

La cuestión del canon en la didáctica de la teoría literaria

Graciela Mayet

Universidad Nacional del Comahue

graciela.mayet@yahoo.com.ar

Resumen

La crisis del lenguaje instaló la conflictividad en las disciplinas humanísticas al cuestionar el significado de las palabras y la referencialidad del signo lingüístico. En la teoría literaria esto implicó la apertura a otras disciplinas lo cual multiplicó las significaciones de los textos. El problema del canon no es ajeno a estos cambios pues la primera dificultad que se presenta es el de la autoridad pues, ¿quién o qué institución decide lo que debe tenerse por más valioso? La mayoría de los críticos considera que el canon carece de fijeza, aunque algunos de ellos manifiestan que ciertas obras permanecen en el canon, al menos, por un tiempo. Esto no obsta a que cada uno construya un canon personal de obras. De todos modos, hay autores, como Kermode, que aseguran la permanencia en el canon si la obra tiene “modernidad perpetua”. Una solución es adoptar el concepto de espacio transicional (Winnicott) y aplicarlo a la cuestión del canon, con lo cual llevamos los extremos irreductibles de obras consagradas y no consagradas a cierta elasticidad o fluctuación entre ellas.

Palabras clave

literatura - teoría literaria – lenguaje - crítica – canon - espacio transicional

Abstract

The crisis of language installed conflict in humanistic disciplines by questioning the meaning of words and the referentiality of the linguistic sign. In literary theory this implied openness to other disciplines which multiplied the meanings of the texts. The problem of the canon is not alien to these changes since the first difficulty that arises is

that of authority, because who or what institution decides what should be considered most valuable? The majority of critics consider that the canon lacks fixity, although some of them state that certain works remain in the canon, at least for a time. This does not prevent everyone from building a personal works canon. Anyway, there are authors, like Kermode, who ensure the permanence in the canon if the work has "perpetual modernity". One solution is to adopt the concept of transitional space (Winnicott) and apply it to the question of the canon, thereby bringing the irreducible extremes of consecrated and non-consecrated works to a certain elasticity or fluctuation between them.

Key words

literature – literary theory – language – criticism – canon – transitional space

Introducción: un poco de historia y algunos problemas teóricos

La crisis del lenguaje, que se inicia con las búsquedas estéticas de Rimbaud y Mallarmé en la segunda mitad del siglo XIX y continúa con las primeras vanguardias, la poesía de Beckett y el surrealismo, afecta a la teoría literaria, tal como esta se desarrolló en Francia en la segunda mitad del siglo XX. Esta teoría tiene uno de sus fundamentos y condiciones de posibilidad en dicha crisis del lenguaje. A partir de la década del sesenta, los estudios de literatura se orientaron hacia reflexiones sobre el lenguaje, la historia y otras disciplinas. De este modo, la teoría se constituyó en una serie de escritos que abrevan en las disciplinas más diversas: filosofía, historia, psicoanálisis, teoría marxista, antropología, lingüística y sociología.

Si abordamos una definición de teoría literaria, resultan pertinentes los aportes de Jonathan Culler: "La teoría es un conjunto de reflexión y escritura de límites extremadamente difíciles de definir" (2004, p. 13). No obstante, lo más interesante, respecto de nuestro trabajo, es el señalamiento que hace este teórico acerca de que los efectos que la teoría produce son más interesantes y exactos que un intento de definición. Culler sostiene que esos efectos son el hecho de poner en duda "las ideas que son de sentido común sobre el significado, la escritura, la literatura o la experiencia" (p. 14). Esto implica negar que el significado de un texto es aquello que el

autor quiere decir; que la escritura y la literatura son expresión de algo externo a ellas mismas, y que la realidad es algo presente en algún momento y, entonces, es posible captarla". Estas ideas dan cuenta de que la teoría es "una forma práctica de especulación" (p. 25) que pone en tela de juicio las presuposiciones, opiniones, lo que se entiende por *doxa*, las cuales, en realidad, constituyen una construcción, un producto histórico y cultural. Culler, pues, proporciona cuatro rasgos de la teoría: es interdisciplinaria, es analítica y especulativa, es crítica del sentido común, es decir, de conceptos considerados como naturales, y reflexiva y analítica respecto de las categorías utilizadas para dar sentido en la práctica discursiva.

Resulta sumamente interesante que los estudiantes, tanto de nivel medio como superior, al abocarse al estudio de la teoría literaria, tomen conciencia sobre la ligereza con que se toma habitualmente el conocimiento empírico de las cosas, por lo cual la crítica al sentido común y el análisis de las categorías son herramientas formadoras del juicio crítico y del pensamiento analítico, enfrentándolos al cuestionamiento de las ideas previas, de los preconceptos y prejuicios. Por eso dice Culler: "...la tarea principal de la teoría más reciente (es) la crítica de todo lo que se toma por natural, la demostración de que todo lo que se ha pensado o declarado como "natural" es en realidad un producto histórico y cultural" (p. 25).

Habida cuenta, pues, de la amplitud de la teoría literaria y de su incesante crecimiento que impiden dominarla, los estudiantes verán en ella el cuestionamiento de los supuestos en que basamos nuestras presunciones. La solución es limitar las áreas, los campos de estudio, concentrando los esfuerzos en problemas puntuales como: ¿qué es la literatura?, ¿qué es una teoría? ¿qué es autor, lector, texto y cuáles son las teorías correspondientes a esas categorías? Estas reflexiones siempre han de estar acompañadas por trabajos prácticos sobre textos literarios y críticos, de modo que permitan reconocer diferentes problemáticas sobre dichas categorías. Todo esto en el caso de la Teoría literaria I pues en la Teoría literaria II se refinará la reflexión en torno a problemas más específicos como ficción, cuerpo y violencia, sujeto, estética y política, masas y modernidad, entre otros.

Quizá sería adecuado presentar a Teoría literaria como una asignatura en que, como lo hace Foucault, el paradigma sea el modelo que impone la constitución de una ciencia. Y también, sobre todo, como menciona Agamben, el *exemplum* que permite reunir enunciados y prácticas discursivas en un nuevo conjunto inteligible y en un nuevo contexto problemático (2010, p. 9). De este modo, Teoría literaria, como disciplina que abreva en diversos campos de estudio, está abierta a los paradigmas en que cada corriente teórica construyó su discurso.

Luego de que los formalistas rusos iniciaran el estudio científico de la literatura, sentando las bases de la moderna teoría literaria, posteriormente, en las décadas del sesenta y setenta, con las propuestas de Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Kristeva, Bourdieu, se puede considerar que se inicia la teoría como disciplina académica.

A cierta distancia de estos pensadores, Antoine Compagnon en su “Pour quoi faire?”, Lección inaugural pronunciada en 2006 en el Collège de France, sitúa a la literatura en un espacio donde discutir los valores que puede crear y transmitir, donde reflexionar sobre su lugar en la vida, en especial, en el ámbito educativo y sobre su poder, destacando así la vinculación entre lugar público y literatura. Compagnon parte de las preguntas: “¿Qué puede la literatura? ¿Qué valor le atribuye la sociedad hoy?” (p. 10). En el desarrollo de dicho discurso, se propone reunir la dicotomía entre teoría e historia:

Théorie ne voudra dire ni doctrine ni système, mais attention aux notions élémentaires de la discipline, élucidation des préjugés de toute recherche, ou encore perplexité méthodologique; et histoire signifiera moins chronologie ou tableau de la littérature que préoccupation du contexte, souci de l'autre, et donc prudence déontologique. [Teoría no querrá decir ni doctrina ni sistema, sino atención a las nociones elementales de la disciplina, aclaración de prejuicios en toda investigación o aun, perplejidad metodológica. Historia significará menos cronología o cuadro de la literatura que preocupación por el contexto , preocupación por el otro y, entonces, prudencia deontológica]. (p. 21).

En consecuencia, el objetivo de Compagnon es atravesar, perforar la contradicción subyacente entre la literatura y la modernidad. En esta dupla, la crítica ha de ser su razón de ser y estos tres componentes, la teoría, la historia y la crítica, son esenciales para anudar el estudio de la literatura. También Ítalo Calvino, citado por Compagnon, ha señalado la importancia de la literatura: “Si tengo confianza en el futuro de la literatura es porque hay cosas que solo la literatura puede ofrecer por sus propios medios” (2003, p. 11).

Por su parte, la teoría, a partir del formalismo ruso, como se dijo, hizo los primeros aportes para constituir a la literatura en una ciencia. En este sentido, la reflexión teórica se proyecta sobre la estructura y mecanismos, sobre las leyes que subyacen al texto literario, sobre los aspectos específicos de ese texto, en una reflexión propia de este primer tramo de la evolución de la teoría literaria. El formalismo tuvo el mérito de señalar y especificar su objeto de estudio: el lenguaje literario y explicar su comportamiento.

Posteriormente, el estructuralismo considera al texto literario como una estructura formada por niveles jerárquicos e integrativos, según el modelo lingüístico aportado por Émile Benveniste. A estas dos corrientes teóricas inmanentistas centradas en el estudio de la obra o texto, continúan los estudios socio-críticos de Mijaíl Bajtín para quien la literatura es un diálogo intertextual participativo entre distintas voces, textos, sujetos, inscriptos en el diálogo general de la cultura.

No vamos a detenernos en más corrientes teóricas porque ese no es el objetivo de este trabajo, pero sí hemos mencionado los momentos iniciales y fundantes de las reflexiones teóricas posteriores. Respecto de los problemas de la teoría literaria, es relevante el de la especificidad literaria según si las teorías literarias reconocen dicha especificidad dentro del texto y según rasgos específicos de este: teorías inmanentes o fuera del texto, las que describen normas, convenciones, propias del mismo: teorías institucionales. También atañen a las reflexiones teóricas los problemas del sentido y de la representación; cómo lee cada teoría la literatura, pues al leer nos situamos en un paradigma interpretativo el cual es social, histórico y, por lo mismo, inestable. En efecto, las teorías surgen de prácticas literarias; así el formalismo, del futurismo ruso;

el post-estructuralismo, del *nouveau roman*, y de la revista y grupo *Tel Quel* (1960-1982); además, Lukacs hizo una importante lectura de Balzac; Benjamin, un estudio sobre Baudelaire.

Teoría literaria y su didáctica

El primer y básico punto de partida para reflexionar sobre la didáctica de la teoría literaria es que no debemos partir de la teoría para aplicarla mecánicamente a un texto literario, sino que debe tenérsela en cuenta para un uso crítico; tampoco aplicarla de manera ecléctica pues el eclecticismo separa a las teorías de su fundamento ideológico y las usa con fines meramente metodológicos.

Respecto de cómo leer la teoría, hay que tener en cuenta que esta genera una *praxis* crítica y que esta, a su vez, genera teoría. En nuestra lectura del texto literario se plantean problemas teóricos. Así pues, un autor suscita una serie de trabajos críticos por lo cual luego observamos a qué concepciones de la literatura responden esas lecturas críticas; qué lugar tienen en ellas el autor y el lector, la obra y la realidad de la época. Entonces la reflexión sobre la teoría literaria nos lleva, en primer lugar, a considerar que, así como no hay una definición precisa de qué es literatura, tampoco la teoría es definible. Dijimos antes que las distintas teorías postulan una especificidad literaria, han construido diferentes objetos teóricos y han hecho variadas lecturas sobre los textos literarios. Las teorías literarias tendrían por función analizar, describir y reflexionar sobre las teorías literarias particulares; analizarían el juego de debates entre las teorías y no se identificaría con ninguna de ellas. La teoría lee y examina a las teorías particulares, analiza y describe a los modelos, a la crítica y a las concepciones de la literatura. Todas esas teorías particulares leen la literatura, pero la teoría general analiza y describe esos modos de leer, por lo tanto, constituye un análisis metateórico de dichas teorías particulares. En este sentido, cabe citar a Walter Mignolo:

Toda teoría literaria es una teoría específica (teoría de una especie de objetos) incluida en un marco de referencia (paradigma) y en teorías genéricas (teoría de un género de objetos) (...) Las teorías específicas dependen de teorías

generales, como las teorías del lenguaje y las teorías del texto, por ejemplo (Mignolo, 1986, pp. 49-50).

La perspectiva semiótica en que se inscribe el trabajo de Mignolo instala a la teoría en un terreno neutro, aislado de las luchas que se producen en las teorías particulares en los contextos políticos, sociales, históricos, en que surgieron, de modo que el semiólogo se sustrae al debate ideológico.

Al enfocar la didáctica de la teoría, es necesario deslindar claramente las distinciones entre teoría y crítica como prácticas diferenciales, algo fácil de confundir por parte de los estudiantes de los niveles medio y superior. Mignolo dice que la crítica en el sentido de “descripción, interpretación y evaluación de obras literarias, se corresponde más con la comprensión hermenéutica que con la comprensión teórica”. (1986, p. 31) Así es como la crítica lee, describe, evalúa e interpreta un *corpus* concreto, no obstante, no lo problematiza. A la teoría literaria le compete hacer una lectura de la crítica, una crítica de la crítica o metacrítica. Silvia Barei nos dice que “la crítica es conflictiva, en tanto batalla con un texto; es productiva y creadora, pues se piensa a sí misma como texto original; es relativa ya que como práctica no agota al texto, sino que lo reformula provisoria y parcialmente” (1998, p. 33). Asimismo, tiene un carácter individual y tiende a ser selectiva respecto del texto y de la teoría desde donde se lo lee.

Por su parte, Terry Eagleton sostiene que la crítica moderna surgió durante la lucha contra el absolutismo y la sociedad jerarquizada. Señala también: “La voz de la crítica solo ha adquirido atención generalizada cuando, en el acto de hablar sobre la literatura, ha emitido un mensaje lateral sobre la forma y el destino de toda una cultura”, sin embargo, en la actualidad ha desviado el rumbo presionada por la especialización y la división del trabajo propias del desarrollo del capitalismo, por la esfera pública liberal y burguesa y entonces, ya no se ocupa de temas de interés social (1999, p. 122).

Para Roland Barthes, la crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra. El sentido del texto se halla a

través de sujeciones que el crítico ha de tener en cuenta ya que ese sentido se constituye en cadenas de símbolos que conforman la obra. La crítica es un metalenguaje y por ello busca lo válido y no verdades, pues el lenguaje no es ni verdadero ni falso, por constituir un sistema de signos (1983, p. 304).

Respecto de los aportes de Foucault, este filósofo dice que una de las preguntas que la teoría se hace es qué es la literatura; además, plantearla significa fundirla en el acto de escribir. Es una pregunta que “en cierto modo es un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser” (1996, p. 63). El lenguaje de la literatura -para Foucault- es ausencia, simulacro. También Mallarmé hablaba de esa ausencia, esa distancia que abre la palabra literatura, como dice en su poema-manifiesto:

Toute l'âme résumée/quand lente nous l'expirons/dans plusieurs ronds de fumée/abolis en d'autres ronds/atteste quelque cigare/brûlant savamment pour peu/que la cendre se sépare/de ce beau baiser de feu./ Aussi le chœur des romances/à la lève vole-t-il exclus-en si tu commences/le réel parce que vil/le sens trop marque nature/ ta vague littérature. (1998, p. 164) [Toda el alma resumida/ cuando lenta la expiramos/ en varios círculos de humo/ abolidos en otros círculos/ atestigua algún cigarrillo/ ardiendo sabiamente por poco/ que la ceniza se separe/ de ese hermoso beso de fuego. / Así el coro de las romanzas/ cuando te levantas, vuela excluido de ellas si tú comienzas/ lo real porque vil. / El demasiado sentido muestra naturaleza tu vaga literatura].()

Siguiendo con la línea de presentación del problema de la teoría y la literatura y sus relaciones, acudimos a lo que Josefina Ludmer dice: “La teoría literaria no es la aplicación de modelos sino el análisis y la reflexión sobre las concepciones de la literatura que conllevan toda una serie de preguntas o problemas, tanto desde sus definiciones internas como a partir de las externas o institucionales” (1985, p. 2).

Ludmer señala que los textos literarios deben llevar a la teoría y no al revés porque es en las prácticas literarias donde se funda la teoría y sus problemas. Por ejemplo, el rol del autor conviene analizarlo desde el punto de vista de varias teorías y, paralelamente, ir mostrándolo en textos literarios. Primero se abordan los problemas y luego se ven las teorías que los atraviesan. En cada problema hay que detenerse a explicar la corriente teórica del momento, es decir, contextualizar las teorías y no confundirlas con modelos. Se parte de un texto literario y se ven los problemas que plantea, según el sentido y las posibilidades de interpretación. Esto permite el recorrido histórico de lecturas críticas. Otra modalidad es abrir el desarrollo de distintos temas, a partir de un texto crítico, por ejemplo, “Mallarmé” de Derrida y trabajar el post-estructuralismo, la relación entre teoría, literatura y filosofía, la legalidad, la deconstrucción del sistema saussureano de oposiciones binarias y simétricas y los rasgos del discurso literario seleccionado.

Una reflexión más reciente sobre literatura y teoría es la de Antoine Compagnon en su discurso mencionado antes. En esta disertación dice que la literatura nos permite ampliar la visión del mundo:

Nous lisons parce que, même si lire n'est pas indispensable pour vivre, la vie est plus aisée, plus claire, plus ample pour ceux qui lisent que pour ceux qui ne lisent pas. Le propre de la littérature étant l'analyse des relations toujours particulières qui joignent les croyances, les émotions, l'imagination et l'action, elle renferme un savoir irremplaçable, circonstancié et non résumable, sur la nature humaine, un savoir des singularités. La littérature est un exercice de pensée; la lecture, une experimentation des possibles” [Nosotros leemos porque, incluso si leer no es indispensable para vivir, la vida es más llevadera, más clara, más amplia para aquellos que leen que para los que no leen. Siendo propio de la literatura el análisis de las relaciones siempre particulares que reúnen las creencias, las emociones, la imaginación y la acción, ella encierra un saber irremplazable, circunstancial y no escueto sobre la naturaleza humana, un saber de singularidades. La literatura es un ejercicio del pensamiento; la lectura, una experimentación de los posibles] (2007, p. 39).

El problema del canon

Sin duda, al hablar del canon es necesario comenzar por el célebre y discutido libro de Harold Bloom, *El canon occidental* (1ª. edición 1994) en el cual señala que los autores canónicos constituyen “autoridades para nuestra cultura” (2011, p. 11). Al referirse a la nostalgia con que ha trabajado a los veintiséis autores, Bloom manifiesta que el libro es el resultado de lecturas, elegidas según sus preferencias, que dejaron una fuerte influencia en su vida. Según este crítico, la originalidad y el asombro convierten a obras y autores en canónicos. No obstante, disiente con la consideración de obras y autores eternos. Su concepción del canon literario occidental es restringida pues sostiene que su ampliación implica su destrucción (2011, p. 17). Aferrado a categorías superadas, Bloom habla de la influencia de autores entre sí en la conformación del canon en un proceso signado por una errónea interpretación de autores y obras. Estas dialogan entre sí y, a partir de allí, el escritor crea una nueva obra, la cual es el producto de una lectura o interpretación que el crítico norteamericano considera equivocada.

La defensa del canon que hace Bloom se apoya en la postulación de la autonomía de la literatura respecto de otras disciplinas y en la negación del lector como un ser social, relegándolo a la soledad. De esos dos aspectos, para Bloom surgen las nuevas creaciones. Coincide con Derrida en la categoría de huella cuando dice que “los originales no son originales” (2011, p. 21). Además Bloom no niega la reescritura pues, al hablar de “influencias” no es posible precisar la originalidad de un texto. Asimismo, contradiciendo a Bajtín, desea librar a la literatura de toda ideología. Por lo tanto, sostiene que la elección estética en la formación del canon ha sido obstaculizada por los ataques a esta opinión por parte de la extrema politización; de ahí su afirmación: “Leer al servicio de cualquier ideología es lo mismo que no leer nada” (2011, p. 40). Acertadamente nos dice que la única prueba que puede pasar un texto que quiera considerarse canónico es la relectura, por eso, el canon permanece abierto. Señalemos que el canon no está formado solo por la lista presentada por Bloom sino que nos dice que es un modo “de recordar y ordenar las lecturas de toda una vida”(2011, p. 49).

La mayor crítica a esta obra es haber cerrado el círculo en torno a las propias lecturas de su autor. “Un libro provocador, arbitrario y apresurado”, dice María Teresa Gramuglio (1996, p. 45). Agrega que la necesidad de defender a los clásicos por parte de Bloom no tiene nada que ver con la lista de obras que este autor pone al final de su libro. Podemos señalar también que entre los veintidós autores que eligió Bloom no hay ninguno latinoamericano. Una idea fuerte y recurrente en todos los escritos de este crítico es la que dio título a otro libro de 1973, “la angustia de las influencias”. No responde solo a una obsesión, sino que también es “una reflexión sobre la prioridad y sobre la originalidad” (Gramuglio, 1996, p. 52). Esto explica una preocupación de Bloom por las relaciones que devienen en la lectura de los textos y esa es la clave de la selección que él hace en su obra sobre el canon en Occidente. Gramuglio destaca que, en dicho libro, Bloom presenta una serie de lecturas personales en sus relaciones intrínsecas y también muestra el apasionamiento por sostener la autonomía de lo estético, por eso él rechaza toda función de la literatura que no sea la actividad de leer en soledad. Así pues, en dicho crítico se da “la defensa de la poesía” (Shelley) por medio de la defensa del canon que es también una consideración de la poesía que lucha por la canonización pues la pulsión poética busca destruir los límites, abolir el tiempo, la muerte.

Muchas veces se ha dicho que los autores clásicos forman parte del canon por derecho propio. Otros han pensado que estos escritores y poetas resultan anticuados, perimidos para las nuevas generaciones. Sin embargo, Ítalo Calvino dice algo semejante a Bloom en su defensa de estas obras: los clásicos son los libros que vuelven a leerse pues la lectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera (1999, p. 15). Los textos clásicos son apreciados porque producen nuevas significaciones pues están atravesados por las voces de muchos textos que resuenan en ellos a través del tiempo. El argumento fuerte de Calvino es que la escuela debe dar a leer clásicos de toda época porque son la base de las elecciones que los niños y los jóvenes harán más tarde: “La escuela está obligada a dar instrumentos para efectuar una elección, pero las elecciones que cuentan son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela” (1999, p. 16).

Para Foucault, la obra clásica se caracteriza por trasladar, a través de sus figuras retóricas, el lenguaje opaco al transparente, los signos a la representación (1996, p. 79). Antes de Foucault, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont y las vanguardias históricas, reconocieron que el lenguaje literario no da cuenta de nada, no es transparente sino equívoco, ambiguo, pura apariencia. Como dice Roland Barthes (1985, p. 59), la literatura clásica se caracteriza por la claridad e instrumentalidad, pero luego de la revolución de 1848, la ideología burguesa pierde su condición de universal. Es así como el lenguaje literario se vuelve ambiguo, multiplicándose las escrituras. Luego de esto, el canon se diversifica cuando entran en él obras que rompen con la tradición de la transparencia, la referencialidad, el orden secuencial en el relato, la metáfora extrañificada de Rimbaud, entre otros rasgos. Así, *Ulises* de Joyce y los poemas de Beckett producen una revolución copernicana en el canon tradicional, convirtiéndose, estas y otras obras, en los faros que iluminan la literatura del siglo XX.

El campo teórico implica una elección que está vinculada con aceptaciones y rechazos relacionados con distintos planos de la existencia, particularmente los pertenecientes al contexto histórico-social-político y de la propia visión del mundo. Ahora bien, la elección de los textos surgirá del lugar en que se sitúa el punto de vista de cada uno y esa elección dependerá también de una lectura crítica. Al respecto, dice Noé Jitrik: “Si hay textos, y estos ejercen cierto poder de irradiación, necesariamente debe existir una instancia que permita reconducirlos, apoyarlos o disfrazarlos” (1982, p. 271). Y agrega: “No deberíamos seguir sosteniendo una idea de la literatura como recinto de “valores”, en obras o en autores porque una concepción semejante acarrea compromisos estrechos y coherentes con lo que ocurre en muchos otros campos” (1982, p. 263). Estas apreciaciones de Jitrik nos instalan directamente en la cuestión del canon literario y de la importancia que implica la elección de los textos pues para el crítico argentino esta se relaciona con las posibilidades riesgosas del dominio hegemónico de una clase social. Agrega Jitrik:

La lectura crítica asume una pluralidad de niveles, tanto en la comprensión del objeto legible como en la conciencia acerca de su propia actividad (...) no sería una lectura privilegiada, o peor aún, de privilegiados sino una lectura deseable

a la que se debería tender e impulsar socialmente un objetivo digno y una responsabilidad política: la lectura crítica debería generalizarse y ser la lectura de todos, única posibilidad de neutralizar, en el hecho y en el momento mismo de leer, no la riqueza de la espontaneidad de otras lecturas sino los permanentes riesgos de una dominación social a través de la lectura(Jitrik 1982, p. 48).

Si la elección del canon depende del punto de vista o visión del mundo o ideología, será mucho más amplio el criterio de selección de los textos. De modo que lo que propone Noé Jitrik se vuelve práctica constante: una lectura deseable, responsable, encaminada a que los estudiantes lean críticamente.

Por su parte, Terry Eagleton en *Una introducción a la literatura* (1994) nos da una pista en la cuestión del canon al referirse a qué es y qué no es literatura. Al igual que los juicios de valor, la idea sobre qué es literatura varía a través del tiempo puesto que los valores no son constantes; estos cambian y varían también las apreciaciones con el transcurrir del tiempo. Si siguiéramos los razonamientos de Eagleton respecto de la literatura, deberíamos pensar en la transitoriedad de todo canon literario o artístico. En efecto, el teórico inglés señala:

...la gloriosa tradición de la literatura nacional es una construcción cuya conformación estuvo a cargo de ciertas personas movidas por ciertas razones en cierta época. No hay ni obras ni tradiciones valederas por sí mismas, independientemente de lo que sobre ellas se haya dicho o se vaya a decir (1994, p. 23).

Podemos concluir estas reflexiones originadas en la obra de Eagleton aplicándolas al canon diciendo que, si este es una construcción elaborada por algunas personas en determinado momento y que depende de apreciaciones, entonces el canon ha de ser algo que cambia con el tiempo, como los valores y las lecturas de las obras literarias.

Una forma de estudiar críticamente la literatura es no reconocerle ningún tipo de especificidad. En este caso, el concepto de literatura resulta diluido en el campo de

los diferentes usos del lenguaje, no reconociéndose el fenómeno como una realidad objetiva. En la evolución del término “literatura” se produjo un desplazamiento desde el concepto que englobaba todo lo escrito al significado moderno de obra ficcional con vocación estética. Este deslizamiento ha implicado el paso de una significación descriptiva a una valorativa (Álvarez Amorós, 2004, p. 20). Los partidarios de la no especificidad en la literatura suponen que la teoría crea el objeto, esto es, que la teoría crea la literatura. De este modo, la teoría literaria sería el instrumento que pone límites a un *continuum* indiferenciado de textos: “La construcción de la idea de literatura es un proceso social fuertemente condicionado por el sistema ideológico, político y económico de una determinada comunidad” (p. 41). Así, por ejemplo, una determinada sociedad, la Argentina de los años veinte y treinta, estableció un concepto de la literatura acorde con el sistema ideológico de la misma. Por esto, “la literatura es “una especie de receptáculo vacío pero muy bien promocionado ante la sociedad en que cada época o cultura coloca y distribuye una serie de textos que, de un modo u otro, sirven a sus intereses” (p. 42).

Al igual que el problema de la concepción de la literatura, la cuestión del canon también se halla en la dualidad de aceptarlo, basándose en el sentido común y una confianza en él poco criteriosa, apoyada en la convicción que es cambiante, u otra posición basada en la deconstrucción y crítica del canon consagrado. Álvarez Amorós propone un criterio transicional entre las oposiciones literatura/ no literatura, especificidad/ no especificidad, desarticulando el tratamiento binario habitualmente dado. Entonces, siguiendo la idea de este autor, podríamos adoptar el concepto transicional para solucionar la cuestión del canon y de la elección de las obras incluidas y las no incluidas en él. De este modo, los textos literarios no serían diferentes de los no literarios, sino que se incrementarían las cualidades que no son ajenas a otros usos lingüísticos. Habría, pues, un *continuum* transicional, un espacio en el cual desplazarse de uno a otro extremo, permitiendo cierta arbitrariedad en la elección de los textos por parte del lector, de la institución educativa, del grupo cultural o del período o contexto de la época. Esto supone un cambio de mentalidad pues los textos dejan de ser literarios o no literarios, canónicos o no canónicos, para volverse más o menos literarios, para ubicarse en el *continuum* transicional entre dos extremos que solo son

“referencias convencionales” (p. 48). Un modelo transicional de canon debería basarse en la presencia de una serie de características combinadas e intensificadas. La selección de obras literarias supone la capacidad que tienen en sí mismas de llamar la atención del lector común y de interesar al especializado. En este sentido, una obra literaria canónica sería “un fenómeno lingüístico textual capaz de llamar la atención sobre sí mismo, independientemente del mundo al que hace referencia. Esto se desprende del consenso social que se apoya en motivos semánticos (creación de un mundo ficcional), sintácticos, (lenguaje devenido opaco básicamente estético) y pragmáticos (anulación de la fuerza ilocutiva del acto de habla literario) (p. 57). Entonces, la literariedad de un discurso dependería de esos motivos, los cuales admiten graduaciones y combinaciones dando lugar así a textos transicionales y permitiendo una oscilación entre el discurso literario y el no literario. Podríamos trasladar esta posibilidad de lo transicional al texto canónico y al no canónico porque si las obras se inclinan hacia la periferia, carecen de las características señaladas antes. La confluencia en distinta magnitud de los componentes semántico, sintáctico y pragmático, indicaría la posición central o periférica de una obra en el canon de la literatura, de acuerdo con criterios de literariedad y no de calidad. Estos ejes permiten una reflexión que justifique el porqué del espacio que una obra ocupa en el canon. Por ejemplo, los sonetos de Shakespeare ocupan un lugar en el canon por la combinación de los tres componentes señalados y también, por una tradición de lectores idóneos en la materia que así lo admite. Entonces, esa opinión se derrama en la sociedad que concluye aceptando al texto como literario, ya sea en forma transitoria o definitiva.

Otra propuesta acerca del problema del canon es la de Alastair Fowler quien señala que “la literatura sobre la que ejercemos la crítica y sobre la que teorizamos “no es una totalidad. El recorte que hacemos de esa multiplicidad que es la literatura es el canon (2009, p. 95). El canon carece de fijeza pues varía de época en época y de lector en lector. Fowler acepta que, en parte, estos cambios se deben a la moda, a la variación de los gustos respecto de los géneros: “De hecho, los cambios en el canon literario se pueden referir, a menudo, a la revalorización o devaluación de los géneros que representan las obras canónicas” (p. 96). En este sentido, reconoce cierta estabilidad en el canon oficial, como colección de obras contenidas dentro de él en

exclusividad, al menos, por un tiempo. Asimismo, reconoce un canon personal, formado por un grupo de obras valoradas por el individuo. Canon oficial y canon personal no se corresponden, no coinciden, en general.

Una limitación del canon es la publicación y la censura restrictiva. No obstante, a pesar de las exclusiones y las limitaciones, el canon ejerce una influencia positiva debido a su variedad e integridad, gracias a la interacción de muchos lectores a través del tiempo. La determinación del canon literario dada por el género es, para Fowler, una de las más decisivas. Hay géneros más canónicos que otros. La relación jerárquica es una de las más activas pues, por ejemplo, en el neoclasicismo, el género épico era considerado más elevado que el pastoral. Por el contrario, en el siglo XVII, la poesía amorosa era considerada como un género bajo. No obstante, existía una inclusión de géneros menores en los superiores: el epigrama en la sátira y en la épica; la oda en la épica; el soneto en el drama, siendo la épica el más inclusivo de los géneros. Esto demuestra la variación en la valoración de los géneros lo que implica también deslizamientos del lugar central a la periferia y viceversa de las obras del canon.

Debido a sus limitaciones y cambios, el repertorio de los géneros influye de manera crucial en el canon crítico. Un ejemplo que da Fowler es el de Walter Scott y Jane Austen: uno consagrado, otra desconocida. El motivo puede ser que Scott cultivó géneros existentes y populares entonces como la novela regional y la novela histórica, los cuales fueron desestimados por Austen. Además, las novelas de esta escritora se asociaban, inevitablemente, a elementos “inferiores”, como se consideraba a los componentes domésticos y femeninos. (Fowler, 2009, p. 119). Esta preocupación temática impidió, en esa época, el reconocimiento de los verdaderos aciertos en la técnica y en la estructura de las novelas de Jane Austen. Evidentemente, los cambios genéricos contribuyen a delimitar los cánones según el gusto y, también, a descubrir los prejuicios respecto de ciertos géneros, propios del siglo XIX. Esta situación llevó al desconocimiento de los méritos de otras obras. Así, Kermode considera como verdadero clásico a *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*) de Emily Brontë, apenas mencionada por George Saintsbury en su literatura inglesa. Kermode se pregunta por qué medios damos valor a las obras de arte y cómo nuestras evaluaciones afectan la

mirada sobre aquellas. Investiga entonces, de qué modo se consagraron artistas que en mucho tiempo pasaron inadvertidos, como el pintor Botticelli cuyos trabajos resultaban anticuados a sus contemporáneos. Kermode sostiene que “un desarrollo extraordinario en la historia del gusto” (1988. p. 20) sacó a ese pintor del total olvido. Hacia 1870, Walter Pater publicó un libro sobre el Renacimiento que puso de moda la obra de Botticelli. Por eso dice Kermode: “Botticelli no se volvió canónico a través del esfuerzo erudito sino por casualidad o, más bien, gracias a la opinión” (p. 58). No obstante, fue “la opinión ignorante que cuestionó por primera vez a Botticelli entre los eruditos” (p.59). Con *Hamlet* ocurrió algo semejante; en efecto, Voltaire realizó una larga campaña en contra de Shakespeare a cuya obra consideró “grossière et barbare”. Otra opinión prejuiciosa era la de Tolstoi para quien *Hamlet* es una obra adecuada solo para campesinos (p. 61) y decía también que el héroe homónimo carecía de carácter. Creía que la sobreestimación del genial dramaturgo inglés era producto de la Ilustración alemana. Kermode analiza ciertos rasgos de la obra y da la siguiente opinión sobre el canon:

Las suposiciones de este tipo se hacen característicamente sobre textos canónicos, textos que compartan con lo sagrado por lo menos esta cualidad: a pesar de que una época o una comunidad en particular definan un modo correcto de atención o un campo de interés lícito, siempre habrá algo más y algo diferente que decir” (p. 99).

No obstante, de una obra artística no puede decirse la última palabra y difícilmente habrá un acuerdo siempre ya que se trata de opiniones y de interpretaciones. Debido a la variedad de estas, Kermode asegura que para que una obra sea considerada canónica ha de ser un trabajo que tenga el *status* “de valor permanente, de modernidad perpetua” (p. 100).

Asimismo, interesa saber cómo el canon se preserva a través de las opiniones, conocimientos y por qué se mantiene y si esto debe ocurrir. Existe una dualidad respecto de la opinión sobre los artistas pues puede ser “conservadora o destructiva” (p.104). Así hay artistas y poetas, como Botticelli y Donne, los cuales siguen siendo apreciados pese a las primeras críticas negativas que ambos recibieron. El motivo de

esta supervivencia es que ciertos trabajos de ellos tienen una constante actualidad o modernidad. Muchos libros y objetos de arte han sufrido el olvido y el desprecio, sin embargo, siglos después recibieron un reconocimiento. No obstante, en muchos casos, no coincide la opinión con el mérito que posee la obra. Además, ocurre que mientras algunas obras son destinadas a permanecer, otras caen en el total olvido. En este sentido, Kermode es claro: “La opinión es una gran formadora de cánones y no se puede tener privilegiados dentro sin dejar otros fuera” (p. 114). En esta selección, obran la suerte y la opinión y la tradición permite la permanencia de la obra a través del tiempo. El proceso de selección canónica puede extenderse en el tiempo, pero, una vez concluido, las obras que queden dentro serán interpretadas de modo que mantengan la modernidad. Luego de la opinión revalorizadora, viene el conocimiento adecuado, como ocurrió con la obra de Botticelli y Donne. Los cánones que permanecen a lo largo del tiempo son los que admiten la distinción entre conocimiento y opinión. Además, la permanencia se debe a que en la defensa de la preservación de las obras como canónicas operan varias voces y esto hace a su reconocimiento como tales. Por eso dice Kermode:

Estar dentro del canon significa estar protegido del desgaste natural, contar con un número infinito de posibles relaciones internas y secretos, ser tratado como un heterocosmos, una Torá en miniatura. Es adquirir propiedades mágicas y ocultas que son de hecho antiquísimas” (p. 137).

Consecuentemente, la producción de un trabajo que resulte canónico, es decir, en condiciones de una continua modernidad, es una difícil e inacabable tarea. Asimismo, resulta arduo entrar en el canon que permanece abierto.

Finalmente, hay que aclarar que, en la lectura de las obras, todas las interpretaciones son erróneas, excepto algunas que son buenas respecto del propósito final y lo son porque dijeron lo que no quisieron decir o más de lo que quisieron decir, venciendo así al tiempo. La posibilidad de que algo valioso no sea destruido por el tiempo justifica continuar con las interpretaciones. No obstante, estas implican cierto cuidado: no es bueno destruir lo valioso de por sí o valorado. Las centralidades son precarias pues ellas pueden pasar al margen y centralizar lo marginal: “La creencia de

que las creencias no cambian no significa que ya no sea posible tener ninguna creencia” (p.142). Juri Tinianov y Pierre Bourdieu lo señalaron cada uno en su momento. Tinianov sostiene que las series literarias y las series vecinas están en constante correlación por medio de la vida social, a través del lenguaje. Esta correlación hace posible el estudio de la evolución literaria. En la serie literaria se producen el desgaste, la automatización de elementos literarios, mientras otros se vuelven dominantes lo cual implica un dinamismo en la aparición y desaparición de componentes, recursos, procedimientos. Si bien Tinianov no se refiere específicamente a la cuestión del canon, sí advierte acerca de la inestabilidad constante del sistema literario y de otros sistemas que hace evolucionar a las obras. Por eso, ¿por qué no evolucionarían las opiniones acerca de las mismas lo cual produciría una variabilidad en el lugar que ocupan en el sistema literario?

Por su parte, Bourdieu (2003) establece que la literatura funciona dentro del campo intelectual regido por diversas fuerzas, lo cual implica que la obra se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se produce, debido a la posición que ocupa el creador dentro de la estructura del campo intelectual. Esas fuerzas condicionan el lugar de los creadores en el campo intelectual, sujetos, además, a instancias de selección y consagración. Esto significa que entre artistas, escritores e intelectuales se entabla una lucha por ocupar los espacios centrales dentro del campo intelectual. Obras y autores, entonces, pueden desplazarse hacia el centro o hacia la periferia, de acuerdo con las instancias de consagración que modifican su posición dentro del campo intelectual.

Conclusión

La enseñanza de la teoría literaria ha de apuntar a un uso no instrumental, es decir, a una aplicación no mecánica de los textos, en pos de un uso creativo. Asimismo, debería ser un motivo de cuestionamiento de los preconceptos, prejuicios y sentido común. Esta situación ante la teoría literaria favorece una apertura del canon a nuevas incorporaciones de obras relegadas o no valoradas lo que supone una elección no prejuiciosa de estas. En este sentido es valioso el concepto transicional aplicado al canon literario, al llevar los extremos a cierta oscilación en la elección de las obras.

El problema del canon ha dado lugar a controversias acerca de si es aceptable o no un número de obras selectas y de autoridad. En esta discusión es difícil saber qué obras y autores superarán los distintos períodos de la cultura y cuáles caerán en el olvido. La clave podría estar en ver si las obras consideradas como canónicas dan respuesta a los problemas e inquietudes humanos de todos los tiempos: si son capaces de provocar la relectura. Esto no se opone a la realidad que hay obras que siguen concitando la atención y otras, en cambio, no son tenidas en cuenta en la valoración de la comunidad lectora especializada o no.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio (2010). *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama.

Álvarez Amorós et alii (2004). Crítica y superación de la especificidad literaria en *Teoría literaria y enseñanza de la literatura*. Barcelona: Ariel.

Barei, Silvia (1998). *Teoría de la crítica*. Córdoba: Alción.

Barthes, Roland (1983). *Ensayos críticos*. Seix Barral: Barcelona.

Barthes, Roland (1985). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.

Bloom, Harold (2011). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.

Calvino, Ítalo (1999). *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets.

Compagnon, Antoine (2007). *La littérature, pour quoi faire?* Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006 [¿Para qué la literatura?] Paris: Collège de France. Recuperado de <http://books.openedition.org/cdf/524>

Culler, Jonathan (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.

Eagleton, Terry (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.

Eagleton, Terry (1994). *Una introducción a la literatura*. Bogotá: Fondo de cultura económica.

Foucault, Michel (1996). *Lenguaje y literatura*. Paidós: Buenos Aires.

Fowler, Alistair (2009). Géneros y canon literario en Teoría de los géneros literarios de M.A. Garrido Gallardo. Recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/read/14146488/fowler-alastair-genero-y-canon-literario>

Gramuglio, María Teresa (agosto, 1996). El canon del crítico fuerte en *Punto de vista*. (55), pp. 43 -57.

Jitrik, Noé (1982). *La lectura como actividad*, México: Premia. Recuperado de www.cervantesvirtual.com

Jitrik, Noé (1983). Escritura y trabajo crítico: una perspectiva productiva para la textualidad latinoamericana en *Acta poética* 4 (5) (1982-1983) Recuperado de <https://Dialnet.unirioja.es>

Kermode, Franz (1988). *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.

Ludmer, Josefina (2015). *Sobre clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, J. Ludmer de Amnick Louis Leal ed. Buenos Aires: Paidós.

Mignolo, Walter (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM.

Mallarmé, Stéphane (1998). *Poésies*. Paris: Gallimard

Tinianov, Juri (1987). Sobre la evolución literaria en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.