territorio, creando y reforzando o cambiando una tradición³⁴. Hecha esta distinción, me centraré en las comunidades vocacionales y en la formación del canon.

Sanders ha subrayado el significado de la Torá y de la Biblia en las comunidades de creyentes judía y cristiana³⁵. La Biblia, como libro de la iglesia, no tiene como función principal ser un documento histórico (aunque me cuento entre los que insisten en que está llena de hechos históricos, pero esa no es la cuestión). Es, sobre todo, un documento canónico, que en las comunidades de creyentes funciona como canon para asistirlas en la búsqueda de respuesta a preguntas como: *¿quiénes somos?* y *¿qué debemos hacer?* En diálogo con los creyentes, la Biblia como canon se plantea el problema de la identidad y la obediencia, y en este orden, primero la identidad y después el estilo de vida³⁶.

Sanders insiste en que, de los dos aspectos del proceso canónico (estabilidad y adaptabilidad), el primero ha recibido más atención que el segundo. También repite que la formación del canon es no sólo la estabilización del pasado sino que también (y sobre todo) es la adaptación al presente y la proyección hacia el futuro³⁷. Nos recuerda, así,

³⁴ Por ejemplo, cuando QUINTILIANO incluye en el libro 10 (cap. 1) de su *Institutio Oratoria* una lista comentada de autores griegos y latinos, crea un canon para aquellos que aspiran a ser retóricos. Cuando un historiador de la literatura a finales del siglo XIX escribe una historia de la literatura americana o latinoamericana, recrea un canon para aquellos que necesitan conocer sus raíces y la evolución de la sociedad en la que viven. Cuando un sociólogo habla sobre autores y textos del pasado, transmite el canon a los futuros sociólogos.

³⁵ Véase J. A. SANDERS, *Canon and community: A guide to canonical criticism*. Filadelfia, Fortress Press, 1984; y *Canon as paradigm: From sacred story to sacred text*. Filadelfia, Fortress Press, 1987.

³⁶ J. A. SANDERS, *Canon as paradigm*, 1987, pág. 47.

³⁷ J. A. SANDERS, *Canon and community*, 1987.

que el significado etimológico de la palabra «canon» (*Qaneh-kanon*) incluía la connotación de «regla normativa». A partir de ahí analiza la Biblia en el contexto previo de la Torá, «las antiguas tradiciones del viejo Israel que no sólo tenían vida propia sino que dieron vida a los que las conocieron y sobre ellas moldearon sus vidas. También estaba claro que en ese proceso vital yacía el significado de canon»³⁸. La mayor diferencia entre la Biblia, como canon, y el canon literario es básicamente el carácter sagrado y secular respectivo. Sin embargo, se parecen en sus funciones respecto a la comunidad de «creyentes», a los que el texto sirve como «una regla normativa». Es comprensible que, en una sociedad plural, lo que ha sido, es o debería ser canónico para los que representan el poder no ha sido, no es y no puede ser representativo de las comunidades marginales³⁹. Es comprensible que en un mundo plural en el que cada vez más y más diferentes comunidades «descubren» su derecho a hablar y a participar en una vida común, los que se encuentran en una posición relativamente marginal no se sientan representados por los textos canónicos de la comunidad responsable de su condición de marginados.

Al comparar los estudios bíblicos con los literarios desde el punto de vista de la (trans)formación del canon, surgen varias e interesantes analogías y diferencias:

³⁸ La circunstancia de que el aspecto pragmático del canon haya sido señalado por un crítico literario y profesor de literatura inglesa (G. L. BRUNS, «Canon and power in the Hebrew Scriptures», en *Critical Inquiry*, 10, 1984, pág. 464) con independencia de SANDERS, podría tomarse como un sólido apoyo para esta afirmación. Bruns observa que «un texto, al fin y al cabo, es canónico no porque sea definitivo y correcto y parte de una biblioteca oficial, sino porque se convierte en *vinculante* entre un grupo de personas. La razón por la que se canoniza es para garantizar la autoridad de un texto, no sólo con respecto a su origen o a los competidores en el mismo terreno... sino también respecto al presente y al futuro, en el que va a reinar o gobernar como un texto *vinculante*» (BRUNS, 1984, pág. 464). Véase también H. ADAMS, 1988, págs. 748-764.

³⁹ En este contexto es útil recordar las palabras de WILLIAM BENNETT citadas por el *New York Times Sunday Magazine* (5 de junio de 1988): «Occidente es la cultura en que vivimos. Ha establecido los criterios morales, políticos, económicos y sociales para el resto del mundo» (*apud* J. ATLAS, «The battle of the books», *New York Times Sunday Magazine*, 5-6-1988, pág. 26).

a) Primero, el estudioso de la Biblia —a diferencia del estudioso de la literatura— no participa en la (trans)formación del canon. Acepta que la comunidad de creyentes ya ha formado el canon. El papel del estudioso de la Biblia es comprender la naturaleza y la función de la formación y transformación del canon.

b) Segundo, la formación del canon en las comunidades literarias de «creyentes» es menos homogénea que en las comunidades religiosas. Si tanto los textos sagrados como los literarios alientan a las comunidades de creyentes en la búsqueda de respuesta a preguntas relacionadas con la identidad (presente y futura), son las comunidades literarias las que cada vez son mayores y más heterogéneas⁴⁰, de ahí que se suscite el problema de la (trans)formación del canon. Las condiciones socio-históricas que apoyan la expansión de la alfabetización han permitido que grupos étnicos y clases sociales tengan acceso a la escritura y a la imprenta y, por lo tanto, a la transmisión de relatos más allá de su propia comunidad. Una ojeada a la literatura chicana⁴¹ o testimonial en América Latina⁴² deja claro de manera inmediata que las comunidades de creyentes representadas en dichos relatos no se identifican (y no pueden identificarse) con las comunidades de creyentes que han institucionalizado un canon literario en el que los relatos que se cuentan y los valores que representan son ajenos a las necesidades de sus comunidades originales. Quienquiera que

⁴⁰ En la literatura moderna proliferan los ejemplos, pongo por caso: la literatura chicana (a la que me referiré más adelante) en este país, la «literatura o discurso de testimonio» en América Latina (JARA y VIDAL, eds., *Testimonio y literatura*, 1986) o las diferentes literaturas emergentes escritas en inglés dentro de tradiciones culturales no inglesas (L. E. SMITH, ed., *Discourse across cultures: Strategies in world Englishes*. Nueva York, Prentice-Hall, 1987; Y. KACHRU, ed., *The other tongue: English across cultures*. Nueva York, Prentice-Hall, 1983).

⁴¹ Véanse R. HINOJOSA, *Claros varones de Belken/Fair gentlemen of Belken county*. trad. de J. Cruz. Tempe, Bilingual Press, 1986; G. ANZALDÚA, *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 1987; y J. BRUCE-NOVOA, «Canonical and non-canonical texts», en *Americas Review*, 14:3-4, 1986, págs. 119-135.

⁴² Véase E. BURGOS, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1993.

lea el segundo capítulo («Ceremonias del nacimiento») de Rigoberta Menchú, en seguida se dará cuenta de las fuerzas canónicas de los discursos y relatos en la transmisión de la cultura y la preservación de la tradición. La siguiente cita procede de dos descripciones de hechos ocurridos cuando un niño tiene cuarenta días y diez años respectivamente:

1. Cuando el niño tiene sus cuarenta días y cuando los padres hacen también el compromiso y lo integran a la comunidad. Entonces viene el bautizo. Hacen un compromiso. Que los padres tienen que enseñarle al niño... —más que todo se refiere mucho a los antepasados— que aprenda a guardar todos los secretos, *que nadie pueda acabar con nuestra cultura, con nuestras costumbres*. Entonces es algo como una crítica con respecto a toda la humanidad, y a mucha de nuestra gente que ha perdido sus costumbres. Hacen como una petición, pidiendo que esas costumbres se reintegren en la mente de toda esa gente que las ha perdido⁴³.

2. Cuando el niño cumple sus diez años es cuando sus papás y los señores elegidos tienen la obligación de hablar con ese niño... Ahí es cuando se le dice al niño que no hay que abusarse de su dignidad, que los antepasados nunca abusaron de su dignidad y es cuando se le hace recordar que fueron violados por medio de los blancos y de la colonia. *Pero no lo dicen como está escrito sino a través de las recomendaciones que han venido dando nuestros abuelos y nuestros antepasados. Porque la mayor parte del pueblo no sabe leer ni escribir ni sabe que existe un documento para el indígena*. Pero se dice que los españoles violaron a los mejores hijos de los antepasados, a las gentes más humildes, y en honor a esas gentes más humildes nosotros tenemos que seguir guardando nuestros secretos⁴⁴.

Cuando tenía veintiún años, Rigoberta Menchú aprendió español por razones políticas. Su relato en español (grabado y luego escrito en París por E. Burgos-Debray, una antropóloga de Venezuela) muestra que la creación de una literatura latinoamericana no forma parte de las tradiciones que su comunidad lucha por conservar. Por lo tanto,

⁴³ E. BURGOS, 1993, pág. 43-44 (la cursiva es mía).

⁴⁴ E. BURGOS, 1993, pág. 44-45 (la cursiva es mía).

cualquier estudioso de la literatura latinoamericana se enfrenta a la elección ideológica de, o bien ignorar el libro, porque aunque escrito en español no pertenece a la tradición española en Latinoamérica, o hallar una justificación para incluirlo en el canon de la narrativa latinoamericana contemporánea.

C. Tercero, todo se complica cuando hablamos de literatura porque somos a la vez «creyentes» (a nivel vocacional), que toman decisiones sobre la formación del canon, y «académicos» (a nivel epistémico), que estudian la formación y transmisión del canon. Desde esta perspectiva, la discusión sobre la formación del canon no es más que el resultado necesario de la «doble» naturaleza de los estudios literarios como disciplina. Si estamos de acuerdo en que «la crítica canónica (debería) centrarse en la *función* de las tradiciones normativas en las comunidades de creyentes»⁴⁵, deberíamos sustituir los problemas normativos que atañen a la (trans)formación del canon por explicaciones que tengan en cuenta las condiciones en las que se forman y transforman los cánones. Preguntas como *quién decide por quién y por qué debería leerse un grupo de textos determinado* tomarán el lugar de preguntas como *qué se debería leer*.

Me gustaría ilustrar las afirmaciones anteriores con un ejemplo. En el contexto de esta reflexión incluí la novela «canónica» de la literatura chicana, *Bless me, Ultima*⁴⁶, en mi curso de «Introducción a la Crítica y a la Teoría de la Literatura», dentro del programa de Literatura Española para estudiantes de segundo ciclo y de primer curso de postgrado. La inclusión de este libro generó una acalorada e inesperada discusión en las aulas. Los que se oponían y discutían la inclusión de un libro así en un curso de Español de nivel avanzado creían que antes se deberían leer libros «buenos» y de preferencia en español; los que estaban a favor sostenían que se deberían incluir libros que representaran las necesidades y sentimientos de las comunidades con las que no todos podemos identificarnos. Era manifiesto que

⁴⁵ J. A. SANDERS, *Canon and community*, 1987, pág. 24.

⁴⁶ R. A. ANAYA, *Bless me, Ultima*. Berkeley, Editorial Justa Publications, 1986 (1972).

los estudiantes estaban familiarizados con la literatura actual y con las noticias sobre acontecimientos académicos publicadas en los periódicos, que llevaron a clase como parte de la discusión. Sin embargo, lo que me llamó la atención fue que, a pesar de incluir la novela en un curso que yo consideraba de nivel «epistémico», la discusión se trasladó al nivel «vocacional». El hecho de que el grupo que asistía al curso fuera una mezcla de estudiantes americanos e hispanos (no había ningún chicano) jugó en favor del tono vocacional de la discusión. Lo ocurrido en el aula reafirmó mi convicción de que en los estudios literarios nos comportamos simultáneamente como creyentes y como académicos (o como creyentes tanto en la literatura como en la ciencia). Mi parte epistémica admitía que *Bless me, Ultima* ya había conseguido cierto reconocimiento (¡se habían vendido más de 200.000 ejemplares!). Mi parte vocacional participó con entusiasmo en las discusiones en clase. Las conclusiones a las que he llegado a partir de este ejemplo me permiten reafirmar algunos de los puntos antes señalados: 1) los estudios literarios, a diferencia de otras disciplinas, se han formado a partir de un grupo de textos literarios canónicos más que a partir de un grupo canónico de «textos» que pongan de manifiesto sus fundamentos teóricos; 2) los debates sobre la formación y transformación del canon responden a que nos resulta difícil distinguir cuándo actuamos de forma vocacional y cuándo de forma epistémica y, por lo tanto, separar las cuestiones normativas de las explicativas.

Estas distinciones también resultan significativas al repensar tanto los programas como nuestra función como investigadores y profesores. Si aceptamos que las normas que guían nuestras actividades académicas y epistémicas no son las normas vocacionales que guían la selección y la interpretación (formación del canon) de textos literarios, también debemos aceptar que la formación de definiciones y organizaciones jerárquicas (obras de arte, literatura de masas, literatura de segunda fila, etc.) no son tareas epistémicas sino vocacionales. Como investigadores, nos gustaría ofrecer explicaciones «externas» de los fenómenos de los que, puesto que participamos en ellos, tenemos información «interior», o describir y explicar las descripciones y

valoraciones efectuadas para justificar y dar sentido a las prácticas discursivas en las que tomamos parte bajo el nombre de literatura⁴⁷. Como profesores (epistémicos) deberíamos conseguir que nuestros alumnos se dieran cuenta de que lo que les enseñamos a nivel vocacional (textos de hombres blancos, mujeres de color, latinoamericanos, africanos, chicanos o americanos) es lo que «nos» representa (sea cual sea la estructura social y la construcción social de este «nos») como miembros de una comunidad de creyentes. Deberíamos invitar a nuestros estudiantes a pensar (críticamente) sobre los mecanismos y las estrategias de la formación y transformación del canon en los estudios literarios. Naturalmente, esto ya se hace⁴⁸ e, incluso, ha captado la atención de los lectores del *New York Times Sunday Magazine*⁴⁹. Sin embargo, como profesores, no sólo deberían preocuparnos los defectos del canon actual, sino que también deberíamos examinar críticamente los presupuestos ideológicos de la formación del canon a nivel vocacional desde nuestros presupuestos ideológicos a nivel epistémico.

IV. LA FORMACIÓN DEL CANON MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS CULTURALES

La formación del canon suscita el problema básico de la universalidad o el regionalismo de la literatura. Ya he

⁴⁷ Para los principios generales en los que se basa esta afirmación, véanse H. MATURANA, «Neurophysiology of cognition», en P. GARVIN, ed., *Cognition: A multiple view*. Nueva York, Spartan Books, 1970, págs. 3-23 [«La neurofisiología del conocimiento», con H. MATURANA, *La realidad: ¿objetiva o construida?*, II: *Fundamentos biológicos del conocimiento*. Barcelona, Anthropos, 1996, págs. 208-225]; y «Biology of language: The epistemology of reality», en G. A. MILLER y E. LENNEBERG, eds., *Psychology and biology of language and thought*. Nueva York, Academic Press, 1978, págs. 27-63; así como H. MATURANA y F. VARELA (*El árbol del conocimiento*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1984, págs. 137-155); sobre su importancia para los estudios literarios, véase W. MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*, 1978, págs. 47-60, y «Comprensión hermenéutica y comprensión teórica», 1983, entre otros títulos.

⁴⁸ Véase R. VON HALLBERG, ed., *On canons*, en *Critical Inquiry*, 10: 1, 1983.

⁴⁹ Véase la nota 39.

mencionado que el concepto de «literatura» ganó terreno durante el siglo XVIII⁵⁰ y, desde entonces, ha creado una serie de situaciones incómodas que no pueden resolverse si no se distingue entre los niveles epistémico y vocacional. Pondré un ejemplo. En la Edad Media, «literatura» significaba cualquier texto escrito con caracteres alfabéticos. Sin embargo, uno de los textos canónicos de la literatura hispánica medieval es *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. No hace mucho, Dagenais ha defendido que, en realidad, el *Libro de buen amor*, como obra maestra de la literatura hispánica, es una invención romántica y que, en la Edad Media, el *Libro* no existía como tal, sino que consistía en una serie de diferentes manuscritos. Dagenais propuso prescindir de la idea de que varios manuscritos (Salamanca, Madrid-Biblioteca Nacional y Madrid-Academia Española) «representan» un texto literario estético que es el *Libro de buen amor*, puesto que, mientras que los tres manuscritos son textos medievales, el *Libro de buen amor* no lo es⁵¹. En otras palabras, el lugar que ocupa el *libro* a nivel vocacional no debería confundirse con el lugar que ocupan los *manuscritos* a nivel epistémico. Desde esta perspectiva, la «literatura» es una práctica regional, mientras que desde la perspectiva vocacional, tendemos hacia el etnocentrismo natural de todas las comunidades humanas conocidas que incluye, además de la literatura, todas las prácticas discursivas que pueden asimilarse al concepto occidental de literatura aceptado desde el siglo XVIII. En consecuencia, cuando se sugiere que los textos no occidentales deberían formar parte del canon, se trata claramente de un movimiento a nivel vocacional. Y eso está bien desde la perspectiva restringida y local de la comunidad de creyentes. El problema surge cuando nos damos cuenta de que los

⁵⁰ Véanse los ya citados FOUCAULT, *Les mots et les choses*, 1966; RINCÓN, «El cambio de la noción de literatura en Latinoamérica», 1978; VIALA, *La naissance de l'écrivain*, 1985; y GODZICH y SPADACCINI (eds.), *The institutionalization of literature in Spain*, 1987.

⁵¹ Véase J. DAGENAI, «That bothersome residue: Toward a theory of the physical text», en *Con-Texts: Orality and textuality in the Middle Ages*. Texto mimeografiado, University of Wisconsin-Madison, 1988, págs. 1-22.

valores literarios locales, que han sido asignados desde un concepto restringido y vocacional de la literatura (sobre el que hemos construido el canon), ¿se consideran un campo de estudio universal! Por lo tanto, la necesidad de encontrar «universales» literarios se plantea como un programa de investigación en teoría literaria⁵². El supuesto acrítico de que los valores literarios locales de aquellos que también son investigadores deberían aceptarse como un campo de estudio universal puede fácilmente ponerse en duda mediante la distinción que he planteado entre las dimensiones vocacional y epistémica de nuestra disciplina. Estos pocos ejemplos deberían ser suficientes para subrayar por qué creo que necesitamos modelos y teorías que nos ayuden a comprender las prácticas discursivas y la formación del canon más allá de las fronteras culturales, mientras que, al mismo tiempo, evitamos que los investigadores y teóricos literarios universalicen a nivel epistémico sus valores estéticos regionales y vocacionales⁵³.

Mientras no se distinga entre los niveles de formación del canon por obra de miembros de la comunidad de «creyentes» y el análisis de la formación del canon por obra de los miembros de la comunidad de «investigadores», no se conseguirá establecer las verdaderas diferencias entre las prácticas discursivas etiquetadas como «literatura» por una comunidad de creyentes y la «literatura» de tradiciones no occidentales. Los problemas que atañen a las relaciones entre un canon literario (ya sea occidental, latinoamericano, italiano o francés) y «otras» literaturas se hacen inevitables porque se pone en duda la misma idea de «literatu-

⁵² Véanse M. RIFFATERRE, «Relevance of theory/Theory of relevance», en *Yale Journal of Criticism*, 1, 1988, págs. 163-176; y H.-G. RUPRECHT, «Conjectures et inférences: Les universaux de la littérature», en M. ANGENOT ET ALI, *Théorie littéraire*. París, PUF, 1989, págs. 61-77 [hay trad. esp. *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 1993].

⁵³ Véanse Y. KACHRU, *The other tongue*, 1983; W. DISSANAYAKE y M. NICTHER, «Native sensibility and literary discourse», en L. E. SMITH, ed., *Discourse across cultures*, 1987, págs. 114-122; A. GONZÁLEZ, «Poetic imperialism or indigenous creativity? Philippine literature in English», en L. E. SMITH, 1987, págs. 141-156; y G. J. LARSON y E. DEUTSCH, eds., *Interpreting across boundaries*, 1988.

ra» e, indirectamente, la de canon literario. El tema podría desglosarse de la siguiente forma:

a) La necesidad de incluir la literatura no occidental, del tercer mundo, de mujeres, etc., en el canon refleja, a través de todos estos ejemplos, la existencia de un grupo de investigadores que sienten, a nivel vocacional, que el canon debería transformarse para representar a una población plural como la americana⁵⁴. Un grupo distinto de investigadores podría oponerse a esta idea, pero todo ello sería parte de la conversación vocacional sobre la literatura. Lo que me gustaría destacar son las implicaciones de determinadas afirmaciones realizadas en este contexto. Como miembro de una cultura latinoamericana, como investigador literario y como profesor de literatura que ha trabajado en los EUA durante los últimos quince años, quedé más que sorprendido al leer que un distinguido profesor inglés de Harvard había afirmado que en este país no sólo se ha desatendido la literatura de mujeres y de negros sino que también ha ocurrido lo mismo con la del tercer mundo. Puesto que una de las cosas que he hecho durante estos quince años ha sido enseñar literatura del tercer mundo a los estudiantes americanos, me di cuenta de que ignoraba, y probablemente todavía se ignora, tanto la literatura como la tarea de todos los departamentos de lengua y literatura extranjeras. Porque ¿cuál es la función de un departamento o de un programa de literatura latinoamericana si la literatura del tercer mundo sólo cuenta cuando está integrada en los programas ingleses? Me quedé tan sorprendido como Ahmad⁵⁵ al leer que, en opinión de Jameson, «la novela del tercer mundo no ofrece las mismas satisfacciones que Proust o Joyce», hasta que me di cuenta de que Jameson no se había molestado en preguntar si su observación resultaba

⁵⁴ Véanse A. WALD, «Hegemony and literary tradition in America», en *Humanities in Society*, 4, 1981, págs. 419-430; A. KRUPAT, 1983; C. KAPLAN, «Deterritorialization: The rewriting of home and exile in Western feminist discourse», en *Cultural Critique*, 6, 1987, págs. 187-198; y H. BAKER, 1988.

⁵⁵ Véase AHMAD, «Jameson's rhetoric of otherness and the "national allegory"», 1987.

pertinente para los lectores del tercer mundo⁵⁶. Me di cuenta, tan sorprendido como Ahmad, de que nosotros (los del tercer mundo) no sólo empezaremos a disfrutar de las ventajas de estar incluidos en los programas ingleses, sino que también nos beneficiaremos de las teorizaciones de los intelectuales del primer mundo. A estas alturas debería resultar claro que no estoy construyendo una dimensión epistémica de los estudios literarios como si fuera ahistórica o acultural sino, más bien, como una actividad que difiere de nuestra lectura vocacional de la literatura. Doy por descontado que se puede teorizar tanto en el primer mundo como en el segundo o tercero, que pueden hacerlo mujeres de color u hombres blancos. La forma como se construyen objetos o modelos teóricos depende de los presupuestos ideológicos del investigador respecto a cuál debe ser el tema de las ciencias humanas. Por lo tanto, las teorías de la literatura que nos llegan «desde» el tercer mundo no sólo son tan *válidas* como las teorías de la literatura que nos llegan «desde» el primer mundo, sino que son tan *necesarias* como éstas⁵⁷.

b) Si aceptamos la distinción entre enseñar literatura a nivel vocacional y enseñar la disciplina a nivel epistémico, deberíamos poder hacer frente a lo que, de otra forma, parecerían observaciones discriminatorias (profesor de inglés de Harvard) o teorías imperialistas (Jameson). Mientras que el punto de vista vocacional permite la integración en los cursos de literatura inglesa de literaturas no occidentales o del tercer mundo⁵⁸, la perspectiva epistémica nos advierte de que lo que resulta lógico desde el punto de vista del programa de Inglés y de las necesidades de una comunidad de creyentes determinada, no necesariamente

⁵⁶ JAMESON, «Third-world literature in the era of multinational capitalism», 1986, pág. 65, pero, de todos modos, véase lo que dice en «A brief response», en *Social Text*, 16, 1987, págs. 26-27.

⁵⁷ Véase B. CHRISTIAN, «The race for theory», en *Cultural Critique*, 6, 1987, págs. 51-64.

⁵⁸ «No sólo hemos desatendido a las mujeres, sino al entero tercer mundo» (un profesor de lengua y literatura inglesas citado por ATLAS, «The battle of the books», 1988, pág. 72).

resulta lógico para la comunidad de creyentes cuyos textos se han tomado en préstamo. Así pues, cuando los estudiosos del primer y tercer mundo se den cuenta de que lo que tiene valor para cada uno de «nosotros» como miembros de una comunidad (nivel vocacional) debería mantenerse cuidadosamente separado de lo que es importante para «nosotros» como estudiosos (nivel epistémico), se podría iniciar un diálogo fructífero sobre los cánones y sobre el estudio de la formación del canon a través de las fronteras culturales. Deberíamos ser capaces de comprender que, como miembros de distintas comunidades vocacionales, estamos representados por distintos cánones; que, como colegas en una misma disciplina, deberíamos tener un canon básico de la disciplina que aplicaríamos, desarrollaríamos y transformaríamos de acuerdo con las condiciones sociales e históricas sobre las que y a partir de las que teorizamos. Por lo tanto, modelar interacciones discursivas semióticas más allá de las fronteras culturales puede muy bien ser una necesidad urgente para un estudioso del tercer mundo que enseña e investiga en el exilio, para quien entender la diferencia cultural a través de la literatura es más importante que incluir la literatura del tercer mundo en los programas de Inglés.

Permítanme justificar esta exigencia programática discutiendo el canon desde el punto de vista tanto de un latinoamericano como de un latinoamericanista. No hace mucho, en Uruguay se ha incluido el *Popol Vuh* como texto obligatorio en los institutos. El Ministerio de Educación acaba de publicar, en Guatemala, una edición española del *Popol Vuh* como texto canónico en la historia de la literatura guatemalteca y latinoamericana. El *Popol Vuh* es una narración sagrada de la comunidad quiché, en Guatemala. Transmitido en un principio de forma oral, durante el siglo XVIII se descubrió una versión escrita en lengua maya y en escritura alfabética. Al parecer, el texto fue escrito durante los primeros años de la conquista de la península del Yucatán (hacia 1550). Los españoles no supieron de él hasta que, en el siglo XVIII, un fraile dominico, Francisco Ximénez, experto en lengua maya, consiguió que los nativos le dieran un «libro» donde habían dejado constancia de la historia de

los antepasados de su propio linaje real⁵⁹. Este «libro» era consultado cuando los Señores de Quiché se reunían en consejo y se llamaba, precisamente, *Popol Vuh* porque significaba «Libro del Consejo». A veces también se referían a él como el «texto sobre Toulán» o el texto sobre su origen. Sabiendo lo que sabemos hoy, es increíble leer los comentarios de Ximénez al describir este «libro». Ximénez observó que el «libro» no estaba escrito por un autor único, sino por varios miembros de la comunidad quiché y que, al hacerlo, habían inscrito su tradición oral en escritura alfabética. También se dio cuenta, no sin sorpresa, del secreto con que la comunidad quiché había mantenido el libro fuera del alcance de los colonizadores durante casi dos siglos. No comprendió que, por necesidad, el canon de una comunidad colonizada debe mantenerse fuera de la vista del colonizador; tampoco entendió que cada comunidad tiene su(s) propio(s) texto(s) canónico(s).

¿Qué suponen estos ejemplos para el tema que nos ocupa? Para un miembro de una comunidad vocacional y profesor de literatura latinoamericana, el *Popol Vuh* es (y ha sido) un reto. Los investigadores y profesores de literatura latinoamericana se enfrentan a dos opciones: ignorarlo o justificarlo. El bando por el que se incline el/la profesor/a o investigador/a dependerá de si él/ella piensa que el canon debería restringirse a textos escritos en español, en o sobre países hispanoamericanos; o, si él/ella piensa que un canon de la literatura latinoamericana debería incluir no sólo textos nativos (amerindios) sino también textos escritos en inglés, francés (en el Caribe) y portugués (en Brasil)⁶⁰. Supongamos que decide que la segunda opción es la mejor y que, en consecuencia, se apropia del *Popol Vuh* como texto canónico de la literatura latinoamericana con la misma idea que llevaría a Jameson a incluir a la literatura del tercer

⁵⁹ Véase D. TEDLOCK, ed., *Popol Vuh: The definitive edition of the mayan book of the dawn of life and the glories of gods and kings*. Nueva York, Simon and Schuster, 1985, pág. 23.

⁶⁰ Véase A. PIZARRO, coord., «Introducción», en *La literatura americana como proceso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, págs. 13-67.

mundo en los programas de los departamentos de Inglés. Creo que este ejemplo ilustra muy bien que, a nivel vocacional, debemos hablar sobre *el* canon (dando por descontado que «el» equivale a «nuestro»). Sin embargo, a nivel epistémico deberíamos darnos cuenta de que existen tantos cánones como comunidades. Los textos canónicos, que quizás (desde la perspectiva de un observador del primer mundo) pueden no resultar en lo estético tan placenteros como Proust o Joyce, serían en cualquier caso respetados y admirados desde el punto de vista de la comunidad para la que el texto es «canónicamente» representativo. Aunque esta conclusión puede parecer evidente, tiende a olvidarse. La segunda conclusión (que resulta más preocupante que obvia) es que el *Popol Vuh* (que ha ganado, en mi experimento teórico, un espacio canónico en el contexto de la literatura latinoamericana) no tiene, para un estudioso de la literatura latinoamericana, los mismos valores canónicos que tiene para la comunidad quiché. Mientras que, para un estudioso de la literatura, podría ser un texto literario que representa un conjunto de valores relacionados con la identidad latinoamericana, los valores de tal estudioso serían ajenos a la comunidad quiché para la que el *Popol Vuh* representa, precisamente, una forma de conservar sus propias tradiciones segregadas de las del mundo hispanohablante⁶¹.

¿Por qué un estudioso de la literatura debería animar o fomentar la necesidad de tomar un libro o una historia como el *Popol Vuh* fuera de contexto (tal como propone que se haga Jameson con la literatura del «tercer mundo») para enriquecer «nuestro propio desarrollo cultural» y canon literario, cuando tal apropiación significaría muy poco, o nada, para la comunidad a la que pertenece el texto? Una decisión así puede justificarse de dos formas.

⁶¹ Véase E. BURGOS [R. MENCHÚ], 1993. Para simplificar este argumento no tengo en cuenta dos hechos importantes: 1) que el *Popol Vuh* en la forma escrita de relato/libro tal como lo conocemos hoy, no es equivalente al *Libro del Consejo* en su forma escrita oral y pictográfica; 2) que un estudioso de la literatura experto en literatura latinoamericana puede ser de origen maya-quiché.

Primero, a nivel vocacional, me sentiría justificado siempre que creyera que se necesitaba un canon en el que estuviera representada la comunidad latinoamericana (y no sólo la hispanoamericana). Mis objetivos van más allá del propósito de estabilizar el pasado (que no se puede cambiar) para comprender el presente y programar el futuro (que se puede cambiar): es decir, la descolonización de la cultura latinoamericana («imaginaria», según Pizarro)⁶² por la que también luchan escritores contemporáneos, como Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa (por nombrar unos pocos)⁶³. Segundo, a nivel epistémico, me sentiría justificado mientras el *Popol Vuh* y la situación social que representa se tomaran como ejemplo paradigmático (o como modelo) del reino de las interacciones semióticas más allá de las fronteras culturales, que me parece que es uno de los programas de investigación fundamentales para los estudios literarios en un futuro cercano. Por lo tanto, mientras que a nivel vocacional mi decisión de incluir el *Popol Vuh* en mis clases sobre literatura latino- (no hispano-) americana puede suscitar una controversia con los que prefieren mantener el canon literario hispanoamericano, a nivel epistémico la controversia se producirá con los que insisten en conservar la interpretación literaria (y la formación del canon) como uno de los mayores objetivos de los estudios literarios.

Déjenme ofrecer un último ejemplo a partir de un caso que presentó hace poco Ballón-Aguirre⁶⁴, en el que se examina la producción de la historia literaria del Perú en el contexto de un amplio abanico de prácticas discursivas. Lo que se subraya es la realidad plurilingüística y multicultural de las sociedades peruanas.

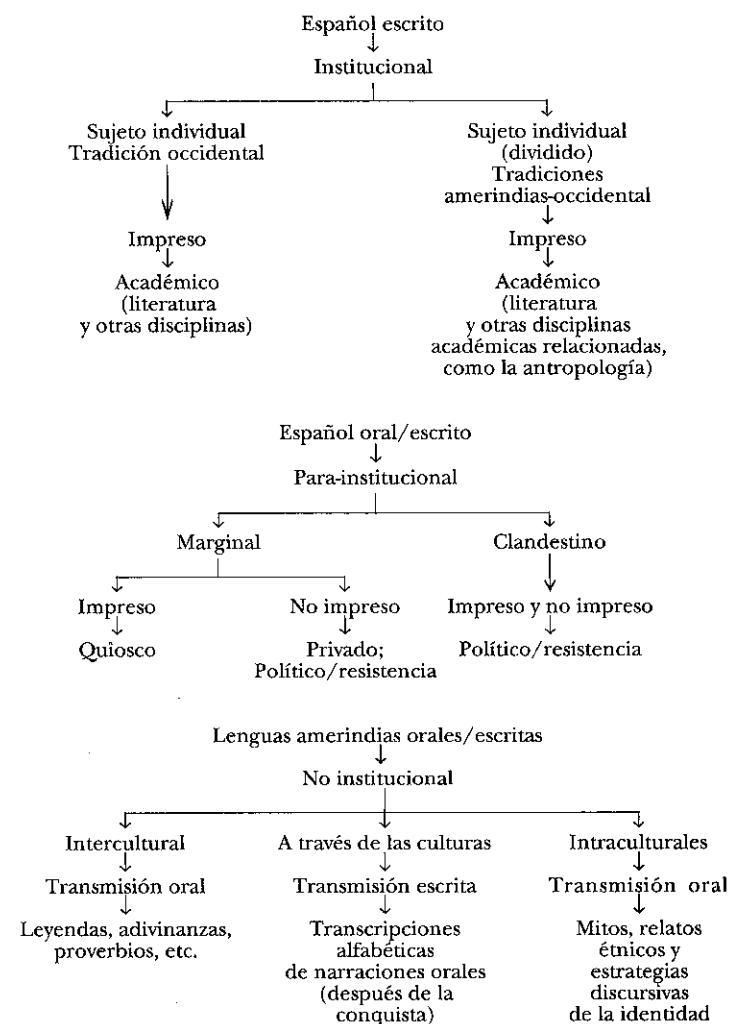
Del amplio abanico de lenguas y prácticas discursivas diferentes mostradas en el diagrama (Figura 1), se des-

⁶² Véase la nota 60.

⁶³ Véase, por ejemplo, el discurso de aceptación del Premio Nobel de Gabriel García Márquez, en R. CARDWELL y B. MCGUIRK, *Gabriel García Márquez: New readings*. Cambridge, Cambridge UP, 1988.

⁶⁴ E. BALLÓN-AGUIRRE, «Historiografía de la literatura en sociedades plurinacionales (Multilingües y pluriculturales)», en *Las historias de la literatura*, en *Filología*, 22: 2, 1987, págs. 3-25.

Figura 1. PRODUCCIÓN DISCURSIVA EN PERÚ
(basada en E. BALLÓN-AGUIRRE, 1987, págs. 18-23).



Nota: la población total del Perú es de 18.274.200 personas, de las que el 72,64% hablan español (13.273.628), el 24,08% habla quechua (4.400.023) y el 24,08% habla otras lenguas nativas (incluido el aru y otras lenguas de la selva) (600.549). Extraído de RODOLFO CERRÓN-PALOMINO, «Language policy in Peru: A historical overview», en N. H. HORNBERGER, ed., «Bilingual education and language planning in indigenous Latin America», en *International Journal of the Sociology of Language*, 77, 1989, págs. 11-33.

prende que la formación del canon ocurre, generalmente, a nivel de las prácticas discursivas escritas/formales/académicas. El diagrama nos ayuda a recordar que la formación y la transformación del canon están, por un lado, relacionadas con el poder y, por el otro, con la lengua oficial (en este caso el español), donde poder y tradición se entienden como sinónimos. Por lo tanto, una lengua y una tradición se consideran *la* lengua y *la* tradición cuando, en realidad, y tal como muestra el diagrama, existen varias lenguas y tradiciones para las que el canon oficial carecería de sentido. Pero esto es, precisamente, lo que hace la historia de la literatura. La historia de la historiografía literaria en Latinoamérica es, tal vez, un ejemplo sorprendente de formación y supresión del canon debido a la fricción entre colonizador y colonizado, producto de los rasgos plurilingüísticos y multiculturales. El canon hispanoamericano se construyó sobre la base de un lenguaje «estándar» y de un conjunto de criterios estéticos implícitos en los conceptos de «poesía» y «literatura» del colonizador.

OBSERVACIONES FINALES

Mi intención era, por un lado, sostener la idea de que la formación del canon (vocacional) está relacionada con la comunidad y que, por lo tanto, los cánones literarios son una *parte de la misma literatura*, como actividad cultural autoorganizada y, por el otro lado, la creencia de que teorizar más allá de las fronteras lingüísticas y culturales («hermenéutica diatópica») nos permitiría entender mejor el alcance *regional* de la literatura en tanto que práctica discursiva occidental, en oposición al alcance *universal* de la interacción semiótica humana. Comprender las prácticas discursivas y las interacciones semióticas como sistemas autoorganizados más allá de las fronteras culturales sería una forma de evitar enseñar *cánones literarios regionales* como si fueran universales. La formación del canon y la enseñanza de la literatura también podrían beneficiarse de la conciencia que desarrollamos a nivel epistémico, mientras que compren-

der las prácticas discursivas autoorganizadoras y los sistemas de interacción más allá de las fronteras culturales se beneficiaría del punto de vista «interior» (vocacional) de que cada uno de «nosotros» tenemos nuestro «propio» canon literario. Hace quince años Lotman afirmaba que «la literatura nunca es una suma amorfa y homogénea de textos: es no sólo una organización sino también un *mecanismo que se autoorganiza*». Propuso, además, que, en el «más alto escalón de la organización, segrega un grupo de textos de un nivel más abstracto que el de toda la masa restante de textos, es decir, de *metatextos*». Añadió que los «metatextos» son normas, reglas, tratados teóricos, y artículos críticos que «devuelven la literatura a sí misma, pero ya en una forma organizada, construida y valorada»⁶⁵. Este mecanismo autoorganizado opera a la vez por exclusión de una categoría dada de textos del reino de la literatura y por una organización jerárquica mediante una valoración taxonométrica de los textos restantes⁶⁶.

Finalmente, me gustaría añadir a todo lo dicho que los «metatextos» de Lotman son responsables de la formación del canon y que los «metatextos» son lo que generamos a nivel vocacional. Cuando se verifica esta hipótesis dentro del contexto de prácticas discursivas no exclusivas de una cultura, resulta muy claro que, por un lado, podría ampliarse a un gran abanico de prácticas discursivas y que, por el otro, el campo de los estudios literarios a nivel epistémico ya no se puede concebir en términos de «literatura» sino como un campo de sistemas autoorganizados de prácticas e interacciones discursivas. A este nivel los «metatextos» se convierten en el plano de la «descripción del observador de la interacción semiótica», para utilizar la expresión de

⁶⁵ I. LOTMAN, «The content and structure of the concept of "Literature"», en *PTL*, 1: 2, 1976, pág. 344 (las primeras cursivas son mías). [Se ha citado según la trad. esp., pág. 168. *Nota del compilador*.]

⁶⁶ Se puede encontrar un análisis más detallado de esta hipótesis en W. MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*, 1978, y *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM, 1986. Véase también C. J. VAN REES, «Theory of literature» viewed as a conception of literature: On the premises underlying Wellek and Warren's handbook», en *Poetics*, 13, 1984, págs. 501-534.

Maturana⁶⁷. La formación del canon es un ejemplo concreto de la forma en que un sistema autoorganizado regula las prácticas discursivas mediante las que las comunidades humanas estabilizan el pasado y proyectan el futuro. Los cánones (literarios o no literarios, occidentales o no occidentales, del «primer» o del «tercer mundo») dependen de la comunidad. Los cánones literarios son el resultado de un sistema vocacional autoorganizativo de prácticas discursivas, cuyo resultado se ha proyectado desde el nivel regional, al que pertenecen, al nivel universal del campo de estudio, descuidando tanto las fronteras entre las culturas como la transmisión entre las regiones.

⁶⁷ Véase H. MATURANA, «Neurophysiology of cognition», 1970, así como W. MIGNOLO, «(Re)modeling the letter: Literacy and literature at the intersection of semiotics and literary study», en M. ANDERSON y F. MERRELL, eds., *On semiotic modeling*. La Haya, Mouton, en curso de publicación.

SOBRE EL CANON DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX*

JOSÉ-CARLOS MAINER
Universidad de Zaragoza

DE LOS CÁNONES EN GENERAL

Cualquier uso de la palabra canon —un término que en griego vale por regla, modelo— responde a una idea de autoridad que organiza férreamente sus alrededores. La literatura es, a fin de cuentas, una institución que moviliza creencias y adhesiones, expectativas y prevenciones, aceptaciones y censuras, dineros e influencias. Autoridad viene de autor y, como recordó E. R. Curtius, el primer uso de la palabra *classicus*, en la prosa de Aulo Gelio (*Noches áticas*, XIX, VIII, 15), certificaba, por un lado, la resolución de una duda gramatical y, por otro, oponía la condición del escritor contribuyente y solvente a la del escritor aficionado y *proletarius*¹. Que así es el canon lo reconocen los estu-

* El presente texto reproduce —con muy pocas variaciones y las mínimas notas al pie— el de una conferencia pronunciada en Aguadulce (Almería) en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense, en julio de 1994 y a petición de Santos Sanz Villanueva. Aproveché para su confección bastantes referencias de anteriores trabajos míos y su huella se refleja tan inevitable como embarazosamente en el aparato bibliográfico. Agradezco a Enric Sullà su halagador interés por estas reflexiones pensadas para la divulgación y obra de un historiador literario que ahora han venido a irrumpir en un foro poblado por avezados teóricos de la literatura: el dejar mis apuntes tan cerca de su estado original disimulará mejor sus limitaciones. [*Reproducido con autorización del autor.*]

¹ «Clasicismo», en E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1976, I, págs. 349-384. La cuestión tratada en las *Noches* gira en torno a por qué las palabras *harenae* y *quadriga* —que de suyo indican pluralidad— no tienen singular en latín. Al final, Gelio despacha el

diosos de la música barroca (que saben muy bien la estupenda maravilla del contrapunto y la repetición) y, por supuesto, los del derecho eclesiástico, que es el Canónico por antonomasia.

El uso más reciente por parte de los investigadores de la historia literaria comporta la referencia a esa misma tradición de autoridad y, de hecho, nos propone una evidente analogía con su utilización en la exégesis de la Biblia. Pero, como ha señalado Wendell V. Harris, el parangón no es quizá de lo más acertado: el *canon* de los libros de la Sagrada Escritura tiende a la inmutabilidad (como el invariable canon de la Misa romana, entre el «Te igitur» y el «Pater Noster») mientras que un *canon* literario es esencialmente dinámico². O, por mejor decirlo, aspira a la inmutabilidad pero sabe que la variación controlada es el mejor modo de defenderla. Ante la permanente reconstitución del canon, ha observado Altieri, el pasado se presenta «as essentially a record of ideological struggle; the present as a domain we liberate from the past by inaugurating disbelief and analyzing ideological overdeterminations, and the future as a conflict among the competing self-interests that determinate critical stances»³. Un *canon* literario es, a fin de cuentas, el elenco de nombres que se constituye en repertorio referencial de las líneas de fuerza de una literatura y, en tal sentido, es una permanente actualización del pasado. Y, por supuesto, no se forma de modo espontáneo porque nada en lo que entendemos como *historia de la literatura* es un producto natural: ni *historia*, ni *literatura*, ni el gentilicio correspondiente con que la adornamos (española, ita-

asunto diciendo: «Ite ergo nunc et, quando forte erit otium, quaerite an «quadrigam» et «harenas» dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est classicus adsiusque aliquis scriptor, non proletarius» (*Notti attiche*, ed. LUIGI RUSCA. Milán, Rizzoli, 1992, II, pág. 1.274).

² WENDELL V. HARRIS, «Canonicity», en *PMLA*, 106, 1991, págs. 110-121. [Véase en este volumen, págs. 37-60.]

³ CHARLES ALTIERI, «An Idea and Ideal of a Literary Canon», en *Critical Inquiry*, 10, 1983, pág. 39. Sobre la transgresión como principio de la contraposición de cánones, cf. el divertido ensayo de JEROME MCGANN, «Canonade», en *New Literary History*, 25, 1994, págs. 487-504.

liana, catalana o manchega...) son términos estables e inmutables⁴.

Las sanciones del *canon* son legitimidades que se alcanzan por un esfuerzo historiable. Siempre ha sucedido así con todos los nombres propios que pueblan ese precipitado de elecciones, rechazos y rescates que conocemos como los renglones de la historia de la literatura (un concepto que, por su naturaleza predominantemente escolar pertenece, de hoz y cozo, al mundo de las instituciones literarias). Recuérdese que nuestra idea de la literatura medieval española (y francesa, e italiana...) se construye sobre la atribución de la hegemonía artística y social a las obras escritas en un dialecto románico vacilante que hemos dado en llamar español, con manifiesto olvido de las obras latinas y de los auténticos usos coetáneos de la lengua escrita: de ese modo, privilegiamos un *a priori* historiográfico como es el construir una «historia española» (o francesa o italiana), importándonos bien poco las razones de la conciencia lingüística medieval o la misma inexistencia de la idea de nación en el siglo XIII. En la opción estimativa que se ejerce al anteponer la *Crónica General* a la *General Estoria* y el *Poema del Cid* al *Libro de Alexandre* subyacen elementos ideológicos muy similares a los que, sin embargo, vemos tan evidentes cuando se opta entre Lope y Calderón (como hizo Menéndez Pelayo en ocasión famosa), entre un Alonso de Ercilla patriótico y un Diego de Hojeda sacro, o cuando elaboramos el vigente *canon* escolar de nuestra literatura del siglo XVIII sobre la obra divulgadora de Feijoo y no sobre los sólidos escritos de Mayans, sobre las *Cartas marruecas* de Cadalso y no sobre sus *Ocios de juventud* y sobre las *Fábulas literarias* y no sobre las *Epístolas* de Tomás de Iriarte... Es patente, en tal sentido, que el simpático esfuerzo antiescolástico del fraile gallego es mucho más inteligible como vulgata reformista que los

⁴ Cf. al respecto mi prólogo «Literatura nacional y literaturas regionales», en J. M^a ENGUITA y J.-C. MAINER (eds.), *Literaturas regionales en España. Historia y crítica*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994, págs. 7-19. Sobre el concepto de «historia nacional de la literatura» y sus avatares en España, cf. en el mismo volumen mi trabajo «La invención de la literatura española», págs. 23-45, con bibliografía.

papeles del regalista valenciano que exigen explicaciones suplementarias mucho mayores y la aceptación de ingredientes políticos (foralismo, regalismo, historia crítica) de más complejidad. Y, a la postre, una antología del *Teatro crítico universal* siempre resultará de más grata lectura que los pasos de una árida *Retórica* o que la ornada prosa de un *Discurso*. Por el mismo procedimiento, las *Cartas marruecas* se han convertido en un vademécum de las tribulaciones de un ilustrado, precursor del noventayochismo —suele decirse, con la afición por la ucronía que es típica de los manuales de historia literaria—, a despecho de sus ricas contradicciones internas y de la luz que arrojan sobre su entramado los otros textos cadalsianos, condenados (con alguna excepción) a la penumbra. Y se han preferido unas moralejas más obvias a las más complicadas dentro de las *Fábulas*, como todas ellas al sugerente retrato del intelectual dieciochesco que esbozan los endecasílabos blancos iriartescos. Todo *canon* es una lectura intencional del pasado, una simplificación más que a menudo, un ejercicio del poder sobre la literatura para determinar qué interesa a los pedagogos o qué se constituye en norma deseable a la luz de la socialización de los futuros contribuyentes, pero esta sorda pelea no espera a las operaciones de los profesionales de la historia literaria: comienza precisamente con la misma aparición de los textos que ya desde un comienzo buscan ordenarse de cara a una tradición o a una noción dominante. Las leyes internas de la construcción de un *canon nacional* —y de esto venimos hablando— han sido comparadas por Pierre Bourdieu⁵ con las que determinan la constitu-

⁵ La noción de «capital cultural» en relación con el uso del lenguaje está presente en PIERRE BOURDIEU, *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*. París, Arthème Fayard, 1982, y más explícitamente relacionada con el campo literario en su volumen *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París Seuil, 1992, particularmente en el capítulo 2, «Le point de vue de l'auteur. Quelques propriétés générales des champs de production culturelle», págs. 298-311. Sobre los supuestos de Bourdieu, es notable el más reciente libro de JOHN GUILLORY, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Londres-Chicago, The University of Chicago, 1993, con importantes apreciaciones sobre la formación del «vernacular canon» en la literatura inglesa del siglo XVIII (cap. II) y el canon eliotiano

ción del *capital* en lo económico y no nos ha de extrañar que palabras como «legado» o «tesoro» —tan inequívocamente crematísticas— definan muy a menudo las formas tradicionales de expresión del canon: las antologías y las historias apologéticas. De la consideración del *canon* se desprende, en fin, una verdad un tanto perogrullesca que la historia de la literatura es —o habría de ser— la historia de la historia de la literatura.

Tampoco tiene nada de extraño que la noción de *canon* ocupe hoy el interés de los estudiosos. Ni en el dominio de la filología ni en parte alguna las cosas dejan de ser hijas del contexto, de su historia. La sociología ha dejado de ser hace tiempo una ciencia que transitaba de la observación de campo a la norma para ser ahora una disciplina que pasa de la norma a la observación de cómo se transgrede. La nueva historia ha querido dejar de ser una explicación fundamentalmente causal para ponerse en el variado y ameno lugar de las consecuencias. Y el arte postmoderno disfruta placidamente de la contemporaneidad de todas las formas (a la que contribuyen exposiciones, museos, catálogos en *offset*, viajes organizados), a la vez que siente la imposibilidad de no hallar otro camino que no sea la relectura de los modelos ya conocidos. Solamente en el mundo de la mercancía cultural parece imperar la voz estentórea de la norma, del canon al que obedecer: listas de libros más vendidos, elencos de obras imprescindibles, nóminas de lo fundamental para entender una cultura desconocida e incluso impertinentes preguntas y respuestas sobre el equipaje cultural para sobrevivir en una isla desierta. La nostalgia de los cánones convive hoy con el pirronismo cultural más absoluto.

LOS CÁNONES GENERACIONALES

En lo que concierne a la literatura de nuestro siglo XX, la periodización al uso demuestra las huellas dominantes

(cap. III). Sobre el mismo tema, con algunas discrepancias, cf. BARBARA HERRNSTEIN SMITH, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Literary Theory*. Cambridge, Harvard UP, 1988.

de un canon basado en el principio de clasificación generacional. En su predominio coinciden dos cosas: por un lado, la noción aceptada de que la evolución literaria es un permanente sistema de movilizaciones, asentamientos y resquebrajamientos cíclicos; por otro, la remisión de las causas de tales cambios a una mezcla nunca demasiado clara de determinaciones históricas más o menos conscientes y de necesidades colectivas de definición. El concepto mismo de «generación» tiene siempre algo de comunión irracional de los sujetos concernidos con la historia y manifiesta, a la vez, una dimensión individual y otra inevitablemente colectiva⁶. Pero es que, además, la conciencia generacional es *descubierta* y sobreviene a quienes la poseen con la certeza de un destino. Si se repasa la nómina de las españolas que jalonan lo que llevamos de siglo, se advertirá que todas han sido significativamente *descubiertas* y autobautizadas por sus propios componentes.

La llamada «generación de 1898» conoció, sin duda, un largo periodo de vida latente al socaire de una querella de viejos y jóvenes pero su bautismo es muy tardío. No se produjo al calor de los acontecimientos de los que es epónima, en plena crisis del estado liberal y bajo la vaharada radical de fin de siglo, sino en plena consolidación –inestable, claro– de un orden político reformista y tras los desengaños de la Semana Trágica en julio de 1909 y de la campaña de la Conjunción Republicano-Socialista en la primavera de 1910. Y, de añadidura, en un momento de afirmación estética de un «arte nacional» que triunfaba en los cuadros de Zuloaga, los nuevos poemas de Antonio Machado, en la prosa crítica de Azorín y, si se me apura, hasta en los éxitos recientes de Ricardo León y Eduardo Marquina. Porque ese fue el exacto momento en que Azorín robó una feliz idea que Ortega pensaba asociar a su promoción intelectual (plasmada en sus artículos «Competencia» de *El Imparcial*, de 8 y 9 de febrero de 1913, como señaló Vicente

⁶ Sobre el problema de las «generaciones» en la literatura contemporánea española, cf. el reciente volumen de EDUARDO MATEO GAMBARTÉ, *El concepto de generación literaria*. Madrid, Síntesis, 1996, con amplia bibliografía.

Cacho Viu⁷ y la puso por obra en los suyos de «La generación de 1898» (*ABC*, 10 al 18 de febrero de 1913) para delimitar los ya lejanos orígenes de su grupo.

Lo que consigue la maniobra de 1913 está muy claro. Azorín asocia su averiado prestigio intelectual (que ha conocido sus horas más bajas desde su defensa de Maura y La Cierva en 1909) a un notable grupo de escritores ya consagrados y que, en aquel momento, distan mucho de formar una gavilla unitaria. En noviembre de aquel mismo año, el homenaje tributado al escritor en Aranjuez, impulsado por Juan Ramón Jiménez y Ortega, plasmó en sus intervenciones (y, sobre todo, en la del escritor celebrado) la firma del armisticio entre Azorín y sus antiguos contradictores, a la vez que la configuración definitiva de la «generación del 98» como una suerte de vaga y dilatada diacronía de preocupación por «el problema de España» y de matizada inquietud «intelectual». Fue éste un principio programático que Azorín había divulgado ya en *Lecturas españolas*, el volumen de 1912, y que reafirmó en *Clásicos y modernos* (1913) –el libro que albergó los ensayos bautismales de «La generación de 1898»–, *Los valores literarios* (1913) y *Al margen de los clásicos* (1915). Su alcance global es mucho mayor del que parece a primera vista: los libros citados no solamente proponen un nuevo modo de crítica –impresionista, actualizadora, psicológica, sensible– sino, de hecho, un nuevo canon de clásicos en el que los lectores contemporáneos pueden (y quizá deben) insertar, por mor de un idéntico modo de lectura, a los clásicos vivos. Y me parece que las dedicatorias azorinianas de los volúmenes del periodo 1912-1917 son un modo de dejar muy bien atado lo que ha dejado de ser una defensa personal para convertirse en un potencial sindicato de intereses colectivos: si *Lecturas españolas* se dedicó «a la memoria de Larra» (para consignar un antecedente histórico común) y *Castilla* a Aureliano de Beruete (guiño del escritor conservador al acervo espiritual de la Institución Libre de Enseñanza, reiterada en la

⁷ «Ortega y el espíritu del 98», en *Revista de Occidente*, 48-49, 1985, págs. 9-53.

consagración de *El licenciado Vidriera* «a la memoria dilectísima de don Francisco Giner de los Ríos»), *Los valores literarios* se dedica a Ortega y Gasset, *Al margen de los clásicos* a Juan Ramón Jiménez y *Un pueblecito* «al querido y gran poeta Antonio Machado», todos participantes de excepción en el homenaje de Aranjuez⁸.

El caso de la generación de 1914 es muy singular. Ya hemos señalado que su posible y muy precoz inicio fue secuestrado con éxito por el avispado Azorín. Y, sin embargo, pocas veces resulta tan patente la configuración de una nueva actitud intelectual y el designio de vertebrar en su torno un orden nuevo. La briosa cabalgada orteguiana, en el lapso de muy pocos años (1904-1915), ajustó las cuentas pendientes con las sombras llorosas del modernismo lírico (artículos sobre la antología *La corte de los poetas*), las *Sonatas* de Valle-Inclán (por cuenta de la reseña de la segunda), las ideas de Unamuno sobre el europeísmo (artículo de 1909 «Unamuno y Europa. Fábula»), la peculiar novelística de Pío Baroja (proyectos de escribir un libro sobre al autor, a partir de 1910), los cuadros tenebristas de Zuloaga («La estética del enano Gregorio el botero», en 1911) y la actitud contemplativa de Azorín («Azorín: primores de lo vulgar», escrito en junio de 1916 y publicado en el segundo tomo de *El espectador*). Tales trabajos, y otros anejos, constituyen un ejemplo de manual acerca de las artes y los alcances de una campaña de orientación intelectual⁹. Pero tan significativa como ésta es la cuestión de fondo que en 1913 —¡otra vez 1913!— discuten los personajes de *Troteras y danzaderas* de Ramón Pérez de Ayala: por una parte, nada menos que la superioridad de la educación de la sensibilidad artística sobre el radicalismo político a palo seco (que ilustran muy

⁸ Los textos leídos se recogieron en el folleto *Fiesta en Aranjuez en honor de Azorín*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915. Útiles comentarios sobre su significado en LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid, Gredos, 1982, págs. 28-31.

⁹ Cf. mi trabajo «Ortega: primeras armas (1902-1914)», en *La doma de la Quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988, págs. 175-207.

bien las críticas a la conferencia de Raniero Mazorral-Ramiro de Maeztu y los comentarios a la desdichada muerte de Homobono Santonja, víctima del atentado que preparaba); por otra, la primacía estética de lo reflexivo cultivado sobre la intuición confusa (presente en los duelos dialécticos entre Díaz de Guzmán y Monte Valdés-Valle Inclán y en las admoniciones del primero al pobre Teófilo Pajares). No nos hallamos aquí ante una nueva generación sino ante un clarísimo cambio de rumbo que, de un modo u otro, afecta a todos y que incluye, por de contado, a los escritores maduros y a los que se iniciaron con los primeros años del siglo. La tardía idea de una «generación de 1914»¹⁰ no hizo sino enmascarar una sustancial renovación de la nómina de escritores y, sobre todo, la presencia de metodologías de persuasión e instrumentos nuevos: la creación de la efímera Liga para Educación Política Española o la salida del semanario *España* en 1915 son, a fin de cuentas, síntomas de unas nuevas exigencias éticas y de unos nuevos horizontes estéticos. Y no es casual, en el fondo, que la propia constitución de la «generación de 1898» sea, si bien se mira... una consecuencia más del reajuste general de 1910-1915.

Distinto es el caso de la generación de 1927. Creo que nadie sabe a ciencia cierta cuando se juntaron por vez primera la fecha mágica y el concepto pero los presagios de la coyunda son precocísimos. En el artículo titulado «Nómina incompleta de la joven literatura española», publicado por Melchor Fernández Almagro en los dos primeros números de *Verso y Prosa* (enero y febrero de 1927), el autor acertó con notable clarividencia en el elenco que la posteridad revalidaría: Alberti, Alonso, Bergamín, Chabás, Diego,

¹⁰ Tampoco son muy explícitos al respecto buena parte de los colaboradores del cuaderno «El estado de la cuestión: La generación del 14», en *Insula*, 563, 1993, págs. 7-20: JUAN FRANCISCO FUENTES, CECILIO ALONSO, MARÍA DOLORES SÁIZ, AGUSTÍN MARTÍNEZ DE LAS HERAS, JESÚS FERRER SOLÁ y JEAN BÉCARUD, más convencidos de la dimensión generacional la tercera y el cuarto. Sobre el término «novecentismo» —evidente préstamo del catalán (que promueve Guillermo Díaz-Plaja), pero ya usado antes por Rafael Cansinos Assens y los ultraístas—, cf. mi trabajo «Del noucentisme al novecentismo o la dificultat d'una periodització», en el número monográfico «Noucentisme: la Catalunya perfecta», en *L'Avenç*, 194, 1995, págs. 26-31.

Espina, García Lorca, Guillén, Jarnés, Marichalar y Claudio de la Torre, a los que la *addenda* de febrero añadió a Edgar Neville, Guillermo de Torre y (seguramente de mano del director de la revista, Juan Guerrero Ruiz) al propio Fernández Almagro¹¹. La coetánea operación en favor del centenario de Góngora (tan inolvidablemente contada en dos números de *Lola*, la revista que Gerardo Diego quiso como hermana traviesa de su *Carmen*) tuvo ya todas las características de configuración consciente de un nuevo canon: reivindicación de un pasado literario *ad usum* de los nuevos intereses, abominación explícita de los enemigos de la nueva sensibilidad, corrección fraternal y divertida de los desvíos de los leales y paralela aproximación del grupo promotor a las sensibilidades afines que puede hallar en otros campos (el caso de Manuel de Falla es el más significativo). Que todo tenga el peculiar tono juguetón de la vanguardia no empaña el significado profundo y seguramente muy consciente de la operación, ratificado con la publicación por Gerardo Diego de la famosa *Poesía española. Antología. 1915-1931*: una carta del antólogo a Jorge Guillén demuestra que la selección de escritores fue consultada con «Salinas, Cernuda, Alexandre, Dámaso, etc.» y que José Moreno Villa y Emilio Prados no tuvieron la unanimidad que suscitaron los otros nombres escogidos¹². Y otra carta interesantísima de Pedro Salinas a Diego, en febrero de 1932, revela que

¹¹ FRANCISCO J. Díez DE REVENGA, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1979, pág. 193.

¹² Cf. el valioso prólogo de ANDRÉS SORIA OLMEDO a la más reciente edición de la *Antología* de Diego (Madrid, Taurus, 1991), cuyas noticias sobre su tormentosa recepción deben completarse con las del trabajo de GABRIELLE MORELLI, «Recepción de la *Antología* de Gerardo Diego en España (y en Italia)», en *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, ed. JOSÉ LUIS BERNAL. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, págs. 67-95. La carta que se cita procede de PEDRO SALINAS, GERARDO DIEGO y JORGE GUILLÉN, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. JOSÉ LUIS BERNAL. Valencia, Pre-Textos, 1996, pág. 128. Sobre el tema de la constitución del canon de la generación del 27 versa mi trabajo «Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon», presentado como ponencia al X Congreso de Literatura Española Contemporánea «El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine», Universidad de Málaga, noviembre de 1996, que se publicará en las actas correspondientes.

el nombre inicial de la revista más «generacional» posterior a 1927 —*Los Cuatro Vientos*— fue, en rigor, el de *Escritores Reunidos. E.U. 1932*. La define así: «Revista nuestra pero en la que colaborarán las gentes más jóvenes también, claros es, y los intermedios (litoralistas, etc.) (...) Y haga usted el favor de encenderse en el más férvido entusiasmo por la revista, hasta nueva orden. No, en serio, yo la creo indispensable. Me parece un momento de responsabilidad para nosotros, los mayores. Andamos dispersos, sin conexión, envueltos en las asquerosas atmósferas de hojillas pseudo-sociales, antirreligiosas o pornográficas que constituyen la actualidad de los quioscos»¹³.

Pero la voluntad de definirse colectivamente asalta de forma continuada al lector de la fascinante correspondencia de Pedro Salinas y Jorge Guillén y, ya en el exilio, se convirtió en una significativa obsesión, no solamente para los dos poetas y amigos; en 1944 escribe Salinas para Eleanor Turnbull su precioso prólogo «Nueve o diez poetas» y José Moreno Villa edita su *Vida en claro* cuyo capítulo XIII se titula «Vuelta al retiro y la nueva generación»; en 1948 firma Dámaso Alonso su artículo «Una generación poética, 1920-1936», publicado en la revista *Finisterre* y luego integrado en *Poetas españoles contemporáneos* (1952); en 1957 Jorge Guillén incluye *Federico en persona* como prólogo a la edición que Arturo del Hoyo ha hecho de la obra del poeta asesinado y en 1958, Vicente Aleixandre da a la luz *Los encuentros*; en 1959, Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias...* De un lado y de otro del Atlántico, el desgarrón de la guerra civil consolida la conciencia de grupo y, en algún caso, la operación de rescate —apoyada con denuedo por un importante sector de voluntarios epígonos: pienso, sobre todo, en José Luis Cano— parece configurar lo que en alguna otra ocasión he llamado «generación del 27, sociedad limitada»: una espléndida maniobra estratégica que ha afirmado el rotundo valor de unos nombres imborrables pero que también nos ha hecho desdibujar la especificidad y la variedad españolas del vanguardis-

¹³ *Correspondencia (1920-1983)*, 1996, pág. 143.

mo, que ha hecho subalternos de los grandes poetas de la nómina a una notable lista de prosistas, pintores o músicos, y que, al cabo, ha eclipsado por mucho tiempo la vida y la obra de quienes no alcanzaron en su día el temprano favor de Melchor y Gerardo.

Hay otros casos de presuntas generaciones donde la radiografía de los intereses actuantes revela nuevas formas de construir canones. La generación de 1936 se patentó en América de un modo muy vago (primero por Homero Serís que jamás puso límites cronológicos precisos al concepto; luego, por Guillermo de Torre que anduvo más explícito al propósito) pero significativamente recibió su cabal sentido histórico en la España convaleciente de los años cincuenta y sesenta: primero, como expresión militante y bandera de agrupación en las contribuciones de Dionisio Ridruejo a la *Revista* de Alberto Puig Palau y casi diez años más tarde, ahora como vindicación de grupo, en significativas entregas de las revistas *Symposium* e *Insula*¹⁴. Pero lo cierto es que el término de generación de 1936, a despecho de los sólidos argumentos que pueden sustentarlo, no suele tener más vigencia que la de una tenaz vinculación afectiva a un retrato de familia.

A cambio, la generación de 1950 (o del medio siglo, como quieren algunos) recuerda en muchos aspectos la temprana resolución que asistió a los jóvenes de 1927. Quizá porque tanto una generación como otra son la consecuencia del asentamiento de dos postguerras: los jóvenes de 1927 afianzaron su mundo de referencias históricas y culturales a escasa pero suficiente distancia de la guerra europea que, en más de un sentido, fue el verdadero inicio del siglo XX; los llamados escritores del medio siglo fueron los niños de la guerra civil española pero también los adolescentes de la segunda guerra mundial y abrieron sus ojos de adultos a un mundo de dos postguerras simultáneas. Por una parte, hubieron de entrar en la sorda continuidad de las consecuencias de la contienda entre nosotros (un texto tan fas-

¹⁴ Cf. simplemente el capítulo «El espejismo de la generación del 36» en E. MATEO GAMBARTÉ, *El concepto de generación literaria*, 1996, págs. 179-186, que remite a la discusión bibliográfica fundamental.

cinante como el «Testimonio de las generaciones ajenas a la guerra civil», escrito por Esteban Pinilla de las Heras y que debió haber publicado la revista *Laye*¹⁵, resulta el mejor prólogo al significado del recuerdo de la guerra civil en novelas como *El Jarama* y *Las afueras* o en poemarios como *Compañeros de viaje* y el tardío *La memoria y los signos*; por otra parte, convivieron también con el incitante y libre examen de conciencia que la Europa de 1950 hacía sobre sí misma (neorrealismo, existencialismo...) y convirtieron una buena parte de su obra en el puente tendido hacia aquellas influencias. El adanismo y la obsesión de inocencia de los jóvenes de 1950 fueron distintos de los mismos horizontes igualmente vividos por sus mayores de 1927: estos los asumieron como alegres ritos de postguerra vinculados a la iconoclastia vanguardista; aquellos los transmutaron en la actitud inquisitiva, objetiva y preocupada que se plasmó en los mejores poemarios y novelas del neorrealismo español.

AL MARGEN DE LAS GENERACIONES: DOS EJEMPLOS

Repararemos ahora en la dificultad de sobrevivir al margen de las nóminas generacionales más al uso. El caso de Ramón Gómez de la Serna es ejemplar al respecto y ya inspiró un sagaz artículo de Melchor Fernández Almagro en abril de 1923 en el semanario *España*. Conviene recordar que corría entonces el *annus mirabilis* del escritor. Había hecho editar casi de un tirón las misceláneas *Ramonismo* y *El alba y otras cosas*, las novelas largas *El chalet de las rosas*, *La quinta de Palmyra*, *Cinelandia* y *El novelista* y los relatos cortos «La saturada», «El joven de las sobremesas» «El mestizo», «La malicia de las acacias» y «María Yarsilovna», futura «falsa novela rusa». En marzo había comenzado a publicar en *El Sol* con una pingüe retribución que mejoraba mucho la que

¹⁵ Lo reprodujo el propio PINILLA DE LAS HERAS en apéndice de su libro testimonial *En menos de la libertad*. Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 315-339; algunos fragmentos en la importante selección de JORDI GRACIA (ed.), *Crónica de una desertión. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*. Antología. Barcelona, PPU, 1994, págs. 185-193.

recibía de *El Imparcial*, y se le había ofrecido el doble banquete de homenaje (con cubierto caro y asistencia de los mejores escritores en el lujoso Lardhy; con cubierto barato y tono popular, en *El Oro del Rhin*); en junio, Daniel Halévy –editor de *Les Cahiers Verts*– le ofreció otro ágape en París que celebró el éxito de *Echantillons*, la antología de su obra, prologada por Valéry Larbaud y traducida por Mathilde Pomès. Y todavía en noviembre el Circo Americano de Madrid dio una función en su honor, en la que leyó su discurso de agradecimiento desde un trapezio. Muy agudamente, Fernández Almagro comentaba el espaldarazo que Azorín había dado a la fama de Ramón en las páginas de *ABC* para señalar que entrañaba la consagración que «un escritor de la serie A» hacía de otro de «la serie B»: una paradoja que atraerá al buscador de indicios de cánones. Y es que Ramón había dado los primeros pasos literarios en su revista *Prometeo* al lado de modernistas anacrónicos y algo bohemios –Emiliano Ramírez Angel, Andrés González Blanco, Rafael Cansinos Assens– que publicaban en *El Cuento Semanal* y a los que ni el ultraísmo había sobredorado sus orígenes, y por más que su rotunda y original estética tuviera poco que ver con ellos. Esos orígenes y algunos años de edad le separaban de los escritores nuevos –se cita a Pedro Salinas, Manuel Abril y Cipriano Rivas Cherif, el crítico que había elogiado sus obras desde las páginas de *La Pluma*– que solamente habían sido fugacísimas aves de paso en la revista de 1908. Entre aquellos epígonos modernistas y estos sólidos modernos, Ramón era el escritor de la «generación unipersonal», esto es, sin generación que le acogiera y que «fía la sustantividad de su obra personalísima a su carácter de precedente: precedente de forzosa enunciación en orden a las letras de hoy y del mañana próximo»¹⁶.

Pero si el diagnóstico era sustancialmente correcto, sabido es cuán poco éxito tuvo Melchor Fernández Almagro como profeta del rescate del escritor... La posteridad de

¹⁶ «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», en *España*, 362, 24 de abril de 1923, págs. 10-11. Con el mismo título y argumentos mucho menos convincentes, hay un trabajo de VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, III, 1977, págs. 63-86.

Ramón ha abundado más en aficionados leales, ruidosos y insolentes, que en filólogos y estudiosos, como advierte cualquiera que hojee una bibliografía secundaria de Gómez de la Serna anterior a 1980. Al lado de muy pocas valoraciones rotundamente afirmativas (retengamos la de Luis Cernuda, por ser inusual en crítico tan exigente y a veces arbitrario), se puede compilar una mediana antología de desdenes crueles. En *Tiempo de silencio*, Luis Martín-Santos alude *en passant* y refiriéndose a un cafetuchito de escritores, «al caos sonoro, las rimas, los restos de fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma, greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas»¹⁷. Dos años después, con motivo de su muerte, el crítico José Ramón Marra-López escribía en *Insula* que «Ramón fue indudablemente, un gran escritor, al que se le deben muchas cosas –de ahí su grandeza, que nadie le puede negar–, cosas ahora normales, disueltas en el aire que respiramos, pero resulta, es el reverso de la medalla, una figura lejana, perteneciente a una época clausurada, y en su obra pocas resonancias podemos encontrar, poco puede decirnos de forma directa y positiva, salvo su constante afán de originalidad (...) El olvido de su época, de los hombres que le rodearon, de la vida real circundante: por eso es algo lejano, *ahora*»¹⁸.

Este enigmático *ahora*, que ha subrayado el propio Marra-López, encierra quizá una explicación parcial del desvío: el entredicho de Ramón puede tener que ver con los problemas y las necesidades –realistas, militantes– de una generación en marcha y, en cierto modo, ser el purgatorio que pagaba su actitud de desentendimiento en plena guerra civil y de patética desorientación en el exilio (los textos de Juan Chabás y de Max Aub –que Marra debía conocer muy bien– son muy explícitos al propósito). Y seguramente por eso mismo, quienes no tenían con Ramón aquel pleito pendiente estaban en mejores condiciones de valorarlo: la admiración de Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Julio Cortázar y Pablo Neruda contrasta con la cicatería española y permi-

¹⁷ *Tiempo de silencio* (1962). Barcelona, Seix-Barral, 1965, págs. 66-67.

¹⁸ «Ramón, de ayer a hoy», en *Insula*, 196, 1963, pág. 4.

te ver que quien no tenía casi lugar en los elencos nacionales lo tenía (al lado de Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, de Juan José Tablada o Abraham Valdelomar) en el parnaso latinoamericano. El Ramón que saludó en 1909 al futurismo al grito delator de «¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo!» resultaba muy *impuro* entre los *puros* de 1927 y el Ramón de las anarquizantes *Mis siete palabras* y el defensor del «monismo literario» en *El concepto de la nueva literatura* aparecía como nada *intelectual* entre los *intelectuales* de la fantasmal «generación de 1914». Y, a fin de cuentas, demasiado niño grande para una tradición elaborada desde supuestos marcadamente nacionalistas y pedagógicos.

Aunque comparte algunos rasgos con el ramoniano, el caso de Juan Ramón Jiménez es un caso muy complejo que merecería por sí mismo una monografía: un «Juan Ramón *par lui-même*» o un simple repertorio de textos bajo el rótulo «Contemporaneidad y posteridad de Juan Ramón». Lo más admirable es que, con mucha mayor astucia y rendimientos que Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez fue el primer empresario de sí mismo: sobrevivió con denuedo a su condición modernista originaria (el neorromanticismo visionario, tan finisecular, de *Ninfeas*) y al modernismo militante que iniciaron sus libros de 1903 (la época de *Helios* y *Renacimiento*); supo presentar su *Diario de un poeta recién casado* de 1917 como un giro —y vaya si lo fue— de su experiencia personal y lírica; arregló y canceló armoniosamente su propio pasado en la estupenda *Segunda antología poética* de 1922 (uno de los libros capitales del momento y, a buen seguro, con el *Romancero gitano* y los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, uno de los tres libros líricos más influyentes en el mundo hispánico del siglo xx), para conformar después su obra como el centro de una nueva serie de mágicas epifanías —el mar, la lengua española, América, el dios deseado y deseante—, cuyo alcance gnóstico no empece ni sus reiterados proyectos de reordenación de su obra completa, ni un claro designio de colocarse en el centro mismo de la historia de la poesía hispánica de la última centuria: su concepción del modernismo como «vasto movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza» y su

apasionante e inconcluso proyecto *Alerta* que buscaba la armonización y movilización de la poesía hispánica apuntan claramente a ese objetivo¹⁹.

A esa luz —la del escritor que, como T. S. Eliot, formula su propio canon para poder acomodarse mejor en él— hay que apreciar también los ásperos roces con otros proyectos paralelos. Suele citarse como definitivo estallido de la ruptura entre Juan Ramón y los poetas de 1927 el hecho de que levantarán de las galeradas del número 2 de *Los Cuatro Vientos* unos poemas de Juan Ramón... para dar paso a unos inéditos del *Cancionero* de Miguel de Unamuno que había traído como oro en paño su yerno José María Quiroga Pla. El orgulloso poeta no perdonó la postergación pero aquello venía de atrás. Ya se había encontrado tan incómodo en la segunda antología de Gerardo Diego que se negó a una inclusión que, a la fuerza, le parangonaba con los que siempre vio como sus discípulos. Quien obsequió a Salinas y Guillén con el remoquete venenoso (y nada laudatorio, contra lo que se ha creído) de «poetas-profesores», no vacilaría en decir, a la vista de *La voz a ti debida* de Salinas: «¿Cómo *La voz a ti debida*...? ¡*La voz a mí debida*!». ¿Simple cuestión de celos? Seguramente, algo más, porque la «voz» de Salinas debía muchísimo a Juan Ramón pero no era un apócrifo del *Diario de un poeta recién casado* sino más bien una voz radicalmente distinta.

En el pleito se perfilaba la incompatibilidad de dos ideas de la poesía, mucho más que la pugna de dos poéticas: una, la de Juan Ramón, de sacerdocio lírico y de autoexigencia que tiene como referente a un Mallarmé; otra, más profesional y moderna, que permite asociar la pureza de los propósitos a una vitalidad menos enfática y más plena. El epis-

¹⁹ La información más precisa del proyecto «Alerta», nacido en plena guerra mundial de una petición del Departamento de Estado norteamericano (que el autor acabó rechazando), viene en la introducción de FRANCISCO JAVIER BLASCO al libro de Juan Ramón, *Alerta*. Universidad de Salamanca, 1983, págs. 11-48. Significó una redefinición hispanoamericana del modernismo en términos que Blasco ya rastrea en 1935 (declaraciones a *Proel*) y cuya exposición más conocida sigue siendo el curso de Río Piedras, transcrito por RICARDO GULLÓN y EUGENIO FERNÁNDEZ MÉNDEZ en *El modernismo. Notas de un curso* (1953). México, Aguilar, 1962.

tolario cruzado por Salinas y Guillén nos ofrece importantes muestras de la fase más tardía del conflicto pero, a cambio, muy explícitas de los motivos de aversión recíproca tan profunda: en carta de 20 de junio de 1940, Jorge Guillén confidencia a su amigo que Juan Ramón debiera haberse llamado «Juan Onán Jiménez, o dicho más completamente, Narciso Onán Jiménez»²⁰. Y en carta de 18 de marzo de 1945 insiste en lamentar su antigua admiración por el poeta de Moguer para deplorar que ésta haya impedido un acercamiento a Antonio Machado: «Me remuerde la conciencia nuestro apartamiento –personal, no literario– de don Antonio. Dejamos a la mujer honrada y perdimos quince años con la hetaira»²¹. La enemistad obnubilaba a Guillén. ¿Hacia 1920 qué podía ofrecer el Machado casi póstumo de las *Nuevas canciones* y el inventor del «aristón poético o máquina de trovar» a dos jóvenes que creían ardorosamente en la poesía lírica? ¿Cómo puede aceptarse, ni a título de hipótesis, una historia de la literatura española sin el capítulo juanramoniano sobre cuyas huellas se construyen todas las declaraciones poéticas de la antología de 1932, tantas veces citada? Pero, a la vez, Juan Ramón necesitaba inventarse a sí mismo para tomar distancia de aquellos discípulos desleales. En el epistolario de Salinas y Guillén, éste manifiesta su desdén y su asombro por la respuesta de Juan Ramón a la nota crítica que Luis Cernuda había publicado sobre su obra en el número 3 de *El hijo pródigo*. Conviene releer la importante réplica –que se publicó en el número 6 de la misma revista (septiembre de 1943) y que suscitaba la hilaridad de Guillén– porque pocas veces es más patente el intento del escritor de reconstruir para su uso la tradición española y de recomponer paralelamente su propia biografía de escritor. A tenor de ella, resultaba que la tradición legítima del XIX tenía como hitos a Bécquer, Augusto Ferrán, Rosalía de Castro y Verdaguer, que él leyó a Hölderlin ¡hacia 1902! en el Sanatorio del Rosario, que su «baja de Francia» (y esto se enderezaba a francófilos tan

²⁰ *Correspondencia (1923-1951)*, ed. ANDRÉS SORIA OLMEDO. Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 238.

²¹ *Ibidem*, pág. 350.

distinguidos como Guillén y Salinas) sucedió hacia 1915 cuando «yo ya estaba por aquellos años demasiado *nuancé* en formas cerradas, compuestas, demasiado bien compuestas; y los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de A. E., de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manley Hopkins, Emily Dickinson, Robert Browning, me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación. Lo de Francia, Italia y parte de lo de España e Hispanoamérica se me convirtió en jarabe de pico, y no leí ciertos libros que antes me eran favoritos»²².

CÁNONES EN PUGNA Y RITMO HISTÓRICO

Pero estas reacciones de incomodidad en el seno de un canon insatisfactorio no son solamente cosa de ayer. La progresiva consolidación del grupo poético del medio siglo (una operación académica pero nada ajena a los intereses de la propia promoción) generó una activa fronda de excluidos a la que proporcionó voz académica un peregrino artículo de María de Pilar Palomo que reclamaba atención para los escritores «en tierra de nadie», donde se mezclaban nombres y méritos (nunca muy grandes) como los de Joaquín Benito de Lucas, Jesús Hilario Tundidor, Angel García López, Joaquín Caro Romero o Diego Jesús Jiménez, aunque no faltaran alusiones a escritores tan ajenos a la cuestión como Joaquín Marco, Ana María Navales, Antonio Carvajal o José Miguel Ullán²³. Llovía sobre mojado. En marzo de 1987 y en Zamora se había celebrado una primera reunión de los agraviados («casi fundacional», en pala-

²² *Prosas*, ed. PILAR GÓMEZ BEDATE. Madrid, Taurus, 1981, págs. 106-113. «¡Dios mío, qué confusión mental, qué falta de base, qué simulación de lecturas esos poetas de lengua inglesa! ¿Hasta qué punto conocidos o conyugalmente entrevistados? ¡Qué pseudomadurez inseparable del capricho!» escribe Jorge Guillén (*Correspondencia (1923-1951)*, 1992, pág. 312).

²³ «Información sobre la historia de un grupo poético», en *Insula*, 543, 1992, pág. 1.

bras de su valedora universitaria) y en junio de 1990, el director de la revista *El Urogallo*, José Antonio Gabriel y Galán, había abierto la sección monográfica «Poetas del 50: una revisión» con palabras tan inequívocas como las siguientes: «Aquí se aspiraba a derribar las alambradas. Estos son los *ciudadanos*: Gil de Biedma, Caballero Bonald, Valverde, Barral, Costafreda, Goytisolo, Valente, González, Rodríguez, Brines. Pero ¿qué hacemos con los *gentiles*, con ese otro montón de poetas tan estimables como los fotografiados? ¿Los arrojamamos a las tinieblas exteriores simplemente porque tardaron unos años más en empezar o publicar?» (o, como se dice aviesamente poco más arriba, porque «nadie tiene la culpa de no haber conectado amistosamente con JMC o con JGH o de haber nacido en 1925 en vez de 1924»²⁴). La respuesta más oportuna la daba José Luis García Martín en el ya citado número de *Insula*: «De las injusticias de la vida literaria, de que se hable mucho de Claudio Rodríguez y poco de Joaquín Benito de Lucas, de que Pere Gimferrer cuente con mayor prestigio que Antonio Hernández, de que Gil de Biedma consiga con cien páginas de verso lo que los Marrodanes de turno no consiguen con varios miles, habrá causas ocultas que convendrá investigar (aunque quizá baste con leer los poemas de unos y otros)»²⁵.

Sin embargo, el problema estribaba en gran medida en el uso pertinaz de los moldes generacionales a los que el mismo José Luis García Martín es tan aficionado²⁶. No es solamente la tendencia de estos a generar nóminas cerradas y cronologías con aire de lechos de Procusto; lo peor es la

²⁴ «Poetas del 50: una revisión», en *El Urogallo*, 49, junio de 1990, pág. 27. El monográfico ofrece artículos de MIGUEL CASADO, JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN y MILAGROS POLO, además de una encuesta sobre el caso entre poetas del momento.

²⁵ «Décadas, marginación y generaciones (dos o tres obviedades sobre un falso problema)», en *Insula*, 543, 1991, pág. 11.

²⁶ «Un fantasma recorre la historia de la literatura española contemporánea: el de las generaciones», es la primera frase de su libro *La segunda generación poética de postguerra*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1986, donde abundan declaraciones en favor del método generacional e incluso de su acomodación a los decenios naturales en la caso de la literatura posterior a 1939.

consagración de «características» de grupo o de época que invitan a la uniformidad, a la simplificación y, a la larga, a esconder debajo de la alfombra lo que no se ajusta a lo previamente acordado. Como ya vamos sabiendo, una generación suele tener mucho de movimiento de voluntad al que se llega conscientemente: José María Valverde –a quien Gabriel y Galán veía «ciudadano» nato de 1950– se forjó como poeta en una sensibilidad anterior (la de Rosales, Vivanco, Panero...) y fueron su experiencia barcelonesa y algunos cambios de perspectiva personal los que confirieron significado político a una simple cuestión de cronología. Lo mismo sucede a la hora de diferenciar a los escritores de los cincuenta y a los de los sesenta en casos fronterizos (pensemos en Sahagún y Vázquez Montalbán) y, líneas más arriba, lo hemos señalado entre los hombres de fin de siglo y sus aparentes epígonos de 1914. Una cosa son las diferencias de edad, de sensibilidad y de preocupaciones y otra muy distinta es que tales cosas se formulen como programa colectivo bajo la bandera de un ingrediente aglutinante. Cuando así ocurre, se clarifica el presente pero también se entiende de otra manera el pasado. Unamuno, Machado, Azorín o Baroja se vieron a sí mismos entre 1910 y 1914 en el espejo que –con mayor lucidez– les ofrecían gentes más jóvenes. Y 1914, mucho más que una nueva generación, marcó la presencia adulta de la actitud intelectual en España: en ella convergían los veteranos de fin de siglo y los novicios de 1900. De modo parecido, el periodo 1960-1965 fue una encrucijada en la que se cruzaron (y tomaron sus decisiones) gentes que, nacidas en torno a 1925-1930, habían participado en la aventura neorrealista, otros –que vieron la primera luz entre 1930 y 1939– que fueron como sus hermanos pequeños en sus mismas revistas e intereses, y otros, más jóvenes aún, que estaban por estrenarse como escritores. Un clima de cambios políticos y sociales, una afortunada constelación de herramientas de letra impresa (desde el mejor momento de Seix-Barral a El Bardo, desde *El Ciervo* a *Cuadernos Hispanoamericanos*, pasando por *Destino*) y el concurso de algunos promotores más lúcidos (desde Josep Maria Castellet a José Batlló) permitieron la convivencia de escritores de procedencias muy diversas, promovieron lec-

turas críticas recíprocas y, en definitiva, alumbraron un talante de época en cuyo marco dialogan (y se oponen) *El mercurio* y *Señas de identidad*, *La memoria y los signos* y *El sueño de Escipión*, *Pautas para conjurados* y *Años de penitencia*, *El gran momento de Mary Tribune* y *Una meditación*, *Recuento* y *Sepulcro en Tarquinia*. Unos se callaron por algunos años (Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano, Jesús Fernández Santos...), alguno vio reconocida su voz (Juan Benet) y otros rompieron a hablar tras largos años de silencio (Rafael Sánchez Ferlosio), como –a principios de los ochenta– algunos de los iconoclastas de 1970 enmudecerían –Guillermo Carnero– y otros pasarían a hablar en prosa –Antonio Colinas, Félix de Azúa o Antonio Martínez Sarrión–: la maraña densa e incitante de los datos y el escrutinio sutil de las afinidades secretas y las diferencias inconscientes siempre son más importantes que los apriorismos generacionales que consagran los manuales.

No obstante, todavía colea la legitimidad o la ilegitimidad de la nómina de *novísimos* establecida por Castellet en 1970 y en una selección de la que, muy oportunamente, ha escrito Jenaro Talens: «Por primera vez, una antología se realizaba con anterioridad a la aparición pública de muchos de los nombres incluidos en su nómina, como propuesta de futuro en vez de como selección sobre el trabajo hecho con anterioridad»²⁷. Por eso, importaba poco que los *seniores* del elenco –Martínez Sarrión y Vázquez Montalbán– solamente tuvieran un año más que Carlos Sahagún, furgón de cola de las nóminas de la generación de 1950. Castellet no pensaba bautizar una generación sino reflejar en la poesía española la irrupción universal de lo *pop* como revolución estética de nuestro tiempo y, a la vez, la decadencia inevitable de los fantasmas neorrealistas e insurreccionales. Pero se equivocó al dar un presagio como acontecimiento. El verdadero acontecimiento era, como siempre, mucho más complejo y contradictorio y además iba a durar bastantes años: en algunos –como Pere Gimferrer– la ruptura con el

²⁷ «De la publicidad considerada como una de las bellas artes: la generación del 70», en LEOPOLDO MARÍA PANERO, *Un agujero llamado Nevermore*, ed. J. TALENS. Madrid, Cátedra, 1992, pág. 30.

pasado inmediato perseveraría en forma de vanguardismo (o de tradición vanguardista, mejor); en otros –José Ángel Valente– adoptaría el modo de fragmento duramente iluminado por el silencio; en otros –pienso en Eduardo Mendoza– la decepción histórica se narraría como historia postmoderna; algunos años después, unos cuantos vivirían la desorientación general como historias personales y en ellos alborearía el cambio como nueva formulación de la sentimentalidad.

El acontecimiento que anegó las certezas de los años cincuenta y sesenta –y las primeras iconoclastias de 1970– fue una ruptura y una reconstrucción, como todo lo es en la historia, y quizá el paso de los años, desdibujando los perfiles, armonizando las contradicciones, nos lo explicará como unidad y variedad simultáneas, más allá de las rebatiñas de grupo que siempre ocupan el primer plano de la actualidad. Cuando Fernand Braudel distinguió con tanta lucidez entre *longues*, *moyennes* y *courtes durées* proporcionaba a los historiadores de la cultura una herramienta utilísima para precaverse de cualquier periodización precipitada y, sobre todo, de inmolarse en el altar de lo inmediato la fértil indeterminación del paso del tiempo²⁸. La actualidad ¡ay! la han inventado los periodistas y en verdad no existe sino como deseo de las cabezas huecas y como negocio de los avispadós.

EL CANON Y SU SOMBRA

Podría concluirse que la historia de la literatura española tiene una indisimulada nostalgia por construirse sobre un esquema dominante y que es particularmente reacia al reconocimiento de dominios ajenos a ese modelo. Más arriba recordábamos que la forma más ortodoxa del canon contemporáneo ha tenido un matiz pedagógico y nacionalista y, en tal sentido, ha insistido en una imagen del escritor como una suerte de predicador laico y desinteresado.

²⁸ «La larga duración» (1958), en *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza, 1968, págs. 60-106.

Sería quizá exageración notable afirmar el predominio de lo que cabría llamar «modelo Miguel de Unamuno» pero lo cierto es que alguna vez se reprochó a Valle-Inclán distanciarse de tal paradigma y que Pedro Salinas le llamó –supongo que con alguna sorna– «hijo pródigo del 98», como si el noventay ocho sólo hubiera de ser el dolor de España y no hubiere alguna forma de desazón estética en las *Sonatas*. Y como si éstas no fueran también un peculiar modo de escribir *En torno al casticismo*²⁹. La insistencia de los programas escolares en cuestiones tales como «El problema de España en los escritores españoles» o los mismos principios de agrupación generacional en torno a cuestiones ideológico-políticas parecen recordar demasiado la exigencia de ese *plus* educacional que se demanda a nuestra literatura.

Quizá por eso mismo el éxito social o crematístico –que es un modo de desmentir el presunto desinterés de la profesión literaria– ha marginado entre nosotros a algunos autores: los casos –diferentes entre sí– de Felipe Trigo, de Vicente Blasco Ibáñez o de Wenceslao Fernández Flórez acuden enseguida a la memoria, casi huérfanos de bibliografía secundaria respetable e incómodamente emplazados en los manuales, ya sea como epígonos del naturalismo (en los dos primeros casos), ya sea como letra menuda entre los novelistas de hacia 1920 (en el caso del último). Felipe Trigo movió a escándalo al entrar en el ámbito editorial de Biblioteca Renacimiento y su incorporación se vio como una maniobra mercantil; a Vicente Blasco Ibáñez se le considera ¡como escritor del siglo XIX! y no se incorpora a las nóminas del 98 pese a su prestigio radical, al parentesco de *La horda* y la trilogía barojiana «La lucha por la vida» e incluso a despecho de la importancia de su labor como educador de muchedumbres urbanas en su largo periodo al frente del diario valenciano *El Pueblo*. Cuando murió en 1928, Ernesto Giménez Caballero le consagró en *La Gaceta Literaria*

²⁹ Como apunta ANTONIO VILANOVA en «El tradicionalismo anticastizo, universal y cosmopolita de las Sonatas de Valle-Inclán», en *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo. Ensayos de literatura española moderna*, ed. B. BRANCAFORTE, E. R. MULHIVILL y R. G. SÁNCHEZ. Madison, University of Wisconsin, 1981, págs. 351-394.

una necrológica original que mezclaba la aprobación y la distancia táctica pero cuyo mensaje era, a fin de cuentas, el reconocimiento de que había muchos caminos (y todos legítimos) en la profesión literaria: «Tenía un algo de recordman, de gran pirata y de aventurero genial, que nos lo hacía atrayente y admirable. Aquí, donde nuestra vida literaria es tan mezquina y estrecha, él constituía el héroe que había conquistado el vellocino de oro y la trompa celeste de la Fama por el ancho mundo (...) No tenemos para él una abadía de Westminster. Hay un modesto y bastante atroz Panteón de Hombres Ilustres. No importante la fealdad del monumento. Lo importante es su símbolo»³⁰. Fernández Flórez se quejó bastante a menudo de su poca fortuna bibliográfica y, desde luego, no es fácil hallarlo reconocido como un gran narrador de relatos breves o como un notable caso de sarcasmo feroz, abrigado bajo la capa confortable de un hombre cuyo conservadurismo no disimula su índole egoísta y acomodaticia. Tampoco esta vez andaba muy equivocado el histriónico pero inteligente Giménez Caballero: «Caso insólito en España, la venta copiosa, nutrida, de las novelas de Fernández Flórez. Esta última de *Los que no fuimos a la guerra*, a los pocos días, pasaba de los diez millares de ejemplares vendidos. ¿Sólo por el humorismo fino, galai-co, de Fernández Flórez? No. Nuestra burguesía, principal elemento consumidor de la literatura fernández-floreana, ve en él certeramente lo que en otro gran talento literario burgués de la España actual; lo que en Muñoz Seca, dramaturgo: la deformación del tema heroico en sensualidad, en humor, en pacifismo. *Los que no fuimos a la guerra* son los mismos de *La venganza de Don Mendo*: literatura pancista, diría Unamuno»³¹.

El caso de Jacinto Benavente tiene algún parecido, pero en él predominan los términos de una represalia política cuyo episodio central giró en torno a la batalla de aliadófilos y germanófilos. Pocas veces una habilísima y cruel campaña –la de Pérez de Ayala en el semanario *España-*

³⁰ Apud «Notas sobre *La Gaceta Literaria* (1927-1932)», en mi libro *La corona hecha trizas (1930-1960)*. Barcelona, RPU, 1989, pág. 15.

³¹ *Ibidem*, pág. 16.

ha tenido éxito tan duradero³²: el rescate de Benavente parece imposible a la fecha de hoy y todavía en 1957 José María Valverde ejemplificaba en un inofensivo lector de sus *Obras completas* todos los prejuicios y limitaciones del lector español de clase media³³. Algo tiene, sin duda, que ver con ello el caso de Camilo José Cela o de Francisco Umbral, dos escritores que tienen muy poco que ver entre sí pero cuyos artículos vienen destilando rencor y despecho gremiales, empeñados en una patética (y perdida) pelea con los que el segundo ha llamado los «ciento cincuenta novelistas de Carmen Romero». Claro está que no los hay, ni que el pesebre de antaño dio para tantos. Y entre tanto, *Las palabras de la tribu* y el más reciente *Diccionario de literatura* de Umbral son dos textos ingeniosos, con aciertos tan malignos como deslumbrantes (que abundan más bien en el primero), pero que dudo que promuevan cambios generales de estimativa. El éxito de la novela algo narcisista y «ensimismada» (como ha dicho Sobejano) de los contemporáneos reside, en primer lugar, en su calidad indiscutible y, sólo en segundo lugar, en la comfortable acogida de medios universitarios, secciones críticas de periódicos y revistas, tertulias y conferencias veraniegas... Su triunfo habla, sobre todo, de la incorporación a la lectura de un público joven, femenino en buena parte, heredero de una sociedad más comfortable y beneficiario de las ventajas educativas que consagró la Ley General de Educación de 1970: lo curioso es que, por razones de sensibilidad, ese público tiene poco que ver con Cela pero mucho con Umbral.

³² Cf. al respecto el librito de LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE, *El canon. Reflexiones sobre la recepción literaria-teatral (Pérez de Ayala ante Benavente)*. Madrid, Huerga y Fierro, 1993. Otras lecturas políticas del caso en mi artículo «Consideraciones sobre Benavente, los intelectuales y la política», en *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas (1890-1950)*. Madrid, Edicusa, 1972, págs. 121-139, y en los de MARIANO DE PACO, «Pérez de Ayala y el teatro de Benavente», en *Monteagudo*, 7, 1980, págs. 19-22, y JESÚS RUBIO JIMÉNEZ, «Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía», en *España Contemporánea*, 1, 1988, págs. 27-53.

³³ «Carta a un lector de Benavente», en *Papeles de Son Armadans*, IV, 1957, págs. 217-221.

No siempre el olvido de los «injustamente olvidados» (la troquelación es tan usual como vana: siempre hay una razón del desvío) reviste ese tono polémico. La historia de la literatura española del siglo XX registra muchas inmolaciones silenciosas y alguna la hemos visto ya, siempre a la sombra poderosa de algún triunfo. A la de los grandes escritores de fin de siglo vegetan los llamados «escritores menores del 98», aberrante marbete temático de un grupo de escritores que desarrollaron el ensayo moderno, inventaron el cuadro literario expresionista, dieron salidas al naturalismo narrativo y configuraron la aclimatación de la novela corta entre nosotros. Ni nombre propio tiene la poesía *postmodernista* que ha sido anulada, en una parte, por el prestigio superior de Antonio y Manuel Machado (dos *postmodernistas* esenciales pero siempre tratados como independientes de la clasificación) y, en otra, por la irrupción epifánica de la «generación del 27», gloriosa huérfana de antecedentes o de rectificaciones. Pero ni la propia generación se ha librado de un debate intestino en torno a la cotización relativa de sus valores: Guillén ha bajado enteros en comparación con Salinas (a quien superó por largo tiempo); se difumina el prestigio de Vicente Aleixandre y crece el de Lorca; ganan enteros Diego y Alberti, y Cernuda sigue consolidado como aquellos valores bursátiles que llamaban «papel de viuda». Como se sabe, Luis Cernuda fue precisamente el más consciente de ese debate y su libro de 1957 *Estudios de poesía española contemporánea* respondió a un deseo irrefrenable de poner palos en las ruedas de un concepto y una horma que le incomodaban con violencia: por eso prefiere que la fecha epónima sea 1925 y no 1927, antepone la influencia de Gómez de la Serna a la mismísima de Juan Ramón, prefiere al primer Salinas sobre el último, defiende el Lorca universal frente al Lorca folclórico, y se enfada porque a Altolaguirre se le llame «Manolito»... ¡Quién le iba a decir a Cernuda que desde 1960 las cosas se modificarían en su beneficio!

Es un sugerente espectáculo ver cómo cada escritor —Luis Cernuda, por ejemplo— se emplaza frente a una tradición y frente a sus contemporáneos: viéndose en su espejo. Y es inevitable recordar, al propósito, que existe una larga eje-

cutoria española de textos de esa condición, unas veces complaciente, otras más crítica, pero siempre basada en la idea de que uno se comprende mejor al confrontarse con los demás. Antonio Machado saludó los reajustes ideológicos de 1910-1915 con una significativa serie de «elogios» en verso con los que soñó incluso componer un título, *Hombres de España*, como confesaba en carta de 1913 a Juan Ramón Jiménez. Este último jalonó su evolución personal con las «caricaturas líricas» que compusieron *Espanoles de tres mundos*, y Jorge Guillén clausuró su *Aire nuestro* con un *Homenaje. Reunión de vidas* que inevitablemente confiere sentido y busca audiencia para los pasos precedentes: la «Fe de vida» de *Cántico* y el «Tiempo de historia» de *Clamor. Los encuentros* de Vicente Aleixandre, en su reveladora fecha de 1954, abrazan a los escritores conocidos antes de la guerra y a los tutelados de después, ratificando así el designio de puente que asumió el poeta... Algún día habrá que estudiar esa forma de *canon in fieri* que es el construido por los escritores que hablan los unos de los otros. O el tramado por la red de complicidades que trenzan las dedicatorias, *para-textos* o *seuils* —en el sentido de Genette— de muy alto rendimiento a nuestros propósitos (buena parte de la consolidación del concepto de «generación del 27» giró en torno a ellas como advertirá, por ejemplo, el lector de las *Canciones* de Lorca).

La consideración de un canon más fluido, en permanente proceso de constitución, haría más elástica y receptiva la noción misma de historia de la literatura. Que, a fin de cuentas, es lo que andan buscando sus nuevas singladuras, tras dejar atrás las sirtes positivistas y las espantosas calmas chichas de su desprestigio. Pondré un ejemplo muy elemental, que ya tiene detrás una larga discusión bibliográfica. La consideración de un *modernismo* único (sin recurrir a su manida contraposición a un «espíritu de 1898») nos ayudaría a entender lo que es común (y, por ende, más activo, más rico) en Antonio Machado y Valle-Inclán, Azorín y Unamuno, Manuel Machado y Baroja. Y, un poco más allá, contribuiría a superar los límites cronológicos del fin de siglo, si se piensa en la semántica anglosajona del propio término *modernism*, a cuyo amparo Unamuno, Valle-Inclán,

Baroja, Azorín y los Machado pero también Gabriel Miró, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Ramón Gómez de la Serna se pueden apreciar de consuno como los introductores y referentes de la literatura moderna en España (lo que, a la vez, permite advertir en Galdós o en Clarín serios anticipos de la cuestión). Rompamos los compartimentos estancos y vayamos, en todo caso, a la apreciación de coyunturas históricas fundamentales, de constelaciones de circunstancias en torno a 1900, 1914, 1925 o 1965. Cada una de ellas se presenta como un repertorio de estímulos, como una suerte de *poética potencial* que sólo se realiza en las respuestas individuales. Y cada una de éstas propone la permanente renovación del canon: el canon es, a la postre, el diálogo entre el presente y el pasado, entre la originalidad y la influencia, entre la aspiración indefinida y los resultados inevitables.

IV

BIBLIOGRAFÍA

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- ADAMS, H. (1988), «Canons: literary criteria/power criteria», en *Critical Inquiry*, 14, págs. 748-764.
- ALTIERI, CH. (1978), «A procedural definition of literature», en HERNADI, P. (ed.) (1978), págs. 62-78.
- (1983), «An idea and ideal of a literary canon», en *Critical Inquiry*, 10:1, págs. 37-60; reimpreso en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 41-64.
- (1990), *Canons and consequences: Reflections on the ethical force of imaginative ideals*. Evanston, Northwestern UP.
- ANDERSON, G. W. (1970), «Canonical and non-canonical», en ACKROYD, P. R. y EVANS, C. F. (eds) (1970), *The Cambridge History of the Bible, I: From the beginnings to Jerome*. Cambridge, Cambridge UP, 1976, págs. 113-159.
- BAJTÍN, M. (1975), *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- BAKER, H. A. (1987), «In dubious battle», en *New Literary History*, 18: 2, págs. 363-369.
- (1988), «The promised body: Reflections on canon in an afro-american context», en *Poetics Today*, 9: 2, págs. 339-356.
- BAYM, N. (1981), «Melodramas that beset manhood: How theories of american fiction exclude women authors», en SHOWALTER, E. (ed.) (1985), págs. 63-80.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1995), «La filología hispánica en la encrucijada», en *Quimera*, 139, págs. 44-49.
- (1996), «Canon y utopía», en *Quimera*, 146, págs. 43-49.
- BIEDER, M. (1992), «Woman and the twentieth-century spanish literary canon: The lady vanishes», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17: 3, págs. 301-324.
- BLOOM, A. (1987), *The closing of the american mind*. Nueva York, Simon & Schuster. Trad. esp. *El cierre de la mente moderna*. Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
- BLOOM, H. (1973), *The anxiety of influences*. Nueva York, Oxford UP. Trad. esp. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila, 1977.
- (1994), *The western canon. The books and school of the ages*. Nueva York, Harcourt Brace. Trad. esp. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995. Parcialmente recogido en este volumen.
- BOBES, M^a C. (1994), «La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria», en VILLANUEVA, D. (ed.) (1994a), págs. 19-45.

- BOURDIEU, P. (1979), *La distinction*, París, Seuil. Trad. esp. *La distinción*. Madrid, Taurus, 1988.
- (1992), *Les règles de l'art*. París, Seuil. Trad. esp. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- BRANN, E. T. H. (1993), «The canon defended», en *Philosophy and Literature*, 17, págs. 193-218.
- BROOKS, C. (1939), *Modern poetry and the tradition*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1967.
- BROOKS, P. (1994), «Aesthetic and ideology: What happened to poetics?», en *Critical Inquiry*, 20, págs. 509-523.
- (1995), «El miedo sin causa: malentendidos de las guerras culturales», en *Revista de Occidente*, 173, págs. 25-34.
- BROWN, J. L. (1990), «Women, writers in spanish literary history: Past, present and future», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14: 3, págs. 553-560.
- BRUCE-NOVOA, J. (1990), «Canonical and non-canonical texts: A Chicano case study», en LA VONNE-RUOFF-WARD (ed.) (1990), págs. 196-209.
- BRUNS, G. L. (1983), «Canon and power in the Hebrew Scriptures», en *Critical Inquiry*, 10: 1, págs. 463-479; reproducido en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 65-84.
- BUTLER, M. (1987), «Revising the canon», en *Times Literary Supplement*, 4418, págs. 1349 y 1359-1360.
- CAIN, W. E. (1993a), «Canons, critics, theorists, classrooms», en *Philosophy and Literature*, 17, págs. 302-314.
- CALVINO, I. (1992), *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets, 1995.
- CÁNONES Y CANÓNICOS, en *Lateral*, 13, 1996.
- CARNERO, G. (1996), «Sobre el canon literario español dieciochesco», en *Insula*, 600, págs. 12-14.
- CASADO, M. (1996), «Sobre la tradición», en *El urogallo*, 116-117, págs. 52-73.
- CASEMENT, W. (1996), *The great canon controversy. The battle of books in higher education*. New Brunswick, Transaction.
- CASTRO-KLARÉN, S. (1989), «By (t)reason of state: The canon and marginality in latin american literature», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 23: 2, págs. 1-19.
- CHANDLER, J. (1983), «The Pope controversy: Romantic poetics and the english canon», en *Critical Inquiry*, 10: 1, págs. 481-509; reproducido en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 197-226.
- CRESPILO, M. (1995), «Réplica a "Discursos del método"», en *Quimera*, 143, págs. 51-56.
- CULLER, J. (1988), *Framing the sign*, Oxford, Blackwell. Parcialmente recogido en este volumen.
- CURTIS, E. R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna, A. Francke. Trad. esp.: *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1989, 2 vols.

- DAVEY, F. (1990), «Canadian canons», en *Critical Inquiry*, 16:3, págs. 672-681.
- DAVIS, L. J. y MIRABELLA, M. B. (eds.) (1990), *Left politics and the literary profession*. Nueva York, Columbia UP.
- DAVIS, R. C. y SCHLEIFER, R. (eds.) (1989), *Contemporary literary criticism*. Nueva York, Longman («Ethos, profession, canon», págs. 531-539).
- DUBOIS, J. (1978), *L'institution de la littérature*. Bruselas, Nathan, 1983.
- EAGLETON, T. (1983), *Literary theory: An introduction*. Oxford, Blackwell. Trad. esp. *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 1988.
- ELLIS, J. M. (1997), *Literature lost. Social agendas and the corruption of the humanities*. New Haven, Yale UP.
- ELIOT, T. S. (1919), «Tradition and the individual talent», en *The sacred wood* (1920). Londres, Methuen, 1969, págs. 47-59.
- (1945), «What is a classic?», en *On poetry and poets*. Londres, Faber & Faber, págs. 53-71.
- Entre el canon y el caos*, en *El urogallo*, 116-117, 1996.
- ERICKSON, P. (1992), «The question of the canon: the examples of Searle, Kimball and Kernan», en *Textual Practice*, 6:3, págs. 439-451.
- ERLICH, V. (1965), *Russian Formalism*, La Haya, Mouton, 1969. Trad. esp. *El formalismo ruso*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- EVEN-ZOHAR, I. (1978), *Papers in historical poetics*. Tel Aviv, Tel Aviv University/Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- (1990), *Polysystem studies*, en *Poetics Today*, 11:1.
- (1994), «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa», en VILLANUEVA, D. (ed.) (1994b), págs. 357-377.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1995), «Discursos del método», en *Quimera*, 139, págs. 36-43.
- FIEDLER, L. (1993), «The canon and the classroom: A caveat», en GUBAR, S. y KAMHOLTZ, J. (eds.), *English inside and out: The places of literary criticism*. Nueva York-Londres, Routledge, 1993, págs. 29-36.
- FIEDLER, L. y BAKER, H. (eds.) (1981), *Opening up the canon*. Baltimore, Johns Hopkins UP.
- FOKKEMA, D. (1991), «Changing the canon: A systems theoretical approach», en IBSCH, E., SCHRAM, D. y STEEN, G. (eds.) (1991), págs. 363-369.
- (1993), «Research or criticism? A note on the canon debate», en *Comparative Criticism*, 15, págs. 261-269.
- (1996), «Comparative literature and the problem of canon formation», en *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 23: 1, págs. 51-66.
- FOWLER, A. (1979), «Genre and the literary canon», en *New Literary History*, 11, págs. 97-119. Trad. esp. «Género y canon literario»,

- en GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, págs. 95-127.
- (1982), *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford, Clarendon.
- FRASER, N. (1995), «Multiculturalidad y equidad entre los géneros: un nuevo examen de los debates en torno a la «diferencia»», en *Revista de Occidente*, 173 (1995), págs. 35-55.
- FRIEDMAN, E. C. (1993), «Where are the missing contents? (Post)modernism, gender, and the canon», en *PMLA*, 108: 2, págs. 240-252.
- FROULA, C. (1983), «When Eve reads Milton: Undoing the canonical economy», en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 149-176.
- FRYE, N. (1957), *Anatomy of criticism*. Princeton, Princeton UP, 1971. Trad. esp. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Avila, 1980.
- GADAMER, H. G. (1960), *Wahrheit und Methode*. Tübingen, J. C. B. Mohr. Trad. esp. *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1977.
- GALLEGO, M. (1994a), *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid, Júcar.
- (1994b), «La ordenación del caos: Poesía traducida y antologada», en *Sendebarr*, 5, págs. 249-254.
- GALVÁN, F. (1996), «Sobre el canon», en *Leer*, 82, págs. 28-31.
- GARCÍA BERRIO, A. (1995), «Necesidad y jerarquía de la estética: la polémica americana sobre el canon literario», en *Revista de Occidente*, 173, págs. 101-115.
- GARCÍA GUAL, C. (1996a), «Apuntes y reflexiones sobre el canon», en *Lateral*, 13, págs. 13-14.
- (1996b), «Sobre el canon de los clásicos antiguos», en *Insula*, 600, págs. 5 y 7.
- GATES, H. L. (1987), ««What's love got to do with it?»: Critical theory, integrity, and the black idiom», en *New Literary History*, 18: 2, págs. 345-362.
- (1990), «Introduction: «Tell me, Sir... What is black literature?»», en *PMLA*, 105- 1, págs. 11-22.
- (1992), *Loose canons: Notes on the culture wars*. Nueva York, Oxford UP. Parcialmente recogido en este volumen.
- GOLD, H. (1990), «Back to the future: Criticism, the canon, and the nineteenth-century spanish novel», en *Hispanic Review*, 58: 2, págs. 179-204.
- GOLDBERG, D. T. (ed.) (1994), *Multiculturalism. A critical reader*. Oxford, B. Blackwell.
- GOLDING, A. (1984), «A history of american poetry anthologies», en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 279-308.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1991), «A institucionalización do discurso literario galego (1975-1990)», en *Tropelías*, 2, págs. 49-69.
- GORAK, J. (1991), *The making of the modern canon*. Londres, Athlone.

- GRAFF, G. (1887), *Professing literature: An institutional history*. Chicago, University of Chicago.
- (1990), «Other voices, other rooms: Organizing and teaching the humanities conflict», en *New Literary History*, 21, págs. 817-839.
- GUGELBERGER, G. M. (1991), «Decolonizing the canon: Considerations of third world literature», en *New Literary History*, 22: 3, págs. 505-524.
- GUILLÉN, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Crítica.
- (1989), *Teorías de la historia literaria*. Madrid, Espasa-Calpe.
- GUILLORY, J. (1983), «The ideology of canon-formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks», en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 337-362; también, revisado, en GUILLORY, J. (1993), págs. 134-175.
- (1990), «Canon», en LENTRICCHIA, F. y McLAUGHLIN, T. (eds.) (1990), *Critical terms for literary study*. Chicago, University of Chicago, págs. 233-249.
- (1993), *Cultural capital: The problem of literary canon formation*. Chicago, University of Chicago.
- GUMBRECHT, H. U. (1988), ««Phoenix from the Ashes» or: From canon to classic», en *New Literary History*, 20: 1, págs. 141-163; reproducido en *Making sense of literature*. Minneapolis, University of Minnesota, 1992, págs. 226-243. Recogido en este volumen.
- HARRIS, W. V. (1991), «Canonicity», en *PMLA*, 106: 1, págs. 110-121. Recogido en este volumen.
- HERNADI, P. (ed.) (1978), *What is literature?*, Bloomington, Indiana UP.
- HALLBERG, R. VON (1983), «Editor's introduction», en *Critical Inquiry*, 10:1, págs. iii-vi; también en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 1-4.
- HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), *Canons*, Chicago, University of Chicago.
- HARRIS, S. K. (1991), ««But is it any good?»: Evaluating nineteenth-century american women's fiction», en *American Literature*, 63: 1, págs. 43-61.
- HARTMAN, G. H. (1975), *The fate of reading*. Chicago, University of Chicago.
- (1980), *Criticism in the wilderness*. New Haven, Yale UP.
- (1993), «Higher education in the 1990s», en *New Literary History*, 24: 4, págs. 729-743.
- HIRSCH E. D. (1987), *Cultural literacy: What every american needs to know*. Nueva York, Houghton Mifflin.
- HOLT, M. P. (1992), «Twentieth-century spanish theatre and the canon(s)», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17: 1-2, págs. 47-54.
- HUGHES, R. (1993), *Culture of complaint. The fraying of America*. Nueva York, Oxford UP. Trad. esp. *La cultura de la queja*. Barcelona, Anagrama, 1994.

- IBSCH, E., SCHRAM, D. y STEEN, G. (eds.) (1991), *Empirical Studies of Literature. Proceedings of the Second IGEL-Conference. Amsterdam 1989*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1994), «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas», en VILLANUEVA, D. (ed.) (1994b), págs. 309-356.
- IMBERT, P. (1991), «The evolution of canonical circuits», en *Poetics Today*, 12: 4, págs. 697-712.
- JAUSS, H. R. (1977), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Munich, Wilhelm Fink. Trad. esp.: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.
- JOYCE, J. A. (1987a), «The black canon: Reconstructing black american literary criticism», en *New Literary History*, 18: 2, págs. 335-344.
- (1987b), «“Who the cap fit”: Unconsciousness and unconscionableness in the criticism of Houston A. Baker, Jr. and Henry Louis Gates, Jr.», en *New Literary History*, 18: 2, págs. 371-384.
- (1991), «Black woman scholar, critic, and teacher: The inextricable relationship between race, sex, and class», en *New Literary History*, 22: 3, págs. 543-565.
- KAMPF, L. y LAUTER, P. (eds.) (1970), *The politics of literature. Dissenting essays on the teaching of english*. Nueva York, Random House.
- KENNEDY, G. A. (ed.) (1989), *Classical criticism. (The Cambridge History of Literary Criticism, vol. I)*. Cambridge, Cambridge UP.
- KENNER, H. (1984), «The making of the modernist canon», en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 363-376.
- KERMODE, F. (1975), *The classic. Literary images of permanence and change*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1983².
- (1979), «Institutional control of interpretation», en *Salmagundi*, 43, págs. 72-86; también en KERMODE, F. (1983), págs. 168-184. Trad. esp.: «El control institucional de la interpretación», en *Saber*, 6 (1985), págs. 5-13. Recogido en este volumen.
- (1983), *The art of telling. Essays on fiction*. Cambridge, Mass., Harvard UP.
- (1985), *Forms of attention*. Chicago, University of Chicago. Trad. esp.: *Formas de atención*. Barcelona, Gedisa, 1988.
- (1987), «The canon», en ALTER, R. y KERMODE, F. (eds.) (1987), *The literary guide to the Bible*. Cambridge, Mass., Harvard UP, págs. 600-610.
- (1988), *History and value*. Oxford, Clarendon, 1989. Trad. esp.: *Historia y valor*. Barcelona, Península, 1990.
- (1989), *An appetite for poetry: Essays in literary interpretation*. Londres, Fontana.
- (1990), *Poetry, narrative, history*. Oxford, Blackwell.
- KERNAN, A. (1990), *The death of literature*. New Haven, Yale UP. Trad. esp.: *La muerte de la literatura*. Caracas, Monte Avila, 1996.

- KOLB, H. H. (1990), «Defining the canon», en LA VONNE-RUOFF-WARD (eds.) (1990), págs. 35-51.
- KOLODNY, A. (1980), «Dancing through the minefield: Some observations in the theory, practice, and politics of a feminist literary criticism», en SHOWALTER, E. (ed.) (1985), págs. 144-167.
- KRAMER, H. y KIMBALL, R. (eds.) (1995), *Against the grain*. Chicago, I. R. Dee.
- KRUPAT, A. (1983), «Native american literature and the canon», en *Critical Inquiry*, 10: 1, págs. 145-172; reproducido en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 309-336.
- (1989), *The voice in the margin. Native american literature and the canon*. Berkeley, University of California.
- LA VONNE, A., RUOFF, B. y WARD J. W. (eds.) (1990), *Redefining american literary history*. Nueva York, Modern Language Association.
- LAUTER, P. (1983), «Race and gender in the shaping of the american literary canon: A case study from the twenties», en *Feminist Studies*, 9, págs. 435-465; también en LAUTER, P. (1991), págs. 22-47.
- (1991), *Canons and contexts*. Nueva York, Oxford UP.
- LECKER R. (1990a), «The canonization of canadian literature: An inquiry into value», en *Critical Inquiry*, 16: 3, págs. 656-671.
- LEVIN, H. (1981), «Core, canon, curriculum», en *College English*, 43, págs. 352-362.
- LINDENBERGER, H. (1990), *The history in literature: On value, genre and institutions*. Nueva York, Columbia UP.
- LOTMAN, Iu. (1970), *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978.
- (1973), «El arte canónico como paradoja informacional», en *Criterios*, 30, págs. 23-29; también en LOTMAN (1996), págs. 182-189.
- (1976), «The content and structure of the concept of “Literature”» (1973), en *PTL*, 1, págs. 339-356. Trad. esp.: «Sobre el contenido y la estructura del concepto de “literatura artística”», en LOTMAN (1996), págs. 162-181.
- (1984), «Acerca de la semiosfera», en *Criterios*, 30, págs. 3-22; también en LOTMAN (1996), págs. 21-42.
- (1989), «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria», en *Discurso*, 8, 1993, págs. 91-102; otra traducción con el título «Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura», en LOTMAN (1996), págs. 237-248.
- (1992), *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milán, Feltrinelli, 1993. Trad. esp.: *Cultura y explosión*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- (1996), *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*, ed. y trad. D. NAVARRO. Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, Iu. et alii (1973), *Tesi sullo studio semiotico della cultura*. Parma, Pratiche, 1980.

- LOTMAN, Iu. y USPENSKI, B. (1971), «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en LOTMAN, Iu. y ESCUELA DE TARTU (1973), *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- LOUREIRO, A. G. (1995), «Desolación y miseria del hispanismo», en *Quimera*, 139, págs. 31-36.
- LINDENBERGER, H. (1990), *The history in literature: On value, genre, institutions*, Nueva York, Columbia UP.
- MAGUIRE, J. (1988), «The canon and the "diminished thing"», en *American Literature*, 60: 4, págs. 643-652.
- MAINER, J.-C. (1988), *Historia, literatura, sociedad*. Madrid, Instituto de España/Espasa-Calpe.
- (1994), «La invención de la literatura española», en ENGUITA, J. M^a y MAINER, J.-C. (eds.) (1994), *Literaturas regionales en España*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (Diputación de Zaragoza).
- MACCABE, C. (1987), «The state of the art (I): English», en *Critical Quarterly*, 29: 4, págs. 5-8.
- MCFADDEN, G. (1978), «"Literature": A many-sided process», en HERNADI, P. (ed.) (1978), págs. 49-61.
- MCGANN, J. (1994), «Canonade», en *New Literary History*, 25: 3, págs. 487-504.
- MERRIL R. (1988), «Demoting Hemingway: feminist criticism and the canon», en *American Literature*, 60: 2, págs. 255-268.
- MIGNOLO, W. (1991), «Canons a(nd)cross-cultural boundaries (or, whose canon are we talking about?)», en *Poetics Today*, 12: 1, págs. 1-28. Recogido en este volumen.
- MILLER, J. HILLIS (1991), *Theory now and then*. Nueva York, Harvester Wheatsheaf.
- MILLER, N. K. (1988), «Feminist writing and the history of the novel», en *Novel*, 21: 2-3, págs. 310-321.
- MIRALLES, C. (1996), «Sobre canonizar y lo ya canonizado en la literatura catalana», en *Insula*, 600, págs. 16-18.
- MOISAN, C. (1987), *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* París, PUF.
- MORRIS, P. (1993), «Challenging the canon and the literary establishment», en *Literature and feminism*. Oxford, Blackwell, págs. 37-57.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, G. Gili.
- NAHARRO-CALDERÓN, J. M^a (1986), «La poesía española del exilio y el canon de posguerra: Puntualizaciones histórico-críticas», en *Bulletin Hispanique*, 88: 3-4, págs. 385-407.
- NAVARRETE, I. (1991), «Decentering Garcilaso: Herrera's attack on the canon», en *PMLA*, 106: 1, págs. 21-33.
- O'CONNOR, P. W. (1990), «Women playwrights in contemporary Spain and the male-dominated canon», en *Signs*, 15: 2, págs. 376-390.

- OHMANN, R. (1983), «The shaping of a canon: U.S. fiction, 1960-1975», en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 377-401.
- PERLOFF, M. (1987), «Can(n)on to the right of us, can(n)on to the left of us: A plea for difference», en *New Literary History*, 18, págs. 633-656.
- PFEIFFER, J. (1968), *History of classical scholarship*. Oxford, Oxford UP. Trad. esp. *Historia de la filología clásica*. Madrid, Gredos, 1981, 2 vols.
- PORTOLÉS, J. (1986), *Medio siglo de filología española (1896-1956). Positivismo e idealismo*. Madrid, Cátedra.
- POZUELO VANCOS, J. M^a (1995a), «Poesía y crítica en Jorge Guillén», en PIEDRA, A. y BLASCO PASCUAL, J. (eds.), *Jorge Guillén. El hombre y la obra*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, págs. 195-219.
- (1995b), *El canon en la teoría literaria contemporánea*. (Eutopías, 108). Valencia, Episteme, 1996². Parcialmente recogido en este volumen.
- (1996), «Canon: estética o pedagogía?», en *Insula*, 600, págs. 3-4.
- (1997), «Las poéticas de la *Antología* de Gerardo Diego», en Díez de Revenga, F. J. y PACO, M. DE (eds.), *En círculos de humbre. Estudios sobre Gerardo Diego*. Murcia, CajaMurcia, 1997, págs. 85-102.
- ¿Qué es lo políticamente correcto?, en *ABC Cultural*, 214, 1995.
- RABINOWITZ, P. (1988), «Canons and close readings», en RICHTER, D. (ed.) (1994), *Falling into theory*. Boston, St. Martin's, págs. 218-221.
- RENZA, L. A. (1987), «Exploding canons», en *Contemporary Literature*, 28, págs. 257-270.
- ROBINSON, L. S. (1983), «Treason our text: Feminist challenges to the literary canon», en *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2: 1, págs. 83-98. Recogido en este volumen.
- (1987), «Canon fathers and myth universe», en *New Literary History*, 19: 1, págs. 23-35.
- ROMERO TOBAR, L. (1996), «Algunas consideraciones del canon literario durante el siglo XIX», en *Insula*, 600, págs. 14-16.
- SAID, E. (1983), *The world, the text, and the critic*. Londres, Faber & Faber, 1984.
- SALGUERO, J. (1967a), «Canon. Texto. Versiones», en TUYA, M. DE y SALGUERO, J. (1967), *Introducción a la Biblia*. Madrid, Editorial Católica, vol. I, págs. 317-322.
- (1967b), «Los libros canónicos. Los libros apócrifos», en *ob. cit.*, págs. 323-407.
- SANTIÁNEZ, N. (1997), «Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la historia de la literatura española moderna», en *Hispanic Review*, 65:3, 1997, págs. 267-280.

- SCHOLES, R. (1992), «Canonicity and textuality», en GIBALDI, J. (ed.) (1992), *Introduction to scholarship*. Nueva York, Modern Language Association, págs. 138-158.
- SCHWARTZ, L. (1996), «Siglos de Oro: cánones, repertorios, catálogos de autores», en *Insula*, 600, págs. 9-12.
- SEARLE, J. (1990), «The storm over the university», en *The New York Review of Books*, 37: 19, págs. 34-42.
- SENABRE, R. (1987), *Literatura y público*. Madrid, Paraninfo.
- SHAVIT, Z. (1991), «Canonicity and literary institutions», en IBSCH, E., SCHRAM, D. y STEEN, G. (eds.) (1991), págs. 231-238.
- SHEFFY, R. (1990), «The concept of canonicity in polysystem theory», en *Poetics Today*, 11:3, págs. 511-522.
- SHOWALTER, E. (ed.) (1985), *The new feminist criticism*. Nueva York, Pantheon.
- SHOWALTER, E. (1990), «Feminism and literature», en COLLIER, P. y GEYER-RYAN, H. (eds.), *Literary theory today*. Cambridge, Polity, págs. 179-202.
- ŠKLOVSKIJ, V. (1923a), «Rožanov: la obra y la evolución literaria», en VOLEK, E. (ed.) (1992), págs. 171-186.
- (1923b), *Cine y lenguaje*. Barcelona, Anagrama, 1971.
- SMITH, B. H. (1983), «Contingencies of value», en HALLBERG, R. VON (ed.) (1984), págs. 5-40.
- (1988), *Contingencies of value*. Cambridge, Mass., Harvard UP.
- SPIVAK, G. C. (1990), «The making of americans, the teaching of english, and the future of Culture Studies», en *New Literary History*, 21: 4, págs. 781-798.
- STEINER, G. (1984), *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- (1989), *Real presences*. Trad. esp.: *Presencias reales*. Barcelona, Destino, 1991.
- STIMPSON, C. R. (1990), «Reading for love: Canons, paracanons, and whistling Jo March», en *New Literary History*, 21, págs. 957-976.
- STRICKLAND, G. (1990), «Great traditions: The logic of the canon», en COYLE, M. et alii (eds.) (1990), *Encyclopedia of literature and criticism*. Londres, Routledge, págs. 696-707.
- STRIEDTER, JU. (1989), *Literary structure, evolution, and value*. Cambridge, Mass., Harvard UP.
- TALENS, J. (1989), *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*. Valencia, Eutopías.
- (1994), «El lugar de la Teoría de la Literatura en la era del lenguaje electrónico», en VILLANUEVA, D. (ed.) (1994a), págs. 129-143.
- TAYLOR, Ch. (1992), «The politics of recognition», en GOLDBERG, D. T. (ed.) (1994), págs. 75-106.
- Teoría de la historia de la literatura y del arte*, en *Teoría/Crítica*, 1, 1994.

- TYNANOV, JU. (1927), «Sobre la evolución literaria», en VOLEK, E. (ed.) (1992), págs. 251-267.
- Un viaje de ida y vuelta: el canon*, en *Insula*, 600, 1996.
- VILLANUEVA, D. (ed.) (1994a), *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid, Taurus.
- (1994b), *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago.
- VOLEK, E. (ed.), (1992), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin, I: Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid, Fundamentos.
- WARHOL, R. R. y HERNDL, D. P. (eds.) (1991), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick, Rutgers.
- WEIMANN, R. (1988), «Shakespeare (de)canonized: Conflicting uses of «authority» and «representative»», en *New Literary History*, 20:1, págs. 65-81.
- WELLEK, R. (1982), *The attack on literature*. Brighton, Harvester.
- Who needs the great works?*, en *Harper's*, 279: 1672, 1989, págs. 43-52.
- WINDERS, J. A. (1991), *Gender, theory, and the canon*. University of Wisconsin.
- YEAKEY, C. C. (1990), «Social change through the humanities: An essay on the politics of literacy and culture in american society», en *New Literary History*, 21, págs. 841-862.
- ZAVALA, I. M. (1996), «El canon y Harold Bloom», en *Quimera*, 145, págs. 49-54.

Bibliotheca Philologica. Serie *LECTURAS*
Coordinación: JOSÉ ANTONIO MAYORAL

TÍTULOS PUBLICADOS:

- El canon literario*. Por H. Bloom y otros. (Estudio introductorio, compilación de textos y selección bibliográfica por E. Sullà).
- Estética de la recepción*. Por P. Bürger y otros. (Compilación de textos y selección bibliográfica por J. A. Mayoral).
- Hermenéutica*. Por P. Luis Alonso Schökel, S. J. y otros. (Compilación de textos y selección bibliográfica por J. Domínguez Caparrós).
- Lingüística del texto*. Por T. Albadalejo y otros. (Compilación de textos y selección bibliográfica por E. Bernárdez).
- Orientaciones en literatura comparada*. Por S. Bassnett y otros. (Compilación de textos y selección bibliográfica por Dolores Romero).
- Pragmática de la comunicación literaria*. por T. A. Van Dijk y otros. (Compilación de textos y selección bibliográfica por J. A. Mayoral).
- Teoría literaria y deconstrucción*. Por J. Derrida y otros. (Estudio introductorio, compilación de textos y selección bibliográfica por M. Asensi).
- Teoría de los géneros literarios*. Por T. Todorov y otros. (Compilación de textos y selección bibliográfica por M. A. Garrido).
- Teoría del teatro*. Por M. C. Bobes Naves y otros. (Compilación de textos e introducción general por M. C. Bobes).
- Teorías de la ficción literaria*. Por L. Doležel y otros. (Compilación de textos y selección bibliográfica por A. Garrido Domínguez).
- Textos clásicos de pragmática*. Por A. Ferrara y otros. (Compilación de textos y selección bibliográfica por M. T. Julio y R. Muñoz).

Otras obras de Editorial ARCO LIBROS

Colección: *Bibliotheca Philologica*

Dirección: LIDIO NIETO JIMÉNEZ

Títulos publicados:

ALEJO VENEGAS: *Tratado de Orthographía y accentos en las tres lenguas principales*. Estudio y edición facsimilar de Lidio Nieto Jiménez.

ANTONIO DEL CORRO: *Reglas Gramaticales para aprender la lengua Española y Francesa*. Estudio y edición facsimilar de Lidio Nieto Jiménez.

ARIZA, M.: *Sobre fonética histórica del español*.

BELLIO, ANDRÉS: *Gramática de la lengua castellana* (2 vols.). Con las notas de R. J. Cuervo. Estudio y edición de Ramón Trujillo.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *La enseñanza de la gramática y de la literatura*. Ed. preparada por José Polo.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *Gramática española*. 1. *Prolegómenos*. Vol. preparado por José Polo.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *Gramática española*. 2. *Los sonidos*. Vol. preparado por José Polo.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *Gramática española*. 3.1. *El nombre*. Vol. preparado por José Polo.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *Gramática española*. 3.2. *El pronombre*. Vol. preparado por José Polo.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *Gramática española*. 4. *El verbo y la oración*. Vol. ordenado y completado por Ignacio Bosque.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *Gramática española*. 5. *Bibliografía, nomenclatura literaria e índices*. Vol. preparado por B. Palomo Olmos.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *Problemas y ejercicios de gramática*. Vol. ordenado y completado por B. Palomo Olmos.

FRAGO GRACIA, J. A.: *Historia de las hablas andaluzas*.

GONZÁLEZ OLLÉ: *Lengua y literatura españolas medievales* (2ª ed.).

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S.: *Principios de sintaxis funcional*.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S.: *La oración y sus funciones*.

KOVACCI, O.: *El comentario gramatical* (I y II).

LOPE BLANCH, J. M.: *Estudios de historia lingüística*.

- LÓPEZ GARCÍA, A.: *Gramática del español*. I. *La oración compuesta*.
LÓPEZ GARCÍA, A.: *Gramática del español*. II. *La oración simple*.
MAYANS Y SISCAR, G.: *ABECÉ español*.
QUILIS, A.: *El comentario fonológico y fonético de textos*. Teoría y práctica (2ª ed.).
SALVÁ, Vicente: *Gramática de la lengua castellana*. (2 vols.). Estudio y edición de Margarita Lliteras.
SERRANO DOLADER, D.: *Las formaciones parasintéticas en español*.
TERREROS Y PANDO, E. de: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Edición facsimilar. 4 tomos.
TRUJILLO, R.: *Introducción a la semántica española*.
VAL ÁLVARO, J. F.: *Ideas gramaticales en el «Diccionario de Autoridades»*.